

## **HOPPER WIRTUALNY**

MONOGRAFIE  
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Tomasz Kizwalter, Janusz Sławiński,  
Szymon Wróbel, Antoni Ziemia,  
Marek Ziółkowski

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

**Filip Lipiński**

**HOPPER WIRTUALNY  
OBRAZY W PAMIĘTAJĄCYM SPOJRZENIU**

TORUŃ 2013

Wydanie książki subwencionowane przez  
Fundację na rzecz Nauki Polskiej  
w ramach programu Monografie FNP

Redaktor tomu  
*Agnieszka Markuszewska*

Korekty  
*Anna Mądry*

Projekt okładki i obwoluty  
*Barbara Kaczmarek*

Printed in Poland  
© Copyright by Filip Lipiński  
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
Toruń 2013

eISBN 978-83-231-5679-6  
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-5679-6>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**  
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń  
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05  
e-mail: [wydawnictwo@umk.pl](mailto:wydawnictwo@umk.pl)  
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń  
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)  
**[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)**

Wydanie pierwsze

*Mamie*



# Spis treści

WPROWADZENIE .....	9
<i>Hommage á Hopper</i> .....	9
Hopper .....	15
Wirtualny .....	23
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu .....	36

## CZĘŚĆ I. TEKST HOPPERA

ROZDZIAŁ 1. OBRAZ NIE-DO-POWIEDZENIA .....	61
Elokwentne milczenie .....	61
Melancholia Hoppera .....	73
Tekst autora .....	81
ROZDZIAŁ 2. ŚLADAMI HOPPERA .....	93
Hopper do około 1980 roku .....	96
Renesans Hoppera .....	123
Hopper-fotograf .....	129
Hopper-reżyser .....	147
ROZDZIAŁ 3. OBRAZOWE KONSTELACJE .....	163
Wystawy .....	163
Konstelacje i <i>Mnemosyne</i> .....	179
Muzeum Wyobraźni i reprodukowalność Hoppera .....	184
ROZDZIAŁ 4. WIDZIEĆ HOPPEREM .....	193
Wewnętrzne powtórzenie .....	194
<i>Hopperesque</i> jako <i>picturesque</i> .....	204
Zawsze już widziane .....	214

## CZĘŚĆ II. ANALIZY – ZBLIŻENIA

ROZDZIAŁ 1. ZBLIŻENIE – MALARSTWO .....	223
Korespondencja: <i>Poranek w mieście</i> i <i>Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie</i> Vermeera .....	223
Mówić powoli: <i>Pokój na Brooklynie</i> i kopenhaskie wnętrza Hammershøia .....	241

Obraz w oknie, okno w obrazie: <i>Apartamentowce</i> i <i>Prasowaczki</i>	
Degasa .....	254
<i>Portret Orleanu</i> : pop-art i znaki .....	264
Współczesne cytaty: Morris i Aptekar .....	273
ROZDZIAŁ 2. ZBLIŻENIE – FOTOGRAFIA .....	283
Sfotografować (miejsca) Hoppera .....	287
Kon-frontacja: <i>Wczesny niedzielny poranek</i> i <i>Główna ulica</i> Evansa	299
Światło obrazu: <i>Biuro w Nowym Jorku</i> , <i>Tryptyk</i> Groover	
i <i>Obraz dla kobiet</i> Walla .....	313
Scena światła: <i>Pokoje nad morzem</i> .....	324
W stronę filmu: śladem Hoppera w fotografiach Crewdsona	
i Sherman .....	331
ROZDZIAŁ 3. ZBLIŻENIE – FILM .....	351
Obraz-kadr: między metaforą a metonimią .....	351
Alegoria kina: <i>Nowojorskie kino</i> i <i>Grosz z nieba</i> Rossa .....	368
Obraz <i>Psychozy</i> : <i>Dom przy torach</i> i film Hitchcocka .....	379
Miejsca nieistotności: Antonioni i Ozu .....	394
Wieczna miłość: <i>Kobieta w słońcu</i> i <i>Tatarak</i> Wajdy .....	404
Figuracje wirtualnego: <i>Struny czasu</i> Gustowskiej .....	415
ROZDZIAŁ 4. ZBLIŻENIE – JASTRZĘBIE NOCY I KULTURA POPULARNA.	
MIĘDZY ROZPROSZENIEM A PRAGNIENIEM .....	429
Obraz rozproszony .....	431
Czego chcą <i>Jastrzębie nocy</i> ? .....	440
Fantazja i pragnienie .....	453
Obraz o krążeniu obrazów .....	458
ZAKOŃCZENIE .....	481
BIBLIOGRAFIA .....	487
SPIS ILUSTRACJI .....	513
SUMMARY .....	527
INDEKS OSOBOWY .....	535
ANEKS. MNEMOSYNE HOPPERA .....	565



## Wprowadzenie

### *Hommage á Hopper*

W 1971 roku francuski artysta Jacques Monory namalował obraz pt. *Hommage á Edward Hopper*<sup>1</sup> (fig. 1). Złożony Hopperowi tytułowy hołd kondensuje istotne wątki tej książki. Kompozycja składa się z czterech horyzontalnych pasm, z których dwa środkowe stanowią malarską symulację kolażu złożonego z kilku powtórzeń obrazów „oryginalnie” wykonanych w trzech różnych mediach. Całość została namalowana monochromatycznie, w odcieniach ciemnego błękitu, z wyjątkiem cytowanego w niższym paśmie, po prawej stronie, olejnego obrazu Hoppera pt. *Dom przy torach* (1925), którego szczególne znaczenie Monory podkreślił jedynie różowo-lawendową barwą. Po lewej stronie widnieje fragment fotografii Waltera Evansa z serii ukazującej wiktoriańską architekturę: *Wiktoriański dom, Ocean City, New Jersey* (1931). Powyżej pojawia się pastisz fotostu filmowego z *Olbrzyma* George’a Stevensa (1956) z charakterystycznym domem na pustyni i kilkoma autami na pierwszym planie, a obok ciemne pole z tytułowym napisem przypominające okładkę książki. Monory maluje, w-malowując obrazy w płaszczyznę płótna, jednocześnie je na wspólnym planie znaczących jako obrazów bez względu na medium, a zarazem – przez tak wyrazistą redukcję różnicy – w istocie ją tematyzuje bez pozytywnego jej określenia, nie-bezpośrednio zadając pytanie o „oryginał”. Każde z nich można by uznać za fotografię, kadr filmowy czy hiperrealistyczny obraz. Z kolei „książka” konotuje kod językowy, który nieuchronnie wiąże się z figuracją w momencie próby mówienia o obrazach i przenikających je wątkach dyskursywnych. W rezultacie – choć konstytutyw-

---

<sup>1</sup> Obraz ten był pokazany na wystawie „Homage to Edward Hopper. Quoting the American Realist” w Baruch College Gallery (kuratorka: Gail Levin), New York, 1988. Na temat Monory’ego zob. P. Tillman, *Monory*, Paris 1992 (reprodukcja na s. 56). Artyście dziękuję za udostępnienie kolorowej reprodukcji pracy.

ne – elementy płótna Monory'ego odsyłają widza do swych obrazowych desygnatów, jednak w oglądzie to odesłanie zostaje odroczone za sprawą interwencji sąsiadujących obrazów, które, z uwagi na wizualne pokrewieństwa, tracą swą względną autonomię i wzajemnie się różnicują.

Trzy części przedstawieniowe łączy ikonografia i związana z nią sieć znaczeń, jakie generuje w Stanach Zjednoczonych samotny wiktoriański dom<sup>2</sup>. Monochromatyczny charakter całości zacieśnienia więzy między cytatami, wydobywając oś tej konstelacji: obraz Hoppera. Jednocześnie każdy z domów wyraźnie się od siebie różni i, jeśli przekroczyć poziom ogólnej językowej wypowiedzi, nie może być zredukowany do powtórzenia „tego samego”. Ukazane budowle znajdują się w różnej odległości od widza, każda na innym planie, a ich wzajemna relacja przypomina fotograficzną lub filmową technikę zbliżenia i oddalenia, dynamicznego *push and pull*<sup>3</sup>. Poza tym Monory dokonuje kilku istotnych zmian: „przycina” fotografię Evansa w taki sposób, że nie tyle przedstawia ona konkretny budynek, co amerykańską architekturę wiktoriańską w ogóle, stanowi nostalgiczny symbol przeszłości, okresu poprzedzającego modernizację przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Jest to również jeden z interpretacyjnych wątków *Domu przy torach*: zderzenie tradycji (dom) z nowoczesnością (tory)<sup>4</sup>. Zostaje także zaznaczony istotny rys medium fotograficznego – możliwość kadrowania, manipulacji ramą, „wykrawania” świata, które jest przeciwstawione obrazowi malarskiemu jako pewnej, wydawałoby się, skończonej całości.

---

<sup>2</sup> Domy z czasów Gilded Age (1865–1901) symbolizują historię Stanów Zjednoczonych sprzed okresu dynamicznego rozwoju przemysłu i komunikacji. Zob. omówienie architektury tego okresu w: F. Platt, *America's Gilded Age. Its Architecture and Decoration*, East Lansing, MI 1976.

<sup>3</sup> W ten sposób Hans Hofmann w odniesieniu do swoich abstrakcyjnych płócien określał napięcia formalne i kolorystyczne, które tworzyły dynamiczny efekt cofania i występowania „przed szereg” bez potrzeby budowania perspektywicznej iluzji, bez utraty nadrzędnej, modernistycznie pojmowanej płaszczyzny. Zob. I. Sandler, *The New York School. Painters and Sculptors of the Fifties*, New York 1975, s. 5.

<sup>4</sup> Więcej na ten temat w rozdziale *Zbliżenie – film*, gdzie szczegółowo analizuję *Dom przy torach*.

Z kolei „olbrzymi” dom z filmu Stevensa – choć widziany w oddali – rzeczywiście architektonicznie przypomina willę Hoppera; istotniejsze jest jednak to, że poszerzając horyzont i oddalając punkt widzenia, podkreśla odosobnienie *Domu przy torach* i niejako dopowiada to, co w obrazie Hoppera nie jest do końca oczywiste.

Elementem najsilniej wiążącym całą tę obrazową konstelację jest nie tyle sfera konotacyjna, dyskursywna, co „odmieniana przez przypadki” relacja architektury i tworzącej dla niej optyczną podstawę, horyzontalnie zorientowanej linii. W *Domu przy torach* napięcie obrazu jest budowane między kolejowym nasypem z linią torów a wyłaniającym się zza niego budynkiem. U Evansa odpowiednikiem tegoż poziomego cięcia, które jest możliwe dzięki przycięciu fotografii, jest ażurowa balustrada łącząca funkcję zasłaniania i ukazywania. W *Olbrzymie* z kolei frontalny, pierwszoplanowy podział zostaje przesunięty w głąb i stanowi widoczną w dali linię horyzontu, a tym samym pozwala na całościowe przedstawienie budynku. Zostaje tu uchwycony istotny dla *Domu przy torach* oraz całej twórczości Hoppera problem relacji między tym, co przeszkadza w widzeniu, a tym, co je umożliwia, relacji, która uświadamia kluczową rolę spojrzenia w zdarzeniu lektury obrazu<sup>5</sup>.

Należy jednak zapytać: na czym miałby polegać ów hołd, francuski *hommage* dla Hoppera? Niezależnie od oceny siły przekonywania i kryteriów wyboru tej obrazowej konstelacji wydaje się, że Monory niezwykle czujnie rozpoznał międzyobrazowy potencjał dzieł Amerykanina – milczących, pozbawionych oczywistych literackich pre-tekstów, tematyzujących samotność, a jednocześnie gromadzących wokół siebie inne obrazy, niezależnie od medium, w którym zostały wykonane. Malując obraz, artysta rzutuje nań swoje obrazowe skojarzenia z *Domem przy torach*, ale też zostawia na marginesach miejsce, by dodać kolejne obrazy (co uczynię, wplatając w tę konstelację kadry z *Psychozy* Alfreda Hitchcocka). Tematem hołdu nie jest zatem jedynie związek twórczości autora *Jastrzębi nocy* z fo-

---

<sup>5</sup> Do tych pozostawionych na razie bez konkluzji spostrzeżeń powrócę w analizie *Domu przy torach* w rozdziale *Obraz „Psychozy” – „Dom przy torach” i film Hitchcocka*.

tografią i kinem, ale również skłonność jego dzieł do generowania innych obrazów, do bycia widzianymi, a zatem interpretowanymi w relacji z innym. Jest to hołd przewrotny, bowiem nie monumentalny. Obraz Hoppera nie zajmuje wcale największej części pola ani nie jest wyeksponowany centralnym umiejscowieniem. Gdyby nie subtelna zmiana barwy oraz zakotwiczenie we wpisany w obraz tytuł, można by uznać, że jest to hołd dla Evansa lub Stevensa. Monory uchwycił tutaj ufundowaną w pracy pamięci logikę intertekstualności przełożonej na relacje międzyobrazowe, która pozwala na rozpoczęcie lektury w dowolnym miejscu: płaszczyzna owego kolażu ma nie tylko walory przestrzenne, lecz także temporalne, unieważnia przyczynowo-skutkowe relacje na rzecz dokonującego się tu i teraz rozpoznania opartego na doświadczeniu oglądowym. Film Stevensa postrzegamy inaczej z uwagi na znajomość obrazu Hoppera, ale i *Dom przy torach* będzie nosił znamię filmu. Różnica medium jest wtórna względem impulsu pamięci aktywizowanego przez rozpoznanie, czyli powtórzenie, ślad jednego dzieła w drugim. Dopiero po oswojeniu, rozpoczęciu dialogu, powraca ona jako argument w oglądowej, interpretacyjnej grze<sup>6</sup>. Monory sprawnie wychwytuje ten problem i „wykłada” go w medium malarstwa, którego jednak zbyt wyraźnie nie eksponuje – poróżnia medialną specyfikę zarówno obrazów fotograficznych, jak i obrazu malarskiego, problematyzuje granicę oraz skupia się na relacjach i punktach wspólnych. Paradoksalnie, francuski malarz oddał hołd Hopperowi, wizualnie artykułując niezbyt pochlebne słowa Gerome’a Mellquista z jego książki

---

<sup>6</sup> Powracające w książce pojęcie dialogu (oraz dialogowania czy dialogiczności, najczęściej związane z koncepcją Michaiła Bachtina; zob. M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, Warszawa 1983) stosują nie tylko w sensie interakcji wyłącznie dwóch elementów (choć w doraźnym kontekście często o to właśnie chodzi), ale potencjalnej ich mnogości – nawet jeśli niezrealizowanej w konkretnych przykładach – czyli polilogu, prowadzącego nie tyle do porozumienia lub wzajemnego uzupełnienia, co różnicującej produktywności. Jak zauważa Wojciech Suchocki, pojęcie dialogu implikuje „»czynnościowy« aspekt związku dzieł” i w centrum uwagi stawia problem „działania” obrazu. Zob. W. Suchocki, *Składniki genetyczne malarstwa Piotra Michałowskiego i osobista synteza jego sztuki. Z zagadnień dialogu obrazów*, maszynopis nieopublikowanej rozprawy doktorskiej dostępny w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM, 1982.

o amerykańskim modernizmie napisanej w 1942 roku, który powiada, że:

Hopper, malując swe obrazy, pozostał ilustratorem. Znamienne, że zawsze są one chwalone z uwagi na CECHY NIEZWIĄZANE Z MEDIUM. Jeden mówi, że podziwia jego latarnie morskie na plażach Nowej Anglii, inny, że jego wille z bogatą snycerką to kpina ze szkoły architektonicznej czasów Rutheforda B. Hayesa, jeszcze inni, że artysta „utrwalił” ponure niedzielne popołudnie na głównej ulicy. W porządku. Jednak prosty test pokaże, że to nie wystarczy. Odejmijcie kolor i zobaczcie, ile ubyło. Albo ZASTĄPCIE FOTOGRAFIĄ [...]. Autor [tego tekstu – F. L.] założy się, że nikt nie będzie mówił o obrazie malarskim, ponieważ to NIE MALARSTWO STANOWI O ATRAKCYJNOŚCI TYCH PRAC. Z tego powodu, pomimo pewnej szczerości warsztatu, są one zbyt często zimne, czasami szydercze [...].<sup>7</sup>

Wydaje się, że Monory postępuje według wskazówek Mellquista. Ujednolica kolor, porównuje z fotografią i sugeruje, że obrazy Hoppera należy oceniać niezależnie od medium jako malarstwo, które nieuchronnie przekracza paradygmat modernizmu i, tak jak jego własna twórczość, dialoguje z mediami fotograficznymi w tym samym stopniu co z tradycją malarstwa. Podobną do Mellquista opinię wyraził Clement Greenberg. Oświadczył on, że „malarstwo Hoppera to zasadniczo fotografia” i dla jego określenia należy wymyślić „specjalną kategorię sztuki”. Napisał, że autor *Jastrzębi nocy* jest słabym malarzem, ale gdyby był lepszym, to nie byłby tak wielkim artystą<sup>8</sup>. Wydaje się, że to właśnie zarysowany przez obu krytyków problem mógłby stanowić impuls do namalowania obrazu złożonego w hołdzie malarstwu Hoppera. Choć wszystkie te wypowiedzi są „napisane” z dwóch zasadniczo odmiennych i klarownie tendencyjnych perspektyw – historyka sztuki i krytyka promujących narodzi-

---

<sup>7</sup> G. Mellquist, *The Emergence of an American Art*, New York 1942, s. 294–295. Ten i kolejne niesygnowane przekłady są mojego autorstwa (wyróżnienie – F. L.).

<sup>8</sup> C. Greenberg, *Review of the Whitney Annual*, „The Nation” z 28 grudnia 1946 roku, w: J. O’Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Chicago 1986, s. 118. Do inspirujących też Greenberga wróć w dalszej części książki.

ny *par excellence* amerykańskiego modernizmu oraz artysty nurtu *Figuration narrative* malującego hiperrealistyczne obrazy oparte na fotografii i kinowych kliszach – to każda z nich jest na swój sposób równie celna<sup>9</sup>. Zarówno Mellquist, pisząc, że „nie malarstwo stanowi o atrakcyjności tych prac”, jak i wspominający o ich malarskiej słabości Greenberg, zaznaczają ówczesny, modernistyczny paradygmat malarstwa. W tym kontekście obrazy Hoppera nie manifestują swego bycia malarstwem, są malarsko dyskretne, a przecież nie są równoznaczne z obrazem fotograficznym lub filmowym. Ich fenomen tkwi w tym, że nie próbując niczego udawać lub symulować, znajdują miejsce między mediami, w przestrzeni „specjalnej kategorii sztuki”; poszerzają swój zasięg oddziaływania i wprowadzają do międzyobrazowego dialogu nową jakość, która nie wyczerpuje się w stwierdzeniu ikonograficznych podobieństw. Można tu mówić o wydarzającej się w „pamiętającym spojrzeniu” liminalnej ontologii lub „dyferencyjnej specyfice”<sup>10</sup> dzieła malarskiego, która implikuje szersze, bardziej otwarte pojmowanie medium, przenosi akcent z malarstwa na sztukę, z malarza na artystę.

Jeśli negatywny wydzźwięk wypowiedzi Mellquista nie dziwi, to afirmatywna praca Monory'ego – powstała na początku lat siedemdziesiątych, w dekadzie, gdy malarstwo Hoppera zniknęło ze „sceny” – stanowi spektakularną antycypację jego szerokiej recepcji w kontekście wystaw w latach osiemdziesiątych. *Hommage á Hopper* można zatem potraktować jako zapis dużo świeższego spojrzenia, w mniejszym stopniu zapośredniczonego dyskursem krytycznym charakterystycznym dla ostatnich trzech dziesięcioleci intensywnej obecności Hoppera w wizualnej świadomości widzów. Tym samym wspiera on proponowaną przeze mnie tezę, że zainteresowanie Hopperem nie jest jedynie samonapędzającą się maszyną dyskursywną opartą na muzealno-wystawienniczej polityce, komercjalizacji sztuki, współczesnej wszechobecności obrazów i ułatwionego dostępu do reprodukcji, nie skrywa obrazów pod powłoką kolejnych

<sup>9</sup> Zob. *Figuration narrative, Paris 1960–1972* (katalog wystawy), Paris 2008.

<sup>10</sup> Pojęcie „dyferencyjnej specyfiki” medium stosuje Rosalind E. Krauss w: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 1999. Powróć do jej tezy nieco dalej.

warstw dyskursu, lecz wynika z ich paradoksalnej, immanentnie poróżnionej wizualności. Obraz Monory'ego w schematyczny sposób materializuje rodzaj ekranu dzielącego obraz i widza, który nazywam WIRTUALNĄ PŁASZCZYZNĄ RÓŻNICOWANIA obrazów w widzeniu. Doświadczenie malarstwa Hoppera nie polega już na spotkaniu twarzą w twarz, sam na sam, bowiem w samotności i skończonej udatności dzieł Hoppera tkwi ekscentryczne, przekraczające granice obrazu – PRAGNIENIE INNEGO<sup>11</sup>.

## Hopper

Obrazy Edwarda Hoppera należą do najbardziej znanych dzieł sztuki nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale i na świecie. Choć od śmierci artysty minęło ponad czterdzieści lat, jego malarstwo aktywnie uczestniczy w kształtowaniu wyobraźniowej i kulturowej pamięci Ameryki<sup>12</sup>. Świadczą o tym współczesne przypadki bezpośredniego cytowania Hoppera w sztukach wizualnych – od malarstwa po nowe media – a także (nie)obecność śladów jego malarskiego idiomu określanych jako to-co-hopperowskie (*the hopperesque*),

---

<sup>11</sup> Często będę pisał o „doświadczeniu obrazu” lub „doświadczeniu malarstwa”. Nie próbując jednoznacznie zakreślać znaczenia tego, jak pisał Hans-Georg Gadamer, „jednego z najmniej wyjaśnionych pojęć, jakimi dysponujemy” (H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 324), powiem tylko, że będę miał zwykle na myśli doświadczenie oglądu poszerzonego o aktywną rolę pamięci lub wyobraźniowej projekcji. Kwestie te precyzuję w kolejnych częściach *Wprowadzenia*. Szerokie omówienie problematyki doświadczenia w: M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.

<sup>12</sup> Pojęcia pamięci kulturowej w szerokim sensie używam za Aleidą i Janem Assmannami jako wypadkowej pamięci i zapominania, pamięci aktywnej i pasywnej wpisanej w rozmaite kulturowe artefakty i wartości. Zob. szerokie omówienie tego problemu wraz z tekstami powyższych autorów: A. Erl, A. Nünning (eds.), *Media and Cultural Memory*, Berlin–New York 2008. W węższym znaczeniu chodziłoby o pamięć obrazu – pojęcie, którego używał Aby Warburg: *Bildgedächtnis*, czyli pamięć obrazowa lub ikonograficzna, zakorzenione i ucieleśnione w obrazach archetypiczne formy pamięci. Więcej na temat koncepcji Warburga w dalszej części książki.

przywołujących w pierwszej kolejności zespół pewnych ogólnych własności, które dopiero później mogą prowadzić do analizy konkretnego obrazu lub grupy dzieł. Obrazy Hoppera, mimo że zadłużone w ikonosferze Ameryki, „działają” równie skutecznie poza jej granicami. Choć pierwsi krytycy twierdzili, że obrazując otaczający go świat, Hopper zwrócił uwagę na wcześniej pomijane elementy dnia codziennego Stanów Zjednoczonych, to z dzisiejszej perspektywy, gdy w procesie intensyfikacji przekazów medialnych ikonografia tego kraju została w dużej mierze oswojona, wydaje się, że na plan pierwszy wysunął się uniwersalny, już nie ikonograficzny, lecz obrazowy sposób bycia tego, co przedstawione. Ten stan rzeczy wyraża się współczesnym uczestnictwem prac Hoppera w artystycznych eksploracjach rzeczywistości: tożsamości, przestrzeni, czasu i światła<sup>13</sup>.

Dzieła Hoppera wdają się w dialog z kulturowym, ale i indywidualnym bagażem zapamiętanych obrazów. Odsyłając do innych dzieł, otwierają się na nowe interpretacje, zwracają uwagę widza na dotychczas nieaktywne lub aktywne w inny sposób miejsca w obrazie i wynikające z tego znaczenia. Jednocześnie domagają się, by je cytować, a cytując – interpretować. Dostrzeżony ślad obrazu Hoppera w innym dziele w momencie jego nieobecności (fizycznej lub wpisanej w status akurat dostępnej reprodukcji), przypomina o nim i oznacza szczególnie rodzaj powrotu do niego. Interesuje mnie zatem przestrzeń relacji między widzem a obrazem wykształcona zarówno w sytuacji, gdy na niego spoglądamy, jak i wtedy, gdy jest on mentalnie „wywołany” przez innego.

Spróbuję pokazać, że cytujące dzieła autora *Jastrzębi nocy* obrazy lub modele wizualności, przez pryzmat których je się postrzega, nie muszą oznaczać porzucenia substancji znaczącej na rzecz cyrkulacji nadanych z zewnątrz znaczeń, ponieważ różnicowanie się dzieła jako wizualnego tekstu jest wpisane w dyferencyjną specyfikę jego obrazowości. Innymi słowy, zarówno obrazowy charakter pojedynczych prac, jak i sposób ich funkcjonowania w szeroko pojętej kulturze wizualnej sprawiają, że współczesne zawłaszczenie lub

---

<sup>13</sup> Odwołuję się tu do powracających w literaturze przedmiotu ścieżek interpretacyjnych, które będą omawiał w kolejnych rozdziałach książki.



efekt cytatu, rozumiany jako oparte na wizualnych przesłankach skojarzenie obrazów niezależnie od czasu ich powstania (od malarstwa dawnego po najnowsze realizacje artystyczne i nie tylko), odbywa się w polu odbioru zakreślonym przez obrazy jako specyficzne propozycje wizualne. Ich specyfika polega na nie-specyficzności właśnie, jeśli specyficzność pojmować jako zestaw niezmiennych, immanentnych własności wykluczających aktywną, historycznie zmienną, a zarazem indywidualnie modelowaną przez pośredniczącego widza, międzyobrazową interakcję dzieł<sup>14</sup>. Teza ta i jej analityczne konsekwencje, które będą w kolejnych częściach książki dookreślał i demonstrował ich heurystyczne możliwości, leżą u podstaw proponowanego przeze mnie myślenia, a przede wszystkim widzenia malarstwa Hoppera.

Choć koncentruję się na twórczości jednego artysty, to rozprawa ta daleka jest od klasycznego modelu artystycznej monografii „życie i twórczość”<sup>15</sup>. Rys biograficzny i jego relacja z dziełami, choć przywoływane i dyskutowane w różnych momentach książki, będą stanowić tutaj wątek drugorzędny, a nie naczelną, nadającą strukturę całości ramę. Poza tym nie będzie to wyczerpująca prezentacja twórczości w sensie ilościowym i wieloaspektowym, ale raczej wskazanie na szczególnie sposób bycia dzieł Hoppera wśród innych obrazów i związany z tym, za każdym razem realizowany indywidualnie w oglądzie, potencjał znaczeniowy. Jednocześnie jednak po redefinicji tego, o czym życiu jest mowa, oraz rozluźnieniu sztywnej „własnościowej” ramy pojęcia „twórczość”, *Hoppera wirtualnego* można potraktować jako współczesną wersję tradycyjnego gatunku MONO-

---

<sup>14</sup> Zauważmy, że choć odnoszę się do teorii tekstu, wbrew wyraźnej pojęciowej opozycji zarysowanej przez Rolanda Barthes’a w znanym eseju (R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195), nadal z rozmysłem używam określenia „dzieło”. Dzieło sztuki, wprawdzie całościowo poddaje się logice tekstu (każdy ślad i każda jakość obrazowej substancji mogą zostać powtórzone i nasycone znaczeniem, w obrazie nie ma miejsc nieznaczących), ma nieco inną gęstość substancji wyrażania i jej translacja wymaga mniej oczywistego słownika niż na przykład informacja gazetowa lub komiks.

<sup>15</sup> Na temat monografii artystycznej zob. G. Guercio, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MA 2006.

GRAFII „PO ŚMIERCI AUTORA”<sup>16</sup>. Edward Hopper – podmiot twórczy i żywa osoba artysty, ustępuje miejsca pojawiającemu się na początku tytułu książki Hopperowi. Hoppera proponuję tu traktować jako metonimiczną figurę tekstu – złożony efekt działania sygnatury<sup>17</sup>, który jest refleksem tak podpisanych obrazów i ich wizualno-dyskursywnej dynamiki. Nie rezygnując z analizy wypowiedzi i biograficzno-historycznego kontekstu (granica między kontekstem a tekstem jest w istocie płynna i zaciera wyraźną definicję obu tych przestrzeni)<sup>18</sup>, będę nimi interesował się o tyle, o ile będą one istotne dla określenia doświadczenia oglądowego i dialogicznego sposobu bycia obrazów. W podrozdziale *Tekst autora* pokażę, że lektura autorskiej intencji nie tyle prowadzi ku domknięciu znaczeń obrazów, co dosadnie wskazuje na takiego domknięcia niemożliwość. Z kolei w innym miejscu nawiązanie do tego, jak Hopper „poszukiwał” obrazów i je konstruował, okaże się paradoksalnym powtórzeniem sposobu ich odbioru w fotografii i filmie – nie danymi przyjętymi z góry jako pewnik, lecz konstrukcją, można by rzec, przygodnie znajdującą uzasadnienie w odautorskim dyskursie. W tym sensie „tekst autora” (jako element szerszego tekstu Hoppera) jest traktowany jako wypowiedź krytyczna, której przydatność i owocność należy każdorazowo zweryfikować, a biograficzne wątki są konstruowane,

---

<sup>16</sup> Nawiązuję tutaj, rzecz jasna, do słynnego eseju Barthes’a (R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251) i jego konsekwencji dla rozumienia podmiotu twórcy w humanistyce ostatnich dziesięcioleci. Pojawiają się jednak coraz częściej propozycje krytyczne w stosunku do radykalnych tez francuskiego krytyka. Zob. na przykład: S. Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh 2003.

<sup>17</sup> Pojęcie „sygnatura” stosuję w rozumieniu Jacques’a Derridy. Zob. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w: idem, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 377–404.

<sup>18</sup> Nie bez powodu Jonathan Culler powiada, że „kontekst nie jest dany, lecz wytworzony” (J. Culler, *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Norman, Okla. 1988, s. xiv), a co za tym idzie – kontekst staje się integralną częścią tekstu. Zob. też: N. Bryson, *Art in Context*, w: R. Cohen (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville 1992, s. 18–42.

nie dane, i w rezultacie, jak to ujął Roland Barthes w odniesieniu do podmiotu, stanowią rodzaj poręczonej przez obrazy fikcji<sup>19</sup>.

Będę koncentrować się przede wszystkim na ŻYCIU SYGNATURY „Hopper”, a zwłaszcza samych określanych tym mianem obrazów, czyli na tym, w jaki sposób są jako obrazy między innymi obrazami i jak owo bycie wpływa na to, jak je widzimy i jakiej lektury się przez to domagają. Analiza dominujących wątków dyskursywnych (mitologii Hoppera, tekstów krytycznych, dyskursu wystaw), które zakreślają obszar ambiwalencji, znaczeniowej otwartości i potencjalnej wielości międzyobrazowych odniesień, stanowi pierwszą partię książki, przygotowującą grunt dla części analitycznej. Historyczny rys recepcji nie stabilizuje, lecz mobilizuje tekst Hoppera, nie zakotwicza obrazów w określonej czasoprzestrzeni, lecz wprost przeciwnie – ofiarowuje współczesnemu widzowi wachlarz możliwości postępowania z obrazem na horyzontalnym planie, warunkowane przez obrazy wyboru, a dokładniej – negocjacji między elementami obrazu potencjalnie aktywizującymi spojrzenie i – co dookreślię nieco dalej – zasobem tego, co może zostać aktywizowane, czyli wprowadzone do interpretacyjnej gry. Słowem, zamiast rekonstrukcji określanego intencjami historycznego momentu koncentruję się na tym, jak obrazy Hoppera znajdują się i są znajdowane w nieprzekraczalnym przecież horyzoncie współczesności – mojej indywidualnej dyspozycji posiłkowanej dostępną wiedzą i wizualną erudycją. Zaryzykuję zarazem stwierdzenie, używając sformułowania Mieke Bal, że jest to monografia „historycznie odpowiedzialna”<sup>20</sup>, bowiem uwzględniająca tłumiony przez historyków niezbywalny horyzont terażniejszości. Ośmielają do tego również wnioski płynące z analizy tekstu Hoppera i wątków recepcji tej twórczości. Wskazują one, że czynniki ambiwalencji, rozproszenia oraz otwartości obrazów na wiele często wykluczających się estetyk i mediów, które mogą wydawać się jedynie efektem współczesnej dynamiki wizualności i wyni-

---

<sup>19</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 81–82. Pisze on: „Podmiot powraca zatem nie jako złudzenie, lecz jako fikcja.” Zob. *ibidem*, s. 81.

<sup>20</sup> Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, s. 19.

kających z niej metodologii postępowania z obrazami, odgrywały istotną rolę w odbiorze tego malarstwa niezależnie od historycznego momentu, choć z różnym natężeniem. Minione świadectwa odbioru i jego intensywna, a zarazem „śladowa” lub „widmowa” obecność w dzisiejszej kulturze wizualnej zmuszają zatem do zrewidowania tradycyjnego modelu pisania o twórczości jednego artysty. Monografia, która przecież oznacza „pisanie na temat jednej rzeczy”, staje się swoistą POLI-GRAFIĄ, pisaniem mnogim o ciągle wydarzającym się Hopperze jako tekście, lecz w ścisłym kontakcie z obrazami – materialnymi, ale i wirtualnymi, czyli pamięciowymi i wyobrażeniowymi, uaktywnionymi przez ich cytatowe powtórzenia w innych dziełach.

Koncepcję HOPPERA JAKO TEKSTU (lub TEKSTU HOPPERA) zaczerpnąłem od Bal, która w swojej książce *Reading „Rembrandt”* określa „Rembrandta” jako tekst kultury<sup>21</sup>. „»Rembrandt« jest tutaj zatem traktowany jako tekst kultury [*cultural text*], który przekracza wyobrażeniowe granice między kulturą »wysoką« i kulturą popularną, granicę, którą lokuję między dziełem jako rzeczą i jego recepcją jako wydarzeniem”<sup>22</sup>. Badaczka zaznacza różnicę między nazwą własną i tak rozumianą przez nią sygnaturą ujęciem tej drugiej w cudzysłów, czego nie będę stosował w moim tekście w przekonaniu, że lokalny kontekst użycia tego słowa stanowi wystarczający znacznik zamierzonego znaczenia. Zamiennie będę sięgać po sformułowanie „tekst Hoppera”, w którym Hopper pełni rolę prowizorycznej ramy określającej interesujące mnie pole związków międzyobrazowych i wątków dyskursywnych (stąd nazwa pierwszej części książki). Choć po części zgadzam się gdzie indziej z wyartykułowanym przez Bal sprzeciwem wobec odgórnego ograniczania pola dyskusji do wizualności, to w proponowanej tu perspektywie spojrzenia na obrazy jako, przynajmniej w punkcie wyjścia, obiekty doświadczane przede wszystkim wzrokowo, Hoppera określiłbym mimo wszystko jako tekst kultury wizualnej<sup>23</sup>. Jak pokażę, ów tekst zostaje zwi-

---

<sup>21</sup> Eadem, *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991, s. 11.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem. Bal przypuściła frontalny atak na pojęcie kultury wizualnej w artykule *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, „Journal of Visual Culture”

nięty w obręb obrazowej ramy – materialnej i metaforycznej, niestabilnej i przekraczalnej, na przykład w momencie międzyobrazowego różnicowania z filmem, ale stanowiącej niezbywalny punkt odniesienia dla kształtowania się obrazowych *signifiants*. Nazwa własna „Rembrandt” („obrazy zwane »Rembrandt«”<sup>24</sup> – jak pisze w jeszcze innej publikacji Bal) nie odnosi się do historycznej rzeczywistości, lecz tekstualnego pola kultury, a ściślej: „kulturowego zespołu obrazów”<sup>25</sup>, który zachował aktualność dla współczesnego widza i generuje interpretacje współbrzmiające z jego współczesnymi kulturowymi uwarunkowaniami. Słowem, Bal czyta „Rembrandta” jako tekst generujący spektrum problemów relevantnych dla dzisiejszego badacza wizualności, czyli niej samej. Sygnatura holenderskiego mistrza oznacza kulturę wysoką, ujęte w ciężkie ramy wybitne dzieła sztuki. Jednak ujęta w „lekki” cudzysłów przekracza tak zakreślone granice, otwierając się również na obszary wizualności, takie jak na przykład kultura popularna. „Rembrandt” oznacza zatem sieć obrazowych zdarzeń w lekturze, gdzie tekst wizualny łączy się z tekstem werbalnym. Bal twierdzi, że porządki te, nie tracąc swej specyfiki, nie stanowią też tradycyjnie pojmowanej wzajemnej opozycji. Już podtytuł książki sugeruje, że różnice między dyskursem, słowem i obrazem zostają zneutralizowane przez dialog dzieł z różnymi, zarówno siedemnastowiecznymi, jak i współczesnymi tekstami. Twórczość autora *Żydowskiej narzeczonej* staje się współczesnym polem tekstualnych szczepek, spotkaniem wizualności obrazu z horyzontem badaczki, która czyta Rembrandta współcześnie, zgodnie z własnymi zainteresowaniami i społeczno-kulturowymi uwarunkowaniami, na przykład sięgając po psychoanalizę i teorię feministyczną.

---

2003, Vol. 2, No. 1, s. 5–32. Zarzuciła ona zwolennikom pojęcia kultury wizualnej esencjalizację wizualności odbywającą się kosztem efektywności praktyki interpretacyjnej. Zob. też dyskusję wokół tegoż tekstu: *Responses to Mieke Bal's „Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”*, „Journal of Visual Culture” 2003, Vol. 2, No. 2, s. 229–268. Tłumaczenie tych i innych istotnych w tej debacie esejów autorstwa Mariusza Bryła w: „Artium Questions” 2007, nr 17, s. 249–385.

<sup>24</sup> M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto–Buffalo–London 2002, s. 38.

<sup>25</sup> Ibidem.

W przeciwieństwie do Rembrandta obrazy Hoppera są pozabawione oczywistych literackich, historycznych, mitologicznych czy biblijnych „pre-tekstów” – i w tym sensie, jak głosi mit Hoppera, zdają się milczeć<sup>26</sup>. Jest to jednak paradoksalne „elokwentne milczenie” (o czym szczegółowo piszę w pierwszym rozdziale), którego elokwencja polega na nierozzerwalnym splocie konkretnego obrazu z szeroką siecią wizualnych odniesień konstruujących tekst Hoppera. W takiej perspektywie pre-tekstami dla lektury dzieł amerykańskiego malarza są więc przede wszystkim inne obrazy i problemy, które wynikają z różnicującego dialogu opartego na ich warstwie wizualnej jako punkcie wyjścia tekstu interpretacji. Taka stosunkowo wąska, obrazowa rama (zarówno w sensie ograniczenia do konkretnego obrazu, jak i do związków międzyobrazowych) zmusza do tego, by tekst interpretacji, mimo licznych odniesień, cały czas lokował się „w pobliżu” obrazu.

Konstituująca wizualną tkankę tekstu Hoppera interpretacyjna otwartość, proliferacja śladów jego obrazów i rozmaitych form cytowania, szeroki wachlarz międzyobrazowych odniesień w literaturze i w postaci kontekstualnych wystaw oraz „widzenie Hopperem”, czyli powracające w literaturze świadectwa postrzegania świata przez filtr jego obrazów (wszystkie te elementy omawiam w pierwszej części książki), świadczą o szczególnie silnym, dialogicznym potencjale tych dzieł. Mają one szczególną moc zakorzeniania się w pamięci i jednoczesnego aktywnego dialogowania w momencie przypomnienia. Taki sposób bycia Hoppera jako tekstu i wynikający z niego potencjał doświadczenia oglądowego oraz jego analityczne skutki określam, sięgając po pojęcie „wirtualnego” i „wirtualności”. Stąd „Hopper wirtualny”, z którego należy wytłumaczyć się przed dalszym definiowaniem teoretycznych przesłanek tej książki.

---

<sup>26</sup> Zaznaczmy, że istnieją teksty literackie, które można by zatrudnić w analizie obrazów Hoppera, na przykład współczesne mu powieści Theodora Dreisera lub poezję Roberta Frosta, powieści i opowiadania inspirowane jego obrazami albo też swą poetyką swobodnie je przywołujące. Odniesienia tego typu są jednak dużo słabiej zakotwiczone w obrazie, niż dzieje się na przykład w przypadku dzieł Rembrandta.

## Wirtualny

Sformułowanie „Hopper wirtualny” może budzić wątpliwości, a nawet zdecydowany sprzeciw. Sugeruje ono tendencyjną fascynację nowymi trendami, medialny, technologiczny gwałt na, wykonanych przecież tradycyjną metodą malarską, dziełach sztuki, zaliczanych do najważniejszych obrazów malarstwa amerykańskiego. Zastrzeżenia byłyby częściowo uzasadnione, jeśli ograniczyłbym się do potocznego rozumienia wirtualności, które wykrystalizowało się w teorii kultury ostatnich dekad w związku z powszechnością sieci internetowej i nowych mediów oraz immersyjną cyberprzestrzenią<sup>27</sup>. Choć powyższe aspekty nie są tu bez znaczenia, o czym będzie mowa nieco dalej, to pojęcie wirtualności lub wirtualnego (często stosowana w literaturze przedmiotu rzeczownikowa forma oznaczająca to, co wirtualne) ma szerszy, istotniejszy dla tej propozycji potencjał znaczeniowy.

Słowo „wirtualny” pochodzi od łacińskiego *virtus* – oznaczającego „siłę działania bez interwencji materii”, coś, co należy do pewnego rodzaju przedmiotów „funkcjonalnie lub efektywnie, lecz nie formalnie”<sup>28</sup>. Według innego słownika jest to określenie czegoś „władającego pewnymi fizycznymi cechami i możliwościami; efektywnego pod względem wrodzonych naturalnych jakości lub mocy, posiadającego dzięki nim siłę wywierania wpływu”<sup>29</sup>. Obok tych definicji warto zacytować znaną formułę Marcela Prousta, w której określa on to, co wirtualne, jako to, co „rzeczywiste, lecz nie konkretne, idealne,

---

<sup>27</sup> Na temat cyberkultury zob. P. Levy, *Cyberculture*, trans. R. Bononno, Minneapolis 2001. O historii wirtualności rozumianej jako wirtualna rzeczywistość z perspektywy historii, sztuki i mediów współczesnych pisze Olivier Grau w: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, MA 2003. Jak zauważa Anne Friedberg, pojęcie wirtualności „straciło swą deskryptywną moc”, ponieważ jest powszechnie stosowane w takich określeniach, jak „wirtualna rzeczywistość” lub „wirtualny świat”, związanych z kulturą nowych mediów elektronicznych i cyfrowych. Zob. A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA 2006, s. 11.

<sup>28</sup> Cyt. za: *Webster's Third New International Dictionary*, 1993.

<sup>29</sup> Cyt. za: *Oxford English Dictionary* (online), wyd. 2, 1989, <http://www.oed.com/>.

lecz nie abstrakcyjne”<sup>30</sup>. Tak wyłaniający się wstępny sens wirtualnego w interesującym mnie kontekście zwraca uwagę na MOC ODDZIAŁYWANIA OBRAZÓW Hoppera, ich DIALOGICZNĄ POTENCJĘ I BEZDOTYKOWY WPŁYW, jaki wywierają na widza. Akcent pada na ową wirtualną energię, która tworzy się w momencie spotkania z obrazami i kształtuje oplatający je dyskurs. Jednocześnie jednak nie jest ona zewnętrzna wobec obrazów, lecz wynika z szeregu ich wizualnych własności. Pisanie o regulującej odbiór dzieła potencji oznacza wobec tego pisanie o dziele, w którego bycie już zawsze wpisane jest pole interakcji, strefa negocjacji, którą dzieli z widzem. Wynikająca z tego, co dostępne naszym zmysłom, interpretacja zawsze dotyczy przedmiotu wraz z tym, jak na nas działa.

Odsłonięcie kolejnych znaczeń wirtualnego wymaga choćby skrótownego naszkicowania historii tego, wydawałoby się, nowoczesnego terminu. Wolfgang Welsch pisze, że w filozofii Arystotelesa wirtualne można utożsamiać z ontologicznym określeniem *dynamis*, oznaczającym to, co potencjalne, oczekujące na zaktualizowanie<sup>31</sup>. Bez potencjalności nie ma aktualności – należą one do tego samego porządku, choć lokują się po przeciwnych krańcach kontinuum. W średniowieczu św. Tomasz z Akwinu stosował pojęcie wirtualnego jako synonim potencjalnego i od tamtego czasu funkcjonuje ono w tej formie w języku filozofii. Dalej, nawiązując do sztuki, Welsch podaje przykład Michała Anioła, który wydobywał z bloku marmuru posągi już w nim wirtualnie spoczywające, potencjalne – dodajmy – uformowane jeszcze przed ich wydobyciem dzięki spotkaniu wyobraźni (*disegno*) i materii. Problem wirtualnego pojawił się rów-

---

<sup>30</sup> Cyt. za: R. Shields, *The Virtual*, London–New York 2003, s. 2.

<sup>31</sup> Zob. W. Welsch, *Virtual to Begin With?*, w: M. Sandbothe, W. Marotzki (Hrsg.), *Subjektivität und Öffentlichkeit. Kulturwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*, Köln 2000, s. 25–60. Korzystałem z wersji elektronicznej dostępnej na uniwersyteckiej stronie Wolfganga Welscha: <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/VirtualTBW.html> (dostęp: 12.12.2009). Welsch dokonuje przekonującej krytyki współczesnego wirtualizmu i mody na wirtualne światy. Dowodzi, że rzeczywistość już zawsze była do pewnego stopnia wirtualna, tak jak wirtualność zawiera w sobie pierwiastki rzeczywistości. Pisze on o warstwach kulturowych, konwencjonalnych czy percepcyjnych osadów, które tworzą złożoną tkankę rzeczywistości splecionej z wirtualnością.



niez w teologicznym sporze między doktryną Kościoła katolickiego o substancjalnym, materialnym istnieniu ciała Chrystusa w komunikantach i protestantyzmu, w którym wierzone, że ma ono postać wirtualną właśnie<sup>32</sup>. Z kolei Gottfried Leibniz przesuwając akcent dyskusji wokół wirtualności z ontologii na epistemologię: owo odkrywanie spoczywającego potencjału umiejscowił w intelekcie, który musi zostać zaktualizowany, aby mogło nastąpić poznanie. Podczas gdy do tego momentu wirtualne i aktualne należało do tego samego porządku ontologicznego, Immanuel Kant na przykładzie ciała i duszy zaznacza ich rozdzielność. Dodajmy też, że obraz wirtualny, obciążony często negatywnymi konotacjami pozoru w platońskiej jaskini i symulacji, w nowożytnej optyce był utożsamiany z obrazem pozbawionym wszelkiej substancji, pojawiającym się w umyśle widza, lecz niemożliwym do rekuperacji w przedstawieniu<sup>33</sup>.

Najważniejszy wkład do myślenia wirtualnego ma jednak Henri Bergson, w którego pismach wirtualność oznaczała przede wszystkim NIEMATERIALNOŚĆ PAMIĘCI i była związana ze współwystępowaniem teraźniejszości i przeszłości pod postacią aktualizowanych obrazów-wspomnień<sup>34</sup>. Relację pamięci i percepcji sformułował w swej książce *Materia i pamięć*. Definiuje on materię – otaczający człowieka świat, włącznie z nim samym – jako zbiór obrazów. „Przez »obraz« zaś – powiada filozof – rozumiemy jakąś egzystencję, będącą czymś więcej niż tym, co idealista nazywa reprezentacją, ale mniej niż tym, co realista nazywa rzeczą – jakieś bytowanie usytuowane w połowie drogi między »rzeczą« a »reprezentacją«<sup>35</sup>. Obrazy ustalające swą relację z ciałem, które samo jest obrazem, stają się percepcjami materii<sup>36</sup>. Jednak percepcja nigdy nie jest aktywnością

<sup>32</sup> R. Shields, op. cit., s. 5–6.

<sup>33</sup> Friedberg podaje pierwsze w języku angielskim użycie słowa „wirtualny” w tym kontekście w pismach Sir Davida Brewstera (*Treatise on Optics*, 1831); wirtualny obraz, w przeciwieństwie do obrazu rzeczywistego, który pojawia się na płaszczyźnie w wyniku koncentracji promieni świetlnych, jest widzialny tylko w umyśle. Zob. A. Friedberg, op. cit., s. 9.

<sup>34</sup> Zob. H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 18.

jednostronnego przyswajania bodźców zewnętrznych na siatkówkę oka, ponieważ wiąże się ściśle z obrazami pamięciowymi – wspomnieniami. „*De facto* nie ma percepcji, która nie byłaby nasycona wspomnieniami. Z bezpośrednimi i aktualnymi danymi naszych zmysłów mieszamy nieskończoną ilość detali z naszego przeszłego doświadczenia”<sup>37</sup>. Pamięć, powiada filozof, zawsze coś do percepcji dodaje lub coś w niej przysłania, modyfikuje ją. Pozwala ona na płynność czasu – trwanie, przejście z jednego postrzeżenia w drugie bez wyraźnej cezury. Warstwa wspomnień splata się z tym, co percypowane, i „ściskając” rzeczywistość oraz czas, „stanowi główny wkład indywidualnej świadomości w percepcję, podmiotowy aspekt naszego poznania rzeczy”<sup>38</sup>. Tak więc obrazy zapamiętane, wirtualne siłują się z tym, co postrzegane, próbują zająć ich miejsce, kreują napięcie przekształcające zarówno obraz pamięciowy, jak i postrzeżenie. Dochodzi tu, jak pisze dalej, do interpretacji: PERCEPCJA JEST „CAŁKOWICIE PRZENIKNIĘTA OBRAZAMI-WSPOMNIENIAMI, KTÓRE JĄ DOPEŁNIAJĄ, INTERPRETUJĄC ZARAZEM”<sup>39</sup>. Wspomnienia potrzebują stymulacji postrzeganych przez podmiot obrazów świata: „Sam obraz-wspomnienie, zredukowany do stanu czystego wspomnienia, pozostałby nieskuteczny. To wirtualne wspomnienie może stać się aktualne jedynie przez percepcję, która je przyciąga. Bezsilne, zapożycza życie i siłę od aktualnego wrażenia, w którym się materializuje”<sup>40</sup>. Przeszłość jako pamięć zawsze współwystępuje z terażniejszością w postaci zaktualizowanych przez postrzeżenie obrazów wirtualnych. Skuteczność aktualizacji zależy od ich dopasowania do tego, co percypowane, bowiem – pisze on – wspomnienia „wciskają” się w kadr obrazu, który swą terażniejszością wypiera rzekomą przeszłość. Przeszkodę tę skutecznie pokonują, powiada Bergson, obrazy „podobne do percypowanej rzeczywistości”<sup>41</sup>. Podobieństwo jednak nie oznacza „tego samego”, ponieważ postrzeżenie, jak zauważa filozof, to rozróżnianie (*discernement* – oznacza

<sup>37</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 107 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>40</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 76.

dostrzeganie i rozróżnianie)<sup>42</sup>. Aktualizacja wirtualnego – jak pisze w swoich komentarzach do autora *Materii i pamięci* Gilles Deleuze – nie oznacza mimetycznego, wiernego powtórzenia ani tożsamości, lecz działanie różnicy. A zatem: obraz-wspomnienie i związana z nim percepcja wiążą się ze sobą dzięki powtórzeniu i różnicy między tym, co powtórzone. Następuje w ten sposób – pisze Deleuze, odnosząc się do temporalnego aspektu owego ruchu – „rodzaj przemieszczenia, który sprawia, że przeszłość urzeczywistnia się tylko dzięki terażniejszości innej niż ta, którą była sama przeszłość”<sup>43</sup>. Przykładem, który podaje również Bergson, jest paramnezja – złudzenie *déjà vu*, czyli paradoksalne wspomnienie terażniejszości; znamienne, że jest to doznanie towarzyszące oglądowi obrazów Hoppera, niejednokrotnie przywoływane w poświęconej mu literaturze<sup>44</sup>.

Opisany przez Bergsona splot percepcji z obrazem pamięciowym ukazuje fenomenologię widzenia, o której zapominamy, zwłaszcza w momencie spotkania z przytłaczającym nas swą obecnością dziełem obrazowym. To, na co patrzymy, nigdy nie jest dokładnie i tylko tym właśnie. Zawsze w pole widzenia tego, co dane, za sprawą spojrzenia zostaje wprowadzony ślad innego: wprowadzony, czyli uaktywniony, przypomniany lub fantazmatycznie skonstruowany jako reakcja na obraz. Patrząc na *Dom przy torach* Hoppera, przypominam sobie dom z filmu *Psychoza* Alfreda Hitchcocka, który, jak pokaże analiza w drugiej części książki, w szczególny sposób powtarza obrazowy kadr, nawiązując do dialektyki widzenia i niewidzenia powstałej za sprawą kolejowego nasypu. W oknie *Apartamentowców* z kolei dostrzegam *Prasowaczkę* Edgara Degasa. Owo postrzeżenie jest jednak niczym innym jak projekcją zaktualizowanego zapamiętanego obrazu w to i przez to, co aktualnie percypowane. W ten sposób dokonuję ich wzajemnej kompozycji, tworzę kompozytowy obraz będący wypadkową Hoppera oraz Degasa, zagospodarowujący przestrzeń między nimi. Choć owe ślady innego już zawsze w obrazie spoczywały, to zostają one jako takie dopiero

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>43</sup> G. Deleuze, *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 70.

<sup>44</sup> Omawiam ten problem w ostatniej części rozdziału *Widzieć Hopperem*.

uaktywnione w spojrzeniu. Wszystko to dokonuje się między galerią obrazów w umyśle widza i percypowanym obrazem. Choć Bergson stosuje pojęcie wirtualności w odniesieniu do pamięci, która zaktualizowana, czyli uświadomiona, zostaje zaszczerpiona na tym, co widzimy, to obraz rzeczywisty nie przyjmuje wirtualnego pasywnie, lecz ku niemu wychodzi; otwierając się na płaszczyznę spotkania, swą wizualnością kształtuje to, jak go postrzegamy, jakie obrazy weń projektujemy. W ten sposób powstaje wspomniana wcześniej wirtualna płaszczyzna różnicowania. W momencie przypomnienia lub rozpoznania, czyli dopasowania tego, co pamiętane, i tego, co naocznie percypowane, czy lepiej – ich spięcia, zawsze niepełnego i wraz z powtórzeniem generującego różnicę, tworzy się płynny, procesualny obraz wirtualny. Mimo że można dotknąć powierzchni płótna lub fotografii, to napięcie powstające na skutek pamięciowego szczepu, skojarzenia, reminiscencji (nawet jeśli oba obrazy znajdują się obok siebie, nie jesteśmy w stanie patrzeć na nie równocześnie – pamięć przenosi powidok jednego na drugi) jest fizycznie nieuchwytnie. Dzieje się tak zarówno wtedy, gdy stajemy przed obrazem Hoppera, jak i w chwili, gdy jego malarstwo sygnalizuje swoją (nie)obecność jako cytat. **OBRAZ WIRTUALNY TO ŚCIŚLE ZWIĄZANY Z OBRAZEM PERCYPOWANYM, PŁYNNY, NIEMATERIALNY OBSZAR WYŁANIANIA SIĘ INTERPRETACJI W WYNIKU MIĘDZYOBRAZOWEJ GRY RÓŻNICY.**

Choć naszkicowany jedynie fragmentarycznie, model Bergsona pomaga zrozumieć mój sposób myślenia o doświadczeniu Hoppera – przywołującego i przywoływanego przez inne obrazy. Nie oznacza to, że przyjmuję całą jego zawartą w *Materii i pamięci* koncepcję za trafną. Według Bergsona pamięć (czyste wspomnienie) jako spoczywająca w umyśle, niezaktualizowana wirtualność, nie ulega żadnym zmianom, stanowi niezmiennie archiwum, bank danych. Takie myślenie staje w jawnej sprzeczności z wiedzą, jaką posiadamy, między innymi dzięki psychoanalizie lub psychologii kognitywnej, o transformacjach pamięci. Jednocześnie jednak propozycja ta, właśnie ze względu na konieczność pewnych uogólnień, jest heurystycznie owocna również jako analogia procesu badawczego, w którym powodowani impulsem przypomnienia sięgamy po znane obrazy (najczęściej ich reprodukcje) i dopiero wtedy, odświeżając

pamięć, dokonujemy międzyobrazowej analizy. Nie przeszkadza to jednak w wirtualnej interpretacji dostrzeżonego związku.

Określenie „wirtualny” funkcjonuje również od lat siedemdziesiątych w dziedzinie literaturoznawstwa pod postacią odbiorcy lub czytelnika wirtualnego, który – projektowany przez autora – miał dokonywać modelowej, założonej przez niego lektury<sup>45</sup>. Z kolei w odniesieniu do tekstu jako efektu interakcji między czytelnikiem a dziełem literackim stosował je Wolfgang Iser. Podczas gdy u Bergsona wirtualne spoczywało przede wszystkim w umyśle i dopiero w następstwie percepcji zostawało zaktualizowane przez szczerp na rzeczywistym widoku, to nieco bliższe mojemu rozumieniu „Hoppera wirtualnego” pod względem zagospodarowywanej „przestrzeni pomiędzy” tekstualnego dziania się jest znaczenie nadane wirtualnemu przez Isera. W swej poświęconej estetyce recepcji książce pt. *The Act of Reading* Iser podkreśla kluczową dla znaczenia dzieła rolę czytelnika<sup>46</sup>. Tekst literacki ma według niego dwa pola: artystyczne, które jest tekstem autorskim, oraz estetyczne, będące konkretyzacją tekstu w lekturze, czyli, można rzec, tekstem czytelnika. Ich wypadkową stanowi dzieło, które jest nieuchronnie wirtualne. Poniższa wypowiedź Isera uzupełnia proponowaną przeze mnie perspektywę „Hoppera wirtualnego”:

W perspektywie takiej polaryzacji oczywistym jest, że samo dzieło nie może być ani tekstem, ani jego konkretyzacją, ale musi być usytuowane gdzieś MIĘDZY NIMI. Nieuchronnie musi mieć CHARAKTER WIRTUALNY, bowiem nie można go sprowadzić ani do rzeczywistości tekstu, ani do subiektywności czytelnika. To WŁAŚNIE W OWEJ WIRTUALNOŚCI TKWI ŹRÓDŁO JEGO DYNAMIKI. Gdy czytelnik przenika rozmaite perspektywy oferowane przez tekst i odnosi do siebie wzajemnie

<sup>45</sup> Zob. M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 60–92. Pojęcie „czytelnik wirtualny” wypromował Gerald Prince. Zob. G. Prince, *Introduction to the Study of the Narratee*, w: J. P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore 1980, s. 7–25.

<sup>46</sup> W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978.

różne widoki i schematy, WPRAWIA DZIEŁO, ALE I TYM SAMYM SIEBIE, W RUCH<sup>47</sup>.

Na gruncie historii sztuki problem wirtualności pojawia się między innymi w książce Georges'a Didi-Hubermana *Devant l'image* – po raz pierwszy w miejscu, w którym odróżnia on to, co widzialne (*visible*), od tego, co wizualne (*visuel*); widzialne jest tym, co nam się ukazuje w swej postrzegalnej materialności, wizualne oznacza zaś:

nieregularną sieć wydarzeń-symptomów, która dociera do widzialnego w postaci tak wielu błysków lub blasków, „śladów artykulacji”, tak wielu wskazań... wskazań na co? Na coś – pracę, DZIAŁAJĄCĄ PAMIĘĆ, która nigdzie nie była w pełni opisana, zatrzymana lub osadzona w archiwum, ponieważ jej materiałem „znaczącym” jest przede wszystkim obraz. Cały problem w tym, by wiedzieć, jak ująć w obrębie metody historycznej tę – wizualną – EFEKTYWNOŚĆ WIRTUALNEGO [...]. Lecz cóż w historii sztuki miałyby znaczyć wirtualność dzieła sztuki?<sup>48</sup>

Według Didi-Hubermana to, co wirtualne, jest paradoksalne, bo-  
wiem jest

fenomenem czegoś, co nie zjawia się jasno i wyraźnie. Nie jest artykułowanym znakiem; nie jest czytelne jako takie. Ono się tylko ofiarowuje: czyste pojawienie się czegoś [...]. *VIRTUS* [...] oznacza dokładnie SUWERENNĄ MOC TEGO, CO NIE ZJAWIA SIĘ JAKO WIDZIALNE. WYDARZENIE *VIRTUS* – TEGO, CO MA MOC, tego, co jest mocą, nigdy nie każe oku podążać za sobą ani nie oferuje jednoznacznego sensu lektury. Co nie oznacza, że jest pozbawione znaczenia. Wprost przeciwnie: ze swego rodzaju negatywności czerpie moc wielokrotnego zastosowania; umożliwia nie jedno czy dwa znaczenia, ale CAŁĄ KONSTELACJĘ ZNACZEŃ; musimy pogodzić się z faktem, że nie poznamy ich totalności

---

<sup>47</sup> Ibidem, s. 21 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>48</sup> Korzystałem z angielskiego tłumaczenia książki: G. Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. J. Goodman, University Park, PA 2005, s. 31 (wyróżnienie – F. L.).

i końca, zmuszeni, by przebyć niekompletną drogę przez ich wizualny labirynt [...]”<sup>49</sup>.

Wirtualne implikuje działanie wizualnego, które rozluźnia więzy „normalnej”, zwyczajowej wiedzy o tym, co widoczne; określa wizualną (nie widzialną) jakość tego, co Didi-Huberman nazywa symptomem: „nagle zjawiającym się węzłem rozgałęziających się skojarzeń i przeciwstawnych znaczeń”<sup>50</sup>.

Choć gęsty tekst autora *Devant l'image* domaga się obszernej glosy, która prowadziłaby, podobnie jak ów trop wirtualności i symptomu, w rozmaitych kierunkach, skupię się na wątkach najważniejszych dla omawianego problemu. Wirtualne jest powiązane z wizualnością dzieła. Wizualność to kategoria, która przekraczając widzialność, jest nią jednocześnie poręczona i przez nią generowana. Kluczowa jest tu praca pamięci – silnie podkreślana w jego późniejszych książkach o Walterze Benjaminie i Warburgu<sup>51</sup> – która w momencie spotkania z obrazem zostaje uruchomiona w taki sposób, że obraz kieruje nas ku rozmaitym regionom myślenia i obrazowania, często przeciwstawnym, paradoksalnym – takim, które wzajemnie się znoszą i rozczepiają stabilne narracje historii sztuki, linearne czasowości, ikonograficzną formułę czy nominalne klasyfikacje. Wirtualność pobrzmiewa tutaj jej dawnym znaczeniem potencjalności, niewiadomej, energii, która w trakcie oglądu uwalnia się, lecz nie wyczerpuje. Owo zdarzenie wirtualności, niejednoznaczne i zwodnicze, w doświadczeniu malarstwa Hoppera wiąże się z mnogością wizualnych modalności, obrazów przypominanych, które powielają ścieżki interpretacji, zmuszają do nieoczekiwanych zwrotów czy wreszcie rozpoczęcia lektury od nowa. Choć Didi-Huberman nie poświęca wirtualności zbyt wiele miejsca, wspomina ją niejako mi-

<sup>49</sup> Ibidem, s. 18 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>50</sup> Ibidem, s. 19 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>51</sup> Zob. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000; idem, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002. Zob. też wnikliwe omówienie koncepcji francuskiego badacza zawartej w tych i innych jego publikacjach: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.

mochodem, to wydaje się ona niewidocznym warunkiem spotkania z dziełem, infrastrukturą doświadczenia i wynikających zeń, rozgałęziających się interpretacji. Jego analizy głęboko penetrują często anachroniczne względem daty powstania dzieła, systemy myślowe i teksty uruchamiane przez pozornie nieistotne szczegóły. Zadanie, które w mojej propozycji wyznaczają obrazy Hoppera, jest w pewnym sensie skromniejsze, a przynajmniej bardziej skoncentrowane na obrazie i dotyczy próby opisu obrazowych wydarzeń drogą prowadzącą przez inne dzieła, modusy wizualności lub media, a w niewielkim tylko stopniu przez teksty dyskursywne. Są to obrazy o obrazach, a ich znaczenie zawiera się w doświadczeniu lektury, które jest nierozzerwalne z doświadczeniem codzienności – z życiem z obrazami i w obrazach. Aby ten wizualny potencjał wydobyć, należy pozwolić sobie – i obrazom – na działanie na płaszczyźnie wirtualności, wbrew konotacjom wirtualnego jako zdehumanizowanego pola algorytmu, płaszczyźnie bardzo intymnej, wspólnej jedynie widzowi i obrazom.

Stwierdzenie PODOBIENSTWA nie stanowi jedynie konstatacji jakiegoś faktu, lecz jest impulsem do działania, chwilą zawiązania kontaktu, możliwością nie tyle analogii, co różnicy, FIGURACJĄ W DZIAŁANIU. Jak pisze Didi-Huberman o podobieństwie w marzeniu sennym: „podobieństwo potrafi przyśpieszyć, stworzyć węzeł lub konglomerat [...], potrafi zniszczyć delikatny dualizm i zrujnować wszelką możliwość porównania, czyli przedstawienia się – wyraźnego rozpoznania czegoś w tym podobieństwie, które po prostu się jawi”<sup>52</sup>. Ta figuracja w działaniu – przełożona na poziom Deleuze’owskiej lektury Bergsona – to pole różnicowania i kreacji czegoś nowego<sup>53</sup>.

Ten kreatywny, różnicujący aspekt wirtualnych obrazów podkreśla Dario Gamboni, który w swojej książce zatytułowanej *Potential Images* pisze, że gdyby nie – wspomniany przeze mnie na wstępie – współczesny usus pojęcia wirtualności, „obrazy potencjalne”

---

<sup>52</sup> G. Didi-Huberman, *Confronting Images*, s. 150–151.

<sup>53</sup> Ten aspekt myśli Deleuze’a zawarty w kilku jego książkach wydobywa Shields. Zob. R. Shields, op. cit., s. 29–31.



można by równie dobrze nazwać wirtualnymi<sup>54</sup>. Badacz koncentruje się na przypadkach wieloznaczności i nieokreśloności w malarstwie, na obrazach ukrytych, postrzeżeniowych ambiwalencjach. Istotną rolę odgrywa psychologia percepcji i widzenie projekcyjne – (Gamboni sięga tu po pojęcie Richarda Wollheima *seeing-in*)<sup>55</sup> – stymulowane przez formy dzieł. Obrazy potencjalne – nawiązuje on do rozważań Jean-Paula Sartre’a – mają charakter zbliżony do obrazów mentalnych, formy pośredniej między percepcją a wyobraźnią, uświadamiającej i wizualizującej pracę procesów psychicznych. Kluczem jest jednak szczególny rodzaj oczekiwania na zdarzenie lektury wizualnej, owego ufundowanego w tym, co widoczne, potencjału dziania się obrazów w spotkaniu z widzem, gdy zostaje uaktywniona ich procesualność i zmienność, potencjalna wieloznaczność i wielopostaciowość. „Niebezpieczeństwem – powiada – jest pragnienie, by wszystko przypisać samemu dziełu (»fetyszystycznie«) lub same-mu widzowi (na zasadzie »antyfetyszyzmu«), zamiast dopuścić do interakcji między nimi, pielęgnować ją i studiować”<sup>56</sup>. Gambonie-go interesują obrazy przypadkowe, ukryte, często pomijane – jak na przykład marmurowa okładzina w bazylice św. Marka, której kolor i powtarzający się układ żyłkowania przypominającego fale, płomie-nie czy figury roślinne, a nawet postaci ludzkie, tworzy przestrzeń przejściową między symbolicznym układem mozaik posadzki i figu-ratywnymi przedstawieniami sklepień. Dopiero dostrzeżenie owej IKONICZNEJ POTENCJI, nawet jeśli do końca nierozpoznanej, pozwa-la traktować te elementy jako równoprawne dzieła – pozwala im być obrazami, a nie jedynie dekoracyjnym uzupełnieniem. Tutaj poten-cjalność obrazu w ograniczonym stopniu zbliża się do potencjalno-

<sup>54</sup> D. Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, trans. M. Treharne, London 2002, s. 19. Dziękuję Veerle Thielemans za zwrócenie mi uwagi na tę książkę.

<sup>55</sup> Zob. R. Wollheim, *Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation*, w: idem, *Art and Its Objects*, Cambridge 1980, s. 205–226.

<sup>56</sup> „Obrazy potencjalne są zatem ustanowione w królestwie wirtualnego przez artystę, ale są zależne od widza pod względem ich realizacji, a ich własnością jest możliwość uświadamiania widzowi – w przyjemny lub bolesny sposób – aktywnej, subiektywnej natury widzenia”. Ibidem, s. 18.

ści *Bildlichkeit*<sup>57</sup>. Jednak w proponowanym przeze mnie ujęciu interakcji między widzem a obrazem wirtualna dynamika koncentruje się nie na syntaktycznych przesunięciach, ale na paradygmatacznym, różnicującym powtórzeniu. W obu przypadkach konieczny jest, sięgając po pojęcie z semiotyki Charlesa Sandersa Peirce'a, wizualny *interpretant*, tyle że w analizach będą to konkretne obrazy, wprowadzane do gry jako pełnoprawni uczestnicy, a nie preikonograficzne, umożliwiające wydobycie lub stwierdzenie polisemiczności danej formy referencje.

Nie należy również odrzucać współczesnego znaczenia wirtualności odnoszącej się do fotografii, kina i nowych mediów. Cyrkulacja reprodukowanych obrazów, kinowe, splatające się z codziennym życiem symulacje czasu i przestrzeni czy hipertekst nie są niczym innym jak realizacją potencjału tego, co wirtualne. Zastosowanie pojęcia wirtualności wpisuje refleksję nad Hopperem w dokonującą się intensyfikację tego, co Martin Heidegger nazwał niegdyś światobrazem<sup>58</sup>, a co później zostało w nieco mniej wyszukany sposób związane z symulacją i hiperrzeczywistością<sup>59</sup>. Wirtualność jest wiązana z tymi dwoma ostatnimi pojęciami jako sposób bycia obrazów wypierający lub zastępujący rzeczywistość. Jednak, jak piszą Wolfgang Welsch czy Andreas Huyssen oraz co wynikałoby z powyższych rozważań, symulacyjna wartość wirtualności nie jest niczym nowym i od zawsze przenikała rzeczywistość<sup>60</sup>. Rzecz w tym, że – poczy-

<sup>57</sup> Zob. omówienie hermeneutyki Gottfrieda Boehma w: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 r.*, Poznań 2008, s. 465–486. Potencjalność ta jest związana ze zjawiskowym, procesualnym charakterem obrazu (s. 472). Więcej na temat perspektywy hermeneutycznej w dalszej części *Wprowadzenia*.

<sup>58</sup> M. Heidegger, *Czas światobrazu*, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 128–167.

<sup>59</sup> Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

<sup>60</sup> W. Welsch, op. cit.; A. Huyssen, *Present Pasts. Media, Memory, and Amnesia*, „Public Culture” 2000, Vol. 12, No. 1, s. 38. Huyssen pisze tak: „Naleganie na radykalne oddzielenie realnego od wirtualnej pamięci wydaje się donkiszoterią, już choćby tylko dlatego, że wszystko, co jest pamiętane – czy to przez przeżywaną, czy wyobrażaną pamięć – jest wirtualne. Pamięć jest zawsze ulotna, notorycznie niegodna zaufania i nawiedzona przez zapomnienie”.

nając od przełomu mechanicznej reprodukcji – technika umożliwia konkretyzację tej złożonej, jak może powiedziałyby Deleuze, KRystalicznej STRUKTURY OBRAZU ŚWIATA<sup>61</sup>. Hopper z pewnością natrafił na sprzyjające dla pokładów wirtualności okoliczności; można rzec, że na zasadzie *Nachträglichkeit*, w odpowiednim czasie wkroczył na scenę, tak by jego obrazy mogły zafunkcjonować równie udanie jako ślady w sztuce dawnej, jak i współczesnej, w fotografii, filmie, a nawet nowych mediach i wreszcie, po prostu, w świecie<sup>62</sup>.

Określenie „wirtualny” towarzyszące Hopperowi w tytule książki kieruje zatem uwagę ku kilku istotnym aspektom tej twórczości. Obrazy te z jednej strony każą pamiętać o innych obrazach, z drugiej przypominają się w momencie konfrontacji widza z innymi dziełami i obszarami wizualności. Słowem, ICH WIDZENIE OZNACZA INTENSYWNE, PAMIĘCIOWE ZAANGAŻOWANIE INNEGO. Wiąże się z tym znaczenie wirtualnego jako swego rodzaju oczekującego na realizację rezerwuaru pamięci, obrazów, wyobrażeń, snów. Pod postacią lub reprezentacyjną symulacją tychże Hopper współwystępuje z tym, co aktualne i konkretne, przenika je i różnicuje.

„Hopper wirtualny” określa zatem wizualną specyfikę tych obrazów, opartą na potencji generowania międzyobrazowych dialogów. Ponadto wirtualność odnosi się do zaktualizowanej postaci owej różnicującej interakcji, przestrzeni lub płaszczyzny międzyobrazowego dziania się. Pierwszy aspekt wiązałby się z takimi czynnikami, jak wspomniany już syntetyzm form, marginalizacja malarskiej

---

<sup>61</sup> Zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009.

<sup>62</sup> Pojęcie *Nachträglichkeit*, czyli „naznaczenie wsteczne”, pochodzi od Sigmunda Freuda i oznacza opóźnione działanie często związane z traumatyczną pamięcią; musi ona najpierw ulec nieświadomemu przepracowaniu, transformacji w postać śladu pamięciowego, który z opóźnieniem wpływa na znaczenie danego wydarzenia. Zob. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, Warszawa 1996, s. 150–152. W dziedzinie historii sztuki to pojęcie stosuje między innymi Michael Ann Holly, gdy pisze o „psychicznym wymieszaniu czasowości i przyczynowości, gdzie przeszłość jest rewidowana w świetle terażniejszości, podczas gdy »ślady-pamięciowe« kreują jednocześnie kontekst dla świeżych doświadczeń”. Zob. M. A. Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca–London 1996, s. 24.

materii oraz harmonii barwnych na rzecz struktury stwarzającej warunki do owocnych filiacji, współwidzenia z mediami fotograficznymi oraz intensyfikującej tryb relacji międzyobrazowych reprodukowalności. Nie bez znaczenia jest również typowość ukazanych postaci, przechodni, bezosobowy charakter miejsc oraz narracyjne i temporalne napięcie między momentalnością i procesualnością, które generują recepcję narratywizującą obrazy. W drugim przypadku – wirtualności aktywnej w miejscu różnicy, w procesie – Hopper wirtualny daje o sobie znać w postaci DOŚWIADCZANEGO W OGLĄDZIE KOMPOZYTOWEGO OBRAZU FIZYCZNO-MENTALNEGO, konkretyzowanego w tekście interpretacji lub dziele sztuki taką interakcją przedstawiającym.

Szerokie spektrum obrazowych odniesień przywoływanych w literaturze, na wystawach, a zwłaszcza wyłaniających się w indywidualnym doświadczeniu oglądowym prowadzi w kierunku teorii intertekstualności i jej wykorzystania na gruncie badań nad związkami międzyobrazowymi. Wiąże się to ze stosowanymi już przeze mnie pojęciami śladu i cytatu oraz zagadnieniem historyczności i czasowości obrazów. Należy również doprecyzować mogącą budzić wątpliwości kwestię wizualnej specyfiki dzieła w związku z bardzo ważną w proponowanym przeze mnie ujęciu hermeneutyką obrazu. W kolejnej części określe także krystalizujące się cały czas, choć jeszcze niebezpośrednio, rozumienie pamiętającego spojrzenia.

## **Obrazy w pamiętającym spojrzeniu**

Zastosowanie pojęcia OBRAZU w podtytule prowadzi w stronę pytania o jego status. W języku polskim oraz niemieckim jest ono co najmniej dwuznaczne, bowiem określa zarówno obraz malarski, obraz jako ujęty w ramę nośnik wizualności, jak i obraz w ogóle – obraz czegoś. Jednocześnie, na co zwraca uwagę Hans Belting, może tu chodzić o obrazy zewnętrzne, materialne, poza ciałem człowieka, i obrazy wewnętrzne, archiwizowane, ale i przekształcane w pamięci, cyrkulujące w odmiennych mediach jako obrazy kolektywne,

choć zwykle zindywidualizowane<sup>63</sup>. Ten, wspomniany już wcześniej, dualizm znaczenia „obrazu” jako *Bild* trafnie wpisuje się w proponowaną przeze mnie dialektykę aktualnego i wirtualnego<sup>64</sup>.

Punktem wyjścia są materialnie istniejące dzieła Hoppera. Choć przedmiotem analizy będą zwykle prace olejne, to sięgnę również po akwarele, grafiki i szkice. Obraz interesuje mnie na dwa podstawowe, nierozzerwalnie ze sobą połączone sposoby: jako specyficzna propozycja wizualna, związana z warunkami medium, lecz niekoniecznie całkowicie przez nie determinowana, oraz jako obraz wśród innych obrazów, w horyzoncie szeroko pojętej kultury wizualnej, będący rezultatem interakcji między widzem a dziełem. W przypadku prac Hoppera szczególnie silnie zaznacza się niemożliwość zamknięcia „oczu pamięci”, przez co, wydawałoby się, medialnie jednorodny obraz zostaje poróżniony za sprawą wygenerowanych w tym spotkaniu pamięciowych śladów innych dzieł (w praktyce doświadczenie to ulega wzmocnieniu w chwili, gdy sięgamy po dostępną nam reprodukcję przypomnianego obrazu). Odwrotna sytuacja dzieje się wtedy, kiedy Hopper przyjmuje postać widmowo zjawiającego się w umyśle widza śladu „wszczepionego” w inny obraz. Takie dynamiczne, procesualne myślenie o obrazie, uwzględniające FORMY JEGO W-CIELANIA SIĘ, czyli RE-MEDIACJĘ, dowartościowuje granicę obrazu jako kluczowy – ponieważ stosunkowo stały – czynnik określający wzajemne relacje elementów konstytuujących „oryginał”, w przeciwieństwie do wyraźnych zmian materii i faktury w powtórzeniach fotograficznych, filmowych, a nawet malarskich.

Nie uważam jednak, że taka perspektywa musi oznaczać radykalne porzucenie materialnego i związanego z tym medialnego wymiaru dzieła. To przecież angażująca spojrzenia krytyków, artystów, a zwłaszcza widzów, malarska jakość tych obrazów, nawet jeśli – a raczej właśnie dlatego, że – nie odgrywa pierwszoplanowej roli, pozwala działać im tak skutecznie, że stosunkowo bezboleśnie infiltrują inne obrazy i media, do których zalicza się również ciało czło-

<sup>63</sup> Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 26–30. Poniższy namysł dotyczący statusu obrazu jest inspirowany książką Beltinga.

<sup>64</sup> Zob. G. Boehm, *Die Verkehr der Bilder*, w: G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994.

wieka i jego pamięć. Choć dukty pędzla, cały czas przecież wyraźnie widoczne, zostały przetarte przez percepcyjny „papier ścierny” niezliczonych reprodukcji, to wraz z owymi rozmaitymi, cytatowymi powtórzeniami powracamy przed materialnie niezmieniony, namalowany obraz. To, co ulega zmianie, to sposób, w jaki na niego patrzymy, projektując w dzielący nas dystans zgromadzone konstelacje śladów innego. Istotny jest również coraz większy bagaż spotkań dzieła „w drodze”, w trakcie jego wirtualnych, dokonujących się za naszym pośrednictwem wędrówek. Ponowne zatrzymanie się przed obrazem to metaforyczny powrót do domu po podróży i spotkanie z bliskimi, którzy też wrócili z dalekich wojaży. To powrót do tego samego i innego zarazem. Dom to rama, która nie tylko poręcza schronienie, ale też zakłada, a nawet pragnie, by ją przekroczyć i z bagażem kolejnych doświadczeń wprowadzić zmianę. Słowem, obrazy, jakie mam na myśli, to obrazy, które w spojrzeniu i w obrębie tekstu Hoppera (sygnatury, znaczeń i relacji) dysponują szerokim zasięgiem oddziaływania. Obraz materialny jest nierozdzielny z obrazem mentalnym z uwagi na szczególną konstytucję tego pierwszego, generującą ten drugi.

Zarys rozumienia pojęcia obrazu prowadzi ku kolejnym, domagającym się klaryfikacji kwestiom. Poniżej postaram się wskazać dalsze metodologiczne inspiracje i jednocześnie dookreślić pojawiające się już wcześniej pojęcia ŚLADU, CYTATU, a zwłaszcza PAMIĘTAJĄCEGO SPOJRZENIA oraz związanych z nimi koncepcji HISTORII, CZASU I ICH RELACJI Z PAMIĘCIĄ.

Jedną z podstawowych inspiracji dla *Hoppera wirtualnego* jest kolejna książka Mieke Bal – *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Holenderska badaczka analizuje wykonane w różnych mediach i przy użyciu odmiennych strategii artystycznych dzieła sztuki współczesnej cytujące Caravaggia<sup>65</sup>. Brawurowo otwiera ona dzieła włoskiego mistrza na wizualne, nowoczesne post-teksty, które nie tylko zawłaszczają obrazy Caravaggia na swój uży-

---

<sup>65</sup> M. Bal, *Quoting Caravaggio*. Instruktywne omówienie koncepcji Bal znajduje się w: S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 222–258.

tek jako jakieś skończone, zamrożone w historii artefakty, lecz – jak pisze Bal – „zmieniają go na zawsze”<sup>66</sup>. Cytowanie Caravaggia – ale i każdego innego dzieła sztuki – nie oznacza jedynie różnicy w dziele cytującym, ale także cytowanym. Cytowany obraz zostaje retrospektywnie dotknięty ruchem cytującego, który stanowi interwencję w jego dotychczasowy status, otwiera nowe ścieżki analizy, zmienia jego współczesną percepcję. W każdy ślad jest wpisane powtórne znamionowanie (*re-marque*) – cytat powraca do cytowanego tekstu, lecz zawsze jużznaczony drogą, którą przyszło mu przebyć<sup>67</sup>. Nie jest dla Bal istotne, czy cytat ma charakter intencjonalny, czy nie; ważne, że zostaje jako taki rozpoznany przez widza-interpretatora i prowadzi do wzajemnego zbliżenia tekstów. W ten sposób zostaje zakwestionowana zasadność pytania o nadal absorbującą tradycyjných historyków sztuki kwestię wpływu, która stała się w istocie dyskursem organizującym, a nawet dyscyplinującym historię sztuki. Jego określona paradygmatem historyczno-genetycznego wyjaśniania dominacja stanowi do dziś czynnik tłumiący doświadczenie obrazu na dwóch poziomach: samej możliwości włączenia dzieł do interpretacyjnej gry na podstawie skojarzenia, dostrzeżonego podobieństwa czy analogii (które, pamiętajmy, natychmiast są przeniesione w obszar różnicy) oraz – na szerszym polu metodologii – sposobu uczestnictwa i statusu angażowanego przez podmiot innego w procesie tworzenia się znaczeń.

Najwnikliwszą znaną mi analizę poruszanych przez książkę Bal kwestii oraz kompleksowe studium płynących z teorii INTERTEKSTUALNOŚCI wniosków dla problemu wpływu i badań nad związkami międzyobrazowymi przeprowadził Stanisław Czekalski w swojej książce *Intertekstualność i malarstwo*<sup>68</sup>. Poznański badacz uznaje

---

<sup>66</sup> M. Bal, *Quoting Caravaggio*, s. 1.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 11. Bal powołuje się na rozważania Derridy na temat iteracji i dynamiki śladu z *Limited Inc.*, trans. S. Weber, J. Mehlman, Evanston 1988.

<sup>68</sup> S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo*. Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na rysującą się genealogię badań nad związkami obrazowymi w poznańskim Instytucie Historii Sztuki. Należy ją być może otworzyć książką Zdzisława Kępińskiego *Impresjonści u źródeł swoich obrazów* (Wrocław 1976). Jednak pogłębioną refleksję metodologiczną znajdujemy dopiero w rozprawie doktorskiej

*Quoting Caravaggio* za najbardziej radykalną, a zarazem konsekwentną, próbę przeszczepu Derridowskiej intertekstualności na grunt historii sztuki. Dokonuje on krytycznej lektury pism teoretyków „tekstu” – Jacques’a Derridy i Rolanda Barthes’a, konfrontując zawarte w nich koncepcje z próbami ich zastosowania na gruncie dyscypliny historii sztuki podejmowanymi przez takich badaczy, jak Norman Bryson czy właśnie Mieke Bal<sup>69</sup>. Czekałski parafrazuje słynne zdanie Derridy: „nie ma nic poza tekstem”, pisząc, że „nie ma nic poza galerią” i zaznacza równoległość mechanizmu funkcjonowania tekstów werbalnych i wizualnych<sup>70</sup>. Nawiązując do zasady iterowalności Derridy, autor *Intertekstualności i malarstwa* podkreśla, że, tak jak teksty, obrazy zawsze powtarzają i są zapośredniczone przez inne obrazy, motywy i konwencje przedstawieniowe. Takie właśnie odniesienie zapewnia im inteligibilność<sup>71</sup>. Ponadto związki między obrazami nie są jakimś obiektywnym, dekretovanym intencją autora i możliwym do precyzyjnego określenia faktem, lecz zawsze zależą od rozpoznającej je instancji widza. Analizujący dzieło historyk sztuki – powiada Czekałski – nie jest w stanie przełamać horyzontu swej współczesności; jego genetyczna re-konstrukcja zależności między obrazami jest zawsze już konstrukcją, której „prawdziwość” legitymizuje poręczony siłą przekonywania interpretacji „efekt prawdy”. Linearne, przyczynowo-skutkowe zależności między twórczością następujących po sobie artystów, zwykle określane

---

Wojciecha Suchockiego poświęconej międzyobrazowym dialogom w twórczości Piotra Michałowskiego. Choć pojawiają się tam już odniesienia do Heideggera, którego myśl stanie się przedmiotem jego książki habilitacyjnej, to główną inspirację stanowią badania nad teorią literatury (W. Suchocki, op. cit.). Wiele uwagi związkom międzyobrazowym w twórczości Artura Grottgera (choć nie były one głównym przedmiotem książki) poświęcił również Mariusz Bryl (*Cykle Artura Grottgera*, Poznań 1994). Jednak najważniejszą i najbardziej kompleksową publikacją na tym polu, zarówno od strony teorii, jak i praktyki badawczej, jest właśnie książka Stanisława Czekałskiego. Pozostaje mi jedynie wyrazić nadzieję, że moja publikacja choć w niewielkim stopniu tę znakomitą tradycję kontynuuje.

<sup>69</sup> Znamienne, że nie są oni z wykształcenia historykami sztuki, lecz literaturoznawcami, co wskazuje na kierunek „wpływu” refleksji metodologicznej.

<sup>70</sup> S. Czekałski, *Intertekstualność i malarstwo*, s. 19 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>71</sup> J. Derrida, op. cit.



jako wpływ jednego na drugiego, są jedynie – i aż – indywidualną projekcją lub rodzajem halucynacji, jak powiedziałaaby Bal. Poszlaki, które wskazują na to, że konkretny motyw mógł zostać zaczerpnięty właśnie z tego, a nie innego źródła, lub że artysta mógł w określonym czasie widzieć to, a nie inne dzieło, nie dają nigdy dostępu do jego umysłu, znaczenia czy intencji zastosowania i przekształcenia. Nawet jeśli istnieje autorska deklaracja sięgnięcia po dany motyw, to nie można wykluczyć, że jego transformacji nie towarzyszyło na przykład nawiązanie do jeszcze innego obrazu lub że jest ona zwykłą dezinformacją. Takie wątpliwości wynikają również z fundamentalnego założenia, że podmiot nigdy nie jest w stanie w pełni wypowiedzieć tego, co zamierza, ani nie sprawuje niepodzielnej kontroli nad znaczeniem swoich słów. Odpowiedzialnością interpretacji zostają każdorazowo obarczeni badacz i widz z nieuchronnym, współczesnym im punktem widzenia. W rezultacie, powiada Czekalski, „zabiegi mające na celu zbilansowanie stanu zadłużenia twórcy dzieła w tradycji artystycznej, rozpoznanie jego zapożyczeń z dzieł cudzych prowadzą paradoksalnie do skutku wręcz przeciwnego: nie do restytucji, lecz do rozmycia należności”<sup>72</sup>. Logiczne wnioski płynące z rozbioru kluczowych procedur i założeń tradycyjnej historii sztuki skłaniają do rezygnacji z kategorii autora, intencji, źródła i wpływu na rzecz *CYTATU* rozumianego jako dostrzeżony przez widza ślad innego w analizowanym dziele, możliwy dzięki pracy jego pamięci<sup>73</sup>. Cytat lub ślad pojęty jako efekt lektury, a nie intencji, unieważnia rozmaite warianty cytowania, takie jak zapożyczenie czy aluzja. Dochodzi w ten sposób do proliferacji międzyobrazowych odniesień i wynikających z nich modalności znaczeń, a ich ramowanie jest uzależnione od wizualności dzieła i „wkładu” interpretatora. Za największą wartość książki Czekalskiego uważam bardzo przekonującą prezentację swego rodzaju dynamicznej infrastruktury związków międzyobrazowych, elementarnej warstwy potencjalności dialogowania łączących się na wizualnym poziomie po-

---

<sup>72</sup> S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo*, s. 246.

<sup>73</sup> Jak pisze Bal: „Zamiast »wpływu« przeszłość staje się terażniejszością w postaci śladów, rozproszonych wspomnień”. Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio*, s. 66.

dobieństwa dzieł, która zazwyczaj jest jednak tłumiona i regulowana takimi wymogami, jak „prawda historyczna” lub dyskurs tzw. wpływologii. Można chyba rzec, że *Intertekstualność i malarstwo* zachęca do jak największego otwarcia się na obraz, do rozpoznania prawdy doświadczenia wizualnego opartego na ruchu obrazów w procesie interpretacji, do stworzenia ścieżki międzyobrazowej komunikacji, niezależnie od tego, czy dane przedstawienia wydają się w oczywisty i historycznie prawdopodobny sposób powtarzać analizowane dzieło, czy wszelka faktyczna zależność jest wykluczona.

Tak wielka, powierzona widzowi odpowiedzialność musi zatem wiązać się z radykalnym przedefiniowaniem chronologii zawiązywania się relacji między obrazami. Podczas gdy temporalna perspektywa interpretacji w książce Bal została uzgodniona z dziełami cytującymi Caravaggia, w przypadku *Hoppera wirtualnego* punkt ten jest zmienny, choć w większości przypadków wyznaczany przez obrazy amerykańskiego artysty, niezależnie od tego, czy wkraczają one w dialog z pracami późniejszymi, czy wcześniejszymi. Tym, co reguluje mechanizm intertekstualnej cyrkulacji śladów generującej „efekt cytatu” lub „cytatowe powtórzenie”, jest pamięć i wynikająca z niej rozpoznanie, dzięki którym dokonuje się wizualny/tekstualny spłot, skądinąd odseparowanych od siebie elementów. Co więcej, pamięć jest warunkiem każdej lektury. Mikhail Iampolski w swej książce o znamiennym tytule *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film* lakonicznie stwierdza: „Widzenie bez pamięci jest ślepe [...]. Widzenie bez pamiętania oznacza niezrozumienie [...]. Widowisko, które nie jest zanurzone w pamięci, któremu nie przyznano prawa wstępu do źródeł Mnemosyne, pozostaje bezsensownym zbiorem chaotycznych fragmentów”<sup>74</sup>. Pamięć to metaforyczna „ciemnia”, „przestrzeń intertekstualności”, która archiwizuje i dekontekstualizuje obrazy, tworząc w ten sposób nowe, oparte na podobieństwach kombinacje, paradoksalnie możliwe tylko dzięki momentowi metaforycznej ślepoty otwierającej tekst na niewidzialnego innego<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> M. Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley 1998, s. 2.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 253.

Z kwestią pamięci wiąże się wizja historyczności związków międzyobrazowych i ich interpretacji. Aspekt rozumienia historii został zaznaczony już w znamienym złożeniu tworzącym podtytuł wyżej wspomnianej publikacji Bal: *Contemporary Art. Preposterous History*. Nawiązując do Deleuze'owskiej lektury pism Leibniza, badaczka twierdzi, że widzenie ma zawsze znamiona HALUCYNACJI, czyli percepcji kwestionującej historyczne uwarunkowania przedmiotu, separujące go od percypującego podmiotu. Innymi słowy, przedmiot nie istnieje bez podmiotu, w którego spojrzeniu się zjawia. „Wizja” podmiotu z jego indywidualnym zasobem pamięci, innych obrazów, bagażem kulturowym itp. jest zawsze re-wizją niwelującą historyczny dystans, wprowadzającą przedmiot w perspektywę współczesności podmiotu, jego/jej „tu i teraz”<sup>76</sup>. HISTORIA PREPOSTERYJNA redukuje różnicę między tym, co przed (*pre-*), i tym, co po (*post-*), a zarazem otwiera pole różnicującego spotkania. Z punktu widzenia linearnej historii genetycznych związków między obrazami jest zatem absurdalna (*preposterous*), ponieważ odwraca, a nawet zaburza przyczynowo-skutkową logikę filiacji na rzecz pozornie arbitralnych skojarzeń interpretatora. Dochodzi, używając sformułowania Gadamera, do stopnienia horyzontu widza i dzieła na wspólnej płaszczyźnie tekstu<sup>77</sup>. Dowartościowanie roli widza łączy się w książce Bal z przełamaniem historycznego dystansu w anachronicznej barokowości postmodernistycznych realizacji artystycznych; w przypadku analizowanej przeze mnie twórczości amerykańskiego malarza będzie to wiązać się między innymi z przekroczeniem ramy „czasu Hoppera” i „amerykańskiej scenerii” jego prac.

ANACHRONIZM w historii sztuki uczynił przedmiotem zbioru esejów zatytułowanego *Devant l'temps* Georges Didi-Huberman<sup>78</sup>. Jego propozycja zbliża się do dekonstrukcyjnej, radykalnie nieline-

<sup>76</sup> Zob. S. Czekański, *Semiotyka widzenia i preposteryjna historia obrazów Mieke Bal*, w: M. Poprzeczka (red.), *Obraz zapośredniczony. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Nieborowie w 2004 r.*, Warszawa 2005, s. 120.

<sup>77</sup> Zob. H.-G. Gadamer, op. cit. Nawiązanie do Gadamera w kontekście Bal pojawia się również w powyżej cytowanym tekście Czekańskiego.

<sup>78</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps* (zob. zwłaszcza pierwszy rozdział, s. 9–55).

arnej wizji czasowości doświadczenia dzieła Bal, a jednocześnie ją w istotny sposób uzupełnia. Obraz nie jest – powiada francuski badacz – nigdy jednorodnym obiektem zakonserwowanym w jakimś momencie przeszłości, lecz MONTAŻEM HETEROGENICZNYCH CZASÓW I RYTMÓW; częstokroć nosi w sobie ślady, które odsyłają zarówno do dzieł poprzedzających czas jego powstania, jak i do tych, które powstały później, zaburzając przyczynowo-skutkowy porządek, historyczny ideał temporalnej zgodności przedmiotów. Historia dzieł sztuki, a zwłaszcza obrazów, to „historia obiektów, które są temporalnie nieczyste, złożone”<sup>79</sup>. Stając przed dziełem sztuki, należy być przygotowanym na epifanię innego, rozdarcie czasowej tkanki, niezgodność objawiającą się mimowolną pamięcią, przypomnieniem, które może, lecz nie musi, być zsynchronizowane z historycznymi warunkami i tzw. kontekstem dzieła. Jaskrawym przykładem jest tu przypomnienie sobie przez francuskiego badacza malarstwa Jacksona Pollocka w chwili oglądu bezprzedmiotowej partii fresku Fra Angelica, które, choć absurdalne z genetycznego, a nawet interpretacyjnego punktu widzenia, generuje szczególny rodzaj doświadczenia zmuszającego do tego, by zatrzymać się przed wcześniej niedostrzeżoną płaszczyzną<sup>80</sup>. „Być przed obrazem, to być przed czasem”<sup>81</sup> – powiada Didi-Huberman. „Czas, który nie jest przeszłością w sensie ścisłym, to pamięć. To ona powoduje, że przeszłość nie może być ujmowana w sposób ścisły. To ona sprawia, że czas staje się ludzki, zmienia jego konfigurację, splata włókna, naraża go na zanieczyszczenie, umożliwia przekaz. Historyk nie pyta o »to, co przeszłe«, lecz o pamięć [...]”<sup>82</sup>. Jak komentuje Andrzej Leśniak, wynikający z tego anachronizm ma dwuznaczny charakter: „z jednej strony, może on doprowadzić do uprawomocnienia w ramach nauki dowolnych twierdzeń, przypadkowych zestawień, porównań o wątpliwej wartości analitycznej. Z drugiej natomiast, wpisana w niego prawie nieograniczona nieokreśloność, nieprzewidywalność efektu sprawia, że

<sup>79</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>80</sup> Podobnie pisze przytaczany wcześniej Dario Gamboni o swoim doświadczeniu okładziny w weneckiej bazylice.

<sup>81</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, s. 9.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 37; przekład za: A. Leśniak, op. cit., s. 124.

otwiera on nieoczekiwane możliwości interpretacyjne<sup>83</sup>. W książce podejmują wpisane w anachronizm ryzyko nie tylko ze względu na, z pewnością kuszącą, heurystyczną przygodę, lecz okoliczności poparte analizą tekstu Hoppera, które taką właśnie lekturę legitymizują.

Myślenie o malarstwie Hoppera w kategoriach wirtualnego krąwienia obrazów jako śladów i śladów innych dzieł przyczajonych w płótnach Amerykanina, oczekujących na rozpoznanie, czyli przypomnienie, ma charakter bliższy pamięci niż historii, jeśli w ogólne można te pojęcia rozdzielać. Stąd – między innymi – pamiętające spojrzenie w podtytule. PAMIĘTAJĄCE SPOJRZENIE – w przeciwieństwie do spojrzenia wiedzącego – wystawia się za każdym razem na ryzyko niespodziewanych wydarzeń, które, jak pisze Didi-Huberman, zaburzają porządek wiedzy. Wirtualny aspekt doświadczenia obrazu prowadzi do wiedzy niepewnej, zmusza do „przebywania w dylemacie między widzieć a wiedzieć, między wiedzą o czymś a niewidzeniem czegoś, ale też widzeniem czegoś i niewiedzą o czymś innym”<sup>84</sup>.

Określenie „pamiętające spojrzenie” – uniwersalnie łączące problem związku widzenia tego, co materialne, i tego, co pamięciowe – zaczerpnąłem z książki *The Threshold of the Visible World* Kai Silverman, która omawia je na gruncie psychoanalizy (również bliskim Didi-Hubermanowi, choć inaczej pojmany) <sup>85</sup>. Píše ona o „produktywnym pamiętającym spojrzeniu” – spojrzeniu, które za sprawą rozmaitych procesów psychicznych transformuje zapamiętany obraz – pamięciowy ślad<sup>86</sup>.

Przywoływany przez Silverman mechanizm naznaczonego pamięcią widzenia oraz działania nieświadomości, z masy informacji wybierającej często elementy z pozoru irracjonalne i bezużyteczne, uzupełnia wachlarz możliwości myślenia Hoppera wirtualnego. „W trakcie snucia asocjacyjnej sieci nieświadomość wykazuje ude-

---

<sup>83</sup> A. Leśniak, op. cit., s. 156.

<sup>84</sup> G. Didi-Huberman, *Confronting Images*, s. 143. Rozdział, z którego pochodzi cytowany fragment, został przełożony z francuskiego oryginału na polski: idem, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, tłum. M. Loba, „Artium Questiones” 2000, nr 10, s. 229–303. Przytoczony cytat znajduje się na s. 232–233.

<sup>85</sup> K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996, s. 181.

<sup>86</sup> Ibidem.

rzającą obojętność na to, co konwencjonalnie uważa się za ważne lub bezwartościowe na poziomie kulturowego ekranu<sup>87</sup> – pisze badaczka. Pamięć, z uwagi na jej pierwiastki indywidualne, niezeterminowane kulturowym ekranem wyznaczającym to-co-ma-być-zobaczone, działa zatem w porządku, który można by określić jako pole potencjalnie równorzędne znaczenia wszystkiego, co nas otacza, w szczególnie sposób skondensowane w mikrośrodkowisku dzieła sztuki, obrazu malarskiego lub na przykład w fotograficznym polu optycznej nieświadomości<sup>88</sup>. Badaczka powołuje się między innymi na rolę pamięci w książce Rolanda Barthes'a *Światło obrazu*<sup>89</sup>. To dzięki „krnąbrnemu i ekscentrycznemu” pamiętającemu spojrzeniu kulturowy ekran studium zostaje nacięty przez *punctum*. Potencjalnie nawet najdrobniejszy i, wydawałoby się, najmniej istotny detal, ale także kolor, struktura czy infrastrukturalny sposób zachowania w danym środowisku wizualnym może stanowić zaczyn nowego sensu lub nieprzewidzianego kierunku interpretacji. Musi on jednak owo znaczenie jakoś zmanifestować; w interesującym mnie przypadku jest to moment powtórzenia i różnicy, dostrzeżenia podobieństwa, a nawet paradoksalnej tożsamości wraz z jej jednoczesną negacją.

Spróbujmy dalej rozwinąć i dookreślić opisany przez Silverman modus widzenia w kontekście mojej lekturowej propozycji. Pamiętające, spinające ze sobą dwa obrazy spojrzenie w pierwszym momencie nie porządkuje materiału według zewnętrznie narzuconych ram wiedzy i naukowego paradygmatu tej czy innej metodologii. Ma ono charakter zdarzenia na styku widzenia i pamięci, w które można się zaangażować, podjąć dialog i sprawdzić możliwość jego kontynuacji lub przejść obok niego obojętnie. Dopiero zatrzymanie się przy często zupełnie banalnym aspekcie, przypadkowym (ale niekie-

---

<sup>87</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>88</sup> Silverman podkreśla, że dzieła sztuki przemieszczają punkt geometryczny utrzymujący podmiot we władzy kulturowego spojrzenia i pozwalają zaangażować się w bardziej prymarne, intymne, niecodzienne formy działania, w których pragnienie zyskuje obfite możliwości wyrazu. Zob. ibidem, s. 184–185.

<sup>89</sup> Zob. R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996; K. Silverman, op. cit., s. 181–184.

dy również oczywistym, na przykład w przypadku klarownej sytuacji pastiszu) podobieństwie generującym spotkanie obrazów pozwala oszacować produktywność danego dialogu w ramach przyjętych założeń teoretycznych i inklinacji interpretatora. Podjęcie wytrwałej analizy oznacza operację na otwartym ciele obrazu, spięcie z innym przez podobieństwo, które zawsze – w momencie zestawienia dwóch podobnych elementów – okazuje się w istocie czynnikiem różnicującym. Pamiętające spojrzenie to spojrzenie oparte na przypomnieniu, będące odpowiedzią na impuls wizualny, intymne, zaglądające na zewnątrz, a jednocześnie do wewnątrz przedmiotu i podmiotu oglądu. Ono też zmusza do przeformułowania kryteriów „sensowności”, „zasadności” lub „przypadkowości” analizy i statusu tego, co nazywamy interpretacją. Przyjęcie perspektywy anachronicznej lub preposteryjnej oznacza wrażliwość na to właśnie, co nie podlega dyscyplinie wpływu, immanentnego, jedyne go sensu czy narracyjnej koherencji. Fakt skojarzenia dwóch obrazów, poparty wizualnymi argumentami, wystarcza, by podjąć trop, nawet jeśli będzie on prowadzić w ślepy zaułek. Jeśli zgodzić się z moim zdaniem słusznym założeniem, że w dziele sztuki nie ma miejsc nieznaczących czy zbędnych, dlaczego powtórzenie takiego miejsca, jego wirtualne dotknięcie nie miałyby okazać się godne analizy? Interpretacja nie ma być zatem jakąś popartą argumentami dominujących dyskursów zewnętrzną „aplikacją”, lecz rezultatem podążenia za tym, co można by za Benjaminem nazwać błyskiem OBRAZU DIALEKTYCZNEGO<sup>90</sup>.

Modus pamiętającego spojrzenia wpisuje się także w mniej instynktowne, mniej ulotne sytuacje, gdy mamy do czynienia z klarownym powtórzeniem obrazu, zawłaszczeniem czy pastiszem. Każdy taki przypadek natychmiast ewokuje znane dzieło, którego przypomnienie – i ewentualne odnalezienie różnic – może prowa-

<sup>90</sup> „Obraz dialektyczny jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać – jak obraz, co rozbłysnął w »teraz« poznawalności. Dokonujące się w ten – i tylko w ten – sposób ocalenie może się dokonać tylko wobec tego, co w następnym okamgnieniu nieodwołalnie ginie”. W. Benjamin, *Pasaże*, [N 9, 7], tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 521. Zob. znakomite omówienie koncepcji „dialektycznego obrazu” Benjamin: A. Haverkamp, *Notes on „Dialectical Image” (How Deconstructive Is It?)*, „Diacritics” 1992, Vol. 32, No. 3–4, s. 70–80.

dzić do uważniejszego oglądu cytowanego obrazu, związania ze sobą obu dzieł i analizy transformacyjnego działania zaszczyconego na nim cytatu. W obliczu takiego doświadczenia niemożliwy jest prosty powrót do „tego samego”. Choć, jak powiada Silverman, „produktywnie pamiętające spojrzenie to spojrzenie, w którym imperatyw przemieszczenia wziął górę nad imperatywem powrotu”<sup>91</sup>, to będą próbował zademonstrować, że w przypadku obrazów Hoppera powrót jest jednak możliwy: malarstwo to prefiguruje ową zachodzącą w trakcie międzyobrazowego dialogu zmianę, wlicza ją w koszt działania tekstu i ją internalizuje. Innymi słowy, różnicowanie jest powracaniem do tego samego i innego zarazem.

Michael Ann Holly w znakomitej książce *Past Looking* („patrząca przeszłość”, ale też: „przeszłe spojrzenie”) przekonuje, że dzieła w swej wizualnej retoryce prefigurują i prowadzą na trop najodpowiedniejszego sposobu pisania o nich i ich analizowania. Nie oznacza to absolutnego dyktatu, bowiem „nie trzeba dodawać, że każdy późniejszy komentator niesie ze sobą całe mnóstwo czynników mu współczesnych, które wchodzą w interakcję z retorycznymi instrukcjami ze strony tego, na co on lub ona patrzy. Wzajemność jest rozstrzygająca”<sup>92</sup>. Sposób widzenia i próba jego przekładu na tekst interpretacji są polem negocjacji między dziełem a widzem, które w kontekście Hoppera określiłem jako pole wirtualnego różnicowania. Można je porównać, co czyni również Holly, do ekranu ze słynnego diagramu Jacques’a Lacana<sup>93</sup>. Tam ekran jest rezultatem przecięcia się piramidy Lacanowskiego spojrzenia – przedświadomego, ale też, jak go interpretuje Silverman, historycznie zmiennego sposobu widzenia, który sprawia, że jesteśmy zarówno podmiotem, jak i przedmiotem spojrzenia<sup>94</sup> – i piramidy spojrzenia widza. EKRAN jest MIEJSCEM NIEPRZEZROCZYŚCINOŚCI – projekcji i przesłaniania, chwytającym i splatającym oba spojrzenia niosące materię formującą to, co widoczne. Jeśli widzem jest artysta, a w miejsce ekranu

<sup>91</sup> K. Silverman, op. cit., s. 181.

<sup>92</sup> M. A. Holly, op. cit., s. 14.

<sup>93</sup> Zob. J. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. A. Sheridan, New York–London 1998, s. 105–114.

<sup>94</sup> Zob. K. Silverman, op. cit., s. 134–135.



podstawimy malowany przez niego obraz (np. malarski), to powstaje model interakcji między artystą i rzeczywistością, której rezultatem jest właśnie dzieło sztuki. Jednak w tym przypadku interesującym mnie dialog ulega przesunięciu i zachodzi na niewidocznej, wirtualnej płaszczyźnie, która jest wypadkową „spojrzenia” dzieła sztuki i pamiętającego spojrzenia widza. Powstaje kolejny ekran, który – jeśli jest się historykiem albo krytykiem sztuki – ma szansę zgęstnieć w tekst analizy (pisze o tym Holly)<sup>95</sup> lub – jeśli widz również jest artystą – w kolejny, interpretujący obraz (jak na przykład dzieje się w przypadku cytatów Kena Aptekara lub Izabelli Gustowskiej analizowanych w drugiej części książki). Koncepcja „patrzacej przeszłości” determinującej pisarstwo o sztuce do pewnego stopnia stanowi model charakterystycznego dla malarstwa Hoppera „ekscentryzmu”, który generuje szeroką, krytyczną i artystyczną recepcję jego obrazów. Nie tylko negocjuje i aktywnie kształtuje retoryczne tropy pisarskie historyka sztuki, ale i recepcję, przyjmowany przez widza modus spojrzenia oraz to, jakie obrazowe interteksty zostają zatrudnione w interpretacji. W rezultacie perspektywa analityczna w znaczącym stopniu zostaje zadekretowana przez przedmiot analizy<sup>96</sup>.

Choć twierdząc, że malarstwo Hoppera cechuje wpisana w nie skłonność do dialogowania z innymi obrazami, to należy podkreślić rolę, jaką odgrywa współczesna dominacja wizualności określana jako ZWROT OBRAZOWY, która stwarza stosowne warunki do tego, by owa skłonność lub pragnienie obrazów mogło się uaktywnić<sup>97</sup>. Nasze *period eye*, o którym w kontekście sztuki renesansu pisał Michael

---

<sup>95</sup> M. A. Holly, op. cit., s. 23.

<sup>96</sup> Stąd też w interpretacjach może pojawić się w niektórych miejscach wrażenie metodologicznego eklektyzmu czy pewnych napięć. Bynajmniej nie próbuję obarczać winą obrazu, lecz zaakcentować przekonanie, że podejmowane przeze mnie tropy były jak najważniejszym sposobem zdania sprawy z doświadczenia dzieła. Metodologiczna „czystość” wymaga podporządkowania przedmiotu analizy teoretycznym założeniom, podczas gdy przyjęta przeze mnie logika postępowania, motywowana koncentracją na dziełach, jest odwrotna: to obrazy podpowiadają sposób interpretacji, niekiedy przekraczający sztywny rygor danego metodologicznego paradygmatu.

<sup>97</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, z. 23, s. 4–19.

Baxandall<sup>98</sup>, jest określone przez panujące reżimy wizualności, które w coraz większym stopniu rozpraszają i komplikują czasową spójność: reprodukcji, kina czy wirtualnej rzeczywistości. Coraz istotniejszą rolę odgrywa to, co badacze nazywają pamięcią zbiorową, kulturową czy też prostetyczną, generowaną przez rozmaite formy pamięciowej inżynierii, archiwizacji danych, coraz łatwiej dostępnych zbiorów informacji. Zgromadzone zasoby można na przykład skonfrontować z obrazem odsyłającym do czegoś, co przypominamy sobie jeszcze niejasno, mgliście<sup>99</sup>. Proponowany przeze mnie sposób analizy obrazowych filiacji zakłada również taką ewentualność. Pamiętające spojrzenie nie jest tylko fenomenologicznym doświadczeniem obrazu, wyczerpującym się w spotkaniu z nim twarzą w twarz, lecz ma także pragmatyczny lub heurystyczny rys praktyki badawczej historyka sztuki, który podąża za pewnym niejasnym jeszcze sygnałem i poszukuje sposobu, by na niego odpowiedzieć. Bardzo często chodzi też o podjęcie tropów porzuconych i „porozrzucanych” – w literaturze, albumach, wystawach – które stworzyły odpowiednie warunki do konstruowania międzyobrazowych związków, lecz ich owocnie nie spożytkowały. Twórczość autora *Jastrzębi nocy* nie jest zatem pasywna, nie zostaje – jak można by sądzić – po prostu zawłaszczona, skomercjalizowana czy rozproszona przez mnogość modusów widzenia i obrazowego bycia w niematerialnych, „nieoryginalnych” formach. Twierdzę raczej, że na takiej właśnie kontynuacji, cyrkulacyjnym *Nachleben*, polega szczególnie, paradoksalna specyfika tych dzieł. Złożony „genetyczny kod” obrazów jest określany przez wewnętrzne, wizualne dane w obrazie, ale też – co szczególnie istotne – przez sposób, w jaki zapraszają one widza do ciągłego podążania tropem wiodącym

---

<sup>98</sup> Zob. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1974.

<sup>99</sup> Na temat koncepcji pamięci zbiorowej zob. M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008. Na temat pamięci kulturowej i dyskusji z Halbwachsem zob. J. Assman, *Communicative and Cultural Memory*, w: A. Erll, A. Nünning (eds.), *Media and Cultural Memory*, s. 109–118. Pojęcia pamięci prostetycznej używa na przykład Alison Lansberg w: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004. O kulturze prostetycznej w kontekście fotografii pisze C. Lury, *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*, New York 1998.

w przestrzeń wirtualnego. W przestrzeni tej dochodzi do projekcyjnego, pamięciowego lub wyobraźniowego transformowania tego, co dane materialnie za sprawą ewokacyjnej pustki pola, obszarów nieodokreślonych, wyrazowo „uśrednionych”, nierozstrzygniętej narracji czy wreszcie konwencji rządzących niektórymi motywami, nasycających obraz dziesiątkami potencjalnych odniesień. I odwrotnie: ta wielość referencji przypomina o Hopperze w chwili jego nieobecności, generuje jego widmową obecność, zmusza do współwidzenia go z innym. Specyfika owego „genetycznego kodu” obrazu polega zatem na ciągłej możliwości jego bycia w różnicującym widzeniu.

Ów polilogiczny modus recepcji jest „również rezultatem bardzo subtelnego, zbalansowanego nasiąkania” tego malarstwa różnymi sposobami widzenia jeszcze w trakcie życia Hoppera. Historia jego obrazów jest przecież równoległa do dynamicznych przemian w malarstwie i sztuce współczesnej, rozwoju form fotograficznych, a niemal dokładnie pokrywa się z historią kina i mechanicznej reprodukcji. W przeciwieństwie do innych badaczy nie twierdzą jednak, że mamy tu do czynienia z wpływem na obrazy Hoppera (choć nie zamierzam tego wykluczać – kwestia ta w kontekście przyjętej tutaj perspektywy jest po prostu nieistotna). Chodzi raczej – o czym będę jeszcze obszernie pisał – o wyjątkową, wręcz zadziwiającą zdolność tych obrazów do dialogowania z tak szerokim wachlarzem wizualnych form bez wyraźnych, diachronicznych zmian malarskiego idiomu w ciągu czterdziestu lat „dojrzałej” twórczości. Badając to malarstwo, należy zatem wziąć pod uwagę nie tylko to, co widzialne i dane, lecz to, na co owa widzialność przyzwala.

Poszerzająca się, manifestowana w literaturze i na wystawach Hoppera, akceptacja tej sytuacji rzadko prowadzi do rewizji – ponownego wnikliwego spojrzenia na jego obrazy. W toku powyższych rozważań, przywoływanych przeze mnie różnorodnych teorii i metodologii, nie wspominałem o HERMENEUTYCE OBRAZU, która stanowiła metodologiczne zaplecze napisanej przeze mnie i również poświęconej twórczości Hoppera pracy magisterskiej<sup>100</sup>. Główną in-

---

<sup>100</sup> F. Lipiński, *Twórczość Edwarda Hoppera. Próba analizy hermeneutycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM, dr. hab. W. Suchockiego

spiracją była, uznawana za najbardziej radykalną, egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce Michaela Brötjega<sup>101</sup>. Dokonując immanentnych analiz obrazów, marginalizowałem wszelkie czynniki pozaobrazowe jako nieistotne dla czysto oglądowego doświadczenia obrazu – tożsamej z sobą samą propozycji obrazowej. Przekonaniu o słuszności takiego postępowania w imię wyczerpującej analizy i uwagi dla najdrobniejszego detalu, która przekładała się na szczególne, transcendentne doświadczenie, przekraczające znaczenie przedstawienia, towarzyszyło uczucie, że coś istotnego, czego te obrazy ode mnie się domagają w momencie oglądu – lecz co nie jest w obrazie fizycznie zaznaczone – umyka, zostaje niejako z zasady wykluczone. Przyznanie się do postulowanej przez Brötjega niewiedzy w obliczu dzieła nie musi przybierać formy amnezji, lecz może oznaczać – w sensie bliższym Didi-Hubermanowi – niewiedzę wynikającą z poddania się dyktatowi dzieła i przełamania panujących, nieprzystających do sztuki paradygmatów wiedzy na rzecz tego, co wydaje się nienaukowe i nieracjonalne. Nie twierdzę, że spójna koncepcja Brötjega wymaga uzupełnienia; chodzi raczej o OTWARCIE OCZU NA TO, CO NIENAMACALNE, NIEWIDZIALNE, lecz aktywnie uczestniczące w tym, co widoczne. Dopuszczam zatem do głosu stłumiony wcześniej błysk pamięci, reminiscencję lub dostrzeżoną analogię. Uważam, że tym, czego owe obrazy „chcą”, jest określające modus ich doświadczenia przyzwolenie na pracę innego<sup>102</sup>. Jeśli her-

---

w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, 2005; na podstawie jej części opublikowałem tekst: *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Artium Questiones” 2008, nr 18, s. 151–194.

<sup>101</sup> Zob. zwłaszcza M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existenzial-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1991.

<sup>102</sup> W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures „Really” Want?*, „October” 1996, Vol. 77, s. 71–82; idem, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2004. W artykule pisze, że „obrazy nie chcą stawać się językiem, lecz pragną równych z nim praw. Nie chcą być sumarycznie ujęte [leveled] pod kategorią »historii obrazów« ani zrównane pod szyldem »historii sztuki«, lecz chcą być widziane jako złożone jednostki zajmujące wielorakie pozycje podmiotowe i tożsamości” (s. 81).

meneutyka domaga się prawdy obrazu, to prawda ta tkwi w otwarciu na inne obrazy, na wirtualny wymiar dzieła<sup>103</sup>.

Według mniej radykalnych niż teoria Brötjego koncepcji hermeneutyki podstawową cechą dzieła jest jego obrazowość: *Bildlichkeit* – „ikoniczna gęstość”<sup>104</sup>, „to, co ono samo przez się wydobywa na jaw”<sup>105</sup>, czyli – jak komentuje Mariusz Bryl – „autonomiczna, znacząca struktura wizualna dzieła uobecniana przez widza w procesie oglądu”<sup>106</sup>. Gottfried Boehm pisze, że w dziele dochodzi do różnicowania się form, dyferencji ikonicznej, dzięki której „dostrzegamy coraz to nowe sposoby »integracji« obrazu w jednoczesność, od której oddalając się, obraz znów »różnicuje« się w następczość”. Obraz jest równocześnie „symultanicznym polem i kontinuum”<sup>107</sup> – jest wydarzającym się polem potencjalności w spojrzeniu. Każdy element obrazu w swym szczególnym, określonym przez płaszczyznę i jej ograniczenie, sposobie bycia przyczynia się do ukształtowanego przez wzajemne owych elementów relacje sensu całości. Jeśli dochodzi do różnicowania, to na poziomie wzajemnych, syntaktycznych relacji wewnątrzobrazowych form. Przekonany o słuszności analiz, które jak najsilniej zacierają rozdźwięk między formą a treścią (jak powiedział amerykański malarz Ben Shahn: „forma jest widzialnym kształtem treści”)<sup>108</sup>, twierdzą jednak, że konieczne jest podjęcie dialogu, którego możliwość jest sygnalizowana przez budzące się w pamięci „niemal tak jak”, uaktywniające w umyśle widza znany już obraz lub jego fragment w chwili dostrzeżenia podobieństwa struk-

<sup>103</sup> Myślę tu o hermeneutyce inspirowanej ontologiczną myślą Heideggera (Brötjego) i Gadamera (Boehma), a nie na przykład skoncentrowanego na metodologii Oskara Bächtzmanna. Zob. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny*, s. 465–486; idem, *Historia sztuki wobec hermeneutyki H.-G. Gadamera*, w: A. Przyłębski (red.), *Dziedzictwo Gadamera*, Poznań 2004, s. 151–167.

<sup>104</sup> G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*; cyt. za: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny*, s. 469.

<sup>105</sup> Zob. O. Bächtzmann, *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.

<sup>106</sup> M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny*, s. 435.

<sup>107</sup> G. Boehm, *Obraz i czas*, tłum. A. Buchner, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 181–190.

<sup>108</sup> Cyt. za: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 17.

tury, motywu, a nawet detalu. W takiej sytuacji syntaktyczne relacje wewnątrzobrazowe muszą zostać uzupełnione o element paradygmatycznego, wertykalnego naznaczenia przez wprowadzany do gry w pamiętającym spojrzeniu widza inny obraz<sup>109</sup>. Powtórzenie nawet najdrobniejszego elementu pomyślanego jako ikonicznie znaczący różnicuje obraz i w układzie wertykalnym wypiętrza go w wirtualną przestrzeń między widzem i dziełem, która jest jednocześnie tego dzieła konstytutywnym elementem<sup>110</sup>. Pole dziania się hermeneutycznej „prawdy obrazu” zostaje tu poszerzone o komplementarną prawdę doświadczenia obrazu uwzględniającą czynniki wirtualne<sup>111</sup>. W takim ujęciu można mówić o uzupełnionej wcześniej omówionymi zagadnieniami FUZJI PERSPEKTYWY INTERTEKSTUALNEJ Z HERMENEUTYKĄ.

Obrazy Hoppera są cały czas aktualne, dlatego że totalizująca ekonomia tekstu nie redukuje ich wizualności do relatywnego pola przepływu znaczeń, nie czyni z nich jedynie tekstu (pola dyskursu) izomorficznego z każdym innym kodem, sprowadzającego obraz do wspólnej płaszczyzny komunikacji, lecz uwzględnia ich szczególny sposób bycia uzupełniony o zapośredniczony w aktywowanych

---

<sup>109</sup> W swej intelektualnej historii pamięci Douwe Draaisma pisze, że pamięć działa niczym metafora – czyli, znów sięgając po taksonomię Romana Jakobsona, na planie wertykalnym, paradygmatycznym (zwanym też metaforycznym) – która nie tylko łączy, ale i transformuje kojarzone ze sobą obrazy lub znaki. Lektura wirtualna podłączona pod pamięć dokonuje różnicowania właśnie na pamięciowej płaszczyźnie metafory. Zob. D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 23–25.

<sup>110</sup> Opozycję porządku horyzontalnego i wertykalnego stosuję synonimicznie do relacji przyległości, czyli relacji syntagmatycznych (plan metonimii), i substytucji, czyli relacji paradygmatycznych (plan metafory), sformułowanych przez Romana Jakobsona. Zob. R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989. Będę je tutaj stosować wymiennie.

<sup>111</sup> Nawet jeśli w literaturze poświęconej Hopperowi hermeneutycznie zorientowani badacze sięgają po inne obrazy, traktują je przede wszystkim jako narzędzie porównawcze. Zob. M. von Assel, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995, s. 92–99.

w pamięci obrazach udział widza<sup>112</sup>. Lektura wirtualna uzupełniała by zatem hermeneutyczną kategorię obrazowości – *Bildlichkeit* – o nawiązujący do intertekstualności czynnik wertykalnego różnicowania obrazu. Sytuacja ta uprawnia do tego, by mówić o MIĘDZYOBRAZOWOŚCI obrazów Hoppera. Jeśli *Bildlichkeit* to, jak pisze Boehm, również potencjalność, która zostaje zaktualizowana w spojrzeniu, to różnica polega na tym, że jest to spojrzenie restrykcyjnie brońące percepcji przed rezerwą drzemiącej zarówno w widzu, jak i obrazie wirtualnej inności. Jeśli aktualizacja ikonicznej gęstości obrazu zachodzi w nierozzerwalnym związku z jego płaszczyzną, to splot obrazu percypowanego i pamiętanego (czyli obrazowego śladu) dopiero stwarza płaszczyznę różnicowania. Można ją sobie wyobrazić jako ekran, na którym spotykają się oba obrazy i który jednocześnie uwzględnia syntaktyczne relacje wewnątrzobrazowe. Można rzec, że płaszczyzna ta jest przezroczysta w miejscach, w których nie dochodzi do „obrazowego spięcia”. Międzyobrazowość określałaby zatem konstytutywny udział tego, co wirtualne, w zdarzeniu lektury/oglądu; dochodzi tu do pełniejszej fuzji podmiotu i przedmiotu, eksponującej rolę pamięci i niekiedy, w zależności od rodzaju doświadczanego przedmiotu, ciała. Percepcję w modusie pamiętającego spojrzenia uruchamiającego pracę cytatu, działanie śladu innego będą określał mianem PERCYTOWANIA: zdwojonego, poróżnionego widzenia, jednoczesnego percypowania i cytowania.

\*

Książka ta jest niczym innym jak próbą pisania o Hopperze i wraz z Hopperem: pisania obrazami, pozwoleniem na międzyobrazowe wydarzenie obrazu w oglądzie. Pisanie jest jednocześnie czytaniem

---

<sup>112</sup> Z założenia, że obrazy podlegają zasadzie intertekstualności jedynie w sferze komunikowalnej językowo informacji i że ekonomii tej nie podlega „figuralność” obrazu, wyszedł Norman Bryson. Zob. N. Bryson, *Intertextuality and Visual Poetics*, „Critical Texts” 1987, Vol. 4, No. 2, s. 1–6. Krytykę tej tezy z perspektywy Derridowskiej zasady iteracji przeprowadził Czekalski w: *Intertekstualność i malarstwo*, s. 198–222.

między obrazami – tymi aktualnymi i tymi, które są przez nie generowane. Jednak zanim przejdę do części analitycznej, nakreślę najważniejsze aspekty tekstu Hoppera, które legitymizują taki sposób postępowania, a nawet „rozmontowując” klarowne systemy i granice, do niego zmuszają.

Każda z dwóch głównych części książki składa się z czterech rozdziałów. Pierwszą z nich można uznać za próbę zakreslenia tekstu Hoppera i swego rodzaju archeologię międzyobrazowości. Będą mnie interesować przede wszystkim obszary, które, jak spróbuję dowieść, skłaniają do doświadczania i sposobu analizy poszczególnych dzieł w polilogu z innymi obrazami – co stanowi przedmiot części drugiej. Pierwszy rozdział pt. *Obraz nie-do-powiedzenia* dotyczy trudności z wysłowieniem sensu dzieła i jego istotową otwartością oraz ciszy i milczenia – pojęć stosowanych w literaturze poświęconej Hopperowi w odniesieniu do jego dzieł, przedstawionych postaci, samego artysty, a wreszcie widza przed obrazem. Jednocześnie milczenie obrazu i milknięcie słowa w momencie spotkania twarzą w twarz z obrazem stanowi jeden z fundamentalnych problemów historii sztuki związanych z próbą wypowiedzenia doświadczenia obrazu. W początkowej partii wskazuję na możliwość wyjścia z impasu obustronnego milczenia, którym jest elokwentna cisza dialogujących obrazów. W dalszej części rozdziału podejmuję związany z milczeniem wątek melancholii, dyskursu i „estetyki melancholii”, które łączą się z tropem werbalnego niewypowiedzenia i nierozstrzygalności sensu. Następnie, niejako wbrew deklaracjom o „śmierci autora”, przepisuję „tekst autora”, jego wypowiedzi i wątki biograficzne w sposób, który – jak się okaże – zamiast zamykać dzieła, kieruje ku ich doświadczanej w oglądzie interpretacyjnej otwartości. W drugim rozdziale, zatytułowanym *Śladami Hoppera*, podążam szlakiem malarza na mapie historii sztuki oraz śledzę wątki związane z fotografią i kinem: prezentuję próby umiejscowienia jego twórczości w odniesieniu do innych artystów i tendencji oraz znalezienia Hopperowi nazwy, która pochwytałaby go, powstrzymała ruch śladu i dynamiczne tekstualne pole splatających się ze sobą wątków biograficznych, wypowiedzi krytyków oraz prób rysowania związków międzyobrazowych. Koncentruję się przy tym na



wątkach do lat osiemdziesiątych, czyli okresu „renesansu Hoppera”, a jednocześnie postmodernistycznego przełomu. W częściach poświęconych fotografii i kinu – dominujących intermedialnych kontekstach twórczości Hoppera, wskazuję na wczesne próby myślenia o jego obrazach w ramie innych mediów, próbując zrównoważyć tezy o jednokierunkowym, ponowoczesnym zawłaszczeniu tego malarstwa. Zamiast tego twierdzę, że obrazy Hoppera od początku niepokoiły i były niepokojone mediami fotograficznymi, a ostatnie dekady stworzyły odpowiedni grunt dla realizacji tej potencji. Rozdział trzeci – *Obrazowe konstelacje* – jest analizą międzyobrazowych i międzymedialnych wystaw Hoppera, które odbyły się w ciągu ostatnich trzech dekad. Konceptualizuję je, sięgając po Muzeum Wyobraźni André Malraux oraz projekt *Mnemosyne* Aby'ego Warburga. Jest to również moment refleksji nad rolą reprodukcji dla sposobu bycia malarstwa Hoppera w pamięci zbiorowej. Czwarty rozdział pt. *Widzieć Hopperem* koncentruje się na tytułowym problemie „widzenia Hopperem”, czyli dostrzegania go w „świecie”, w którym granica między obrazem a rzeczywistością wydaje się coraz bardziej mglista i niepewna, a wymiana między nimi coraz bardziej dynamiczna. Interesują mnie tam trzy podstawowe kwestie: problem „wewnętrznego powtórzenia” powracających struktur, motywów, czyli *hopperesque* jako „styl” Hoppera, który dalej odnoszę do dyskursu malowniczości oraz towarzyszącego oglądowi jego dzieł *déjà vu*, czyli „zawsze już widzianego”.

Składająca się z kolejnych czterech rozdziałów druga część książki – *Analizy-zbliżenia* – stanowi próbę wyciągnięcia analitycznych konsekwencji z „tekstu Hoppera” i zbliżenia się do konkretnych dzieł lub grup prac w postaci szczegółowych, „wirtualnych” interpretacji. Strukturę tej partii wyjaśnię bliżej na samym jej początku.

Nieoficjalną trzecią częścią książki są ilustracje. Starannie zaaranżowane, nie tylko mają tekst ilustrować, ale odtwarzać mechanizm wprowadzającego kolejne wizualne interteksty pamiętającego spojrzenia. Inspiracją jest tutaj *Mnemosyne* Warburga i tak też zatytułowałam warstwę ilustracyjną – *Mnemosyne Hoppera*. To przecież obrazy stanowią ośnowę, na której rozpina się prezentowany tekst.

W tym miejscu, na koniec, chciałbym podziękować profesorowi Wojciechowi Suchockiemu za otwierające zawsze szeroki horyzont możliwości uwagi, a także koleżankom i kolegom z poznańskiego Instytutu Historii Sztuki za wzbogacające dyskusje o sztuce, teorii historii sztuki i nie tylko. Osobne podziękowania jestem winien Stanisławowi Czekalskiemu, którego badania stanowiły szczególnie istotną inspirację dla wykrystalizowania się koncepcji książki i upewniły mnie w słuszności podążania często krętymi i ryzykownymi międzyobrazowymi ścieżkami.

CZĘŚĆ I

# Tekst Hoppera

*W momencie śmierci pozostaje nazwa własna,  
za pomocą której możemy nazwać, przywołać, powołać, oznaczyć,  
ale wiemy [...], że [...] właściciel imienia i ten unikalny biegun  
wszystkich owych czynności, tych referencji, nigdy na nie nie odpowie,  
nigdy nie odpowie sam, nigdy więcej i nie inaczej niż poprzez to,  
co tajemniczo zwiemy naszą pamięcią\*.*

---

\* J. Derrida, *Memoires for Paul de Man*, trans. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava, New York 1989, s. 48.



## ROZDZIAŁ 1

# Obraz nie-do-powiedzenia

*Ktoś może mówić, mówi bez końca,  
lecz wszystkie [jego słowa] niczego nie powiadają.  
Ktoś natomiast milczy, nie mówi i wiele może powiadać  
w tym nie-mówieniu\*.*

### Elokwentne milczenie

Na (zawsze pozornym) początku (pracy historyka sztuki) było nie słowo, lecz obraz. Słowo wkracza do gry dopiero później, w momencie próby wysłowienia tego, co wynika ze spotkania z obrazem, wobec którego, jak często się pisze, „brak słów”<sup>1</sup>. Droga do namysłu nad wielogłosowością malarstwa Hoppera rozpoczyna się w chwili owej rzekomej CISZY lub MILCZENIA OBRAZU, które prowadzi widza do współbycia w zamilknięciu. Dlatego też ta przypisywana obrazom właściwość, przez zmitologizowanie zawłaszczających warstwę znaczeń, stała się jednym z ich naczelných tematów, a w poświęconej mu literaturze cisza jest jednym z interpretacyjnych lejtmotywów budujących mit Hoppera<sup>2</sup>. Zamiast odrzucać je jako pobrzmie-

---

\* M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1979; cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 156.

<sup>1</sup> Temu zagadnieniu zostało poświęcone Seminarium Metodologiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Nieborowie w 2006 roku. Zob. M. Poprzęcka (red.), *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, Warszawa 2007. Wczesna wersja tego podrozdziału została opublikowana w wymienionym wyżej tomie: F. Lipiński, *Malarstwo nie-do-powiedzenia. Uwagi o ciszy i milczeniu w twórczości Edwarda Hoppera*, s. 245–258.

<sup>2</sup> O ciszy/milczeniu Hoppera informują tytuły książek, artykułów lub filmów dokumentalnych poświęconych Hopperowi. Oto wybór: C. Burchfield, *Hopper: Career of Silent Poetry*, „Art News” 1950, Vol. 48, No. 8, s. 14–17; *The Silent Witness*, „Time” z 24 grudnia 1956 roku, s. 28 i 36–39; *Sound and Silence. Charles Burchfield/Edward Hopper* (katalog wystawy), New Britain, CT 1973;

wające metafizyką pojęciowe klisze, spróbuję je owocnie „zatrudnić” i wskazać na zawarty w tym tropie podstawowy rys otwarcia międzyobrazowego dialogu.

W języku angielskim słowo *silence* oznacza zarówno ciszę, jak i milczenie<sup>3</sup>. Jeśli cisza potocznie kojarzy się z brakiem jakiegokolwiek dźwięku, to milczenie jest sygnałem pewnej potencji, zwykle związanej z brakiem słów. W przypadku malarstwa Hoppera ambiwalencja ta wydaje się wielce znacząca: bezgłos, cisza łączą się z dojmującym wrażeniem wstrzymania się od głosu przy zachowaniu możliwości, by coś powiedzieć<sup>4</sup>.

Pisanie o milczeniu malarskiego dzieła jest samo w sobie próbą co najmniej podejrzaną i problematyczną. Jak już wspomniałem, sugeruje się w ten sposób, że w obrazie tkwi potencja mowy, a twórczość Amerykanina jest naznaczona gestem zamknięcia i zaniechania – zamknięcia w sobie. Jeśli wspomnieć tekst Martina Heideggera *O źródle dzieła sztuki*, w którym filozof pisze o obrazie Vincenta van Gogha: „To on przemówił”, lub rozważania Hansa-Georga Gadamera o rozumieniu dzieła w procesie prowadzonej z nim rozmowy, okazuje się, że na swój wyjątkowy sposób dzieło rzeczywiście

M. Hoelterhoff, *Art: The Solitude and Silence of Edward Hopper*, „Wall Street Journal” z 17 października 1980 roku, s. 31; J. A. Ward, *American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper*, Baton Rouge 1986; L. Michaels, *The Power of Silence*, „Vogue” 1995, No. 6, s. 207–209 i 248; G. Levin, *Silent Places. A Tribute to Edward Hopper*, New York 2000; W. Wells, *Silent Theater. The Art of Edward Hopper*, London–New York 2007; C. Rodriguez (reż.), *Edward Hopper: El Pintor del Silencio* (film dokumentalny zrealizowany przez telewizję hiszpańską na zamówienie Canal+), 2004. Jak zauważyła Jean Gillies, wzmianki na ten temat pojawiają się w wielu tekstach, niezależnie od tego, czy jest to publikacja o profilu naukowym, czy popularnonaukowym. Zob. J. Gillies, *The Timeless Space of Edward Hopper*, „Art Journal” 1972, Vol. 31, No. 4, s. 404.

<sup>3</sup> Dwa pierwsze znaczenia hasła *silence* w *Oxford English Dictionary* to: „1. fakt powstrzymywania się lub zaniechania mowy lub wypowiedzi [...], wynikający z tego stan lub kondycja; niemota, powściągliwość od mówienia, małomówność. 2. Stan lub kondycja, gdy nic nie słyhać, nieobecność jakiegokolwiek dźwięku lub hałasu; pełna cisza [*quietness*] lub bezruch; bezgłos”; *Oxford English Dictionary* (online), wyd. 2, 1989.

<sup>4</sup> Pojęć ciszy i milczenia będę tu używał zamiennie, pamiętając o wspomnianej dwuznaczności słowa *silence*, o tym, że jedno znaczenie zostaje przełamane przez drugie.

„mówi”<sup>5</sup>. Rys milczenia obrazów Hoppera kieruje nas w stronę kluczowego dla historii sztuki problemu idiomatyczności dzieła i związanej z nią translacji obrazu na język. Interpretacja, która chce być możliwie wierna dziełu, jest refleksją – dosłownie – odbiciem mowy obrazu, próbą powtórzenia, nawet jeśli naznaczoną nieuniknionym znamieniem różnicy. Pojawia się przy tym pytanie, czy owo milczenie obrazów jest specyficznym aspektem tej twórczości, czy może stanowi, wyjątkowo wyraźnie uwidaczniającą się w tym konkretnym przypadku, immanentną cechę malarstwa w ogóle; a może raczej jest jedynie ramującym aspektem recepcji, znaczeniową nadwyżką, mityczną naroślą<sup>6</sup>. Powyższe możliwości nie muszą się wzajemnie wykluczać.

Owa przypisana pracom Hoppera *silence* wiąże się z dostrzegalną w poświęconych mu tekstach trudnością wysłowienia sensu obrazu przez piszącego. Jak zauważył Mark Strand, „milczenie jego obrazów spotyka się z naszym własnym milczeniem [...], cisza, która towarzyszy naszemu oglądowi, staje się coraz większa. Niepokoi. Chcemy iść dalej. I coś zachęca nas, żeby to zrobić nawet wtedy, gdy coś innego zmusza, by pozostać”<sup>7</sup>. Jednak często konstatacja owego zamilknięcia stanowi dla piszących o Hopperze jedynie pretekst, by uciec w dyskurs oddalający od tego, co wydarza się w momencie spotkania z obrazem jako specyficzną „ofertą wizualną”. Dzieło milcząco spogląda na widza, który w poczuciu niemocy zmienia temat rozmowy, porzuca je wraz z szansą, by uczestniczyć w kształtowa-

---

<sup>5</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, w: idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 2; H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. K. Michalski i M. Łukasiewicz, Warszawa 2000, s. 132–155; idem, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993. Na tym problemie w tekście Heideggera koncentruje się Wojciech Suchocki w rozdziale swej książki: *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996, s. 136–151.

<sup>6</sup> Na temat mitu jako wtórnego systemu semiologicznego zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000 (zwłaszcza esej *Mit dzisiaj*, s. 239–296). Ponadto można tutaj zastosować terminologię Louisa Hjelmsleva, dla którego mit byłby „konotacją zaszczeploną na denotacji”. Zob. K. Kłosiński, *Sarkazmy*, w: ibidem, s. 13.

<sup>7</sup> M. Strand, *Hopper*, New York 1994, s. 66.

niu sensu obrazu. Choć literatura poświęcona Hopperowi jest bardzo obszerna, to badacze i krytycy rzadko koncentrują się na specyfice obrazowego języka, tak jakby powstrzymywała ich świadomość, że decyzja o podjęciu dialogu musi skutkować wzięciem odpowiedzialności za to, co może się wydarzyć i co nie mieści się w ramach historycznej prawdy czy intencji artysty<sup>8</sup>.

Jedną z nielicznych uwzględniających aspekt ciszy prób zmierzania się z towarzyszącą Hopperowi pojęciową mitologią stanowi opublikowany fragment pracy doktorskiej Jean Gillies<sup>9</sup>. Autorka eseju wyróżnia ciszę jako jeden z kluczowych aspektów recepcji jego twórczości. Efekt ciszy łączy się tutaj z brakiem sugestii ruchu, który – jak twierdzi Gillies – jest warunkiem wszelkiego dźwięku. Z kolei cisza i bezruch prokurują wrażenie bezczasowości – według niej – kolejnego z ważnych czynników określających to malarstwo. Swoje spostrzeżenia dotyczące recepcji obrazów w powyżej zaznaczonych kategoriach badaczka uzasadnia szczegółową analizą niekonsekwencji w konstrukcji przestrzeni w pracach Hoppera, która uniemożliwia widzowi traktowanie obrazu jako przedłużenia włas-

---

<sup>8</sup> Rezultatem, a jednocześnie być może i przyczyną takiego stanu rzeczy, jest dostrzeżone przez historyczkę sztuki Margaret Iversen teoretyczne ubóstwo pisarstwa o Hopperze oraz brak krytycznego ostrza i dyskusji z utrwalonym rozumieniem jego malarstwa. Zob. M. Iversen, *In the Blind Field. Edward Hopper and the Uncanny*, „Art History” 1998, Vol. 21, No. 3, s. 412. Hopper zdaje się oswojony w swym nieoswojeniu: krytycy zgadzają się, że jego twórczość jest naznaczona trudnym do określenia przesunięciem w mimetycznym paradygmacie realizmu, które uwidacznia metafizyczny wymiar jego prac, lecz próby interpretacji koncentrują się najczęściej na doświadczeniu osamotnienia w świecie oraz kontemplacyjnym lub melancholijnym charakterze jego prac. Zob. na przykład: J. Hollander, *Hopper and the Figure of Room*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 155–160. Do znamiennych odstępstw od tej reguły należą między innymi analiza jednego obrazu Hoppera autorstwa Michaela Brötjega (M. Brötje, *Obraz – spotkanie*, tłum. M. Haake, „Quart” 2008, nr 3, z. 9, s. 65–81), kilka ważnych prób Briana O’Doherty’ego oraz inspirowane hermeneutyką obrazu książki niemieckich autorów: H. Beck, *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*, Frankfurt am Main 1988; H. Liesbrock, *Edward Hopper. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Stuttgart 1992; M. von Assel, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995.

<sup>9</sup> J. Gillies, op. cit., s. 404–412.



nej przestrzeni, co z kolei skutkuje wrażeniem ciszy, alienacji oraz beczasowości.

W książce Josepha A. Warda *American Silences. On the Realism of James Agee, Walker Evans and Edward Hopper*<sup>10</sup>, obok wymienionych w tytule pisarza i fotografa, Hopper jest postrzegany jako przedstawiciel „mniejszościowego nurtu” w sztuce Stanów Zjednoczonych, który opiera się amerykańskiemu mitowi prędkości, ruchu i postępu oraz atmosferze gwaru ulic wielkich metropolii. Autor zauważa w tym malarstwie zespół elementów, które stwarzają wrażenie ciszy. Są to niesprzyjające anegdocie tematy, np. krajobraz, samotny dom lub postać czy implikowana w przedstawieniu, rzekomo wojerystyczna pozycja widza w stosunku do obserwowanych postaci, która zawiesza akcję, wzmacnia suspens i zmusza do „bycia cicho”<sup>11</sup>. Istotną rolę odgrywa również charakterystyczne „wyczyszczenie” obrazów z wszelkich potencjalnie zbędnych elementów, konotujące ciszę, poczucie braku lub pustki. Cisza Hoppera, jak pisze Ward, jest pełna napięcia, dramatyczna do tego stopnia, że „staje się tematem i motywem przewodnim”<sup>12</sup>. Jednocześnie „cisza jest paradoksalną formą ekspresji, której sensem musi być niewyraźność”<sup>13</sup>.

Istotnym w kontekście milczenia obrazów problemem, do którego będę jeszcze często powracał, jest wątek narracji. Jak zauważył Brian O'Doherty: „Hopper uniemożliwił ucieczkę widza w anegdotę oraz unikał eksponowania farby i śladów malarskiego procesu. Celem było to, żeby widz zatrzymał się właśnie tam, przed obrazem, patrząc”<sup>14</sup>. Ową milczącą jakość dzieł Hoppera do twórczości Marka Rothki odniósł David Anfam: „Tak jak obrazy Rothki są przepęłnione aluzyjnością – gambit, który zachęca widzów do czytania fa-

<sup>10</sup> J. A. Ward, op. cit.

<sup>11</sup> Implikowany w twórczości Hoppera wojeryzm, z kilkoma wyjątkami (np. *Okna nocą*, 1928), wcale nie jest oczywisty: często widz nie znajduje się w wygodnej pozycji podglądacza, lecz dzieli przestrzeń z ukazaną postacią.

<sup>12</sup> J. A. Ward, op. cit., s. 169.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 15. Dotyczy to również Agee'ego i Evansa. Trop fotografii Evansa w kontekście malarstwa Hoppera będzie powracać kilkakrotnie, zwłaszcza w rozdziale *Zbliżenie – fotografia*.

<sup>14</sup> B. O'Doherty, *Hopper's Look*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper* (katalog wystawy), London 2004, s. 90.

były we wszystkim i w niczym – prace Hoppera zawsze prokurują poszukiwanie opowieści, choć ujawniają one niewiele czytelných historii, jeśli w ogóle jakiegokolwiek<sup>15</sup>. Anfam zauważa tutaj, że obrazy Amerykanina balansują między transparentnym na rzeczywistość realizmem a – za sprawą pewnego nie do końca określonego, różnicującego aspektu – własnościami immanentnie obrazowymi i w rezultacie dezorientują widza, zawieszają jego skłonność do opowiedzenia lub wy-powiedzenia sensu, a w zamian zmuszają do dostrzeżenia go jako szczególnej obecności.

Twórczość Hoppera, szczególnie w późniejszym okresie, czyli od około 1925 roku, zarówno pod względem ikonografii, jak i formy tworzy stosunkowo spójną całość – widoczne jest konsekwentne stosowanie syntetycznych form, charakterystycznej, często opartej na kolorach lokalnych palety barwnej oraz oszczędnego malarskiego opracowania<sup>16</sup>. Brian Robertson, zwracając uwagę między innymi na ten właśnie aspekt prac Hoppera, pisał o „milczących powierzchniach” jego płócien oraz o tym, że obrazy te mówią nam „coś nie-do-powiedzenia” o Ameryce<sup>17</sup>. Powracające motywy ikonograficzne, takie jak pejzaż z samotnymi budynkami, opustoszały krajobraz miejski, a zwłaszcza charakterystyczne przedstawienia pojedynczych postaci lub par we wnętrzach stanowią specyfikę jego malarstwa – „głos Hoppera” „będący w rzeczywistości formą ciszy, która artykułuje to, czego nie można wyrazić”<sup>18</sup>. Zadaniem krytyka, pisze dalej O’Doherty, jest rekonstrukcja tego głosu, wydobywanie tego, co stanowi o malarskiej istocie tej twórczości. Jednak jeśli ów głos, który należy chyba rozumieć jako sens jego – nazwijmy to w ten spo-

---

<sup>15</sup> D. Anfam, *Rothko’s Hopper. A Strange Wholeness*, w: ibidem, s. 45.

<sup>16</sup> W jednym z wywiadów Hopper powiedział: „Wiem, że nie jestem kolorystą. Chodzi o to, że nie interesują mnie kolorystyczne harmonie, choć podobają mi się w naturze. Ważniejsze jest dla mnie światło niż kolor”. Na co wtrąca się żona Hoppera: „Powinieneś uważać na to, co mówisz o kolorze”, po czym artysta odparł żartobliwie: „Dlaczego, bo mogę obrazić kolor?”. Zob. K. Kuh, *The Artist’s Voice. Talks with Seventeen Modern Artists*, New York–Evanston 1962, s. 40.

<sup>17</sup> B. Robertson, *Edward Hopper. Reality and Artifice*, „Modern Painters” 1996, Vol. 9, No. 1, s. 40–41.

<sup>18</sup> B. O’Doherty, *Edward Hopper’s Voice*, w: idem, *American Masters. The Voice and the Myth*, New York 1973, s. 23.

sób – malarskiego projektu, jego malarski idiom, jest „formą ciszy”, czymś niewyraźnym, to zadanie historyka sztuki czy kogokolwiek, kto pochyła się nad tą twórczością, może wydawać się niewykonalne. Problem ten sygnalizuje konieczność wpisana w myślenie o dziele sztuki, gdzie wizualność jest miejscem kształtowania się znaczeń, nieredukowalnych do języka werbalnego. Taka świadomość pozwala wejść w dialog z obrazem, otworzyć go, nawet jeśli ów sens nie będzie do końca sprecyzowany, a lektury dzieła nigdy nie będzie można uznać za zakończoną. Wpisana w interpretację niemoc stanowi impuls, by do dzieła powracać, forsować język w obliczu niewyczerpanego potencjału oglądowego obcowania z obrazem.

Zatrzymajmy się na chwilę przy słowach Jacques’a Derridy, który tak pisze w znanym fragmencie *Prawdy w malarstwie*:

W odniesieniu do malarstwa każdy dyskurs – o nim, obok lub powyżej niego – (niezależnie od tego, czy jest poetycki, czy filozoficzny) wydaje mi się zawsze naiwny, zarazem pouczający i rzucający zaklęcia, zaprogramowany, kierowany przymusem mentorstwa. Zawsze rozgadany, a tym bardziej, gdy jest na temat [...], w malarstwie istnieją dla mnie dwa rodzaje malarstwa. Jedno – zapierające dech w piersiach, obce wszelkiemu dyskursowi, skazane na domniemane MILCZENIE „RZECZY SAMEJ” – restytuuje w autorytatywnej ciszy porządek obecności. [...] Drugie, a więc to samo, ELOKWENTNE I NIWYCZERPYWALNE – powieła w zasadzie pewien zamierzchły język, przybywając z opóźnieniem na ostrze tekstu, który mnie interesuje<sup>19</sup>.

Malarstwo z jednej strony „zapiera dech w piersiach”, „obce wszelkiemu dyskursowi” nie pozwala w nim się skonsumować i jest nieprzystępne w swojej milczącej obecności. Z drugiej, paradoksalnie, jest utekstowione i „gadatliwe”. Rysuje się tu wyraźna opozycja dwóch rodzajów relacji między widzem a obrazem. W pierwszym przypadku milniemy, doznajemy swoistej afazji, a sens obrazu, niedostępny i nie-do-powiedzenia, jest zaklęty w samym dziele. Zachodzi tu wyraźny podział na podmiot i przedmiot spojrzenia, gdzie

---

<sup>19</sup> J. Derrida, *R+*, w: idem, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 181–182 (wyróżnienie – F. L.).

podmiot nie ma udziału w powstawaniu sensu obrazu, doznaje tylko jego cichej obecności, wie, że on jest. Jednak, jak chce Derrida, w tej samej chwili widz współuczestniczy w pracy tworzenia sensu, udziela dziełu głosu, sprawia, że ono mówi, jest „elokwentne i niewyczerpywalne”, ponieważ jest nieuchronnie „uwikłane w sieć różnic i odniesień”, a zatem ma strukturę tekstu<sup>20</sup>.

Obok pojęć ciszy i milczenia, które w języku angielskim są opatrzone ambiwalentnym *silence*, Derrida w powyżej wspomnianym wywiadzie dokonuje rozróżnienia na *mutism* (niemota) oraz *taciturnity* (małomówność). Pierwsze to milczenie czegoś, co nie może mówić. Z kolei w drugim przypadku mamy do czynienia z milczeniem czegoś, co mówić potrafi<sup>21</sup>. Jak wspominałem, dzieło sztuki pomieszcza w sobie oba znaczenia. Cisza dzieła donośnie sygnalizuje jego autonomiczną obecność, skończoność, a zarazem – jak twierdzi autor *Prawdy w malarstwie* – wrażliwość i bezsilność względem dyskursu<sup>22</sup>. To, co milczące, z łatwością ulega zawłaszczeniu przez logocentryczne praktyki dyskursywne, które dowolnie wykorzystują i niejako używają dzieła sztuki. Taka sytuacja ma miejsce w przypadku Hoppera: malarstwo to staje się przedmiotem interpretacji, które w niewielkim stopniu odnoszą się do tego, co widać na obrazie – mnożą kon-teksty (np. dyskurs antyurbanizmu lub kryzysu instytucji małżeństwa)<sup>23</sup>, na które owe rzekomo milczące prace pozwalają, ale zapominają o specyfice ich substancji wyrażania. Jednak, paradoksalnie, milczenie obrazów wcale nie wyklucza ich uczestnictwa w tekstualnej sieci referencji i cytatów. Choć wzajemne różnicowanie dokonuje się w poprzek kodów, na przykład dzieła werbalne modyfikują lekturę tego, co wizualne (przypadek ekfrazy), to – w lektu-

---

<sup>20</sup> Idem, *The Spatial Arts. An Interview with Jacques Derrida*, w: P. Brunette, D. Wills (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge 1995, s. 15.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 12–13.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>23</sup> Zob. T. Slater, *Fear of the City 1882–1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-urbanism*, „Social & Cultural Geography” 2002, Vol. 3, No. 2, s. 135–154; V. Green Fryd, *Art and the Crisis of Marriage. Edward Hopper and Georgia O’Keeffe*, Chicago 2003.

rze Derridy proponowanej przez Stanisława Czekalskiego – proces powtórzenia i odwleczenia sensu, czyli iteracji, dokonuje się najefektywniej w obrębie tego samego kodu. Tylko relacja tekst–tekst lub obraz–obraz pozwala na anagramatyczną lekturę i efektywne przeszczepy, wyzyskujące nietranscendentny potencjał substancji znaczącej<sup>24</sup>. Malarstwo Hoppera wskazuje na szczególną efektywność takiej kombinacji. I nie ma tu mowy o sprzeczności – skoro dzieło sztuk wizualnych milczy, będąc zarazem elokwentnym, a nawet gadatliwym. Jest tak, ponieważ dialogi, które prowadzi, są przede wszystkim (choć nie wyłącznie) rozmowami z innymi obrazami. Rozumiemy obraz nie przez pryzmat słowa, na które staje się przezroczysty, jak chciał Erwin Panofsky w swej ikonologii, lecz przez inny obraz, którego ślad dostrzegamy. Nie chodzi o absolutne panowanie jednego obrazu nad drugim, ale o dotknięcie innego, nacięcie, stworzenia płaszczyzny milczącego dialogu.

W nieco innym sensie o wzajemnym dialogowaniu dzieł pisat George Steiner. Uważa on bowiem, że interpretacje są zawarte już w sztuce. Widz – mieszkaniec tzw. pierwszego miasta – milcząco recypuje dzieło, odnosząc je do innych dzieł; we wtórnym, „drugim mieście” sztuka zostaje zapośredniczona przez dyskurs werbalny, co skutkuje odejściem od jej istoty. Jak pisze Steiner: „Wszelka egzegeza i glosa oddała tekst [tu: dzieło literackie – F. L.] i skazuje go na wygnanie”, podczas gdy „najlepsze odczytanie sztuki daje sztuka”<sup>25</sup> – dzieła, wzajemnie się do siebie odnosząc, interpretują się, a medium owych odniesień jest niewymagająca językowego zapośredniczenia pamięć tworzącego artysty i percypującego widza. Zgadzam się z autorem *Rzeczywiste obecności* co do interpretującej roli dialogujących dzieł oraz węzłowej roli pamięci, jednak całkowite odrzucenie dyskursu werbalnego oznaczałoby niekomunikowalność doświadczenia i sensu sztuki w sposób inny niż w obrębie jej samej. Z kolei z punktu widzenia Gadamerowskiej hermeneutyki językowy, interpretacyjny przekład jest konstytutywnym elementem procesu wyda-

---

<sup>24</sup> S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 24.

<sup>25</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 38 i 18.

rzenia się obrazu w oglądzie: „Hermeneutyka obrazu ma swe źródło tam, gdzie wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka”<sup>26</sup>.

Tak wyraźne wyeksponowanie roli pamięci, która według Steinerja miała nadal podtrzymywać relacje genetyczne oparte na ciągu dzieł wcześniejszych wpływających na dzieła późniejsze, prowadzi do nieuchronnej trudności z selekcją tego, co było intencją artysty, a tym, co rodzi się w pamięci interpretującego widza<sup>27</sup>. Obiektywizm i immanencja zostają zatracone na rzecz indywidualnego spotkania dzieła z innymi dziełami zapamiętanymi przez widza. Ów trop, jak zauważa Czekalski, z pewnością niezgodny z intencją autora *Rzeczywistych obecności*, prowadzi ku mechanizmowi działania Derridowskiego śladu<sup>28</sup>, którego ruch jest efektem lektury, a konkretnie pamiętającego spojrzenia widza, kojarzącego ze sobą obrazy na mocy dostrzeżonej analogii niezależnej od „obiektywnych” przesłanek. Interpretacja polega zatem na próbie zapisania, „opakowania w słowa” dialogu dzieł, dla którego punktem wyjścia jest „przeblysk międzyobrazowego skojarzenia”<sup>29</sup>. Przypominają się słowa Waltera Benjamina: „W dziedzinach, jakie tu roztrząsamy, poznanie to jedynie piorunowy błysk. Tekst to dudniący potem długo grzmot”<sup>30</sup>. Steiner proponuje pozostanie na poziomie milczącego (i bardziej restrykcyjnego) dialogowania dzieł, co oznaczałoby, że malarstwo Hoppera należy pozostawić w jego bezgłośnie otwierającym się na innego byciu i samemu w obliczu dzieła zaniemówić. Wydaje się jednak, że wzajemne komentowanie się obrazów jest miejscem wyłomu w murach „pierwszego miasta”, miejscem różnicy, rysą na ich płaskiej po-

---

<sup>26</sup> G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, w: H.-G. Gadamer, G. Boehm (eds.), *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1978, s. 444 (przekład za: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 r.*, Poznań 2008, s. 465).

<sup>27</sup> S. Czekalski, *Hermeneutyka i granice wysłowienia sensu dzieła. Rzeczywiste obecności George’a Steinera wobec Gadamerowskiej filozofii rozmowy*, w: M. Porprzędka (red.), *Brak słów*, s. 81–97.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, [N 1, 1], tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 503.

wierzchni, która pozwala wreszcie coś o sztuce powiedzieć bez konieczności „zdrady” malarstwa na rzecz języka dyskursywnego.

Milczenie widza, zamknięcie w momencie *tête-à-tête* z obrazem nie musi być zatem momentem sensotwórczo bezpłodnym, sprowadzającym się do metafizycznego doznania niewyraźnego, ani chwilą odwrócenia od dzieła. Przeciwnie, może być to ułamek sekundy, gdy zamiast słów przychodzą na myśl dzieła podobne, motywy już widziane, które natychmiast uruchamiają możliwość dalszej lektury i interpretacji. Doświadczenie obrazu, jeśli ma być zakomunikowane, musi zostać zapisane, jednak nie jest to proces bezpośredniego przekładu, lecz zapis rozmowy dzieł, w której czynnie uczestniczy widz.

Derrida pisze, nawiązując do słynnego dictum Ludwiga Wittgensteina<sup>31</sup>: „Czego nie można powiedzieć, tego tym bardziej nie należy przemilczać, lecz o tym napisać”<sup>32</sup>. Sparafrazuję je po raz kolejny w następujący sposób: o obrazie, o którym nie można mówić, nie należy milczeć, lecz na niego patrzeć. Owo spojrzenie jest szczególnie wymowne, ponieważ uaktywnia sieć obrazowych referencji, które z kolei uruchamiają tekst obrazu. Jak pisze Michał Paweł Markowski: „Pisanie nie zastępuje tu, jak się potocznie sądzi, mowy, lecz milczenie. Zamiast doświadczenia niewyraźnego, mamy do czynienia z myślą *différance*. Zamiast niemego oglądu, ślad, odwleczenie paruzji, niemożliwość pełnego uobecnienia sensu”<sup>33</sup>. Wydaje się, że takie jest również doświadczenie dzieła, które nigdy nie pozostaje do końca autonomiczne, milcząco obecne, kryjące w sobie sekretny sens i zmuszające, byśmy zamilkli. Jeśli pisanie jest panaceum na ciszę, to w sytuacji spotkania z obrazem będzie nim otwarcie się na inne obrazy, na wizualność, w której jest zanurzony każdy obraz: malarski, fotograficzny czy filmowy. Pisanie jest zatem

---

<sup>31</sup> Chodzi oczywiście o słowa „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” w: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 83.

<sup>32</sup> J. Derrida, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, trans. A. Bass, Chicago 1987, s. 194.

<sup>33</sup> M. P. Markowski, *O niewyraźnym*, w: idem, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 218.

niczym innym jak mnożeniem tropów i odniesień, grą powtórzenia i różnicy, przepisywaniem, przyzwoleniem, a zarazem odpowiedzią na to, czego ono chce – by dzieło otwierało się w swej ciszy na inne dzieła. Pisanie (lub pismo), powiada Jonathan Culler, „prezentuje język jako serię fizycznych śladów, które działają pod nieobecność mówiącego”<sup>34</sup>. W podobny sposób obrazy rozpraszają się, dyseminują pod nieobecność artysty, lecz w obecności widza. Pisanie o obrazach jest zatem zawsze pisaniem w horyzoncie ciszy i obrazowej rozmowy zarazem. Cisza lub milczenie dzieła utrzymuje je w orbicie siebie samego, „obrazu jako obrazu”, który nie może zostać sprowadzony do werbalnego *signifié*, a jego elokwencja rozpoczyna się wraz z otwarciem się dyskursu na inne obszary wizualności. Przytoczmy po raz kolejny Markowskiego:

Jeśli idiom nie jest do końca wyrażalny, to nie znaczy, że nie jest wyrażalny w ogóle, bo inaczej nie byłby idiomelem. Z drugiej strony, także pełna wyrażalność nie jest możliwa, albowiem idiom opiera się całkowitej translacji na obcy sobie język. Tak jak nie istnieją nieskazitelne idiomy, przed którymi milkłaby wszelka mowa, tak siatka dyskursu nigdy nie pochwyli tembru czyjegoś głosu [...]”<sup>35</sup>.

Cisza obrazów Hoppera okazuje się zatem tropem, którego nie należy odrzucać, lecz „zatrudnić” go i przepisać. Milczącym dziełom powinniśmy się raczej uważnie przyglądać i nie lekceważyć pobudzanej przez nie potencji międzyobrazowego dialogu. Nawet jeśli malarstwo Hoppera w swym domniemanym milczeniu jest NIE-DO-POWIEDZENIA, nie oznacza to, że jest absolutnie niewyrażalne. Raczej nie jest wyrażalne do końca, czyli NAZNACZONE NIEDOPowiedzeniem (w coś nie-do-powiedzenia dosłownie wpisany), zapewniającym otwartość sensu, nieustające zawieszenie i odwleczenie wy-powiedzenia ostatecznej o nim prawdy.

<sup>34</sup> J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca–New York 1989, s. 91.

<sup>35</sup> M. P. Markowski, *O niewyrażalnym*, s. 218.



## Melancholia Hoppera

Dyskutowane powyżej uniwersalne milczenie malarstwa Hoppera wiąże się z innym zmitologizowanym, powracającym w literaturze przedmiotu wątkiem: wpisanym w obrazy MELANCHOLIJNYM SPOJRZENIEM. Ono z kolei, wraz z wynikającym z niego melancholijnym, opartym na ikonograficznych konwencjach, ale i rozwiązaniach formalnych, nastrojem tych dzieł wiedzie ku refleksji psychoanalitycznej. Psychoanaliza będzie tu jednak stanowić jedynie punkt wyjścia analizy estetyki melancholii i melancholii jako aspektu nierozstrzygalności i otwartości sensu obrazów.

Według Julii Kristevej melancholia oznacza utratę zdolności funkcjonowania w porządku symbolicznym, która przekłada się na introwertyzm, strach i milczenie<sup>36</sup>. W teorii psychoanalizy sytuację tę określa się jako rezultat nieudanej separacji z Matką. Przedmiot miłości i pragnienia, czyli Matka, zostaje utracony, a jednocześnie zagnieżdża się w podmiocie. W ten sposób pojawia się paradoks utraty czegoś, z czym nadal jest się związanym. Obiekt miłości staje się obiektem nienawiści, a w rezultacie podmiot zamyka się w sobie. Powodem takiego stanu rzeczy jest denegacja, czyli negacja braku lub straty przedmiotu (Matki), która sprawia, że podmiot nie jest w stanie zrekompensować go językiem; brak kompensacji skutkuje melancholijnym smutkiem, niemożliwością wypowiedzenia, milczeniem. Kristeva powiada, że sposobem pokonania owego milczenia, samotności i alienacji (dwa kolejne pojęcia budujące mitologię Hoppera) jest twórczość artystyczna, która pozwala opanować znaki i rozpocząć pracę symbolizacji, w przypadku malarstwa – bez słów. Melancholia pozostawia jednak swoje znamię w postaci jedynie minimalnego, śladowego wkładu afektu, czyli tego, co semiotyczne (miłości, jak pisze Kristeva), pewnej nadwyżki względem porządku symbolicznego. Jednocześnie fakt zaistnienia takiego dzieła stanowi obietnicę, a przynajmniej możliwość sensoproduktywnego przepracowania i komunikatywnego otwarcia. Dzieła melancholijne – za-

---

<sup>36</sup> Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski i R. Rzyziński, Kraków 2007.

sługujące na to miano nie ze względu na swą symbolikę, lecz sposób przedstawiania – cechuje minimalizm na pograniczu absolutnej ciszy, milknięcia w sobie, niemożliwości skorzystania z ekspresyjnych właściwości wizualnego medium.

Rama melancholii kondensuje problem milczenia dzieła sztuki, ikonografię wiązanych z nią samotności i alienacji (i samej melancholii), przede wszystkim zaś odnosi się do wizualnej specyfiki obrazów, które można określić jako ciche lub milczące. Melancholia stanowi wreszcie łącznik między dziełem a artystą, któremu w kolejnej części oddam głos, wskazując, że jego autorski, melancholijny komentarz wyrażający koncepcję tworzenia jako nieuchronnego „bycia w drodze” i generowanego poczuciem braku pragnienia, nie daje żadnych gotowych odpowiedzi i zamiast oferować sens obrazu „z pierwszej ręki”, swym niepewnym tonem otwiera go na wielość interpretacji, wpisując się w dyskurs krytyczny jako równouprawiony, lecz nie dominujący tekst. Wreszcie – jak twierdzi Michael Ann Holly – melancholia i milczenie ściśle łączą się z historią sztuki: „historia sztuki wiecznie skazana jest na bycie melancholijną, przede wszystkim ze względu na przedmioty, które zawłaszcza jako swe własne; cały czas utrzymując otwartą ranę (cięcie między terażniejszością i przeszłością, słowem i obrazem) odporną na interpretację, którą jednocześnie dzieła te ciągle prowokują”<sup>37</sup>. Powyższy cytat bardzo celnie określa sytuację historyka sztuki w chwili konfrontacji ze znaczeniową otwartością malarstwa Hoppera. Koresponduje on również z opinią Margaret Iversen, która – pisząc o wpisany w jego obrazy melancholijnym spojrzeniu – twierdzi, że są one „arcydziełami narracyjnego niedopowiedzenia”<sup>38</sup>.

Ta sama autorka w artykule *Hopper's Melancholic Gaze* pisze, że nowojorski artysta postrzegał siebie jako artystę melancholii i sugeruje, że świadomie operował zakorzenioną w tradycji przedstawie-

---

<sup>37</sup> M. A. Holly, *Mourning and Method*, w: C. Farago, R. Zwijneberg (eds.), *Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*, Minneapolis 2003, s. 174–175. Zob. również: eadem, *Interventions. The Melancholy Art*, „Art Bulletin” 2007, Vol. 89, No. 1, s. 7–17.

<sup>38</sup> M. Iversen, *Hopper's Melancholic Gaze*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper*, s. 52.

niowej estetyką melancholii<sup>39</sup>. Iversen przywołuje rozważania Benjamina na temat alegorycznego wymiaru melancholii, gdzie alegoria staje się sposobem kontemplacji sensu zdegradowanego, „upadłego” świata – nie przez mitotwórczą integrację części w całość, lecz przez poszukiwanie jego sensu we fragmentach właśnie. Podobnym tropem zmierza Hubert Beck w książce o znamienym tytule *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*. Stawia on tezę, że obrazy Hoppera należy traktować jako alegoryczne przedstawienia miasta powstałe w wyniku melancholijnego spojrzenia artysty. Estetyce melancholii reprezentowanej przez sztukę przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku przeciwstawia estetykę utopii awangardy, nowoczesności, epoki maszyn i postępu. Hoppera zalicza do tej pierwszej grupy; melancholijność jego sztuki, a zarazem wizja miasta, na której niemiecki historyk sztuki się koncentruje, jest „kontemplacyjnym zapytywaniem”, w którym upływ czasu zostaje „unieruchomiony”<sup>40</sup>. Bezczasowość oznacza bezruch, a bezruch implikuje ciszę. Owo melancholijne spojrzenie jest jednak rodzajem „ratunku”, a nie przepowiednią czy reprezentacją apokalipsy. Zatrzymanie i wizualna metaforyka śmierci otwiera możliwości refleksji, która – sugeruje Beck – jest sposobem bycia w mieście i wobec miasta, bez konieczności, by je odrzucać, ale też nie poddając się nowoczesnemu wirowi zmian. Powtarzając za Benjaminem: „Melancholia [...] obejmuje martwe przedmioty kontemplacją po to, by je odkupić”<sup>41</sup>. Schematyzacja i konceptualny sens obrazów Hoppera, według Becka, który przywołuje rozważania Benjamina o niemieckim dramacie oraz teksty Jakuba Boehme’go i Stephena Melville’a, czyni z nich alegoryczne „prezentacje reprezentacji”<sup>42</sup>. Beck wskazuje na – moim zdaniem – kluczowy aspekt tego malarstwa: ufundowane w alegorii na-

---

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> H. Beck, op. cit., s. 215.

<sup>41</sup> W. Benjamin, *The Origin of German Drama*, trans. J. Osborne, London 1977, s. 157.

<sup>42</sup> Zob. H. Beck, op. cit., s. 290–299; S. Melville, *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric and the Conditions of Publicity in Art and Criticism*, „October” 1981, Vol. 16, s. 80.

pięcie między dążeniem do prawdy i niemożliwością jej uchwycenia, zapanowania nad sensem<sup>43</sup>. Nawiązuje on też do koncepcji awangardy Petera Bürgera, który w Benjaminowskiej interpretacji alegorii dostrzega jeden z podstawowych aspektów awangardowego dzieła sztuki – fragmentaryczność i związaną z nią technikę montażu (np. syntetyczny kubizm) de-montującego dzieło sztuki jako organiczną całość<sup>44</sup>. Hopper, komponując swe obrazy z fragmentów, „ruin miasta”, „miasta nierzeczywistego”<sup>45</sup>, sprawia, że widz jako ten, kto ową fragmentaryczność rozpoznaje, staje się konstytutywną częścią dzieła. W tym sensie Beck postrzega Hoppera jako artystę w większym stopniu nowoczesnego niż „klasycznego”, który nie traktuje materiału obrazowego czy widoku rzeczywistości jako żywej, organicznej całości, lecz „martwy”, wyizolowany element. Ruina i wynikająca z niej fragmentaryczność nowoczesnego miasta, ufundowana w mnogości widoków, szybkości przemijających przed oczyma obrazów i ich dekonstrukcyjnej dynamice, muszą znaleźć nową formę wyrazową, przekraczającą równoległy do porządku symbolicznego mimetyczny realizm. To, co symboliczne, czyli język, nie jest w stanie wyrazić takiej wizji miasta i zmusza do konstruowania alegorii. Hopper, milcząc, sięga po język obrazu charakteryzujący się wstrzymaną, przerwana narracją, dyskursywnym milczeniem, minimalizmem środków formalnych, ekspresji postaci oraz specyfiki miejsca i czasu – ową powracającą w jego dziełach beczasowością.

Dwa obrazy Hoppera: *Nowojorskie kino* (1939; fig. 153) oraz *Kobieta w słońcu* (1961; fig. 2), zostały pokazane na wystawie w Paryżu pt. „Mélancolie. Génie et folie en Occident” – przeglądzie ikonografii melancholii oraz związanych z nią zjawisk i stanów psychicznych w sztuce: szaleństwa, samotności, smutku, acedii, kontemplacyjnej zadumy, ale i melancholii jako źródła wyobraźni oraz artystycznego geniuszu<sup>46</sup>. Płótna te stanowią dobre przykłady przedstawień melan-

<sup>43</sup> H. Beck, op. cit., s. 291. Alegoria staje się medium melancholijnego spojrzenia kreującego miasto jako trudny do pochwycenia „świat melancholii”.

<sup>44</sup> Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2007.

<sup>45</sup> H. Beck, op. cit., s. 298–299.

<sup>46</sup> Zob. J. Clair (éd.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris 2005. Druga odsłona wystawy odbyła się w Berlinie.

cholinnej sytuacji – człowieka pogrążonego w myślach, niezajętego, z pragmatycznego punktu widzenia, niczym istotnym. Obrazy Hoppera zostały pokazane również jako „reprezentanci” jego *oeuvre*. Reprezentować to być wysłannikiem lub posłańcem<sup>47</sup> – te dwa dzieła są posłańcami wieści o melancholijnej twórczości autora *Jastrzębi nocy*.

Odczytanie przedstawienia postaci jako znajdującej się w stanie melancholii nie wynika jednak z wiedzy opartej na codziennym doświadczeniu, lecz zależy od utrwalonych w pamięci konwencji przedstawieniowych. Najbardziej znanym przedstawieniem melancholii jest oczywiście miedzioryt Albrechta Dürera z 1514 roku ukazujący skrzydlatą postać, która, w sugerowanym przez spojrzenie wykraczające poza granicę obrazu i podparcie głowy dłonią w zamyśleniu, przysiadła przed domem wśród rozmaitych, nacechowanych symbolicznie artefaktów. Ów gest podparcia głowy i spojrzenia, którego przedmiot jest niewidoczny, stał się obrazową konwencją konotującą melancholijną zadumę ukazywanej postaci. Innym motywem spod znaku *mundus melancholicus* jest pojedyncza postać wyglądająca przez okno – przedstawienie szczególnie popularne w okresie romantyzmu<sup>48</sup>. Wnętrze stanowi domenę tu i teraz, a okno otwiera się na wymiar transcendencji<sup>49</sup>.

Motywy te w pracach Hoppera niejako automatycznie przenoszą utrwalone, konwencjonalne znaczenia w obszar interpretacji jego malarstwa. Poza zamyślenia, zaduma, samotność i alienacja cechują pokazane na wystawie w Paryżu *Nowojorskie kino*. Bileterka, odseparowana światłem i pionowymi elementami architektury wnętrza kinowej sali, może uosabiać melancholijną postawę. Jednak, jeśli sięgnąć po przywoływane wcześniej rozważania Kristevej, nagromadzenie szczegółów, skomplikowana dyspozycja przestrzeni dekoracyjnego wnętrza sprawiają, że całość przedstawienia nie speł-

<sup>47</sup> Zob. J. Derrida, *Sending. On Representation*, trans. P. Caws, M. A. Caws, „Social Research” 1982, Vol. 49, No. 2, s. 294–326.

<sup>48</sup> Kompetentne omówienie tego zagadnienia w języku polskim w: W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Kraków 1996.

<sup>49</sup> Na temat ikonografii okna w romantyzmie zob. L. Eitner, *The Open Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism*, „The Art Bulletin” 1955, Vol. 37, No. 4, s. 281–290.

nia nakreślonych przez nią warunków „estetyki melancholii”. Bliższe takiemu ujęciu jest drugie dzieło: *Kobieta w słońcu*. Wąska, zimna gama kolorystyczna, minimalistyczny wystrój wnętrza, ale przede wszystkim sposób przedstawienia ciała postaci, niezdradzający ani erotycznego napięcia, ani Kantowskiej bezinteresownej estetyzacji. Aspekty te uzupełnia seria wizualnych niedopowiedzeń (przycięty obraz, okno, firanka przy krawędzi, pasmo słońca), uniemożliwiająca wyczerpujące zdanie sprawy z ukazanej w obrazie narracyjnej sytuacji.

Przykładem dzieła sztuki wykazującego według Kristevej „pracę melancholii”, które w kontekście melancholii do pewnego stopnia można odnieść do *Kobiety w słońcu* i kilku innych dzieł Hoppera, jest *Ciało Chrystusa w grobie* Hansa Holbeina Młodsze (1522; fig. 3)<sup>50</sup>. Kristeva pisze, że Holbein, unikając idealizacji ciała, transcendencji czy zbytniej ekspozycji oznak męki, „dochodzi do umieszczenia przedstawienia na ostatecznym progu przedstawialności, uchwyconego z maksymalną dokładnością i minimalnym uniesieniem, na granicy obojętności”<sup>51</sup>. Niemalże całkowity brak afektu, czy, jak to ujął jeden z komentatorów tekstu Kristevej, „kodowanej retoryki, która ulżyłaby trwodze w momencie kontaktu ze śmiercią”, sprawia, że przez swoją ascetyczną organizację obraz „Holbeina komunikuje widza ze śmiercią i jej synonimami: nienazywalnym, realnym, pustką”<sup>52</sup>. Zostaje on w znacznym stopniu „wysuszony” z afektu, z tego, co semiotyczne (czyli wyrazu, rytmu – dystynktywnego stylu, który nie może być jednak zneutralizowany całkowicie), co pozwoliłoby przepracować traumę śmierci, a nie – nieświadomie – stawać tak blisko niej. Sztuka jest sposobem utrzymywania się przy życiu w stanie melancholii i – choć renesansowy malarz korzysta z tego w minimalnym stopniu – umożliwia stworzenie symbolicznego dystansu.

---

<sup>50</sup> Ibidem, s. 107–138.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>52</sup> J. Lechte, *Art, Love, and Melancholy in the Work by Julia Kristeva*, w: J. Fletcher (ed.), *Abjection, Melancholy, and Love. The Work of Julia Kristeva*, New York 1990, s. 36.

Nie chodzi o to, by utrzymywać, iż Holbein był melancholikiem, ani też, że malował melancholików – pisze Kristeva. – Gdy spojrzeć głębiej na jego dzieła (łącznie z tematami i fakturą obrazów), okazać się może, że MOMENT MELANCHOLIJNIY (rzeczywista lub wyobrażona utrata sensu, rzeczywista lub wyobrażona beznadzieja, rzeczywiste lub wyobrażone wymazanie wartości symbolicznych i samego życia) uruchamia jego aktywność estetyczną, która triumfuje nad utajoną melancholią, jednocześnie zachowując jej ślad<sup>53</sup>.

Dzieła Holbeina i Hoppera, skądinąd historycznie ze sobą niezwiązane i z wielu względów zupełnie różne, w świetle tekstu Kristevej stają się sobie bliskie właśnie przez ów melancholijny ascetyzm. U Hoppera tkwi on także, choć – rzecz jasna – w nieco inny sposób, w obojętności, braku „uczucia” czy afektu, w martwocie przedstawionych postaci (z obrazu *Kobieta w słońcu*, ale i wielu innych), również zamkniętych w klaustrofobicznych przestrzeniach płócien (nie tylko przestrzeniach wyobrażonych, ale wyznaczonych przez obrazową strukturę). Namalowane przez niego postaci, tak jak ludzie z portretów Holbeina, są

bohaterami czasów współczesnych [...], trzymają się surowo, powściągliwie, prosto. A także tajemniczo: prawdziwie czy prawdopodobnie, jakkolwiek nie do rozszyfrowania. Żadnego ruchu zdradzającego rozkosz, żadnego egzaltowanego wybiegu w stronę transcendencji. Nic poza powściągliwym trudem bycia tutaj, na ziemi. Szczęrzy wokół pustki, która sprawia, że są dziwnie samotni. Pewni. I bliscy<sup>54</sup>.

Postaci Hoppera, niczym manekiny z twarzami przypominającymi maski, z ekspresją zredukowaną do minimum, balansują na granicy życia i śmierci, a obrazy pozostają w nieustannym napięciu, ruchu między iluzją umiejscowionych w realnym świecie znaczonych (rea-

<sup>53</sup> J. Kristeva, op. cit., s. 128–129 (wyróżnienie autorki).

<sup>54</sup> Ibidem, s. 138. Interpretacja kondycji postaci może być skrajnie różna w zależności od kierunku, który wybierze interpretator. Słowa Kristevej o braku transcendencji lokują się w jawnej opozycji do metafizycznego wymiaru, o którym piszą w swych analizach na przykład cytowani już von Assel lub Liesbrock. Jeszcze niejednokrotnie będą do tych kwestii powracał.

lizmem) a – i tu tkwi zasadnicza różnica – prezentacją reprezentacji (obrazem zawsze już poróżnionym innymi obrazami).

Afekt to ciało, emocja, głos, ruch, dynamika, która przekracza racjonalizm tego, co symboliczne – wyrażalność słowem. Styl melancholijny to STYL (NIEMAL) ZEROWY, jak by może powiedział Roland Barthes<sup>55</sup>, pozbawiony ornamentu, „inny sposób istnienia ciszy”, styl bez stylu – ponieważ powtórzony brak stylu w końcu staje się stylem<sup>56</sup>. Milczenie obrazów Hoppera, uznawanych za „suche”, bezosobowe lub „bezstylowe” właśnie, i zmuszające widza do zamilknięcia, jest rezultatem takiej prawie bezpośredniej konfrontacji. Minimalizm – „bezstylowość” i symboliczny dystans niezrównoważony tym, co semiotyczne (w rozumieniu Kristevej), sprawia, że milkniemy, a jednocześnie poszukujemy głosu, kierując się ku temu, co wizualne. Z pomocą – o czym była mowa w poprzednim podrozdziale – przychodzą inne obrazy, które umożliwiają wyzwalający ruch znaczących.

Praca interpretatora, piszącego o obrazie, byłaby zatem porównywalna z pracą psychoanalityka, który próbuje „wybawić człowieka z przerażającej samotności, w którą wpadł pod naporem własnych uczuć”<sup>57</sup>. Jest ona w przypadku malarstwa Hoppera reakcją na melancholijne, bezgłośnie wołanie jego obrazów, umożliwia przełamanie milczenia (ich i widza), rozpoczęcie dialogu, interpretacji jako pisania (o tym, co dzieje się) między obrazami. Co istotne, leczenie nieuleczalnej, ponieważ immanentnie w owe obrazy wpisanej melancholii, „nie polega na obiektywizacji uczuć i emocji w dyskursie analityka”, lecz na indywidualnym, niepozbawionym afektu, budo-

---

<sup>55</sup> R. Barthes, *Stopień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009.

<sup>56</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Kraków 2007, s. 198. Więcej na temat tak artykułowanego stylu w podrozdziale *Wewnętrzne powtórzenie*. Dziękuję Marcie Smolińskiej za zwrócenie mi uwagi na inspirującą książkę Marka Bieńczyka.

<sup>57</sup> M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, w: J. Kristeva, op. cit., s. XLIV–XLV.



waniu „wspólnoty osób mówiących i czujących” oraz – dodajmy – patrzących<sup>58</sup>.

Tak zakreślona melancholijna kondycja twórczości Hoppera i wpisany w nią sposób odbioru można również uhistorycznić: według Johna Lechte proponowane przez Kristevą ujęcie melancholii i sztuki wybrzmiewa szczególnie donośnie w kontekście postmodernizmu, depresyjnej, ponowoczesnej profuzji reprezentacji bez transcendencji<sup>59</sup>. Być może właśnie tutaj tkwi jedna z przyczyn, dla których nie powinno się odrzucać melancholijnej mitologii i do wartościować estetyczno-recepcyjny wymiar melancholii malarstwa Hoppera. Ścieżka ta prowadzi bowiem ku jednej z odpowiedzi na pytanie o współczesne funkcjonowanie jego obrazów.

### Tekst autora

*Gdyby artysta mógł powiedzieć słowami to, co ma do powiedzenia, nie chciałby i nie musiałby uciekać się do kreacji plastycznej\*.*

Melancholijny dyskurs wokół obrazów zachęca, by powrócić do podmiotu – artysty. Nie tyle sprawdzić, czy był on melancholikiem – dowód, który potencjalnie mógłby uwiarygodnić słuszność pojęć określających jego malarstwo – lecz odwrócić tę zależność: zastanowić się, czy jego bio-grafia lub bio-pismo, a zwłaszcza auto-grafia, czyli wypowiedzi przez niego sygnowane, nawiążą z owym tropem melancholii kontakt. Z jednej strony Edward Hopper jako poręczająca integralność i świadomość podmiotu, implikująca intencję i źródłową kontrolę nazwa własna zostaje rozczepiony w dyskursie krytycznym na skutek dynamicznego działania sygnatury pod nieobecność sygnatariusza i funkcjonuje jako proponowany w tej roz-

\* H.-G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, s. 143.

<sup>58</sup> Wywód dotyczący analogii między sytuacją, w której znajduje się psychoanalityk i interpretator, stanowi zaadoptowaną na potrzeby przedmiotu tych rozważań parafrazę refleksji Markowskiego. Zob. ibidem.

<sup>59</sup> Zob. J. Lechte, *Kristeva's „Soleil Noir” and Postmodernity*, „Cultural Critique” 1991, No. 10, s. 97–121.

prawie Hopper – metonimia obrazu, ślad, zespół wizualnych własności określany niekiedy rozrzedzającym gęstość nazwy własnej mianem *the hopperesque* – tego-co-hopperowskie<sup>60</sup>. Z drugiej zaś strony Hopper podpisuje wypowiedzi, których nie należy ignorować, lecz wystrzegając się autorytetu autorskiej intencji, wypróbować we własnym tekście, pamiętając przy tym, że one również są już powtórzone i kontrsygnowane przez zadawane w wywiadach pytania, kontekst, w jakim się pojawiają, oraz pamięć lub parafrazę przytaczającego, również w tej książce. Dlatego też „tekst autora” traktuję tu jako element szerszego „tekstu Hoppera” konstytuującego zmienne pole znaczeń, a nie dyskurs nadzorujący czy dyscyplinujący interpretację.

Hopper udzielił niewielu wywiadów i napisał jedynie kilka krótkich artykułów. Większość czasu spotkań z krytykami, którzy usiłowali przeprowadzić z nim wywiad, zajmowała nie żywa rozmowa, lecz – niczym puste przestrzenie jego obrazów – milczenie<sup>61</sup>. Jego wypowiedzi były zwięzłe, raczej krótkie, wydawałoby się, konkretne i precyzyjne. Jak pisze Levin: „Przez całe życie wołał przemawiać obrazami”<sup>62</sup>.

W eseju na temat swej twórczości, zamieszczonym w katalogu pierwszej retrospektywy napisał: „Moim celem w malarstwie zawsze było jak najwierniejsze przełożenie najintymniejszych doznań natury [...]. Próbowałem przedstawiać moje odczucia w najodpowiedniejszej i najbardziej poruszającej formie, w jakiej potrafię”<sup>63</sup>. Wedle słów artysty pierwsza zabiera głos otaczająca go rzeczywistość, której obraz nigdy nie powraca na płótno w niezmienionej formie, ponieważ jest przez niego interpretowany. Tym samym przedmiot spojrzenia jest nierozzerwalny z podmiotem, a rezultatem ich symbiozy – a zarazem wzajemnego poróżnienia – jest dzieło. Hopper nosił przy sobie w portfelu cytaty z Johanna Wolfganga Goethe-

---

<sup>60</sup> Więcej na ten temat w rozdziale *Widzieć Hopperem* („*Hopperesque*” jako „*picturesque*”).

<sup>61</sup> Zob. R. Squirru, *Edward Hopper*, „Americas” z 17 maja 1965 roku, s. 17.

<sup>62</sup> G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 282.

<sup>63</sup> E. Hopper, *Notes on Painting*, w: A. H. Barr, Jr. (ed.), *Edward Hopper. Retrospective Exhibition*, New York 1933, s. 17.

go, który potwierdza taką próbę rekonstrukcji jego myślenia o swej twórczości: „Początkiem i końcem wszelkiej literackiej działalności jest odtwarzanie świata, który mnie otacza, przy pomocy świata, który jest we mnie, wszystkie rzeczy są pochwycone, powiązane, odtworzone, uformowane i zrekonstruowane w osobistej formie i w oryginalny sposób”<sup>64</sup>. Jednak gdzie indziej Hopper niemal niezauważalnie przesuwając akcenty, twierdząc, że „wielka sztuka jest zewnętrznym wyrazem wewnętrznego życia artysty, a owo wewnętrzne życie wykształca osobisty obraz świata”<sup>65</sup>. Przesunięcie polega na pierwszeństwie udzielonym artyście, którego odczucia nie tyle są współkształtowane w wizualnym doświadczeniu natury, co już gotowe, mogą zostać wyrażone w momencie odnalezienia odpowiedniego ku temu środka. Używa on „natury jako medium” doświadczeń i zmysłowych odczuć usadowionych już w umyśle artysty i czekających tylko na właściwy moment, gdy na siatkówce jego oka osiądzie obraz, który otworzy pole gry, da szansę stoczenia walki (za chwilę więcej o tym, o jakiej walce mowa). Fakty – to, co widoczne – zyskują jedność w chwili, gdy odpowiadają jego „zainteresowaniom i prze(d)sądom”<sup>66</sup>. Hopper szukał obrazów i często, jak mawiał, nie mógł ich znaleźć przez długie miesiące. Wtedy nie malował i czekał: „Eddie czeka. Dopiero, gdy to coś go powali, zbiera się i naciąga płótno”<sup>67</sup> – mówiła jego żona. „Cały czas szukam rzeczy, które coś mi zasugerują. Myślę o tym. Przedstawić coś albo namalować kompozycję nie

<sup>64</sup> Johann Wolfgang Goethe w liście do Friedricha Heinricha Jakobiego z 21 sierpnia 1774 roku; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, s. 9 (do niedawna w literaturze poświęconej Hopperowi nie podawano źródła cytatu). Powyższą informację bibliograficzną znalazłem nie w książce Gail Levin, lecz w przypisie 20 w: N. M. Schmitz, *Edward Hopper's Modernity or an Example of Painting in the Time of Its Technical Reproducibility*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008, s. 256.

<sup>65</sup> E. Hopper, *Statements by Four Artists*, „Reality” 1953, No. 1, s. 8.

<sup>66</sup> Edward Hopper do Charlesa H. Sawyera (list z 19 października 1939 roku), <http://americanart.si.edu/exhibitions/online/hopper/p11-ltr1019.html> (dostęp: 04.12.2009).

<sup>67</sup> Cyt. za: B. O’Doherty, *Portrait: Edward Hopper*, „Art in America” 1964, Vol. 52, No. 6, s. 68–88.

jest trudno, ale wyrazić myśl malarstwem – owszem<sup>68</sup>. Czekał, szukając obrazu, by wyrazić nim myśl. Poszukiwania odbywały się podczas podróży nadziemnym metrem czy spacerów, na które wybierał się, by „znaleźć niebo do obrazu”<sup>69</sup>. Kiedy nie malował, co podkreślają krytycy piszący o jego związkach z filmem, chodził do kina<sup>70</sup>. Utrzymywał, że – choć chciał malować dużo – to z czasem odczuwał impuls do malowania coraz rzadziej, w dwóch ostatnich dekadach, dwa, trzy razy do roku. „Mija dużo czasu, zanim pojawi się pomysł. Potem muszę o tym długo rozmyślać, aż wszystko poukładam sobie w głowie. Gdy podchodzę do sztalugi – jestem gotowy”<sup>71</sup>. Owo czekanie i poszukiwanie u Hoppera jest poszukiwaniem momentu, gdy widok – ale też, można powiedzieć, pomysł na obraz – wydobędzie właściwą myśl, która dojrzeje, splatając się z obrazem pamięciowym powstającym na podstawie dostrzeżonego fragmentu rzeczywistości. Wykonywane głównie w studio obrazy olejne – w przeciwieństwie do akwarel – były w dużej mierze „kompozytami” wielu przetransformowanych w pamięci postrzeżeń<sup>72</sup>. Podczas lektury Hoppera wydaje się zatem, że równowaga między naturą, chęcią jej przedstawienia na „swój oryginalny” sposób i artystą, który potrzebuje tejże rzeczywistości jako materiału, a może raczej punktu zapalnego, porzucanego po chwili dla czysto conceptualnego projektu malowania, zostaje zaburzona na rzecz tego drugiego, a jego malarstwo jest sposobem powiedzenia czegoś o sobie, romantycznego „wyrażenia siebie”, przełamania milczenia, milczenie powtarzając w obrazie. Pytany, „o co mu chodziło” w obrazie *Słońce w pustym*

<sup>68</sup> *The Silent Witness*, „Time” z 24 grudnia 1956 roku, s. 28 i 36–39.

<sup>69</sup> Z dziennika Jo Hopper (7 kwietnia 1935 roku); cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 268.

<sup>70</sup> Edward Hopper w rozmowie z przyjacielem Richardem Laheyem: E. Hopper, *Artists I Have Known*, „Archives of American Art”, No. 378, s. 919–1053; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. The Influence of Theater and Film*, „Arts Magazine” 1980, Vol. 55, z października, s. 126.

<sup>71</sup> S. Burrey, *Edward Hopper. The Emptying Spaces*, „The Arts Digest” z 29 kwietnia 1955 roku, s. 8.

<sup>72</sup> „Lecz większość z moich obrazów to kompozyty, nie są zaczerpnięte z jednej sceny” – powiedział Hopper. Cyt. za: K. Kuh, op. cit., s. 131.

*pokoju*, odrzekł: „o mnie”<sup>73</sup>. Nigdy nie próbował – powiedział przy innej okazji – malować Ameryki czy *American scene*, lecz malował siebie<sup>74</sup>. „Dziełem jest człowiek. Coś nie bierze się z niczego”<sup>75</sup>. Pozostaje pytanie, na czym polega ten „ludzki element”, owo „ja”. Hopper znajduje obraz przez powtórzenie tego, co już w nim jest – jakiegoś innego obrazu aktywowanego przez otaczającą go rzeczywistość i, najpewniej, także przez inne dzieła sztuki. Artystę w momencie poszukiwania obrazu można porównać do nastrojonej na jego znalezienie sondy – umysłu i pamięci twórcy podłączonych do jego oka. Odnalezienie tego, o co chodzi, jest sygnalizowane przez nagłe spięcie na tej linii, aktualizację mentalnego obrazu w rozpoznaniu. Proces ten byłby zatem zbliżony do naszkicowanego we wstępie mechanizmu analizy wirtualnej: obraz Hoppera powstaje jako wypadkowa naoczności i innych obrazów (niezależnie od tego, czy są to konkretne wzory obrazowe, czy jego indywidualne – i tak zawsze zapośredniczone – wyobrażenia).

Jeśli sięgnąć raz jeszcze po kategorie psychoanalityczne, można rzec, że malowanie jest dla Hoppera formą kompensacji, a jak twierdzą Steven B. Safran i Monty R. Kary, także sposobem przepracowania utraty Matki przez afirmację mówiącego „ja” w obrazie<sup>76</sup>. Skutkiem był właśnie rodzaj mówiącego milczenia obrazów. To, na ile owo wyrażanie siebie było skuteczne, i czy, jak z kolei twierdzi Hilton Kramer, „milczenie było dla Hoppera formą precyzji”, nie jest wcale pewne i musi pozostać nierozstrzygnięte<sup>77</sup>. Precyzja byłaby tu zdolnością opanowania sensu, powiedzenia tego, co się zamierzało, dokładnym przekładem myśli na język, w tym przypadku – język obrazu. Tymczasem Hopper, stając w obliczu kolejnych prób interpretacji swych prac, nieustannie próbuje stępić ostrze ostatecz-

<sup>73</sup> B. O’Doherty, *Portrait*, s. 79.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>75</sup> K. Kuh, *op. cit.*, s. 131.

<sup>76</sup> Zob. S. B. Safran, M. R. Kary, *Edward Hopper. The Artistic Expression of the Unconscious Wish for Reunion With the Mother*, „The Arts in Psychotherapy” 1986, Vol. 13, s. 307–322.

<sup>77</sup> H. Kramer, *Whitney Shows Items From Hopper’s Bequest*, „New York Times” z 11 września 1971 roku, s. 23.

nych odpowiedzi czy rozwiązań, powracając do – jak twierdzi – nie-  
możliwego do zdefiniowania procesu powstawania obrazu, obsza-  
ru i treści swoich wewnętrznych odczuć. „Nie wiem, co powiedzieć,  
kiedy pyta się mnie o fakty związane z moimi obrazami lub prosi,  
bym opisał, jak któryś z nich powstał”. Często powstają – powiada –  
w wyniku „skomplikowanego procesu mentalnego, który nikogo  
nie zainteresuje”<sup>78</sup>, a jednocześnie przyznaje, że „tak wiele w każ-  
dej sztuce jest wyrazem tego, co podświadome, że wydaje mi się,  
że większość najważniejszych cech [obrazu – F. L.] jest wynikiem  
nieświadomości, a niewiele tego, co ważne, rezultatem świadome-  
go intelektu”<sup>79</sup>. Hopper zgadza się zatem, że nie panuje nad tym, co  
chce powiedzieć, a ponieważ obraz rodzi się niejako instynktownie,  
rola autorskiej intencji, świadomego, zaplanowanego działania musi  
zostać zmarginalizowana.

Rola malarstwa, która wyłania się z lektury jego wypowiedzi, jest  
paradoksalna. Z jednej strony jest ono dla Hoppera jedynym moż-  
liwym sposobem wyrazu, z drugiej stanowi nieprzekraczalną prze-  
szkodę, która zawsze będzie różnić się od oryginalnej, niewyrażonej  
idei powstałej w umyśle artysty. Milczenie jest „formą precyzji”, po-  
nieważ tylko ono pozwala być owej idei tym, czym jest, być dokładnie  
taką, jaką ma być. Każda próba wypowiedzenia kończy się niepowo-  
dzeniem, a mimo to musi być ponawiana. Niezależnie od tego, jaką  
metodę stosował, czy malował „z faktu”, czy improwizował, był, po-  
wiada Lloyd Goodrich, „rozdarty między obiema opcjami” i wszyst-  
kie te próby „kończyły się porażką”<sup>80</sup>. Kluczowy jest fragment z *Notes  
on Painting*: „Gdy pracuję, zawsze dochodzi do niepokojącego wtarg-  
nięcia elementów, które nie są częścią interesującej mnie wizji i do  
nieuchronnego wymazywania i zastępowania tej wizji samym dzie-  
łem w miarę jego powstawania. Walka by zapobiec temu rozkładowi  
jest, jak się wydaje, losem wspólnym wielu malarzom, których nie

---

<sup>78</sup> Cyt. za: R. Hobbs, *Edward Hopper*, New York 1987, s. 62.

<sup>79</sup> Edward Hopper do Charlesa H. Sawyera. Gdzie indziej mówi: „Trudno zdefi-  
niować, jak powstają [...], ale jest to długi proces dojrzewania w umyśle i poja-  
wiania się odczucia [...]. Wiesz, że Renoir powiedział, że kluczowego elementu  
w obrazie nie można wytłumaczyć”. Cyt. za: K. Kuh, op. cit., s. 135.

<sup>80</sup> L. Goodrich, *Edward Hopper*, New York 1971, s. 46.

bardzo interesuje wymyślanie arbitralnych form”<sup>81</sup>. Winne jest temu „niechętnie medium farby i płótna”, które należy zmuszać do tego, by stało się zapisem emocji artystów. Tu przychodzi na myśl metafora sklejenia obrazów, której używa Michał Paweł Markowski, omawiając Lacanowską identyfikację „ja” w porządku wyobraźniowym<sup>82</sup>. Hopper chce na płótnie skleić obraz percypowany z obrazem wyobrażonym, identyfikowanym ze źródłowym „ja”. Jednak zawsze coś się nie udaje, umyka spod pędzla, ześlizguje się z płótna, między folię pamięci a malarską płaszczyznę dostaje się powietrze, tworząc bruzdy i zagięcia<sup>83</sup>. Malowanie jest zatem zawsze i koniecznie spóźnione względem spojrzenia. Gdzie indziej artysta powiedział: „Im więcej kładziesz na płótno, tym bardziej tracisz kontrolę nad myślą. Nigdy nie zdołałem namalować tego, co zamierzałem”<sup>84</sup>. Poproszony o komentarz na temat stwierdzenia, że maluje dla siebie, odpowiedział: „Cała odpowiedź jest na płótnie. Nie wiem, jak mógłbym to jeszcze lepiej wytłumaczyć”<sup>85</sup>. Powyższe refleksje Hoppera stanowią bardzo ważną wskazówkę na temat jego malarstwa. Nie dlatego, że otwierają drzwi do jego intencji, skrywanej wewnątrz tajemnicy czy prawdy, ale ponieważ pokazują, że nawet ów przyczółek „prawdziwości”, za jaki zwykle bywają uważane wypowiedzi artysty, takiego dostępu nie umożliwia, że emocje, idea, niezależnie od tego, jak je nazwiemy, nie zostają zmaterializowane w obrazie, ześlizgują się, umykają i jedyne, co pozostaje, to obraz oraz to, co w nim dostrzegamy, jak rozgrywamy z nim spotkanie.

Jedna z powyżej cytowanych wypowiedzi Hoppera przypomina o tezie Jacques’a Lacana, że nigdy nie mówi się tego, co się zamierza, zawsze mówi się coś innego – mówi się innym, czyli językiem. Celnie to podsumował Markowski: „Podmiot nie może znaleźć znaczącego, które byłoby jego własne, zawsze mówi zbyt dużo, albo zbyt mało; mówiąc krótko, zawsze mówi coś innego, niż to, co chciał

---

<sup>81</sup> E. Hopper, *Notes on Painting*, s. 17.

<sup>82</sup> Zob. M. P. Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3–4, s. 380–381.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Cyt. za: B. O’Doherty, *Portrait*, s. 77.

<sup>85</sup> K. Kuh, op. cit., s. 136.

powiedzieć<sup>86</sup>. Sytuację tę można również odnieść do wyobrażeniowego poziomu twórczości malarskiej. Medium malarstwa jest tutaj językiem niedoskonałym, bowiem nie-własnym, a zatem obrazy już zawsze są naznaczone brakiem, niedopowiedzeniem, znamieniem uwalniającym je na rzecz funkcjonowania w obszarze systemu różnic budujących sieć wizualnego tekstu<sup>87</sup>.

Dystansując się od krytycznych wypowiedzi, Hopper otwiera pole widzowi, pozostawiając kwestię interpretacji jego doświadczeniu: „Nie zawsze mogę się zgodzić z tym, co mówią krytycy. Wiesz, to może być prawda lub nie. To zależy chyba od tego, jak widz patrzy na obrazy. Co w nich widzi... Że są”<sup>88</sup>. Wyczuwalne jest tutaj przetranskrybowane przez O’Doherty’ego wahanie przed wypowiedzeniem słów do pewnego stopnia ostatecznych – o obecności obrazów, która w momencie spotkania z widzem jest rozstrzygająca i odzwierciedla proces malowania w dialogu przedmiot–podmiot. Jednak nie jest to pełna obecność, bowiem widzimy tylko to, co jest już powtórzone i inne od siebie: przedmiot oglądu zawsze jest już poróżniony śladami innych obrazów. Ani przedmiot, ani podmiot spojrzenia nie są z góry dane: dochodzi do ich wzajemnego współkształtowania. Hopper wyraźnie podkreśla, że tak długo, jak obraz zbliża się – choć, jak wiemy, nigdy nie sięga celu – do tego, co chce wyrazić, nie jest istotne, jaki jest temat („Wszystko nada się na dobrą kompozycję”<sup>89</sup>,

<sup>86</sup> Cyt. za: M. P. Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, s. 390.

<sup>87</sup> Matt Backer proponuje Lacanowską analizę malarstwa Hoppera: twierdzi on, że wpisane w obrazy spojrzenie Hoppera jest naznaczone pragnieniem, które ma wpływ na sposób, w jaki artysta przekłada percypowaną rzeczywistość na rzeczywistość obrazową. Zniekształcenia te są manifestacjami *object petit a* – nieosiągalnego przedmiotu pragnienia. Jako widzowie zajmujemy miejsce artysty, przyjmujemy jego spojrzenie, w procesie oglądu staramy się uzupełnić wpisany w obraz brak. Według Backera Hopper wizualizuje rozumiane po Lacanowsku pragnienie. Z kolei w obrazach, takich jak na przykład *Słońce w pustym pokoju*, kapryśny, przybierający różne formy *object petit a* zastępuje *sinthom*, czyli znak „rozkoszowania się znaczeniem samym w sobie”, znaczącym bez odesłania, którego znaczeniem jest potencjał znaków, by znaczyć. Zob. M. Backer, *Pursuing Desire. A Lacanian Approach to the Paintings of Edward Hopper*, „Oculus” 2002, Vol. 5, s. 54–69.

<sup>88</sup> B. O’Doherty, *Portrait*, s. 75.

<sup>89</sup> Cyt. za: L. Goodrich, op. cit., s. 103.



jaką anegdotę można dopisać do obrazu. Każde narracyjne zdanie sprawy z fabuły obrazu jest niepożądane, ponieważ różni się od tego, co miało być powiedziane, od nieosiągalnego znaczonego, zaś jeśli przyjąć tę sytuację za nieuniknioną, zagłusza ono ciszę w miejscu niewypowiedzianego. Spytany o to, dlaczego lubi swój obraz *Porannek na Cape Cod* (1950; fig. 169), odpowiedział: „Jest on bliższy moim uczuciom niż inne obrazy. Według mnie nie trzeba wiedzieć, co przedstawia”<sup>90</sup>. Gdy jego żona skwapliwie wyjaśniła, że ukazuje on „kobietę wyglądającą przez okno, która sprawdza, czy pogoda jest dość dobra, aby rozwiesić pranie”, odparł: „To nie Norman Rockwell. Według mnie ona po prostu wygląda przez okno, po prostu wygląda przez okno”<sup>91</sup>. Dosadnie powtarzając ostatnią część zdania, artysta podkreśla konieczność skupienia się na tym, co widać na obrazie, nawet jeśli cechuje go wyrazowy czy narracyjny brak. Narracja zostaje zawieszona, zredukowana do opisu czynności poręczonych danymi wizualnymi. Owa walka z rozpadem, zakończona nieuchronną porażką, ruiną niewyraźnego, nie jest jednak pozbawiona sensu – w owej ruinie tkwi bowiem kolejny paradoks malarstwa autora *Jastrzębi nocy*: nieokreśloność znaczenia, jego otwartość wynikająca z owego rozstępu między intencją a malarskim śladem, który to rozstęp przybiera określoną formę, nie dając jednak zupełnej dowolności w tym, co zrobimy ze składającymi się na ową ruinę intencji fragmentami. Mają się one opierać projekcjom redukującym obraz do werbalnej anegdoty, w której ujawnia się przezroczyść znaku wizualnego na werbalny, ponieważ – jak powiedział Hopper w zdaniu antycypującym o dziesięć lat cytowane na wstępie słowa Gadamera: „Gdyby to można powiedzieć słowami, nie byłoby sensu malować”<sup>92</sup>.

Konstituująca tekst Hoppera melancholia, konotująca poczucie straty, niewyraźności i niezaspokojonego pragnienia, stanowi również metonimię dylematów, przed którymi staje historyk sztuki. Píše o tym przywoływana wcześniej Holly: historię sztuki cechuje zinternalizowany ból wywołany brakiem – zawsze niepełną obec-

<sup>90</sup> K. Kuh, op. cit., s. 132.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Cyt. za: *The Silent Witness*, s. 38.

nością dzieła, jego rozczepioną czasowością wywołującą niepewność co do odwiecznych pytań: „Co to jest?” i „Kto to zrobił?”<sup>93</sup>. Narracje historii sztuki są rezultatem wiary, że słowo jest w stanie zniwelować te różnice i z sukcesem rozwiązać wszelkie związane z dziełami problemy („Sztuka tonie w powodzi słów” – powiada Rudolf Arnheim)<sup>94</sup>. Jednak pisanie o sztuce jest pisaniem melancholijnym i niesie za sobą konieczność porzucenia wiary w to, że słowo wypełni lukę i zagoi ranę. Akceptacja tkwiącego w melancholijnej, cichej otwartości niedopowiedzenia sprawia, że zachowujemy wrażliwość na ukłucie dzieła.

Oddajmy raz jeszcze głos Hopperowi, lecz już w sprawie, o której będzie mowa w kolejnej części. „Zawsze koncentrowałem się na sobie. Nie wiem, czy ktoś miał na mnie jakiś większy wpływ. Myślę, że jedyną osobą, która miała na mnie wpływ, byłem ja sam”<sup>95</sup> – odpowiedział artysta w jednym z wywiadów na pytanie o inspiracje, podkreślając ów powracający w jego wypowiedziach czynnik wewnętrznych emocji i przeżyć, które są syntetyzowane w obrazie<sup>96</sup>. „Nie miałem żadnych wpływów, naprawdę. Nie twierdzę tego z wyrachowania. Każdy artysta ma w sobie rdzeń oryginalności, rdzeń tożsamości, który należy tylko do niego”<sup>97</sup> – powiada gdzie indziej. Hopper poręcza oryginalność swojego malarstwa, a jednocześnie jej przeczy: przecież rdzeń nie jest całością i nie musi wykluczać udziału czynników zewnętrznych. Broni on określanej przez nazwę własną (Edward Hopper) specyfiki, jednostkowości jego malarstwa jako wyrazu spójnej, kontrolującej podmiotowości, którą przecież również często problematyzował. Uważa, wbrew ustaleniom wynikającym z powyższej analizy, że dzieło, tak jak imię własne, należy do niego, a przynajmniej – jeśli przychylimy się do zgłaszanej powyżej wątpliwości – jego rdzeń, istota. Nie należy mu jednak w tym względzie ufać, skoro twierdzi też, że nigdy nie namalował tego, co zamierzał, i że większość tego, co pojawiała się na płótnie, było wynikiem

<sup>93</sup> M. A. Holly, op. cit., s. 165.

<sup>94</sup> R. Arnheim, op. cit., s. 17.

<sup>95</sup> L. Goodrich, op. cit., s. 37. Zob. też: K. Kuh, op. cit.

<sup>96</sup> Zob. E. Hopper, *Notes on Painting*, s. 17–18.

<sup>97</sup> B. O’Doherty, *Portrait*, s. 72.

nieświadomości. Hopper przyznaje przecież, że nieświadome impulsy i wpływy otwierają spektrum rozwiązań, których artysta nie jest w stanie przewidzieć. A zatem, jakoby skreślając wcześniejsze zdanie – budzące zasadny sceptycyzm co do możliwości kontroli nad tym, co wpływa na jego malarskie decyzje, a co nie – pozostawia w grze malarski idiom, wypadkową świadomego działania i nieświadomości. Pozwala innemu – choć, jak pisałem na wstępie, inny robi to „bez pytania” – na wejście na scenę, co artykułuje w dalszej części odpowiedzi na pytanie o wpływy na jego twórczość: „Nie wiem, jaka jest moja tożsamość. Krytycy nadają ci tożsamość. I nawet czasami im przytakujesz”<sup>98</sup>. Znalezienie tożsamości Hoppera, miejsca jego obrazów na mapie sztuki, i nadanie imienia zaczerpniętego ze słownika historii sztuki było i jest przedmiotem ponawianych prób, które omówię w kolejnym rozdziale.

---

<sup>98</sup> Ibidem.



## Śladami Hoppera

Z pozoru tradycyjna, nienastręczająca większych trudności twórczość Edwarda Hoppera skutecznie problematyzuje próby klasyfikacji i zadowalającego wpisania jej w któryś z zapisanych na kartach historii sztuki i muzealnych ścianach nurtów w malarstwie<sup>1</sup>. Powyższe stwierdzenie zmusza jednak do refleksji i nie pozwala w sposób płynny przejść do argumentacji zawartej w nim tezy, ponieważ zastosowanie pojęcia twórczości i nazwy własnej, której „własność” pobrzmiewa dzierzawą drugiego przypadku deklinacyjnego, legitymizuje ową tendencję do uogólniającej taksonomii. Pojedyncze obrazy zostają przypisane artyście, który swym autorytetem i podpisem archiwizuje je, jeszcze nawet przed ich powstaniem, wykonując – wydawałoby się – dużą część pracy historyka sztuki<sup>2</sup>.

Dotyczy to również Hoppera – sygnatury, która skupia obrazy, a jednocześnie je rozprasza, uwłaszcza i uwalnia, nadaje tożsamość, zarazem ją negując. Implikowana własność i tożsamość niepokoi

---

<sup>1</sup> Uzasadnienie tej tezy przedstawiam w podrozdziale *W poszukiwaniu nazwy*.

<sup>2</sup> W pierwszej części książki owo uogólniające określenie „obrazy Hoppera” będzie powracało dość często. Choć stanowią one bardzo spójny dorobek, jest oczywiste, że taka wypowiedź wymaga zamknięcia oczu na specyfikę każdego z nich, na znamienne różnice między olejami, akwarelami czy grafikami lub szkicami. Pisanie o twórczości jako pewnej całości, zebranych dorobku artystycznym, jest nierozdzielnie związane ze wspomnianym już „efektem sygnatury” rozumianym przez Jacques’a Derridę jako złudne poręczenie obecności i przynależności tego, co podpisane, która jednak – i stosując to określenie, mam cały czas tego świadomość i będę próbował to wykazać – już zawsze jest rozproszona, przełamana immanentnie wpisaną w obecność nieobecnością wynikającą z działania śladu, możliwości różnicującego powtórzenia pod nieobecność sygnatariusza. Pojęcie twórczości jest tu zatem myślowym skrótem, wskazującym nieuchronnie przekraczaną ramę dynamicznej sieci sygnowanych w ten sposób obrazów i ich recepcji.

brakiem gotowego języka, którym można by się posłużyć. Należy Hoppera jakoś ująć – chciałoby się powiedzieć – przyłapać na gorącym uczynku powtórzenia, na którejś ze znanych dróg, by imię zastąpić nazwą bardziej ogólną, porządkującą. Jednak nawet jeśli skupić się tylko na polu kanonicznej historii sztuki, a zwłaszcza malarstwa (co w tej części czynię), Hopper, tak jak wiele jego obrazów, znajduje się zawsze w kilku miejscach jednocześnie. Postać w *Hotelowym pokoju* (1931; fig. 4) odsyła do znanego obrazu Rembrandta *Batszeba z listem króla Dawida* (1654; fig. 6), a zarazem przypomina się w kontekście współczesnej fotografii Larry’ego Sultana (fig. 7) i wielu scen filmowych z siedzącą na łóżku postacią. Jednocześnie pod względem napięcia między przestrzenią i płaszczyzną, które uplastycznia postać kobiety, można wiązać ją z rzeźbami artysty pop – George’a Segala. Z kolei partia ściany i okna przywołuje bezprzedmiotową abstrakcję ze względu na pionowe podziały i prostokątne pola koloru przypominającą prace Barnetta Newmana i – zwłaszcza nasyceniem koloru – Marka Rothki (fig. 5). Dlatego też próba oswojenia Hoppera przez precyzyjne określenie referencyjnej sieci okazuje się zadaniem niełatwym. Tradycyjne przygotowanie stanu badań, określenie genezy, źródeł wpływów oraz recepcji twórczości zmuszają do eliminacji wszelkich anachronizmów w imię hierarchicznej logiki rządzonej nie obrazem, lecz czynnikami historyczno-kontekstualnymi. Zarazem jednak i one stanowią dość niejednorodną sieć dyskursów<sup>3</sup>. Składają się na nią historyczne zmienne poszerzające horyzont odniesień i perspektyw określających sposób widzenia obrazów, omawiane wcześniej autorskie wypowiedzi, motywowana miejscami i czasem pobytu artysty biografia, prowokująca do rozumowania opartego na znanej formule „musiał/(nie) mógł widzieć”;

---

<sup>3</sup> Pojęcie dyskursu stosuję tutaj, nawiązując do koncepcji Michela Foucaulta jako pola ramowania lub ujarzmiania przedmiotu opisu za pomocą języka, ale i obrazu (porównania, analogie), praktyki zawłaszczenia itd. Tak pojęty „dyskurs Hoppera” jest porównywalny z preferowanym przeze mnie określeniem „tekst Hoppera” (ten wybór jest również podyktowany znacznie istotniejszymi inspiracjami pisarstwem Rolanda Barthes’a i Jacques’a Derridy niż Foucaulta). Dla klarowności wywodu pojęcie dyskursu traktuję tu więc wężiej i używam go przede wszystkim dla określenia praktyk językowych.

których warunkowość po jakimś czasie staje się obowiązującym faktem<sup>4</sup>, teksty krytyczne, wydarzenia, ale i zaniechania, aporie i obszary przemilczane. Przy próbie tradycyjnej, linearnej re-konstrukcji, której symulację stanowi ten rozdział, dają o sobie znać pęknięcia wpisane w pozytywistyczną, sekwencyjną historię, a przede wszystkim historię sztuki. Takie pęknięcia uwzględniają jednak wskazywane na wstępie, alternatywne i, jestem przekonany, najważniejsze przy analizie dzieł sztuki – a zwłaszcza twórczości Hoppera – koncepcje historycznego wyjaśniania. Do omówionych już Georges’a Didi-Hubermana, Mieke Bal i Michael Ann Holly dodam jedynie sygnałnie Haydena White’a (historiografia jako pole retorycznych tropów), Michela Foucaulta (archeologiczno-geologiczne myślenie o historii jako wzajemnie zazębiających się i znoszących dyskursach determinowanych dynamiką władzy), Franka Ankersmita (historia jako doświadczenie) czy Jacques’a Derridę (pismo funkcjonujące, czytelne i sensoproduktywne poza intencją autora, a przez to pluralizujące znaczenia historycznych „danych”)<sup>5</sup>.

Inspiracja pisarstwem powyższych, pospiesznie wymienionych znakomitych badaczy, których wspólnie, *mutatis mutandis*, można określić mianem poststrukturalistów, nie ma służyć jako aprioryczny punkt odniesienia, lecz wynikać z określającej Hoppera dynamiki dzieł, których historia jest w procesie ciągłego „bycia zapisywanym”. Tak myślana HISTORIA MA STRUKTURĘ TEKSTU – generowanego przez dzieła sztuki pola widocznych z perspektywy współczesności napięć i pęknięć w przyczynowo-skutkowych, genetycznych ciągach

---

<sup>4</sup> Przykładem może być zależność między Hopperem a filmem *noir*, która słusznie opiera się na czynnikach wizualnych, a nie intencjonalnych (za Foucaultem powiedzmy, że dowodem jest ów *e-vidente* – naoczny dowód), lecz zostaje sprowadzona do kategorii wpływu takową intencję implikującego. Z czasem ta, z natury rzeczy niepewna, kwestia stała się w literaturze faktem branym za pewnik. Więcej na ten temat w częściach książki poświęconych relacji z filmem.

<sup>5</sup> Wybrana literatura: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. i tłum. E. Domańska i M. Wilczyński, Kraków 2000; F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004; J. Derrida, *Limited Inc.*, trans. S. Weber, J. Mehlman, Evanston 1988 (po polsku zwłaszcza pochodzący z tego tomu esej: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*).

i dominujących dyskursach, które zakłócają pozornie niezmiennie porządku i paradygmaty naukowości.

A zatem poniższa próba umiejscowienia tego malarstwa na mapie historii sztuki stanowi kontynuację analizy tekstu Hoppera na poziomie literatury przedmiotu i wypowiedzi krytyków. Można ją określić w tradycyjnych kategoriach jako zakreślenie artystycznego kontekstu; należy jednak pamiętać, powtarzając za cytowanymi już Jonathanem Cullerem i Normanem Brysonem, że nigdy nie jest on dany, lecz konstruowany, a sztywna granica między tekstem a kontekstem musi zostać zakwestionowana. Taki szeroki ogląd jest niezbędny dla uwidocznienia wrażliwości obrazów Hoppera na bogate pole odniesień – rozmaitych krzyżujących się i często wykluczających dróg, nazw i kierunków, czasów i przestrzeni, ku którym kierują się jego obrazy i w których odnajdujemy ich ślady.

## Hopper do około 1980 roku

### Wobec tradycji

W kontekście rodzimej sztuki amerykańskiej Hopper bywa postrzegany jako kontynuator spuścizny najbardziej cenionych realistów Ameryki dziewiętnastego wieku: Winsłowa Homera oraz Thomasa Eakinsa<sup>6</sup>. Taka identyfikacja prekursorów ma przede wszystkim

---

<sup>6</sup> Pytany o ważnych dla niego artystów amerykańskich Hopper wymieniał Eakinsa. Zauważył też, że choć jego poprzednik używał siedemnastowiecznych technik malarskich, to był jednym z niewielu współcześnie cenionych artystów w Ameryce. Zob. E. Hopper, *Notes on Painting*, w: A. H. Barr, Jr. (ed.), *Edward Hopper. Retrospective Exhibition*, New York 1933, s. 18. Hopper pozował również do grupowego portretu realistów w hołdzie Eakinsowi pędzla Raphaela Soyera: *Homage to Eakins* (1963). U Homera z kolei cenil „prostą wizualną szczerłość”. Zob. idem, *John Sloan and the Philadelphians*, „The Arts” 1927, Vol. 11, No. 4, s. 168–178. Zob. też przykłady krytycznych wypowiedzi: H. Gregory, *A Note On Hopper*, „The New Republic” z 13 grudnia 1922 roku, s. 123; H. Kramer, *Edward Hopper. An American Vision*, „New Leader” z 12 października 1964 roku, s. 28; L. Goodrich, *Six Who Knew Edward Hopper*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 125. Arthur Danto pisze o „bezpośredniej linii genetycznej od Thomasa



umożliwić wpisanie Hoppera w genetyczny ciąg, motywowany bardzo szeroko pojętym realistycznym stylem oraz widzianym z perspektywy czasu, porównywalnym z jego poprzednikami statusem Hoppera w historii sztuki Stanów Zjednoczonych. Jest to typowy przykład zapoczątkowanego przez Giorgia Vasariego modelu pisania historii opartego na dialektyce mistrzów i ich naśladowców w jednym ciągu pokoleniowym<sup>7</sup>. Autor *Jastrzębi nocy* deklaruował zainteresowanie twórczością obydwu artystów, jednak ani narracyjność, dynamiczny charakter obrazów pierwszego, ani precyzja i *quasi*-naukowy realizm drugiego wizualnie nie uprawomocniają filiacji z Hopperem<sup>8</sup>.

Robert Hobbs uważa, że Hopper kontynuuje ideę „sztuki dla sztuki” propagowaną przez tzw. tonalistów<sup>9</sup>. Jest to stosunkowo rzadko stosowane określenie zbliżonej do symbolizmu tendencji w malarstwie w latach 1880–1920, gdzie szczególną uwagę zwracano na relację koloru i definiowanej przezeń formy<sup>10</sup>. Za patrona tonalizmu uznaje się Amerykanina George’a Innesa, a jednym z istot-

Eakinsa, przez Roberta Henriego do Hoppera”, zaznaczając przy tym, że Eakins terminował u Gerome’a. Zob. A. Danto, *Pop Art and Past Futures*, w: idem, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1998, s. 118. Instruktywne omówienie Hoppera w świetle sztuki amerykańskiej dziewiętnastego wieku można znaleźć w: H. Beck, *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*, Frankfurt am Main 1988, zwłaszcza s. 61–67.

<sup>7</sup> Zob. N. Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge 1984; G. Guercio, *Art as Existence. The Artist’s Monograph and Its Project*, Cambridge, MA 2006, s. 24–34.

<sup>8</sup> Na temat malarstwa Eakinsa zob. E. Johns, *Thomas Eakins. The Heroism of Modern Life*, Princeton 1983. Interesującą krytykę „fotograficznego” realizmu Eakinsa przeprowadził Michael Leja, sięgając po semiotykę Charlesa Sandersa Peirce’a. Zob. M. Leja, *Eakins and Icons*, „Art Journal” 2001, Vol. 83, No. 3, s. 479–497. Przegląd literatury na temat Homera można znaleźć w: N. Cikovsky, F. Kelly (eds.), *Winslow Homer*, Boston–New York 1995.

<sup>9</sup> R. Hobbs, *Edward Hopper*, New York 1987, s. 11. Malarstwo to, szczególnie w przypadku pejzaży Innesa, było skoncentrowane na wizualnym doświadczeniu koloru i materii malarskiej kształtującej przedmiot obrazu.

<sup>10</sup> M. Hopkinson, *American Tonalism. Selections from the Metropolitan Museum of Art and the Montclair Art Museum* (rec. katalogu wystawy), „The Burlington Magazine” 2000, Vol. 142, No. 1168, s. 453; R. Hobbs, op. cit., s. 11.

niejszych określanych tym mianem artystów jest James McNeill Whistler<sup>11</sup>. Celna wydaje się referencja do samego Whistlera, jednak nie ze względu na kolorystyczne tonacje, lecz predylekcję do horyzontalnych, równoległych do płaszczyzny pola kompozycji. Myślę tu zwłaszcza o olejach i grafikach, które przedstawiają uliczne widoki w londyńskiej Chelsea, w zestawieniu z obrazami takimi jak *Wczesny niedzielny poranek*<sup>12</sup>.

Podkreślanym przez badaczy źródłem amerykańskich „wpływów” na Hoppera jest również wątek jego artystycznej edukacji w Ameryce – nieodłączny element modelu monografii artystycznej „życie i twórczość”<sup>13</sup>. W latach 1899–1900 uczył się fachu ilustratora w Correspondence School of Illustrating, dzięki czemu od 1905 roku do połowy lat dwudziestych zarabiał na życie bez konieczności porzucania malarstwa. W 1901 roku wstąpił do New York School of Art, prowadzonej przez Williama Merritta Chase’a – jego pierwszego nauczyciela malarstwa. Chase próbował wśród swoich studentów zaszczepić dążenie do wypracowania indywidualnego, oryginalnego stylu. Mawiał też, że „wielkie malarstwo nie polega na temacie, lecz na tym, co artysta z tematem robi” – było to zdanie, które odbiło się echem w późniejszych wypowiedziach Hoppera<sup>14</sup>. Istotniejszą rolę odegrała jednak postać Roberta Henriego, drugiego nauczyciela malarstwa w szkole Chase’a oraz *spiritus movens* grupy realistów The Eight, zwanej częściej Ashcan School (Szkoła śmieciarzy)<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Gail Levin wspomina o dużym wrażeniu, jakie na Hopperze wywarło malarstwo Jamesa McNeilla Whistlera. Zob. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 1995, s. 84. Zob. też rozdział *Zbliżenie – fotografia*, w którym analizuję obraz Hoppera, nawiązując do grafiki Whistlera.

<sup>12</sup> Piszę o tym w podrozdziale *Kon-frontacja: „Wczesny niedzielny poranek” i „Główna ulica” Evansa* w rozdziale *Zbliżenie – fotografia*.

<sup>13</sup> Zob. G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980.

<sup>14</sup> Cyt. za: eadem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 37. Wystarczy przypomnieć cytowane już zdanie, że wszystko nadaje się na dobrą kompozycję lub jego wypowiedzi na temat roli artysty jako źródła sztuki.

<sup>15</sup> Zob. R. Zurrier, *The Ashcan School and Edward Hopper*, w: B. Haskell, O. Westheimer (eds.), *Modern Life. Edward Hopper and His Time*, Munich 2009, s. 14–28 (wydanie w języku angielskim); H. Beck, op. cit., s. 61–67. Szczegółowe opracowanie Ashcan School zob. R. Zurrier (ed.), *Metropolitan Lives. The Ashcan School and Their New York*, New York 1996.

Związki wczesnych obrazów Hoppera z malarstwem Henriego, które cechowała ciemna tonacja i ekspresyjny, swobodny sposób kładzenia farby, zauważa większość monografistów Hoppera. Levin twierdzi, że za „pośrednictwem” Henriego (oraz Chase’a) we wczesnych pracach malarza można również odnaleźć wpływy mistrzów, takich jak Frans Hals czy Diego Velasquez, ale i cenionego przez obu nauczycieli Édouarda Maneta<sup>16</sup>. Choć po wyjeździe do rozświetlonego Paryża („światło było inne niż cokolwiek, co dotychczas znałem”)<sup>17</sup> znamiona stylu Henriego zanikają, to – zdaniem komentatorów – pozostała jego koncepcja sztuki, którą Hopper długo później zdefiniował w następujący sposób: „sztuka jest życiem, wyrazem życia, wyrazem artysty i interpretacją życia”<sup>18</sup>. Kontakt z Ash-can School, a zwłaszcza poznany w szkole Johnem Sloanem, zaowocował w literaturze licznymi porównaniami nowojorskich prac obu artystów, opartymi na przełomowej w sztuce amerykańskiej zmianie ikonografii: otwarciu się malarstwa na motywy z codziennego życia niższych sfer społecznych metropolii. W swoich porównawczych analizach Hubert Beck wskazuje na zbieżności ikonograficzne i strukturalne oraz wydobywa znamienne różnicę między sentymentalizującym i narratywizującym życie klasy pracującej malarstwem Sloana a pozbawionym empatii, redukcyjnym i ascetycznym sposobem malowania miasta przez Hoppera<sup>19</sup>.

Wyjazd malarza do Paryża w 1906 roku stanowi punkt zbiegu kilku pisarskich wątków na historyczno-artystycznej mapie wpływów i inspiracji<sup>20</sup>. Ten biograficzny fakt dał badaczom asumpt do badań nad „tym, co widział i mógł widzieć” zarówno w sferze sztuki

---

<sup>16</sup> G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 40.

<sup>17</sup> E. Hopper, *Silent Witness*, „Time” (online) z 24 grudnia 1956 roku, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,808832,00.html> (dostęp: 29.10.2009).

<sup>18</sup> E. Hopper, [wywiad], rozmowę przeprowadził A. Jacobowitz, 29 kwietnia 1966 roku (maszynopis dostępny w Brooklyn Museum w Nowym Jorku). Na temat koncepcji sztuki Henriego zob. R. Henri, *The Art Spirit*, Ann Arbor 1958.

<sup>19</sup> H. Beck, op. cit., s. 67–96.

<sup>20</sup> Pobytowi Hoppera w Paryżu poświęcono wystawę w Musée d’Art Americain w Giverny. Zob. R. R. Bretel, É. Derragon, *Edward Hopper. Les années parisiennes 1906–1910* (katalog wystawy), Paris 2004. W okresie 1907–1910 artysta trzykrotnie przebywał w Europie (głównie w Paryżu).

mu współczesnej, jak i tradycji malarstwa europejskiego: w stolicy Francji, ale i w trakcie krótszych wizyt w Londynie, Berlinie, Amsterdamie czy Madrycie miał okazję zapoznać się z dorobkiem malarstwa europejskiego. W listach i wywiadach przywołuje nazwiska Rembrandta, Francisca Goi, Gustave'a Courbeta i grafika Charles'a Meryona. Hopper wyraził podziw dla realizmu *Strazy nocnej* (1642) holenderskiego mistrza, mówiąc, że jest „to najcudowniejsza rzecz, jaką kiedykolwiek widział[em], nie można uwierzyć w jej realność – wydaje się, że to oszustwo”<sup>21</sup>. Znamienne, że nie pojawia się nigdy nazwisko tego spośród wielkich mistrzów, którego obrazy mogą uchodzić za najbardziej uderzające i inspirujące preteksty<sup>22</sup> dla Hoppera przedstawień kobiet we wnętrzach, czyli Jana Vermeera. Philip Leider sugeruje (choć tego tak nie ujął), że mamy tu do czynienia z Bloomowskim „lękiem przed wpływem” i całym milczeniem Hoppera na temat potencjalnych inspiracji holenderskim malarzem, wskazując jednocześnie, jak wiele łączy go z mistrzem z Delft<sup>23</sup>. Robert Silberman twierdzi, że „styl Hoppera wyróżił przede wszystkim z tradycji europejskiego akademizmu [przy czym wątpliwym przykładem akademizmu jest tu François Millet – F. L.]. Większość jego obrazów to przeróbki modeli dziewiętnastowiecznych [...]. Nie będziemy w stanie zrozumieć, w jaki sposób Hopper przetransformował te źródła, lub jak jego prace »działają« dopóty, dopóki nie pozbędziemy się powszechnego wyobrażenia o nim jako o naiwnym, amerykańskim realiście”<sup>24</sup>. Z kolei inna badaczka przeprowadziła szczegółową analizę malarskiego warsztatu Hoppe-

<sup>21</sup> Hopper w niepublikowanym liście do matki z 1909 roku. Cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, s. 25.

<sup>22</sup> Pojęcia pre-tekstu używam dla określenia wcześniejszego chronologicznie intertekstu. Bal w książce o Rembrandcie stosuje je dla określenia tekstów stanowiących literackie odniesienie dla obrazu.

<sup>23</sup> Zob. P. Leider, *Vermeer and Hopper*, „Art in America” 2001, Vol. 89, No. 3, s. 96–103; E.-G. Güse, *Bemerkungen zu Edward Hopper*, w: Güse E.-G. (Hrsg.), *Edward Hopper. Das Frühwerk* (katalog wystawy), Münster 1981, s. 29–42. Na temat „lęku przed wpływem” zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.

<sup>24</sup> R. Silberman, *Edward Hopper and the Implied Observer*, „Art in America” 1981, Vol. 69, No. 7, s. 149. Wpływ sztuki francuskiej omawiała już wcześniej Levin.

ra wskazującą na zbieżności z „francuską tradycją” dziewiętnastowiecznego akademizmu, zwłaszcza Thomasa Couturę<sup>25</sup>.

W trakcie pobytu Hoppera w Europie podstawowy punkt odniesienia dla twórczości Hoppera stanowił jednak już przebrzmiały impresjonizm<sup>26</sup>. Choć przybywa do Paryża w roku poprzedzającym powstanie *Panien z Awinionu* Pabla Picassa (1907) i powraca tam dwukrotnie w 1909 i 1910 roku, to zawsze deklarował swą obojętność na modernistyczne tendencje w malarstwie francuskim, takie jak fowizm i kubizm<sup>27</sup>. Po powrocie do Ameryki przerodziła się ona stopniowo w jasno artykułowaną niechęć do nowych, zmierzających w stronę abstrakcji tendencji w rodzimym malarstwie.

Ten ważny biograficznie moment – trzykrotny pobyt w Europie w ciągu czterech lat, po którym jedynym obcym krajem, który odwiedził, był Meksyk – stanowi w literaturze główne źródło narracji o wpływach sztuki francuskiej na jego malarstwo. Rozumowanie to jest jednak bardzo schematyczne: był to przecież czas masowych zakupów impresjonizmu przez amerykańskie muzea i prywatnych kolekcjonerów. Ponadto coraz intensywniej cyrkulowały reprodukcje obrazów, a zatem znajomość twórczości Francuzów nie musiała wynikać z jego podróży. Na omawianej tutaj metaforycznej mapie Paryż jest więc symbolicznym miejscem-wydarzeniem, które legitymizuje obecność impresjonistycznej stylistyki i techniki w paryskich, ale i późniejszych płótnach: rozjaśnienie palety barwnej i rozwiązania kompozycyjne oparte na silnych diagonalach oraz wyrazistym kadrowaniu. Powszechnie uważa się, że malarstwo francuskie stano-

---

<sup>25</sup> A. C. Hanson, *Edward Hopper. American Meaning and French Craft*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 142–149.

<sup>26</sup> Zaznaczmy jednocześnie, że nic nie wiadomo o tym, by spotykał się on również z rezydującymi w niedalekiej normandzkiej wiosce Giverny amerykańskimi impresjonistami, do której przybywali od końca lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku do około 1910 roku, gdy – jak pisze Katherine M. Bourguignon – Giverny stało się artystyczno-turystyczną kliszą. Zob. K. M. Bourguignon (ed.), *Impressionist Giverny. A Colony of Artists, 1885–1915*, Giverny–Chicago 2007.

<sup>27</sup> Hopper na pytanie o to, kogo spotkał w Paryżu, odpowiedział: „Nikogo. Słyszałem o Gertrudzie Stein, ale nie przypominam sobie, żebym kiedykolwiek słyszał o Picassie”. Cyt. za: B. O’Doherty, *Portrait: Edward Hopper*, „Art in America” 1964, Vol. 52, No. 6, s. 73.

wiło źródło nowych pomysłów, lecz jednocześnie stanowiło rysę ciążącą na jego twórczości przez następne piętnaście lat – do momentu, gdy – jak pisze Levin – wypracował swój „dojrzały styl”. Za obraz zaznaczający ów zwrot uważa ona płótno *Dom przy torach*<sup>28</sup>. Francuskie składniki malarstwa Hoppera po powrocie z Paryża stanowiły główną przeszkodę w osiągnięciu uznania w oczach amerykańskich krytyków. Jednak pojawiające się coraz częściej w połowie lat dwudziestych pochlebne recenzje nie oznaczały, że francuskie ślady zniknęły pod eksponowaną przez krytykę narodową tożsamością: będą one zauważalne przede wszystkim w powracających przez kolejne sześćdziesiąt lat strukturach kompozycyjnych określających typowy dla Hoppera sposób „dotykania” pola obrazowego okiem, a potem farbą.

Ów zapisany w biografii Hoppera „francuski łącznik” zachęca do analizy jego twórczości w szerszym kontekście sztuki europejskiej. Gail Levin zwróciła uwagę na silne obrazowe związki Hoppera z twórczością Edgara Degasa<sup>29</sup>. Podkreśla, że posiadał on jego monografię autorstwa Paula Jamota, której reprodukcje mogły stanowić wzór dla jego własnych rozwiązań w konkretnych pracach<sup>30</sup>. Obok kilku dzieł, w których zauważalne są analogiczne zabiegi kompozycyjne, obrazy obu artystów wykazują podobieństwa w radykalnym, swobodnym operowaniu kadrem, „pustymi” przestrzeniami oraz zamiłowaniu do narracyjnie dalekich od Lessingowskiego owocnego momentu przedstawień codzienności.

---

<sup>28</sup> G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, s. 39.

<sup>29</sup> Eadem, *Edward Hopper, Francophile*, „Arts Magazine” 1979, Vol. 53, z czerwca, s. 114–121 (zob. też inne publikacje badaczki). Levin podkreśla przede wszystkim związki kompozycji oraz niektórych elementów *Nowojorskiego kina* (1939) i *Biura w nocy* (1940) odpowiednio z *Wnętrzem* (inny tytuł: *Gwałt*, 1868) i *Portretem w biurze giełdy bawelnianej w Nowym Orleanie* (1873). Wśród wielu odniesień do francuskiego malarza najciekawsze próby analiz twórczości obu artystów zostały podjęte w: H. Beck, op. cit., passim; G. R. Schor, *Divided „Ornament”*, w: G. Matt (ed.), *Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008, s. 26–44. Do Hoppera i Degasa powracam w analizach w drugiej części książki.

<sup>30</sup> Zob. P. Jamot, *Degas*, Paris 1924.

W malarstwie Degasa upatruje się także pośredniego źródła fotograficznego rysu obrazów Hoppera<sup>31</sup>.

Przedstawiając Hoppera jako „frankofila”, Levin podkreślała też jego zamiłowanie do francuskiego symbolizmu, poezji Paula Verlaine’a i Arthura Rimbauda, którzy mogli według niej ukształtować wizję sztuki amerykańskiego artysty pod względem postrzegania procesu twórczego jako metaforyzacji wewnętrznych przeżyć, opierającej się na selekcji i transformacji widzialnej rzeczywistości<sup>32</sup>. Problem symbolizmu w koncepcji sztuki Hoppera bardziej szczegółowo i przekonująco analizuje Pamela Koob, sięgając po pisma Charles’a Baudelaire’a, Maurice’a Denisa, a także koncepcję sztuki Georges’a Seurata<sup>33</sup>. Można również napotkać rozsiane w literaturze referencje do Édouarda Maneta, Henriego Toulouse-Lautreca, Gustave’a Caillebotte’a<sup>34</sup> czy Feliksa Vallottona (szczególnie przedstawienia wewnątrz tego ostatniego korespondują z takimi obrazami Hoppera, jak na przykład *Pokój w Nowym Jorku*, 1932)<sup>35</sup>. Poza twórczością Francuzów Robert Rosenblum, a za nim inni historycy sztuki, zwrócił uwagę na analogie z pracami Caspara Davida Frie-

---

<sup>31</sup> Na twórczość Degasa jako pośrednika „fotograficznego widzenia” u Hoppera zwraca uwagę Bernd Growe w: *Fotografische Aufmerksamkeit. Edward Hopper, die Momentfotografie und Edgar Degas*, w: G. W. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie* (katalog wystawy), Essen 1992, s. 72–83.

<sup>32</sup> G. Levin, *Edward Hopper, Francophile*.

<sup>33</sup> P. Koob, *Edward Hopper and Symbolist Aesthetics*, „American Art” 2004, Vol. 18, s. 52–57.

<sup>34</sup> Na podobieństwo *Automatu* (1927) Hoppera i *Śliwkowego brandy* (1877) Maneta oraz postaci z *Niebieskiego wieczoru* i *W Moulin Rouge* (1892) Lautreca wskazuje Levin w: *Edward Hopper. The Art and the Artist*, s. 32. Beck analizuje dzieła Caillebotte’a i Maneta. Zob. H. Beck, op. cit. Wiele odniesień do owych artystów pojawia się w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper*.

<sup>35</sup> Sasha Newman pisze, że zamiast utożsamiać twórczość Feliksa Vallottona z nabi-stami i francuskim symbolizmem, należy widzieć go w relacji właśnie z Edwardem Hopperem lub Christianem Schadem. Tak jak ich twórczość, realizm Vallottona opiera się na napięciu między malarstwem i techniczną precyzją „doby reprodukcji”. W książce zamieszczono reprodukcję *Niebieskiego wieczoru* Hoppera (1914). Znamienne są również opisy płócien i grafik francuskiego artysty, które często bez żadnych zmian mogłyby zostać zastosowane jako deskrypcje poetyki Hoppera. Zob. S. Newman, *Félix Vallotton*, New Haven 1991, s. 40.

dricha<sup>36</sup>. Ponadto szczególnie przekonująca pod względem wizualnym – dotychczas jedynie wspomniana, zwłaszcza przez podkreślającego rolę malarstwa północnoeuropejskiego Rosenbluma – jest międzyobrazowa relacja Hoppera z twórczością duńskiego malarza Vilhelma Hammershøia<sup>37</sup>.

Po latach Hopper przyznał, że bardzo trudno było mu wrócić do Ameryki, która wydawała się szorstka i zwyczajna w porównaniu z Europą<sup>38</sup>. W wywiadzie z 1964 roku twierdził, że w Paryżu pracował w stylu pointylistycznym. Z kolei w rozmowie przeprowadzonej dwa lata wcześniej stwierdził: „sądzę, że nadal jestem impresjonistą”<sup>39</sup>. By skomplikować sytuację, w tym samym wywiadzie określił się mianem „realisty”<sup>40</sup>.

Sprzeczne wypowiedzi, różnorodne odniesienia zarówno do tradycji, jak i współczesności Hoppera, oparte na tekście, koncepcji artystycznej oraz wizualnych przesłankach tworzą heterogeniczną sieć nazwisk i kierunków, w której trudno rozpoznać dominującą tendencję<sup>41</sup>. Już wielość głosów wzajemnie podważających swą „prawdziwość” zachęca do porzucenia pytania o wpływy na rzecz budowania interpretacji wokół związków międzyobrazowych opartych przede wszystkim na wizualnych asocjacjach widza generowanych

<sup>36</sup> Zob. R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York 1975, s. 131; D. Anfam, *Rothko's Hopper. A Strange Wholeness*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper*, s. 42–43.

<sup>37</sup> Zob. R. Rosenblum, *Vilhelm Hammershøi at Home and Abroad*, w: idem, *Vilhelm Hammershøi 1864–1916. Danish Painter of Solitude and Light*, New York 1997, s. 31–45; M. Palin, *A Heady Fusion of Vermeer and Hopper*, „The Guardian” (online) z 6 lipca 2005 roku, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/jul/06/art> (dostęp: 24.07.2009). Dialog między Hopperem i duńskim artystą analizuję w drugiej części książki.

<sup>38</sup> B. O'Doherty, *Portrait*, s. 74.

<sup>39</sup> K. Kuh, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Modern Artists*, New York–Evanston 1962, s. 133.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 134. „Więc pierwsze prace, które wykonałem w Paryżu [...], były zdecydowanie wykonane metodą puentylistyczną [tzn. impresjonistyczną]”. Zob. B. O'Doherty, *Portrait*, s. 73.

<sup>41</sup> Może z wyjątkiem ogólnego stwierdzenia, że jest mu bliższe stonowane pod względem kolorystyki i ekspresji malarstwo północnoeuropejskie. Znamienne, że nigdy nie odwiedził Italii.



przez dzieła. Dużo bardziej przekonujące niż ten pejzaż nazwisk i dzieł ufundowany na przypuszczeniach i podejrzeniach, swego rodzaju epistemologicznej teorii spiskowej, są spostrzeżenia na temat analogii, które nie roszczą sobie pretensji do udowodnienia genetycznej zależności. Victor Burgin – artysta i teoretyk sztuki, który wykonał serię prac cytujących *Biuro nocą* (1940), *explicito* oświadczył, że nie interesuje go kwestia wpływu, istotne dla niego jest po prostu to, że Hopper aktywizuje pamięć innych obrazów, a te z kolei przypominają mu o Hopperze. Zestawia w swym artykule *Hotelowy pokój* (fig. 4) z fotografią Larry’ego Sultana *Sharon Wild* (2001; fig. 7) oraz *Okna nocą* (1928; fig. 141), obraz, który – jak zauważył jego znajomy – przypomina fragment jego własnej pracy *US77* (1977). Reprodukuję też obraz *Ennui* (1913) Waltera Sickerta, który przedstawia parę we wnętrzu i stanowi reminiscencję kilku ważnych płócien Hoppera, np. *Biura nocą* i *Pokoju w Nowym Jorku* (1932; fig. 142)<sup>42</sup>. „Moglibyśmy spytać – powiada – czy amerykański artysta Larry Sultan wykonał swą dokumentalną fotografię, mając w pamięci obrazy Edwarda Hoppera. Ale kwestia ta jest bez znaczenia. Znać Hoppera to, świadomie lub nie, być skłonny do widzenia świata na jego zasadach”<sup>43</sup>. Innym przykładem związania takiej oglądowej, bezinteresownej relacji jest post zamieszczony na stronie magazynu „Time”, w którym czytelnik pisma zwraca uwagę na uderzającą analogię kompozycyjną między obrazem *Nowojorskie kino* (1939; fig. 153) i *Ulicą paryską w deszczowy dzień* Caillebotte’a (1877). Post nosi znamieny tytuł: *Jeszcze więcej déjà vu. Wydział Hoppera*<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> V. Burgin, *The Separateness of Things*, Tate Papers Online, wiosna 2005, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm> (dostęp: 25.05.2009).

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Zob. R. Lacayo, *Déjà vu some more. Hopper’s Department*, „Time” (online) z 3 maja 2007 roku, [http://lookingaround.blogs.time.com/2007/05/03/deja\\_vu\\_some\\_more\\_hopper\\_depar/](http://lookingaround.blogs.time.com/2007/05/03/deja_vu_some_more_hopper_depar/) (dostęp: 24.07.2009).

## Scena Ameryki

Brak zainteresowania sztuką Hoppera ze strony potencjalnych kupców zmusił go do zarabiania na życie ilustrowaniem magazynów. Po powrocie z Paryża jego obrazy wydają się zbyt „francuskie”, zwłaszcza na tle popularnych w tamtym czasie kolegów z grupy The Eight i – z uwagi na realistyczną konwencję – za bardzo konserwatywne w porównaniu z pracami awangardy – Marsdena Hartleya, Maksa Webera, Josepha Stelli czy nawet mniej radykalnych Charlesa Demutha lub Charlesa Sheelera. W 1913 roku wziął wraz z nimi udział w słynnym, pierwszym w Stanach Zjednoczonych dużym pokazie sztuki nowoczesnej, zwanym Armory Show<sup>45</sup>. Był to w rzeczywistości pokaz bardzo eklektyczny: w europejskiej sekcji pokazano dzieła Henriego Matisse’a, Pabla Picassa, Marcela Duchampa, Wasilija Kadinskiego czy Constantina Brancusiego, a poprzedzająca ją część „historyczna”, w której znaleźli się impresjoniści, realiści a nawet Eugène Delacroix, Jean Auguste Ingres i François Millet, miała ukazywać korzenie nowej sztuki. W części amerykańskiej dominowała zaś szeroko pojęta sztuka współczesna, poczynając od Ash-can School, a na awangardzie kończąc. Wśród nich znalazło się jedno, średnich rozmiarów płótno Hoppera – *Żeglowanie* (1913), przedstawiające swobodnie malowany pejzaż morski z żaglówką w tle. Choć zostało sprzedane – jako pierwsze w karierze i ostatnie do 1924 roku – można powiedzieć, że jego miejsce na wystawie odzwierciedlało ówczesną pozycję Hoppera: tradycyjnego, niczym niewyróżniającego się malarza, nadal poszukującego swojej „artystycznej tożsamości”, indywidualnego malarskiego języka.

Linearna, „ewolucyjna” historia twórczości Hoppera napisana przez Levin wskazuje, że zasadnicze zmiany pod względem ikono-

---

<sup>45</sup> Zob. M. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York 1988. Na temat sztuki amerykańskiej tamtego okresu (z sekcją poświęconą Hopperowi) zob. idem, *American Painting. From the Armory Show to the Depression*, Princeton 1972. Wcześniej modernistyczną sztukę europejską można było oglądać jedynie w galerii 291 prowadzonej przez Alfreda Stieglitza. Były to jednak w porównaniu z Armory Show pokazy niszowe. Zob. opracowanie poświęcone Stieglitzowi nie tylko w roli fotografa, ale i animatora sztuki: J. Bohner, *An American Lens. Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*, Cambridge, MA 2005.

grafii, jak i kompozycji nastąpiły w momencie, gdy Hopper zainteresował się grafiką, którą parał się w latach 1915–1925<sup>46</sup>. W 1924 roku zaczął ponownie malować akwarele, a jego wystawy w Brooklyn Museum i w reprezentującej go galerii Franka Rehna zapewniły mu pierwszy komercyjny, ale też artystyczny, sukces. Zauważono przede wszystkim umiejętność Hoppera wydobywania „piękną” w motywach dotychczas uważanych za niegodne sztuki: pisano, że jest „niepoprawnym romantykiem, który znajduje piękno w skrajnym realizmie, ponieważ patrzy na świat tak świeżym spojrzeniem”<sup>47</sup>. Jeden z krytyków niezwykle trafnie scharakteryzował jego trudną do klasyfikacji artystyczną postawę, przekładając się na wizualne aspekty jego dzieł: „Za panem Hopperem nigdy nie krył się żaden wspólny cel, nie był też eksponentem żadnej teorii. Nigdy nie należał do akademii, ani do »nowoczesnych«. Zasadniczo nie jest artystą, który należałby do jakiegokolwiek grupy i nie potrafi agitować”<sup>48</sup>.

Z początkiem lat trzydziestych wielkie muzea coraz częściej kupowały jego obrazy olejne, a cztery lata po otwarciu Museum of Modern Art, w 1933 roku, Alfred H. Barr, Jr. zorganizował pierwszą retrospektywę Hoppera. Już wtedy rysowała się wyraźna polaryzacja między MoMA a nastawionym na sztukę amerykańską Whitney Museum of American Art. Znamienne, że mimo wcześniejszej współpracy Hoppera z Whitney Studio Club oraz późniejszej kluczowej roli tego muzeum w promowaniu artysty, to właśnie MoMA zorganizowało jego pierwszą dużą retrospektywę. Co istotne, działo się to w momencie gorących debat na temat artystycznej tożsamości Ameryki. Zgodnie z tym, jak odtwarza tę sytuację Andrew Hemingway, jeszcze na długo przed pokazem Hoppera Barr wpisał jego obrazy w poczet rodzącego się, nowego międzynarodowego nurtu modernistycznego, kwestionując wyraźny podział między tym,

<sup>46</sup> Zob. G. Levin, *Edward Hopper. The Complete Prints*, New York–London 1979.

<sup>47</sup> M. Breuning, *About Artists and Their Work. More Galleries Busy as Art Season Swings Into Fall Activity*, „The New York Evening Post” z 18 października 1924 roku, sekcja 5, s. 11.

<sup>48</sup> *Hopper’s Work is Independent in Aim and Spirit*, „New York World” z 19 października 1924 roku, s. E-11; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 1, New York–London 1995, s. 7.

co amerykańskie, a tym, co uniwersalne. Dyrektor muzeum pisze o „nowym zainteresowaniu modernizmem” widocznym w poetyce surrealizmu<sup>49</sup>. Po eksperymencie kubistycznym pojawia się „Nowy Obiektywizm”, „nowe uznanie dla wartości obiektywnej obserwacji”. Malarstwo „już przeszło przez okres geometrii i dekoracji” i „powraca teraz do normalnej równowagi między formą a treścią”<sup>50</sup> – pisze Barr. Wbrew głosom krytyki, że obrazy Hoppera są „przeciwieństwem tego, co charakteryzowało nurt modernistyczny”, Barr zaznaczył na dyskursywnej mapie twórczości autora *Jastrzębi nocy* kolejny ślad (choć na jego sławnym wykresie z 1936 roku nie znajdziemy „Nowego Obiektywizmu”)<sup>51</sup>. Dyrektor Museum of Modern Art zamiast zwrócić uwagę na typowo modernistyczne aspekty obrazów Hoppera, takie jak ich płaszczyznowość czy wyrazista kompozycyjna konstrukcja, na użytek wystawy poszerzył granice modernistycznego paradygmatu o figurację. Wystawa w MoMA nie zmieniła w radykalny sposób krytycznej recepcji twórczości Hoppera – nadal myślnano o nim w kategoriach rdzennego amerykańskiego realisty – jednak można ją postrzegać jako istotny moment zaznaczający napięcie między przeciwstawnymi tendencjami. Zostawiło ono trwałe ślady, wprowadzając w wizualny tekst Hoppera KOMBINACJĘ REALIZMU I MODERNIZMU, której nierozstrzygalną różnicę stanowią płótna.

Wątek dominującym w krytyce już w latach dwudziestych była jednak amerykańska tożsamość jego malarstwa. Dostrzeżono w nim „wybitnie ojczystego artystę”<sup>52</sup>. „Żaden inny malarz nie wydobywa w swoich płótnach charakteru Ameryki lepiej niż Hopper”<sup>53</sup> – pisał Lloyd Goodrich. Helen Appleton Read w artyku-

<sup>49</sup> A. H. Barr, Jr., *Homer – Eakins – Ryder*, New York 1930; cyt. za: A. Hemingway, *To „Personalize the Rainpipe”*. *The Critical Mythology of Edward Hopper*, „Prospects” 1992, Vol. 17, s. 380.

<sup>50</sup> A. H. Barr, Jr., *Postwar Painting in Europe*, „Parnassus” 1931, Vol. 3, No. 5, s. 21; cyt. za: *ibidem*, s. 380.

<sup>51</sup> Zob. R. Pearson, *Why Modern?*, „The New Republic” z 13 grudnia 1933 roku, s. 104. Wykres Barra w: A. H. Barr, Jr., *The Development of Abstract Art*; wykres oryginalnie reprodukowany w: *Cubism and Abstract Art*, New York 1936.

<sup>52</sup> L. Goodrich, *The Paintings of Edward Hopper*, „The Arts” 1927, Vol. 2, No. 3, s. 134.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 136.

le poświęconym *American scene* nazwała Hoppera „jej najbardziej udanym interpretatorem”<sup>54</sup>. Z kolei w 1927 roku w eseju o Johnie Sloanie Hopper pisze o konieczności odejścia od sztuki francuskiej na rzecz wykrystalizowania się rodzimej, amerykańskiej kultury artystycznej, czego przykładem miało być właśnie malarstwo Sloana i innych „filadelfijczyków” z grupy The Eight, a w domyśle także jego własne<sup>55</sup>. Swój ambiwalentny stosunek do sztuki francuskiej Hopper wyraził również w tekście do katalogu retrospektywy w MoMA: „Jeśli praktykowanie u mistrza było potrzebne, to myślę, że już mamy je za sobą. Jakikolwiek związek tego typu może oznaczać dla nas jedynie upokorzenie. W końcu nie jesteśmy i nigdy nie będziemy Francuzami, a wszelkie starania, by się nimi stać, oznaczają, że odrzucamy naszą spuściznę i próbujemy przyjąć formę, która będzie jedynie pozorem”<sup>56</sup>. Ta wypowiedź i inne wypowiedzi podkreślające potrzebę tworzenia sztuki narodowej oraz wcześniejsze opinie krytyków łączące Hoppera z *American scene* generowały skojarzenia z artystami zwanymi regionalistami: Thomasem Hartem Bentonem, Grantem Woodem, Johnem Steuartem Currym, których od początku lat trzydziestych również zaliczano do tej, uważanej za *par excellence*

---

<sup>54</sup> H. A. Read, *The American Scene*, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 lutego 1927 roku, s. 6-E.

<sup>55</sup> E. Hopper, *John Sloan and the Philadelphians*, „The Arts” 1927, Vol. 11, No. 4, s. 168–178.

<sup>56</sup> Idem, *Notes on Painting*, s. 18. Na pytanie Katherine Kuh: „Czy czujesz, że twoje malarstwo jest rdzennie amerykańskie?”, Hopper odpowiedział: „Nie wiem. Nie sądzę, żebym kiedykolwiek malował *American scene* [...]. Jak większość Amerykanów jestem amalgamatem wielu ras. Być może wszystkie miały na mnie wpływ – holenderska, francuska, możliwe, że trochę walijska. Holenderska znad rzeki Hudson, nie Amsterdamu”. Zob. K. Kuh, *The Artist’s Voice*, s. 133. Levin łączy tendencję do podkreślania narodowej tożsamości jego malarstwa z intensyfikacją nastrojów nacjonalistycznych w 1926 roku, po słynnym procesie Ferdinanda Nicola Sacco i Bartolomea Vanzettiego. Lata dwudzieste zwane Erą Jazzu to z jednej strony czas poprzedzającej krach na Wall Street w 1929 roku ekonomicznej prosperity i dynamicznie rozwijającej się kultury, z drugiej – gorączkowego poszukiwania tożsamości w kulturze i sztuce. Misją założonego w 1931 roku Whitney Museum of American Art było właśnie promowanie sztuki amerykańskiej. Hopper był z tą instytucją do końca życia blisko związany i – ze względu na jej rolę w promocji jego malarstwa – jest związany do dziś.

amerykańską, tendencji<sup>57</sup>. Byli to malarze pracujący indywidualnie, podkreślający lokalny, amerykański charakter swej twórczości. Ikonografia Bentona oparta na wielkich narodowych narracjach, jego manierystyczna figuracja oraz ksenofobiczna retoryka czy ironiczne nawiązania do amerykańskiego mitu Wooda miały niewiele wspólnego ze skupionym, pozbawionym bezpośredniego społecznego i historycznego komentarza malarstwem Hoppera<sup>58</sup>. Choć po latach artysta wyraźnie i, wydaje się, słusznie przeciwstawiał się postrzeganiu go w ten sposób, *American scene* przyłgnęło na stałe do jego twórczości<sup>59</sup>.

Na razie na marginesie zaznaczmy, że jeśli *American scene* jako historycznie określona tendencję w sztuce należy odrzucić, to samo pojęcie „amerykańskiej sceny” (lub scenerii) wydaje się udatne jako termin określający współczesny, amerykański rys Hoppera. Ameryka, jak dowodził Jean Baudrillard, to kraj symulowanych obrazów, kraj hiperrzeczywisty<sup>60</sup>. Obrazy autora *Jastrzębi nocy* stawiają pytanie o scenę/scenerię, a dokładniej o „sceniczność” Ameryki, jej obraz kreowany i odgrywany w sztuce, fotografii czy kinie. Jak pi-

<sup>57</sup> Milton Brown podkreśla, że Benton zaczął odgrywać istotną rolę jako artysta *American scene* dopiero na początku lat trzydziestych. Zob. M. Brown, *American Painting*, s. 192.

<sup>58</sup> Zapytany przez Katherine Kuh, czy w swych pracach zamierzał przekazać jakieś treści o charakterze społecznym, odpowiedział: „Absolutnie nie”. Zob. K. Kuh, *The Artist's Voice*, s. 134.

<sup>59</sup> „Rzecz, która mnie tak bardzo denerwuje, jest ta historia z *American scene*. Nigdy nie próbowałem malować *American scene* tak, jak to robili Benton i Curry i malarze ze środkowego zachodu. Sądzę, że malarze *American scene* malowali karykaturę Ameryki. Zawsze chciałem malować samego siebie [to do myself]”. Cyt. za: B. O'Doherty, *Portrait*, s. 72. „Uważam, że malarze z *American scene* ośmieszają Amerykę. Francuscy malarze nie mówili o *French scene*, a angielscy malarze o *English scene* [...]. To naprawdę mnie denerwuje”. Zob. B. O'Doherty, *Edward Hopper's Voice*, w: idem, *American Masters. The Voice and the Myth*, New York 1973, s. 15. Jak pisze Ivo Kranzfelder, „walczył on o uznanie dla sztuki amerykańskiej, co na pewno łączyło się z nacjonalistycznymi uczuciami. Jednak ich [Hoppera i Charlesa Burchfielda – artyści, którego często porównywano z Hopperem – F. L.] stosunek nigdy nie był otwarcie szowinistyczny, jak to było w przypadku regionalistów”. Zob. I. Kranzfelder, *Edward Hopper 1882–1967. Vision of Reality*, Köln 2002, s. 63.

<sup>60</sup> Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001.

sał Campbell: „*American scene* należy do świata jego obrazów, a nie do samej rzeczywistości. One nie chwytają danej sceny [...], one ją tworzą”<sup>61</sup>. *American scene* określa twórczość Hoppera właśnie dziś, powracając na zasadzie *Nachträglichkeit* jako AMERYKA ZWIZUALIZOWANA, uwikłana w ontologicznie złożoną sieć obrazów, symulacji i ekranów.

## Abstrakcja

W kolejnej dekadzie na „amerykańską scenę” wkroczył, przesłonił ją, a może po prostu zamalował – abstrakcyjny ekspresjonizm. To nie artyści związani z *American scene* zdołali wypracować tożsamość sztuki amerykańskiej, przynajmniej pozornie uwolnić ją od kompleksów wobec Europy, lecz abstrakcyjniści – Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, Clyfford Still czy Robert Motherwell. Można powiedzieć, że Pollock swą techniką *all-over* „zamalował” przedstawienia Ameryki wcześniejszego pokolenia realistów. Zmierzyli się oni bezpośrednio z malarską materią i płótnem, bez pośrednictwa figuracji. Malarstwo abstrakcjonistów z jednej strony zyskało wymiar uniwersalny, a z drugiej było uznawane za osiągnięcie *par excellence* amerykańskie<sup>62</sup>.

Hopper był niechętny abstrakcji, uważał ją za malarstwo „wymyślone” i „dekoracyjne”<sup>63</sup>. W 1953 roku wraz z grupą artystów figuratywnych zareagował na brak zainteresowania ich sztuką ze strony muzeów, zwłaszcza Museum of Modern Art, zakładając pismo „Reality”. W podpisanym przez czterdziestu sześciu artystów oświadczeniu sprzeciwiali się faworyzowaniu sztuki, która według nich nie uwzględniała pierwiastka ludzkiego, była zrozumiała jedynie dla wąskiego grona odbiorców i, jak twierdzili, zatraciła uniwersalność języka oraz koncentrowała się na arbitralnych, nieuporządkowa-

<sup>61</sup> L. Campbell, *Hopper. Painter of „Thou Shalt Not”*, „Art News” 1964, Vol. 63, No. 10, s. 58.

<sup>62</sup> Na ten temat zob. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992.

<sup>63</sup> E. Hopper, *Statements by Four Artists*, „Reality” 1953, No. 1, s. 8.

nych formach, sprowadzając swą rolę do dekoracji<sup>64</sup>. Hopper napisał w osobnej nocie, że „sprawna inwencja nie zastąpi istotowego czynnika wyobraźni. Jedną ze słabości sztuki abstrakcyjnej jest próba zastąpienia nieskażonej, rodzącej się w wyobraźni idei”<sup>65</sup>. Wydaje się, że uważał abstrakcjonistów za artystów idących „na skróty”, podczas gdy on, chcąc przekazać znaczenia, które także należałoby uznać za abstrakcyjne, trudził się z figuracją. Jego krytyka była oparta na konsekwentnie artykułowanej w rozmaitych wypowiedziach tezie, że uczynienie widzialnym tego, co niewidzialne (tak podstawowy cel sztuki artykułował również Paul Klee) i co nierozzerwalnie związane z doświadczaniem świata, „reakcjami umysłu, serca i oka, i naszymi odczuciami, nie polega jedynie na formie, kolorze i kompozycji. Musielibyśmy – powiada artysta – pominąć bardzo wiele z tego, co uważam za warte wyrażenia w malarstwie, a czego nie można wyrazić w literaturze”<sup>66</sup>.

Na tle dynamicznego rozwoju pierwszego nurtu w sztuce postrzeganego jako oryginalnie amerykański figuratywny, skądinąd bardzo przecież „amerykańskie”, obrazy Hoppera raziły krytyków jako radykalny przejaw konserwatyzmu. Levin zauważa, że właśnie w latach czterdziestych przypomniano mu jego przeszłość komercyjnego ilustratora<sup>67</sup>. Według Jamesa Thralla Soby’ego Hopper to „realista i ilustrator”, a Emily Genauer przyznała, że choć „w dzisiejszych czasach potrzeba odwagi, by nie ulec cieszącym się powodzeniem formułom abstrakcjonistów i surrealistów”, to – odnosząc się do obrazu *Letni wieczór* (1947; fig. 189) – „można go dopasować [...] do tekstu jakiegokolwiek opowiadania z czasopism dla kobiet”<sup>68</sup>. Wyraźnie ujawniła się wtedy historyczność spojrzenia, czyli schematy konstruuje znaczenie dzieła, oraz to, w jaki sposób

---

<sup>64</sup> Ibidem, s. 1.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>66</sup> Hopper w liście do żony Franka B. Davidsona z Richmond, Ind., 22 stycznia 1947 roku; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 401.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>68</sup> J. T. Soby, *Arrested Time by Edward Hopper*, „The Saturday Review” z 4 marca 1950 roku, s. 42; E. Genauer, *Courageously Realistic Oils Exhibited by Edward Hopper*, „New York World-Telegram” z 6 stycznia 1948 roku, s. 12.



biografia i działalność sprzed lat ulegają dyskursywnej aktywizacji i paradoksalnej, wirtualnej konkretyzacji<sup>69</sup>. Znamienne, że piętnaście lat później ta sama krytyczka napisała: „Jak to możliwe, że podążając bez wahania drogą realizmu, nawet w osiemdziesiątym trzecim roku życia, zdołał tak bardzo zbliżyć się do abstrakcji!”<sup>70</sup>. Genauer z perspektywy czasu, w momencie, gdy malarskie abstrakcyjne płaszczyzny osiadły już w pamięci na tyle, by nimi swobodnie operować w nieoczekiwanych kontekstach, zauważa abstrakcyjną jakość obrazów Hoppera. Z kolei Raphael Squirru sugeruje, że to właśnie jego należy uznać za pierwszego „prawdziwie amerykańskiego” artystę i w jego twórczości upatrywać podstawy późniejszych nurtów w malarstwie: abstrakcji i pop-artu<sup>71</sup>. Już w 1957 roku, uznając ich kluczową rolę w sztuce Stanów Zjednoczonych, Parker Tyler zestawiał Hoppera i Pollocka w taki sposób, że pisząc o różnicach między nimi, wydobyl równie wiele podobieństw ujawniających się w momencie przetłumaczenia obrazów na jednoczące je słowo, dotyczących pustki, abstrakcji, redukcji figury itd. Twierdził też, że pionowe i poziome linie wydzielają „znaczące” puste miejsca niczym pola geometryczne u Pieta Mondriana<sup>72</sup>. Z kolei Goodrich określił obraz *Samo południe* (1949; fig. 66) jako „niemal czystą geometrię”<sup>73</sup>. Gdy ten sam krytyk zwrócił Hopperowi uwagę, że jeden z obrazów przypomina dzieło holenderskiego malarza, artysta odrzekł poirytowany: „Zabijasz mnie” („You kill me”)<sup>74</sup>. Jeśli za intertekst tego zdania

<sup>69</sup> Z jednej strony jest wielce prawdopodobne, że autorce były znane ilustracyjne prace Hoppera i zostały one przez ów obraz, ale także – na zasadzie przeciwieństwa – przez obrazy abstrakcyjne w jej pamięci zaktywizowane. Jednocześnie jednak można podejrzewać, że wiedza o zarobkowym zajęciu Hoppera pozwoliła jej sięgnąć po takie porównanie.

<sup>70</sup> E. Genauer, *Edward Hopper at Whitney*, „New York Herald Tribune” z 29 września 1964 roku, s. 15.

<sup>71</sup> R. Squirru, *Edward Hopper*, „Americas” z 17 maja 1965 roku, s. 17.

<sup>72</sup> P. Tyler, *Hopper/Pollock. The Loneliness of the Crowd and the Loneliness of the Universe: An Antiphonal*, „Art News Annual” 1957, Vol. 26, s. 104.

<sup>73</sup> L. Goodrich, *Edward Hopper*, New York 1983, s. 133. Paralelę między obrazem Hoppera i Mondrianem rozwinęła w swej analizie Marina von Assel. Zob. M. von Assel, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995, s. 120–129.

<sup>74</sup> Ibidem.

potraktujemy odpowiedź na pytanie, o co mu chodzi w obrazie uważanym za najbardziej abstrakcyjny w jego dorobku – *Słońce w pustym pokoju* (1963; fig. 84), która brzmiała: „O mnie” – okaże się, że istotą tej twórczości stanowi balansowanie na granicy abstrakcji przy jednoczesnym utrzymaniu pełni figuracji. Przejście na jedną ze stron (porównanie z radykalnie abstrakcyjnym Mondrianem lub gęsty realizm artystów, takich jak na przykład Reginald Marsh lub Benton) byłoby równoznaczne z „zabiciem Hoppera” w jego obrazach.

Mimo deklarowanej niechęci do malarstwa abstrakcyjnego, wydawałoby się oczywistych różnic koncepcji i realizacji, recepcja Hoppera wśród abstrakcjonistów była zaskakująco pozytywna<sup>75</sup>. Willem de Kooning oświadczył, że lubi realność obrazów Hoppera<sup>76</sup>, a Mark Rothko stwierdził: „Nienawidzę diagonalni, ale lubię diagonalnie Hoppera. To są jedyne diagonalne, jakie lubię”, a kiedy indziej, dyskutując na temat prac innego amerykańskiego realisty Andrew Weytha: „Weyth poszukuje tego, co dziwne, ale jego prace nie stanowią takiej pełni [*whole*] jak obrazy Hoppera”<sup>77</sup>. Ślady Hoppera można odnaleźć także w twórczości (figuratywnej i abstrakcyjnej) Richarda Diebenkorna, który przywołuje jego obrazy jako podstawowe źródło inspiracji<sup>78</sup>. Autor *Jastrzębi nocy* był świadomy pozytywnego od-

<sup>75</sup> „Pozostał nawet w łaskach abstrakcyjnych malarzy, ponieważ, jako jedyny realista, pracuje w sposób, który z łatwością można odnieść do abstrakcji z uwagi na precyzyjną kompozycję, pełną inwencję czystość i płaszczyznowy wzór”. Zob. J. Canaday, *Art. Edward Hopper, American Realist, 55 Years*, „New York Times” z 29 września 1964 roku, s. 47.

<sup>76</sup> „Hopper to jedyny amerykański artysta, jakiego znam [oprócz de Kooninga – F. L.], który mógłby namalować Merritt Parkway” oraz: „Las wygląda realnie, jak las; koncentrujesz się na nim i już jest; jakbyś się odwrócił i faktycznie go widział”. Zob. I. Sandler, *Conversations with de Kooning*, „Art Journal” 1989, Vol. 48, No. 3, s. 217.

<sup>77</sup> Cyt za: B. O’Doherty, *American Masters*, s. 231. Na temat paralel związanych przede wszystkim ze stopniowym dążeniem do eliminacji przedmiotowości w celu intensyfikacji doznania i odczuć zob. P. Fuller, *The Loneliness Thing*, „New Society” z 5 lutego 1981 roku, s. 245–247; oraz łączącego ich romantycznego symbolizmu: D. Anfam, op. cit., s. 35.

<sup>78</sup> Zob. *Oral history interview with Richard Diebenkorn. 1985 May 1–1987 Dec. 15*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dieben85.htm> (dostęp: 19.04.2010).

bioru swych prac, bowiem zapytany o przyczyny akceptacji jego malarstwa zarówno w MoMA, jak i Whitney Museum, odparł w 1960 roku: „To dla mnie zagadkowe. Być może awangarda zaakceptowała mnie jako jednego ze swoich, ponieważ moje obrazy opierają się na geometrycznej kompozycji”<sup>79</sup>. Amerykańska abstrakcja stworzyła ramę, która z jednej strony marginalizowała Hoppera jako realistę i ilustratora, z drugiej wydobywała niefiguratywny rys wielu obrazów. Można by rzec, że jego malarstwo gęstniało we współwzroku z obrazami modernistów: sąsiadujące ze sobą płaszczyzny zaczęły być postrzegane w napięciu między ich autonomią a konstytutywnym elementem całości; pola koloru były widziane jako odesłanie do Rothki (fig. 4–5), którego niezdecydowane, rozmyte harmonie barwne zostały dookreślone mondrianowskimi, bezkompromisowymi podziałami i lokalnymi kolorami. Ponadto problem abstrakcji w malarstwie Hoppera poskutkował obecną do dziś tendencją do analizy jego malarstwa zgodnie z teleologicznym paradygmatem modernizmu, czyli jako dążące ku abstrakcji, coraz bardziej uproszczone, syntetyczne i antynarracyjne. Dlatego jako ostatni obraz artysty niesłusznie „promuje się” często powstałe w 1963 roku *Słońce w pustym pokoju*<sup>80</sup>. W fazie przygotowawczej Hopper wyeliminował postaci i dodatkowe elementy przedmiotowe, z wyjątkiem przełamanej uskokiem ściany i pasma podłogi, na którą przez widoczne po prawej stronie okno pada silny snop słonecznego światła. Abstrakcja pozostawiła w obrazach ślad, który przecież już od zawsze stanowił konstytutywną owych dzieł część, i zaznaczyła kolejne miejsca na mapie sztuki, którą tutaj próbuję zarysować. Jak to określił Beck, malarstwo Hoppera cechuje „melancholijna estetyka abstrakcji”<sup>81</sup>, figu-

---

<sup>79</sup> Edward Hopper. *An Interview*, rozmowę przeprowadził J. Morse, „Art in America” 1960, Vol. 48, No. 1, s. 61.

<sup>80</sup> Przykład wpływu świadomości „ostatniego obrazu” na jego odbiór podaje John Berger w: *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997, s. 27–28. Tymczasem namalował on jeszcze dwa obrazy z postaciami i jedną akwarelę. Taką narrację zaproponowano (nie *explicite*, lecz w sposobie aranżacji) na wystawie w USA w latach 2007–2008, gdzie ta właśnie praca wieńczyła ekspozycję.

<sup>81</sup> H. Beck, op. cit., s. 315.

racja „odsączona” z afektu, doprowadzona w swym minimalizmie do ostateczności.

Napięcie między konserwatywną figuracją a awangardowym rysem twórczości Hoppera powróciło podczas pokazu na Biennale w Wenecji w 1952 roku, na którym artysta reprezentował USA wraz z Aleksandrem Calderem, Stuartem Davisem oraz Yasuo Kunioshim. Hopper cieszył się dużym zainteresowaniem europejskich krytyków, a jeden z nich nazwał go „amerykańskim Chirico”<sup>82</sup>. Mimo ostrożności, a nawet – jak ujął to Stuart Preston – konserwatyizmu amerykańskiego pawilonu (szczególnie w zestawieniu z poprzednim reprezentantem USA – Jacksonem Pollockiem), malarstwo Hoppera zrobiło na Europejczykach duże wrażenie, zwłaszcza ich „nastrój”, przekazujący w trafny sposób mit Ameryki na Starym Kontynencie<sup>83</sup>. Hopper, mimo długiego „stażu” w sztuce amerykańskiej, nadal wydawał się wystarczająco aktualny, by reprezentować Stany Zjednoczone, a wątek surrealistyczny wpisał się w jego już kształtującą się mitologię artysty melancholii i alienacji<sup>84</sup>. Choć pod względem wizualnych podobieństw z surrealizmem mogą przekonywać jedynie analogie z niektórymi pracami Renégo Magritte’a, jest to kolejny przykład skłonności krytyków do doraźnego odnajdywania w malarstwie Hoppera śladów innych obrazów i malarskich tendencji, ale

---

<sup>82</sup> Cyt. za: S. Preston, *Art Survey by Nations*, „New York Times” z 20 lipca 1952 roku, s. 2. Później paralelę między oboma artystami dostrzegł Robert Rosenblum. Zob. R. Rosenblum, *De Chirico's Long American Shadow*, „Art in America” 1996, Vol. 84, No. 7, s. 51–52.

<sup>83</sup> Wysłannik nowojorskiego dziennika sugeruje, że – w przeciwieństwie do Caldera – wybór Hoppera, jak i Kunioshięgo na wystawę mającą z zasady pokazywać sztukę najnowszą, jest zaskakujący. Zob. idem, *Vast Art Panorama. Shows at Venice Survey*, „World Art Today” z 13 lipca 1952 roku, s. 2.

<sup>84</sup> Dużo później trop ten podchwyciła Levin, wskazując na „introspektywne nastroje” postaci w jego obrazach, zainteresowanie artysty psychoanalizą, znajomość dzieł Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga oraz fakt, że doceniał rolę podświadomości w procesie twórczym. Zob. G. Levin, *Edward Hopper's „Night-hawks”, Surrealism, and the War*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1996, Vol. 22, No. 2, s. 180–195 i 200.

i odwrotnie: do tkwiącego w obrazach potencjału, by takie skojarzenia generować<sup>85</sup>.

## Pop-Hopper

Jim Dine w 1963 roku, odpowiadając na pytanie: „Czym jest pop-art?”, rzekł: „Uwielbiam ekscentryzm Edwarda Hoppera, sposób, w jaki oddaje na płótnie niebo. Jest dla mnie bardziej ekscytujący jako surrealista niż Magritte. Jest też podobny do artysty pop – stacje benzynowe i niedzielne poranki, zaniedbane ulice i nie robi z tego socrealizmu. [...] Wydaje mi się, że ci, którzy lubią Hoppera, muszą mieć coś wspólnego z pop-artem”<sup>86</sup>. John Sandberg, analizując malarstwo artystów, którzy na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w opozycyjnej reakcji na abstrakcjonizm sięgnęli po figurację, dostrzega w ich twórczości amerykańską tradycję, a zwłaszcza Hoppera. Zestawia on kilka obrazów, z których szczególnie uderzający jest dialog płótna *Stacja benzynowa* (1940; fig. 59) z *U.S. Highway No. 1, No. 5* Allana D’Arcangelo (1963), oparty na perspektywie oddalającej się drodze pozostającej w napięciu z frontalnie oddanymi kręgami dystrybutorów na obrazie Hoppera i przedmiotowo nieokreślonym białym okręgu w pracy młodszego malarza<sup>87</sup>. Momentem potwierdzającym filiację autora *Jastrzębi nocy* i pop-artu był kuratorski projekt Williama Seitza dla pawilonu Stanów Zjednoczonych na Biennale w São Paulo w 1967 roku<sup>88</sup>. Podzielona na dwie części ekspozycja składała się z dużego pokazu czterdziestu kluczowych płócien malarza oraz części pt. „Environment U.S.A.: 1957–1967” prezentującej podobną liczbę amerykańskich artystów pop. Śmierć Hoppera na kilka miesięcy przed wystawą sprawiła, że wy-

<sup>85</sup> Na temat związku z obrazami Magritte’a zob. R. G. Renner, *Edward Hopper, 1882–1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 92.

<sup>86</sup> Cyt. za: G. R. Swenson, *What Is Pop Art? Answers from 8 Painters*, w: E. H. Johnson (ed.), *American Artists on Art from 1940 to 1980*, New York 1980, s. 81.

<sup>87</sup> J. Sandberg, *Some Traditional Aspects of Pop Art*, „Art Journal” 1967, Vol. 26, No. 3, s. 228–233 i 245.

<sup>88</sup> Zob. katalog z esejami: W. C. Seitz (ed.), *São Paulo 9. Edward Hopper/Environment U.S.A.: 1957–1967*, Washington, DC 1967.

mowa konfrontacji uosabiającego wtedy artystyczną tradycję malarza ze współczesnym nurtem w sztuce nabrała znaczenia swoistego hołdu dla zmarłego, w którego twórczości dostrzeżono aktualny rys amerykańskiego dnia codziennego. Powrót do figuracji, a jednocześnie demonstracja arbitralności medium, zapośredniczenia obrazu nawiązującego do estetyki fotografii, kina i reklamy stanowi kolejny moment, który angażuje obrazy Hoppera, wydobywając ich aspekt związany z ikonografią – banalną rzeczywistością dyskutowaną w recenzjach czterdzieści lat wcześniej. Doszło jednocześnie do przesunięcia domniemanego odniesienia: polegając na mediach fotograficznych, w pop-arcie obraz już nie udaje, że przylega do rzeczywistości, lecz ukazuje swoje źródło w świecie prasy, reklamy (szyldu, napisu, plakatu reklamowanego) czy kina. W takim dialogu malarstwo Hoppera doznaje cytatowego zgęstnienia właśnie tam, gdzie pojawiają się komercyjne, popularne motywy: dystrybutory w *Stacji benzynowej* (1940; fig. 59) lub *Czteropasmowej szosy* (1956; fig. 122), znak stacji Esso w *Portrecie Orleanu* (1950; fig. 48), miejsca przechodnie lub, jak pisze Marc Augé, nie-miejsca<sup>89</sup> oddalające tożsamość przedstawionych postaci ze względu na otoczenie, w którym się znajdują: hotelowe pokoje, hole, wnętrza pociągów. Jednocześnie wyraziste, nasycone i płaskie pola barwne przypominają niekiedy kolorystykę farb przemysłowych stosowanych przez pop-artystów. Jak zauważyła Judith Barter, „Hopper nie tylko stał się popowy, lecz antycypował estetyczne upodobanie w owych marketingowych ikonach, które miały się okazać tak ważne dla pokoleń młodych artystów”<sup>90</sup>. Ponadto malowane przez pop-artystów fotografie, kadry filmowe czy wycinki prasowe zachęcają, byśmy zauważyli tkwiącą w jego obrazach „zamalowaną” fotografię lub kinowy fragment. Hopper był również „ulubionym malarzem” Toma Wesselmana, a grafika *Nocny wiatr* (1921) rzekomo stanowi źródło motywu powiewającej firanki w jego pracach. Z kolei David Hockney nazwał Hoppera „największym malarzem realistycznym

<sup>89</sup> Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2011.

<sup>90</sup> J. A. Barter, *Travels and Travails. Hopper's Late Pictures*, w: C. Troyen, J. A. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper*, Boston 2007, s. 223.

dwudziestego wieku” i nalegał, niestety bez powodzenia, na zakup jego pracy przez Tate Gallery w Londynie. Claes Oldenburg deklarował, że jego instalacja *Bedroom* (1963) nawiązywała do ambiwalentnych, nieregularnych przestrzennie wewnątrz Hoppera. Rothko w rozmowie z kojarzonym z pop-artem rzeźbiarzem George'em Segalem stwierdził, że prace tego drugiego wyglądają jak „Hoppery, w które można wkroczyć” (*walk-in Hoppers*)<sup>91</sup>. Niedawno, na „kontekstualnej” wystawie Hoppera w Wiedniu, pokazano dzieła Edwar-da Ruschy – jego przedstawienia stacji benzynowej oraz pracę *Every Building on the Sunset Strip* (1966) złożoną z „rozkładówki” sekwencji fotografii pierzei tej ulicy, które stanowią swoiste fotograficzne rozwinięcie *Wczesnego niedzielnego poranka* Hoppera<sup>92</sup>.

Jak pisze Lawrence Campbell, Hopper był również „szanowany przez wielu młodych artystów malujących w stylu neo-figuratywnym i realistycznym, włączając tych, którzy malują z fotografii, ponieważ poszukują silnej podstawy, by przedefiniować swe źródła. Nie ufają dziedzictwu wielkich Europejczyków i poszukują nawiętnego (półmitycznego) amerykańskiego gruntu, w którym mogliby budować”<sup>93</sup>. Nowa figuracja, a zwłaszcza hiperrealiści – Robert Bechtle, Richard Estes czy Ralph Goings, przyglądali się językowi kultury masowej w nieco mniej analityczny sposób niż pop-artysty. Powracali oni do malowania rzeczywistości otaczającego ich świata wielkiego miasta, z tą różnicą, że najpierw wykonywali zdjęcie, by je potem jak najwierniej przenieść na płótno. Tworzyli zatem w oddaleniu o jeden poziom, eksperymentując z ontologią obrazu, malując różnicę między fotografią a widzeniem siatkówkowym. Sięgali po tematy bliskie Hopperowi – metropolię widzianą z „ludzkiej” perspektywy: bary, ulice, witryny sklepowe. Postępowali z nimi jednak

---

<sup>91</sup> Powyższe informacje za: G. Levin, *Hopper's Legacy for Visual Artists*, w: eadem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 732–733. Łatwo zrozumieć, co miał na myśli Rothko, jeśli porównamy obraz Hoppera *Lato w mieście* (1949; fig. 64) z obrazem Segala *Niebieska dziewczyna na czarnym łóżku* (1976).

<sup>92</sup> Mowa o wystawie „Western Motel. Edward Hopper und Zeitgenössische Kunst” (2008–2009) w Wiedniu.

<sup>93</sup> L. Campbell, *Edward Hopper and the Melancholy of Robinson Crusoe*, „Art News” 1971, Vol. 70, No. 6, s. 78.

odwrotnie niż autor *Jastrzębi nocy*: fotografia umożliwiła maksymalne nasycenie detalami, fotograficzne zapamiętanie danego widoku, by można go było przenieść na płótno, co jednocześnie równało się z konstrukcją nowej, równoległej rzeczywistości. Hopper z kolei, którego obrazy również – choć w zupełnie inny sposób – wiąże się z fotografią, zbliżał się do widzialnego świata, nie tyle zapamiętując jak największą liczbę detali, co je zapominając. Dzięki syntezie jego dzieła nie symulują przywiązania do jednego, konkretnego miejsca, lecz, na różnych poziomach intensywności, stają się aktualne w rozmaitych miejscach i okolicznościach. Jak pisze Marina von Assel we wspomianej już analizie, zarówno Hopper, jak i hiperrealiści na swój odmienny sposób, manipulując rzeczywistością, ukazywali „prawdę kłamstwa”<sup>94</sup>.

### W poszukiwaniu nazwy

Zatrzymując się u progu postmodernizmu, należy zwrócić uwagę na rysującą się już wcześniej trudność, jaką następcza próba znalezienia obrazom Hoppera stabilnego miejsca. Stąd też rozmaite, niekiedy wydawałoby się sprzeczne, nawiązania do artystycznych nurtów w sztuce (realizm i abstrakcja, romantyzm i pop-art) i, co na razie jedynie zaznaczałem na marginesie, innych mediów. Próby znalezienia gotowej struktury lub choć częściowego odniesienia, które pozwoliłoby usystematyzować, czyli nazwać, tę twórczość, stanowią nie tylko symptom zmiennych artystycznych tendencji i wiążących się z tym historycznie uwarunkowanych modusów widzenia, ale też paradoksalnej specyfiki tego malarstwa polegającej na heterogenicznym charakterze ich obrazowości i wynikającej z niego dialogicznej otwartości. Jak pisze Markowski: „Nazwać bowiem to wziąć coś na własność, przyswoić sobie, zlikwidować pustkę ziejącą w sercu przedmiotu, podczas gdy powstrzymywanie się od nazwania jest zgodą na brak będący źródłem pragnienia”<sup>95</sup>. Próby uwłaszczenia

<sup>94</sup> Zob. M. von Assel, op. cit., s. 92–99. Porównuje ona *Aptekę* (1932) Hoppera oraz *Sklep spożywczy* (1967) Richarda Estesa.

<sup>95</sup> M. P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie*, w: R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 18.



przez nazwanie, ciągle ponawiane, a zatem mało satysfakcjonujące, stanowią świadectwo niezgody na ów rozstęp wpisany w odbiór obrazów Hoppera – a jednocześnie skuteczną obronę samych obrazów przed takim nazywającym podporządkowaniem – który, powiada Derrida, jest zawsze „aktem przemocy”<sup>96</sup>.

Najczęściej stosowane, nieostre pojęcie realizmu jest modyfikowane i uściślane przez kolejne próby jego dookreślenia. Goodrich pisał po prostu o prawdziwie amerykańskim nowym realizmie<sup>97</sup>. Barbara Rose sięgnęła po porównanie z realizmem magicznym<sup>98</sup>, a John Baur wspominał o realizmie romantycznym<sup>99</sup>. Inny krytyk, zauważając swobodę, z jaką Hopper traktował naśladowanie naocznego widoku, nazwał go kreatywnym realistą<sup>100</sup>. Z kolei John Perreault, porównując go z George'em Segalem, sięga po pojęcie poetyckiego realisty<sup>101</sup>. Abstrakcyjna jakość pustych pól w jego obrazach przysporzyła mu miana realisty abstrakcyjnego<sup>102</sup>, co potwierdza cytowany wcześniej Beck, pisząc o „melancholijnym, abstrakcyjnym realizmie Hoppera”. W znakomitym eseju poświęconym fenomenowi popularności Hoppera Winfried Fluck określił jego twórczość jako neonowy realizm (*neon-realism*)<sup>103</sup>, a niedawno kurator wystawy w Wiedniu nazwał ją metarealizmem<sup>104</sup>.

Już tylko te wybrane, pospiesznie wymienione określenia, wskazują na problematyczny status realizmu Hoppera, który prowadził nie tyle do stwierdzeń, co kolejnych pytań o nazwę dla malarstwa

<sup>96</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 160–161.

<sup>97</sup> L. Goodrich, *Edward Hopper*, s. 26.

<sup>98</sup> B. Rose, *Malarstwo amerykańskie*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1960, s. 23.

<sup>99</sup> J. I. H. Baur, *Revolution and Tradition in American Modern Art*, Cambridge, MA 1958, s. 92.

<sup>100</sup> B. D. Hooton, *America's Creative Realist*, „Horizon” 1980, Vol. 23, No. 9, s. 44–45.

<sup>101</sup> J. Perreault, *Plaster caste*, „Art News” 1968, Vol. 67, No. 11, s. 73.

<sup>102</sup> M. Holthof, *The Hopper Method*, s. 6–7 (korzystałem z maszynopisu dostępnego w Hopper Collection Whitney Museum of American Art), oryginalnie opublikowane jako: *The Hopper Method, From „Narrative” to „Abstract” Realism*, w: *Edward Hopper, 1882–1967*, Frankfurt am Main 1992, s. 19–27.

<sup>103</sup> W. Fluck, *Hopper's Paradox*, w: idem, *Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies*, Heidelberg 2009, s. 319–331.

<sup>104</sup> Gerald Matt w przedmowie do katalogu. Zob. G. Matt (ed.), *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008, s. 8.

tego artysty. Zacytuje kilka wypowiedzi będących takich dociekań świadectwem. Jerrold Lanes pytał w tytule swego artykułu: „Edward Hopper: realistą »Ash-can School« czy francuskim formalistą? Należy do obu nurtów czy do żadnego z nich?”<sup>105</sup>. Niepewny ton tego pytania o artystyczną tożsamość Hoppera jest znamieny dla poszerzającego się coraz bardziej horyzontu, w jakim go się umieszcza. To, jak jego obrazy były postrzegane „tam i wtedy”, jest nieodłączne od tego, jaka jest ich recepcja dziś, co z nimi dzieje się tu i teraz. Po niespełna trzydziestu latach jeden z krytyków oznajmił: „Status tego artysty jest nadal kwestią dyskusyjną. Czy Edward Hopper jest formalistą, realistą, czy romantykiem?”<sup>106</sup>. Peter Schjeldahl powiada tymczasem, że: „Obrazy Hoppera, ściśle rzecz ujmując, nie mają stylu. Hopper to naturalista, potem realista, a ponad wszystko – symbolista”<sup>107</sup>. Krytycy dostrzegający płonność poszukiwań jedynej właściwej etykiety podkreślali indywidualizm Hoppera: „Skłasyfikować go można jako realistę w nadzwyczaj szerokim tego słowa znaczeniu, lecz w istocie reprezentował on »szkołę jednego artysty«”<sup>108</sup> – sądził John Canaday, a inny krytyk stwierdzał, że jego malarstwo jest „w zasadzie niemożliwe do zaklasyfikowania”<sup>109</sup>. Dużo wcześniej, wkrótce po śmierci Hoppera, Jack Kroll pytał: „Czy był on realistą, modernistą, romantykiem, strukturalistą, poetą?”, i czujnie, unikając wyboru jednej opcji, odpowiadał: „Tak, każdym z nich. Jak każda prawdziwa sztuka, sposób widzenia Hoppera [*Hopper's vision* – F. L.] może być używany w nieskończoność i w przyszłości chętnie będzie się po niego sięgać”<sup>110</sup>. Krytyk dalekowzrocznie dostrzegł w tych obrazach potencjał owocnej powtarzalności, „użyteczności”, która nie musi jednak oznaczać instrumentalizacji. Chodzi raczej o duże stężenie

<sup>105</sup> J. Lanes, *Edward Hopper: French Formalist, Ash-can Realist, Neither or Both?*, „Artforum” 1968, Vol. 7, No. 2, s. 44–49.

<sup>106</sup> W. Wells, *Silent Theater. The Art of Edward Hopper*, London–New York 2007, s. 240.

<sup>107</sup> P. Schjeldahl, *The Hopperesque*, w: P. Schjeldahl (ed.), *Edward Hopper. Light Years* (katalog wystawy), New York 1988, s. 5.

<sup>108</sup> J. Canaday, *The Solo Voyage of Edward Hopper, American Realist*, „Smithsonian” 1980, Vol. 11, No. 9, s. 128.

<sup>109</sup> E. Lucie-Smith, *Visual Arts in the Twentieth Century*, New York 1997, s. 162.

<sup>110</sup> L. Kroll, *I Want to Paint Sunlight*, „Newsweek” z 29 maja 1967 roku, s. 88.

cytatowości, otwartość na dialogowanie z wizualnym innym, które odczuł już z perspektywy lat sześćdziesiątych. Użyteczność, a ściślej „używalność”, zaznaczająca się od lat osiemdziesiątych poszerzającą się skalą „zawłaszczania” Hoppera, oznacza w istocie ciągłą tych obrazów AKTUALNOŚĆ.

## Renesans Hoppera

Licząca ponad trzy tysiące obiektów kolekcja pozostawiona Whitney Museum of American Art przez żonę Hoppera była opracowywana przez Gail Levin od 1976 roku. Seria wystaw w latach 1980–1981 w USA i Europie zapoczątkowała nieustającą do dziś popularność jego malarstwa, przejawiającą się nie tylko masową „miłością” do Hoppera<sup>111</sup>, lecz intensywnie odczuwalną obecnością jego malarzkiego idiomu w różnych sferach kultury wizualnej, ale też po prostu sposobu, w jaki znajomość jego prac zmienia wizualne doświadczenie rzeczywistości. W anachronicznym pejzażu współczesnego funkcjonowania obrazów Hoppera znajdujemy jednak znamienne – nawet jeśli przypadkowe – synchronie. Lata osiemdziesiąte były okresem powrotu zainteresowania malarstwem neoekspresjonizmu i twórczości artystów, takich jak Jean-Michel Basquiat czy Julian Schnabel. Paradoksalnie jednak, na tle działań tych młodych malarzy, obrazy Hoppera mają więcej wspólnego na przykład z powstającą w tym samym czasie fotografią Cindy Sherman lub filmami Wima Wendersa. W tamtym okresie w Polsce z płaszczyznowymi, geometrycznymi kompozycjami Hoppera można skojarzyć malarstwo Jarosława Modzelewskiego.

Podjęta przez Levin, kuratorkę „Hopper Collection” w Whitney Museum, archiwalna praca inwentaryzacyjna rozpoczęła się w momencie rozkwitu postmodernizmu i wynikających z niego prze-

---

<sup>111</sup> Nawiązuję tu do stwierdzenia redaktora zorientowanego na sztukę nowoczesną czasopisma „Artforum” – Phillipa Leidera, że „każdy kochał Hoppera”. Cyt. za: A. Newman (ed.), *Challenging Art. Artforum 1962–1974*, New York 2000, s. 174. Zob. też ostatnie słowa jego artykułu: P. Leider, op. cit., s. 103.

wartościowań w sztuce<sup>112</sup>. Postmodernizm z obwieszczonym przez Jean-François Lyotarda<sup>113</sup> zwątpieniem w wielkie narracje i z dekonstrukcjonistycznym myśleniem różnicy Jacques'a Derridy stanowi paradygmatyczne, nawet jeśli bliskie kliszy, zaprzeczenie archiwalnego porządku, czasowego linearyzmu, wiedzy pewnej i uchwytej. Z tego względu praca Levin jako kuratorki i autorki wielu publikacji, łącznie z katalogiem dzieł zebranych i obszerną biografią artysty, poza swym fundamentalnym znaczeniem dla wszelkich badań nad jego twórczością, stanowiła i stanowi przedmiot dokonywanej na bieżąco krytyki. Nie chodzi tu jednak o krytykę na polu akademickim – takowa w zasadzie do dziś nie istnieje – lecz wczesne, właściwie równoległe z jej konstruowaniem kruszenie się tej archiwalnej wiedzy wynikające z natychmiastowej akceptacji tego malarstwa w preferowanym przez postmodernizm planie dyseminacyjnych, czasowych przesunięć. Zarysowane wcześniej, konstytuujące historyczno-artystyczny tekst Hoppera ślady tendencji w sztuce zostają dostrzeżone jako uniwersalny potencjał tego malarstwa, rezerwuari możliwości niezależnych od determinant historycznych. Do wyrazistych zmian myślenia pod tym względem doszło jednak przede wszystkim na polu działalności artystycznej i wystawienniczej oraz w postaci retrospektywnie dostrzeganych związków międzyobrazowych.

Mamy więc do czynienia z jedną stroną z próbą uporządkowania tekstu Hoppera w postaci systematyzujących jego twórczość i biografię książek i wystaw, z drugiej jednoczesną, auto-dekonstruującą się aktywnością rozproszonego, przekraczającego mury galerii i karty katalogów *Nachleben* Hoppera<sup>114</sup>. Widmo, duch, powidok,

---

<sup>112</sup> W prywatnej rozmowie Levin przyznała, że moment, jaki Whitney Museum obrało na opracowanie kolekcji prac Hoppera pozostawionej tej instytucji przez jego żonę oraz organizację wystaw od 1979 roku, nie był motywowany prezentowanym tu rozpoznaniem uniwersalnego potencjału tego malarstwa, które miało szansę ujawnić się najwyraźniej właśnie wtedy.

<sup>113</sup> J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M. P. Markowski, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 47–61.

<sup>114</sup> Pojęcia *Nachleben* używam za Aby Warburgiem. Stosował je dla określenia trwania obrazowych form ekspresji. Najbardziej znanym przykładem formuły

„życie po życiu”, czyli „przetrwanie” (*Nachleben, afterlife, survival*) stanowią niepewną i ulotną, a zarazem konstytutywną podstawę współczesnego Hoppera, tkając jego tekst cienką, niekiedy niedotykalną, wirtualną nicią. Pojęcia te to nie tylko poręczne metafory, lecz słowa, po które sięga się w nadziei uchwycenia sposobu bycia malarstwa Hoppera już nie tylko w historii sztuki, ale w szerszym, choć trudniejszym do zdefiniowania, obszarze kultury wizualnej.

W ciągu ostatnich trzydziestu lat dała o sobie znać skłonność malarstwa Hoppera do funkcjonowania w ROZPROSZENIU, w postaci śladowej obecności w rozmaitych obszarach wizualności; to okres ujawniania się cichej energii „tekstu Hoppera” pod postaciami pastiszu, remediacji i innych form „wtórnej” cyrkulacji. Pozwoliła na to dopiero zmiana paradygmatów poznawczych, kanałów cyrkulacji obrazów opartych na podejściu intertekstualnym i antropologicznym oraz dopuszczenie do głosu alternatywnych wizualności (np. wspomnień, halucynacji) i związków z innymi mediami. Naiwnością byłoby jednak twierdzenie, że współczesna recepcja tego malarstwa ma bezpośrednie i wyłączne źródło w obrazach samych w sobie: jego popularność i znajomość jego prac w szerokich kręgach publiczności, intensyfikująca funkcjonowanie Hoppera w zbiorowej wyobraźni lub pamięci kulturowej, które można określić jako jego wirtualny sposób bycia, jest oczywiście również rezultatem warunków zewnętrznych, takich jak polityka kulturalna, generująca zyski polityka wystawiennicza instytucji muzealnych, rozprzestrzeniająca się w coraz to nowych postaciach reprodukcja. Jednak czynniki te, mimo że wpływają na generowanie rozmaitych lokalnych znaczeń, nie są moim zdaniem rozstrzygające i jako modus odbioru stanowią odpowiedź na swoiste wpisane weń pragnienie obrazu (myśl tę będą stopniowo precyzował w kolejnych rozdziałach). Intermedialny – związany przede wszystkim z fotografią i kinem – potencjał malarstwa Hoppera ujawniał się już długo wcześniej w dyskursie krytycz-

---

patosu – *Pathosformel* – który przetrwał od czasu starożytności, jest postać szalejącej menady. Zob. wnikliwe omówienie: G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 51–60; A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 199–206.

nym. Takie sygnały, które krótko omówię poniżej, świadczą o tym, że nie można współczesnego rozproszenia Hoppera traktować po prostu jako kondycji narzuconej z zewnątrz, ale jako sposób bycia obrazu negocjowanego na osi obraz–widz/artysta.

Seria solowych wystaw Hoppera w Stanach Zjednoczonych i Europie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz związanych z nimi publikacji została przyjęta z entuzjazmem, zwłaszcza wśród twórców zajmujących się sztukami wizualnymi. Jak zauważył Peter Schjeldahl, prace te „dzięki wrażliwości lat osiemdziesiątych zyskały świeże ostrze”<sup>115</sup>. Również francuscy krytycy szczególnie zainteresowani relacją malarstwa i kina zwrócili uwagę na szczególne miejsce Hoppera w kulturze: „powiązania z malarstwem, literaturą i kinem stanowią tak cienką i delikatną tkankę”, że nie sposób ustalić jednoznacznie kierunku oddziaływania jednego na drugie<sup>116</sup>. Rolf Günter Renner pisze zdawkowo, acz słusznie, że „sztuka Hoppera przyciąga widza swoją koncepcją, dramaturgią i ustanawia to, co postmodernistyczne teorie nazwały intertekstualnością”<sup>117</sup>. Z kolei Karel Ann Marling twierdzi, że „pod względem treści i stylu ich [obrazów – F. L.] podobieństwo do filmu otwiera to malarstwo na Nową Historię Sztuki lat dziewięćdziesiątych”<sup>118</sup>. Diagnoza ta jednak się nie sprawdziła, bowiem – proporcjonalnie do setek publikacji na temat Hoppera – niewiele jest takich, które wykorzystywałyby interpretacyjne narzędzia proponowane przez poststrukturalistycznie zorientowanych historyków sztuki, a zainteresowanie owym malarstwem ze strony czołowych teoretyków właściwie nie istnieje. Carter Foster zauważył, że krytycy i historycy sztuki nie zawsze byli skłonni dostrzec uniwersalny charakter twórczości Hoppera w takim stopniu, jak czynili to artyści, co mogło być spowodowane „całkowitym

---

<sup>115</sup> P. Schjeldahl, op. cit., s. 9.

<sup>116</sup> J. P. Naugrette, *Cinéma, cinémas. Regard sur Edward Hopper*, „Positif” 1995, Vol. 416, No. 11, s. 55.

<sup>117</sup> R. G. Renner, op. cit., s. 92. Niektóre jego obrazy „nasuwają porównanie z postmodernistycznymi artystami”.

<sup>118</sup> K. A. Marling, *Edward Hopper 1882–1967*, New York 1992, s. 7.

zanurzeniem jego estetyki w kulturze wizualnej XX w. i niemożliwością prześledzenia krok po kroku stylistycznych wpływów”<sup>119</sup>.

Płynność granic między mediami i tendencjami artystycznymi, elastyczność historii, estetyka cytatu, podejrzliwość w stosunku do statusu obrazu i rzeczywistości oraz przenikanie się sztuki wysokiej z niską stworzyły stosowne środowisko dla twórczości Hoppera. Priscilla Paton uważa, że „prace Hoppera poddają się [...] współczesnej debacie na temat estetyki i interpretacji w badaniach nad relacjami między dziedzinami sztuki”<sup>120</sup>. W latach dziewięćdziesiątych, na gruncie sztuki postmodernizmu, intertekstualności oraz New Art History zainteresowanej szerszą perspektywą społeczno-kulturową wykształciły się badania nad kulturą wizualną. Definicja kultury wizualnej jako dziedziny, ale i przedmiotu badań jest z założenia bardzo płynna i stanowi zarzewie ożywionej debaty<sup>121</sup>. Wiąże się ona ze wspomnianym już obrazowym zwrotem, zaznaczając dominację problematyki obrazu, już nie tylko jako przedmiotu namysłu historii sztuki, lecz współczesnej kultury wizualnej. Jednocześnie, poszerzając pole zainteresowań historii sztuki na inne obszary wizualności, pojęcie kultury wizualnej sugeruje zniesienie medialnego esencjalizmu, demokratyzację obrazów funkcjonujących w dynamicznym obszarze wizualnej sieci tworzenia znaczeń opartym na modelu tekstualności. Termin ten budzi jednak zastrzeżenia związane z faworyzowaniem obrazu kosztem innych obszarów znaczeń, takich jak dźwięk czy dotyk<sup>122</sup>. Z drugiej strony pojawiają się argumenty przeciwko postrzeganiu wizualności jako homogenicznego

---

<sup>119</sup> C. Foster, *An Edward Hopper for the Twentieth-First Century*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel*, s. 82.

<sup>120</sup> P. Paton, *Abandoned New England. Landscape in the Works by Homer, Frost, Hopper, Wyeth, and Bishop*, Hannover, NH 2003, s. 135. Badaczka pyta dalej: „Do jakiego stopnia obraz malarski, zwłaszcza wyjęty z kontekstu tradycji sztuki historycznej, religijnej i mitologicznej, może być czytany jako tekst lub funkcjonować jako ikona? Czy to, co wizualne, z powodzeniem opiera się werbalnemu, pozostawiając nam po prostu przyjemność patrzenia?”. Zob. ibidem.

<sup>121</sup> Zob. *Visual Culture Questionnaire*, „October” 1996, Vol. 77, s. 25–70.

<sup>122</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *There Are No Visual Media*, w: O. Grau (ed.), *Media, Art, Histories*, Cambridge, MA 2007, s. 396–406; M. Bal, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, „Journal of Visual Culture” 2003, Vol. 2, No. 1.

tekstu lekceważącego wszelkie medialne różnice. Sytuację tę komplikują tzw. nowe media: artyści operujący techniką cyfrową niejako z definicji tworzą kompozytowe, wirtualne obrazy łączące malarstwo, fotografię czy film.

Istotnym wskaźnikiem zadomowienia się obrazów Hoppera w „płynnej wizualności” sztuki współczesnej jest liczba bezpośrednich nawiązań do jego twórczości na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. Od lat osiemdziesiątych zaczęły pojawiać się malarskie pastisze lub wyraziste nawiązania do dzieł Hoppera w twórczości Marka Kostabiego, Erica Fischla, Roberta Morrisa czy Kena Aptekara. Wiele nawiązań zaprezentowanych na wystawie „Homage to Edward Hopper. Quoting the American Realist” w 1988 roku przekraczało ramy malarstwa na rzecz rzeźby, fotografii czy instalacji<sup>123</sup>. Lekki ton i komiksowa estetyka niektórych transformacji stanowiła kontynuację pop-artu pod względem coraz wyraźniejszego zacierania się granic między sztuką wysoką a kulturą popularną. Obrazy Hoppera, a zwłaszcza *Jastrzębie nocy*, któremu poświęcony jest ostatni rozdział<sup>124</sup>, zyskały ikoniczny status nie tylko w sztuce amerykańskiej, lecz szeroko pojętej, chciałoby się powiedzieć – globalnej, popkulturze. Cytaty dzieł Hoppera pojawiają się w kinie i w reklamie, na okładkach książek, płyt i na plakatach. Internet stał się przestrzenią dokonywanych przy pomocy programów graficznych amatorskich pastiszów. Ponadto połączenie figuracji z wyrazistą strukturą i minimalistycznym detalem jest zauważalne w twórczości wielu młodszych malarzy, których obrazy opierają się na „wiznieniu fotograficznym” lub „filmowym”, minimalistycznej, wyrazistej, linearno-geometrycznej figuracji, promowanych między innymi przez Charlesa Saatchiego jako przedstawicieli „powrotu malarstwa”<sup>125</sup>. Przykładem tej szerszej tendencji może być malarstwo Tima Eitela z tzw. szkoły lipskiej, zwłaszcza przedstawienia pojedynczych po-

---

<sup>123</sup> Szczegółowo piszę na temat tej wystawy i innych wystaw w rozdziale *Obrazowe konstelacje*.

<sup>124</sup> Tam dokładniej omawiam skalę „zawłaszczeń” i zamieszczam stosowne odniesienia bibliograficzne.

<sup>125</sup> Myślę o wystawie „Triumph of Painting” w londyńskiej Saatchi Gallery w 2005 roku.



staci skonfrontowanych ze strukturą pejzażu lub wnętrza, czy polskiej artystki Marii Kiesner, której obrazy ukazujące pustą, zimną, modernistyczną architekturę mówią wiele o „architekturze” samego obrazu, nawiązującej do wyznaczników określających poetykę płócien autora *Jastrzębi nocy*<sup>126</sup>.

W kolejnych częściach rozdziału, na wzór powyżej zaprezentowanego malarskiego pejzażu, dokonam krótkiej rekonstrukcji najważniejszych wątków fotografii i kina w tekście Hoppera, zagęszczając nieco dyskurs z uwagi na dodatkowy problem różnicy medium.

## Hopper-fotograf

[...] Hopper mógłby [...] uważać się za najbardziej wpływowego fotografa dwudziestego wieku, choć w ogóle nie robił zdjęć. Nie ma od tego ucieczki. Zobaczyć jego obrazy to zamieszkać w nich. [...] A zatem w pamięci jego malarskie obrazy przestają być malarstwem; one są oczekującymi fotografiami\*.

### Malarstwo jako fotografia, malarz jako artysta

Wątek „fotograficzności” malarstwa autora *Domu przy torach* (tak jak „filmowości” – o czym nieco dalej), który rozumiem tu na razie szeroko jako zespół kojarzonych z Hopperem cech, przypisywanych zarówno fotograficznemu medium, jak i konkretnym realizacjom, został dostrzeżony już w latach dwudziestych i powracano do niego w kolejnych dekadach dwudziestego wieku. Norbert M. Schmitz twierdzi, że „podczas gdy inne nurty realizmu w dwudziestym wieku dążyły do odzyskania rzeczywistości poprzez malarstwo, to rzeczywistość percepcji »w epoce technicznej reprodukowalności« sto-

\* G. Dyer, *The Ongoing Moment*, London 2005, s. 222.

<sup>126</sup> Na temat związku Fischla i Hoppera zob. na przykład: G. Levin, *Hopper's Legacy for Visual Artists*, s. 738. Prace Eitela zostały pokazane na wystawie „Western Motel. Edward Hopper und Zeitgenössische Kunst” w Kunsthalle Wien (2008–2009). Zob. G. Matt (ed.), *Western Motel*. Obrazy Kiesner na stronie internetowej artystki: <http://www.inzynierska.pl/kiesner/> (dostęp: 01.05.2010).

sunkowo naturalnie znalazła dla siebie miejsce w formie obrazów Hoppera<sup>127</sup>. Do kończącej poprzedni rozdział listy określeń malarstwa Hoppera, w antycypacji dalszych rozważań, należy zatem dodać Hoppera-fotografa<sup>128</sup>.

Hopper-fotograf stanowi znamienny rozstęp w oczywistym, jak może się wydawać, statusie Hoppera-malarza, który kierowałby ku cytowanym na wstępie uwagom Mellquista o problematycznym malarzkim statusie jego dzieł, a zwłaszcza ku wspomnianej wcześniej wypowiedzi Clementa Greenberga. Przyjrzyjmy się jej bliżej. W recenzji z corocznej wystawy w Whitney Museum z 1946 roku, na której swoją pracę pokazał również Hopper (*Samotność # 56*, 1944), Greenberg, stwierdziwszy, że na ogólnie słabym jak co roku pokazie najlepszym obrazem był *Two* Jacksona Pollocka z lat 1943–1945 (jest to pierwsze znane mi spotkanie obu artystów w tekście krytycznym), tak pisze o Hopperze:

Podobał mi się też krajobraz Edward Hoppera, pomimo wulgarnych zieleni i akademickiej powierzchowności faktury. Dla tego typu rzeczy, jakie robi Hopper, powinno się wymyślić SPECJALNĄ KATEGORIĘ SZTUKI. NIE JEST ON MALARZEM w pełnym tego słowa znaczeniu; jego środki są WTÓRNE [*second-hand* – F. L.], skąpe i BEZOSOBOWE. Ale podstawowy zmysł kompozycji wystarcza, by przekazać wgląd w obecną naturę amerykańskiego życia, dla którego nie ma odpowiednika w literaturze, choć wgląd ów jest literacki. MALARSTWO HOPPERA TO ZASADNICZO FOTOGRAFIA i jest ona literacka w sposób, w jaki literacką jest najlepsza fotografia. Podobnie jak sztuka Walkera Evansa i Weegee'ego triumfuje ona nad niedostatkami fizycznego medium. A główną różnicą między nimi jest to, że podczas gdy obiekty Evansa i Weegee'ego nie dają im dość czasu na nastawienie ostrości i czasu naświetlania, Hopper jest po

<sup>127</sup> N. M. Schmitz, *Edward Hopper's Modernity or an Example of Painting in the Time of Its Technical Reproducibility*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel*, s. 243.

<sup>128</sup> Współczesny fotograf Gregory Crewdson oświadczył: „[Hopper] to mój numer jeden. To mój ulubiony fotograf”. Zob. G. Crewdson, *Close Encounters. Gregory Crewdson and the Suburban Uncanny*, rozmowę przeprowadził R. Dyer, „Pluk” 2005, Vol. 24, No. 6, s. 27.

prostu SŁABYM MALARZEM. Jednak gdyby był lepszym malarzem, najprawdopodobniej nie byłby tak WIELKIM ARTYSTĄ<sup>129</sup>.

Krytyk „The Nation” zwraca uwagę na kluczowe dla mojej dyskusji napięcie między malarstwem a fotografią, nie przez samo z nią porównanie, lecz usytuowanie obrazów Hoppera gdzieś pomiędzy. Potrzeba „specjalnej kategorii sztuki” – swoistej hybrydy między mediami dla owego malarza nie „w pełnym tego słowa znaczeniu”, malarza słabego i jednocześnie wielkiego artysty. Znaczący jest już fakt, że Greenberg nie dokonał miażdżącej krytyki figuratywnych, realistycznych przecież obrazów, które w obliczu sukcesów promowanego przez niego abstrakcyjnego ekspresjonizmu mogły wydawać się absolutnie anachroniczne (i słusznie, choć w innym znaczeniu), zakorzenione w dziewiętnastowiecznej estetyce. Zamiast tego zasugerował, że Hopper przekracza medium malarstwa w taki sposób, że staje się zasadniczo fotografem lub – tłumacząc słowo *essentially* inaczej – istotą tego malarstwa jest fotografia. Z kolei istotą fotografii i punktem wspólnym między Hopperem a na przykład Evansem jest według Greenberga literackość, rozumiana jako narracyjność, referencyjność i transparenca.

W innej recenzji z wystawy prac Edwarda Westona, napisanej również w 1946 roku, Greenberg precyzuje swoje stanowisko dotyczące fotografii<sup>130</sup>. Krytykuje on twórczość Westona – fotograficznego modernisty – za to, że abstrahował fotografowane przedmioty, próbując dorównać malarstwu. Zdaniem krytyka taki stosunek do medium nie jest zgodny z naturą fotografii, której medialna specyfika polega na zniknięciu medium – jest ono przezroczyste i indeksy-

---

<sup>129</sup> C. Greenberg, *Review of the Whitney Annual*, „The Nation” z 28 grudnia 1946 roku, w: J. O’Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Chicago 1986, s. 118 (wyróżnienie – F. L.). Mogłoby się wydawać, że to w odpowiedzi na krytykę Greenberga Aline B. Louchheim napisała w dwa lata później recenzję, że „jego przedstawienia nie są fotograficzne”, bowiem Hopper „wybiera, aranżuje, zmienia porządek, lecz pozwala, by to, co czuje, wyłoniło się z tego, co widzi”. Zob. A. B. Louchheim, *Realism and Hopper*, „New York Times” z 11 stycznia 1948 roku, s. X-9.

<sup>130</sup> C. Greenberg, *The Camera’s Glass Eye. Review of an Exhibition of Edward Weston*, w: J. O’Brian (ed.), *Clement Greenberg*, s. 60–63.

kalne, co oznacza, że fotografia jest niemal tożsama ze swym przedmiotem, a jednocześnie ma charakter narracyjny i są to warunki, jakie musi spełniać, by funkcjonować jako sztuka. Wzorem pod tym względem jest Walker Evans, którego zdjęcia, pisze krytyk, „nie są nawet w połowie tak wykończone jak fotografie Westona”<sup>131</sup>. „Evans jest artystą przede wszystkim dlatego, że potrafi w oryginalny sposób ukazać anegdotę. Tak jak Weston, zna on nowoczesne malarstwo, ale i nowoczesną literaturę”, a „dziś fotografia jest bliższa literaturze niż którejkolwiek ze sztuk graficznych”. Fotografia ma odpowiadać prozie, podczas gdy malarstwo poezji. Krytyk podsumowuje swój wywód: „Końcowy morał to: pozwólmy fotografii być »literacką«”<sup>132</sup>.

Uwagi Greenberga związane z literackością fotografii mogą wydawać się dziś nietrafne. Jednak owa literackość musi być widziana w kontekście jego koncepcji modernizmu, opartej na samowystarczalności dzieła sztuki nieodsyłającego do niczego innego poza sobą, czego poręczeniem w przypadku malarstwa była płaszczyznowość<sup>133</sup>. Malarstwa modernistycznego „nie czytało się”; ono miało tworzyć koherentną całość, której udatność była możliwa do stwierdzenia natychmiast, w jednym spojrzeniu. Literackość oznaczała transparentę znaczącego na znaczone oraz anegdotę wymagającą lektury, tj. w przypadku malarstwa – oglądu trwającego w czasie, wodzenia po obrazie wzrokiem. W takim sensie obrazy Hoppera są literackie, czyli fotograficzne. Malarz zredukował fakturę, a tym samym ślady swej pracy (choć w porównaniu na przykład z hiperrealizmem jest on nadal bardzo „malarski”), płaskimi duktami pędzla i cienko kładzioną farbą, skrył się za figuracją. Obrazy Hoppera są wtórne, „z drugiej ręki” – może to oznaczać ów brak bezpośredniości, referencyjność, zespół środków zakotwiczonych w rzeczywistości, estetykę realizmu – jak twierdził krytyk – zapożyczoną

---

<sup>131</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>132</sup> Ibidem. Zob. także komentarz do recenzji Greenberga poświęconej Hopperowi, koncentrujący się na problemie narracji w pismach krytyka: L. Pil, *Clement Greenberg on Narrative in Painting*, w: J. Beatens, M. Ribère (eds.), *Time, Narrative and the Fixed Image*, Zelhem 1993, s. 91–104.

<sup>133</sup> Zob. zbiór najważniejszych pism Greenberga: *Obrona modernizmu*, tłum. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.

z codziennego życia, utożsamioną przez niego w znanym eseju z kiczem<sup>134</sup>. A jednak owa „druga ręka” odsyła do czegoś innego niż otaczający świat – do innego obrazu, zwłaszcza fotograficznego, co potwierdzają wystawy, które omówię w kolejnym rozdziale, oraz, obok recenzji autora *Malarstwa modernistycznego*, liczne uwagi krytyków i artystów.

Dlaczegoż bowiem przyszła Greenbergowi na myśl fotografia, zwłaszcza Evansa, a nie na przykład analogiczny, naoczny widok, jakich wiele, lub inne przykłady malarstwa realistycznego? Powstające w pamiętającym spojrzeniu Greenberga skojarzenie z fotografią można określić w kategoriach Peirce'owskiej semiotyki jako *interpretant*, obraz uaktywniony, powstający w myśli interpretującego widza. „Znaczenie – powiada Peirce – które dowolny znak ma dla kogokolwiek, polega na sposobie reagowania wobec owego znaku”<sup>135</sup>. Zatem obraz jako znak (*representamen*) zyskuje swój sens (nieostateczny, bowiem proces semiozy w tym ujęciu jest nieskończony – *interpretant* ma swój *interpretant* itd.) w interpretacji, jest nakierowany na reakcję widza. Interpretantem płótna Hoppera mógł być obraz fotograficzny lub wyidealizowane, a zarazem zwizualizowane, własności tego medium. Malarstwo jest poróżnione przez fotografię i właśnie ta różnica, ów legitymizujący narrację i przestrzeń fotograficzny ślad, staje się kluczem do zrozumienia artystycznego osiągnięcia owego „słabego” malarza.

Hopper jest również „słabym” malarzem, gdyż popełnia „błędy” w perspektywicznej konstrukcji przestrzeni, anatomii postaci lub w szczegółach krajobrazu. Greenberg pisze o triumfie sztuki fotografów i Hoppera nad nieuchronną „niedoskonałością fizycznego medium”, bowiem niedoskonały jest zarówno realizm fotografii Evansa i Weegee'ego, jak i realizm obrazów: w pierwszym przypadku z racji trudno uchwytnego przedmiotu, w drugim – jak się wydaje – warsztatowej słabości malarza; mimo to, a nawet właśnie dzięki temu, by użyć utartego sformułowania, Hopper wielkim artystą był.

<sup>134</sup> Zob. idem, *Awangarda i kicz*, w: ibidem, s. 3–18.

<sup>135</sup> Fragment listu do Williama Jamesa (8.315), w: H. Buczyńska-Garewicz, *Wybór pism semiotycznych*, Warszawa 1997, s. 131. Na temat semiotyki Peirce'a zob. też: eadem, *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa 1994.

Jednak jak pogodzić artystyczną wielkość z malarską słabością oraz triumfem nad niedoskonałością, która tutaj musi być interpretowana jako odstępstwo od idealnej reprezentacji naoczności? Powyższe argumenty mają sens jedynie jeśli przyjąć, że ów triumf wiąże się z nieoczekiwaną jakością obrazu, tym, co niemożliwe do dostrzeżenia w rzeczywistości, co należy do tak ważnych dla Greenberga własności medium. Dzięki temu malarstwo Hoppera, mimo pozornej zależności od repertuaru form pozaobrazowej rzeczywistości, ową zależność zawiesza, utrudnia bezpośredni przekład znaczącego na znaczone. Sztuka Hoppera, zarówno na sposób fotograficzny, jak i malarski (jeśli miarą malarstwa miałyby być w omawianym kontekście odstępstwo od utożsamianej z naocznością fotografii) pozwala zatem widzieć więcej czy też może, po prostu, inaczej<sup>136</sup>.

Moja lektura Greenberga spleta więc dwa wątki czujnie zauważone przez krytyka – jednoczesny ruch w stronę fotografii oraz w stronę przełamywania „fotograficznej” figuracji. Paradoksalnie, „apostoł modernizmu” – w przeciwieństwie do innych krytyków, którzy operowali twardą opozycją między malarstwem a fotografią, wyznaczającą podział na malarstwo dobre i złe – dokonał tutaj być może pierwszej (i do dziś jednej z niewielu) poststrukturalistycznej analizy tej twórczości, wskazując nieczystość malarskiego medium (potrzebę innej kategorii) jako artystyczne osiągnięcie. Widzi jego obrazy przez fotografię, która poróżnia ich materialny status, wybudza je z ram, zawiesza poza galerią. Pobrmiewające między wierszami tej krótkiej recenzji niezdecydowanie, kręty argument wydający werdykt na korzyść Hoppera, odzwierciedla ową ambiwalencję relacji tego malarstwa i fotografii, która nie polega na wpływie jednego na drugie, ale sprawia, że obrazy fotograficzne przysłaniają delikatną powłoką pamięci płótna Hoppera, i *vice versa*. W ten sposób docho-

---

<sup>136</sup> Zob. M. Haake, *Malarz jako artysta*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2004, nr 3, s. 5-7. Ambiwalencja wynikająca z tekstu Greenberga – jak zauważył Michał Haake – każe nam zwrócić uwagę właśnie na to, co u Hoppera wydaje się anomalią, błędem, przypadkowością względem obrazu rzeczywistości, oraz na to, co wymyka się zarówno konwencji realizmu, jak i modernizmu. Hopper lokuje się zatem gdzieś w szczelinie między realizmem i odstępstwem od niego, w miejscu różnicy.

dzi do różnicującego dialogu, dla którego należy wymyślić nową kategorię na szerokim polu mediów.

Ze względu na otwartość Hoppera na dialog z innym – antycypując dalszy tok rozważań – innymi mediami, takimi jak fotografia, oraz jego „reprodukowalność” (w sensie warunków dla dobrej reprodukcji i rzeczywistej szerokiej reprodukcyjnej cyrkulacji), twórczość Hoppera lokuje się w sferze owej „nowej kategorii sztuki”, która wymaga poszerzenia określenia „malarz” do „artysta” a „malarstwo” do „sztuki w ogóle” lub „sztuki jako takiej”<sup>137</sup>. W pamiętającym spojrzeniu obrazy Hoppera, choć nadal pod względem materialnej podstawy bezspornie należą do medium malarstwa, na poziomie wirtualnego bycia uruchamiają to, co Rosalind E. Krauss nazywa DYFERENCYJNĄ SPECYFIKĄ MEDIUM. Owa dyferencyjność byłaby zbliżona w tym przypadku do proponowanej przez mnie „międzyobrazowości”<sup>138</sup>. Według Krauss pojęcie medium, zdyskredytowane przez modernizm Greenberga, jest na nowo „wynajdywane” przez artystów współczesnych już nie jako materialne podłoże, lecz medium hybrydalne, poróżnione ze sobą samym, ponieważ złożone z nawarstwiających się śladów i konwencji, skrywanych w kostiumie koherentnej całości. Wszelka oparta na materialnym podłożu medialna czystość, ale zatem również post-medialna kondycja rzekomo określająca sztukę współczesną zawsze była zdaniem Krauss tylko mitem. Najlepszym tego przykładem jest fotografia, choć dotyczy się to również malarstwa modernistycznego. Okazuje się, że obrazy Hoppera zmusiły Greenberga do mimowolnego dostrzeżenia i śladowego zakreślenia podstawowych przesłanek ich dyferencyjnej specyfiki.

### Nieznosna lekkość fotografii

Teksty Greenberga i Mellquista nie były pierwszymi przypadkami odniesień twórczości Hoppera do fotograficznego medium. Klarow-

<sup>137</sup> Zob. teoretyczne rozwinięcie tych kategorii w: T. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, MA 1996 (zwłaszcza rozdział *The Monochrome and the Black Canvas*).

<sup>138</sup> Zob. R. E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 1999, s. 53.

ność kompozycji i form jego obrazów, zwłaszcza akwarel, stanowiła przedmiot dużo mniej subtelnych porównań z fotografią. Kształtowała ona model widzenia, od którego odstępstwo stanowiło jeden z warunków i miarę artystycznej udatności. Lata dwudzieste to czas szczególnie intensywnych poszukiwań amerykańskiej tożsamości w sztuce; poszukiwań, które miały zostać już wkrótce ukoronowane – wedle już przytaczanych opinii ówczesnych krytyków – znalezieniem Hoppera. Poszukiwania te musiały rozgrywać się, w dużym uproszczeniu, między modernizmem – zarówno wczesnym, czyli impresjonizmem, jak i późniejszym – czyli różnymi formami abstrakcji, a fotografią, która w odniesieniu do malarstwa mogła uchodzić za nic innego jak brak stylu.

Po jednej z pierwszych solowych wystaw Hoppera w 1927 roku konserwatywny krytyk zarzucał artyście zbytnie przywiązanie do detalu, bezpośredniość i monotonię przedstawień, co pięć lat później dookreślił jako „ducha fotografii”, którego miała uosabiać sztuka Hoppera<sup>139</sup>. Równocześnie jednak zauważano inny rys fotograficzności jego malarstwa. Edward Alden Jewell pisze, że „pod niemal fotograficzną maską wiernego odwzorowania wizualnych faktów kryje się coś innego [...]”<sup>140</sup>. Jak twierdzi dalej, owa fotograficzność w przy-

---

<sup>139</sup> R. Cortissov, *The Architectural League*, „New York Herald Tribune” z 27 lutego 1927 roku, s. 10. Zob. również: idem, *Some Modern Painters from American and French Hands*, „New York Herald Tribune” z 27 listopada 1932 roku, s. 10. Piśze on, że „Hopper należy do grupy artystów, takich jak Sloan czy Hayes Miller, którzy odwracają się od tematów opartych na wyobraźni i »tną« wzdłuż konturu Ameryki roku 1932”. Używa słowa *hew*, które dosłownie oznacza rąbać, ciosać, wykuwać – tak jakby Hopper na swych obrazach ukazywał pojawiający się w innej wypowiedzi *slice of life*, plaster życia – niczym na fotografii rozumianej jako zdjęcie powierzchni widzialnej rzeczywistości. Jak stwierdza Levin, dla krytyka preferującego impresjonistów typu Childe Hassama, „realizm Hoppera był zbyt nowoczesny”. Zob. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 242. Zatem można wywnioskować, że „fotograficzny duch” pozbawiał realizm Hoppera konwencjonalnie rozumianego piękna i był utożsamiany z nowoczesnością, z drugiej strony – w świetle awangardy artystycznej z kręgu Société Anonymé (nie wspominając o tym, co działo się w Europie) – wydawał się wtórny.

<sup>140</sup> E. A. Jewell, *Group of Five and Other Shows Visited*, „New York Times” z 27 stycznia 1929 roku, s. XX–19.



padku Hoppera jest określeniem nie dość precyzyjnym, ponieważ utożsamiana z nią, ujmująca każdy detal mimetyczna zależność w obrazach jest przez Hoppera zredukowana do „szczerego i klarownego wglądu w przedmiot przedstawienia”, jest to „sztuka selekcji, odpowiedniego akcentowania [elementów – F. L.], skrupulatnej dyspozycji”<sup>141</sup>. Do podobnych wniosków dochodzi Helen Appleton Read, pisząc, że wszystkie zaprezentowane na jednej z wystaw obrazy charakteryzuje „surowa wypowiedź na temat rzeczywistości, lecz są one wyniesione poza fotograficzną reprezentację dzięki wyraźnym właściwościom emocjonalnym i ciekawej, indywidualnej organizacji formy”<sup>142</sup>. Z drugiej strony zatem fotografia okazuje się miernikiem realizmu rozumianego jako wierność temu, co widoczne; jak pisał wczesny Barthes, jest ona idealnym analogonem rzeczywistości<sup>143</sup>. Oryginalność artysty, który nie podążył drogą modernizmu i malował obrazy realistyczne, wydawałoby się zależne od rzeczywistości takiej, jaką ją widzimy, musi mieć źródło przede wszystkim w różnicy między obrazem a fotografią, bez konieczności całkowitej dyskwalifikacji tego intermedialnego odniesienia. Jak pisałem w kontekście Greenberga, znamienne jest przecież to, że obraz jest określany wobec innego rodzaju obrazu lub medium, a nie naoczniego widoku.

Hopper przyznał, że korzystał do pewnego momentu z fotografii jako szkicu dla malowanych obrazów. Porzucił tę praktykę, zupełnie słusznie twierdząc, że „aparat widzi rzeczy pod innym kątem niż oko”<sup>144</sup>. Mimo to używał aparatu do robienia zdjęć architektonicznych detali. Zagadnięty przez amerykańskiego malarza Raphaela Soyera o swój stosunek do fotografii, odpowiedział: „Raz zrobiłem zdjęcie pejzażu i nie mogłem go użyć. Fotografia jest tak lekka. Bra-

---

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> H. A. Read, *Hopper Interprets America. Well-Known Painter Shows Recent Versions of American Scenes at the Rehn Galleries*, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 stycznia 1929 roku, s. E-7. Mowa o wystawie w Rehn Gallery z 1929 roku.

<sup>143</sup> R. Barthes, *The Photographic Message*, w: idem, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard, New York 1985, s. 5.

<sup>144</sup> Cyt. za: B. O’Doherty, *Portrait*, s. 77.

kuje jej ciężkości”<sup>145</sup>. Kiedy indziej zapytany, co sądzi o dwóch znanych fotografach, Matthew Bradym oraz Eugène Atgecie, odrzekł, że „oni nie są w stanie uzyskać takiej ciężkości jak malarze”<sup>146</sup>. Jego zastrzeżenia dotyczące „lekkości” fotografii, jej niedostatek lub brak w obliczu sugerowanej i pożądanej „ciężkości” lub „wagi” malarstwa można rozumieć, parafrazując tytuł znanej powieści Milana Kundery, jako nieznośną lekkość jej bycia. „Lekkość” fotografii w rozumieniu Hoppera mogłaby oznaczać wizualnie doświadczalny, materialny niedostatek, brak substancjalności, ale i wewnątrzobrazowego nasycenia, które nadaje każdemu elementowi dzieła szczególność malarskiego śladu. W tym drugim przypadku polegałaby zatem na niezależności fotografii od artysty, na swobodnym dryfowaniu od sztuki ku rzeczywistości, a w rezultacie wyczerpywaniu się jej sensu w ilustracyjnej czy dokumentacyjnej funkcji. Brakuje jej „ciężkości” sensu malarstwa, obciążonego wkładem artysty, którego celem jest walka z rozkładem jego wizji, próba jej zatrzymania w obrazie. Wynikałoby z tego, że podstawową różnicą między fotografią a malarstwem – pomijając oczywistą techniczną i materialną rozbieżność – byłby stopień interwencji artysty, determinujący udatność danego dzieła. To właśnie owa ciężkość wyznaczałaby podstawową różnicę między realizmem jego obrazów i prac takich fotografów, jak Atget czy Evans<sup>147</sup>. Fotograficzny potencjał obrazów może zatem służyć jako jeden z czynników różnicujących, tworzących wyrwę między artykułowanym przez Hoppera ideałem malarstwa a niemożliwością jego zrealizowania, którą wskazywałem, analizując tekst Hoppera.

---

<sup>145</sup> Hopper używał fotografii również wcześniej, gdy jeszcze zajmował się komercyjną ilustracją: „Kiedy zajmowałem się ilustracją, czasami fotografowałem model i używałem go zamiast szkicu. Norman Rockwell wszystko robi z fotografii i tak też wyglądają jego prace”. Cyt. za: *ibidem*, s. 77. Hopper nie lubił twórczości Rockwella i wzbraniał się przed jakimkolwiek z nim porównaniem.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Linda Nochlin pisze o różnicy między Hopperem a Evansem polegającej na tym, że obrazów Hoppera nie charakteryzuje jednostkowość widoków Evansa, zakorzenionych w konkretnym miejscu i czasie, przypisanych konkretnej klasie społecznej czy stylowi bycia. Zob. L. Nochlin, *Edward Hopper and the Imagery of Alienation*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 136.

Śladem przygotowującym do myślenia o Hopperze „z fotografią” są również wspomniane już wcześniej „poszukiwania obrazu”<sup>148</sup>. Tak jak wyczekujący okazji na zdjęcie fotograf, Hopper poszukiwał, dawał spojrzeniu szansę „zaczepienia się” – w mniejszym lub większym stopniu – o fragment widzialnej rzeczywistości. Szukał czegoś, co, jak powiadał, zainteresuje go, będzie coś dla niego znaczyć. Dopiero wtedy zaczynał obraz, który mógł być zarówno stosunkowo wiernym odwzorowaniem jakiegoś widoku – czego przykładem jest wiele akwarel – lub kompilacją, montażem<sup>149</sup>. „Wzrok włączający się przed chwilą bez celu nagle uderza w jedno miejsce, tam gdzie powstanie obraz (w oku, na płótnie); promienie się ogniskują, tym bardziej że nie poprze ich żaden gest wkroczenia: to tylko oko gra rolę wyciągniętej dłoni” – celnie pisze Marek Bieńczyk, zaznaczając jednak, że Hopper dokonuje syntezy, wybiera tylko istotę widoku, którym nasącza obraz<sup>150</sup>. Słowa artysty są w tej dyskusji o tyle istotne, że celnie opisują proces doświadczenia jego obrazów, które, zwykle przypadkiem, można „odzyskać”, upolować wzrokiem, sfotografować spojrzeniem<sup>151</sup>.

Malarstwo Hoppera, choć od lat dwudziestych wydaje się bardzo spójne i jednorodne, można odnieść do szerokiego spektrum

---

<sup>148</sup> Katherine Kuh, kuratorka Chicago Institute of Art, tak relacjonuje swoje spotkanie z Hopperem w Meksyku: „nie mógł znaleźć w Meksyku motywu, który by go satysfakcjonował, przez co rozumiał nie tyle temat, co sposób obchodzenia się z własną specyficzną perspektywą widzenia”. Zob. K. Kuh, *My Love Affair with Modern Art. Behind the Scenes with a Legendary Curator*, New York 2006, s. 272.

<sup>149</sup> Jak pisze Clive Scott, naprędce wykonany szkic jest porównywalny do fotografii, bowiem cechuje go podobna indeksykalność oparta na naocznym, bezpośrednim przełożeniu widzianego na papier lub płótno. Szkic jest tutaj pośrednikiem między naocznością a obrazem, notatką dla późniejszego malowidła, w którym ów nakreślony kilkoma liniami obraz zostaje w różnym stopniu transformowany. Wydaje się, że gest fotografa jako poszukiwacza obrazów jest wpisany w artystyczną praktykę Hoppera, która współcześnie powraca do widza w postaci odnajdywanych śladów jego obrazów w fotografii i w świecie. Więcej na ten temat w rozdziale *Widzieć Hopperem*. Zob. C. Scott, *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, London 2007, s. 38–40.

<sup>150</sup> M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 134.

<sup>151</sup> Rozwinę tę myśl w rozdziale *Zbliżenie – fotografia*.

fotografii, skrajnie różniących się pod względem ontologicznej zależności obrazu od rzeczywistego widoku: od Walkera Evansa z jego „dokumentalnym stylem” po najnowsze prace artystów zajmujących się fotografią cyfrową<sup>152</sup>. Medium fotografii musi być zatem rozumiane bardzo szeroko, jako zespół praktyk fotograficznych, których wyjściowa, indeksyjalna relacja do rzeczywistości zostaje każdorazowo modyfikowana, a zwykle i kwestionowana. Obraz fotograficzny, cały czas podtrzymując moc odsyłania poza siebie, w swej względnej transparencji musi jednocześnie być widziany jako autonomiczny obraz.

### Fotograficzne dialogi – zarys

W kontekście twórczości Hoppera najczęściej przywoływanym fotografem jest Walker Evans. Architektura amerykańskich miast i prowincji oraz dominujący frontalizm kompozycji i staranne kadrowanie kreują wizualną jakość łączącą realistyczną prostotę *straight photography* z wizualnym, autonomizującym fotografię „zgęszczeniem” rzeczywistości. Dialog ten oswajały obrazy Hoppera i Evansa, cechujące się ową szczególną kombinacją, wraz ze współczesnymi im realiami amerykańskiego krajobrazu oraz – co stanowiło istotny bodziec dla badaczy – trudna do wykluczenia możliwość wzajemnego wpływu<sup>153</sup>. Eric de Chassey twierdzi, że synchronizacja wystaw Hoppera i Evansa w nowojorskim Museum of Modern Art w 1933

---

<sup>152</sup> Na temat tego określenia zwięźle pisze Benjamin Lima: *The Evans File* (recenzje najnowszych publikacji), „Art Journal” 2004, Vol. 63, No. 3, s. 102–106.

<sup>153</sup> Obaj artyści „spotkali się” w 1933 roku w pierwszym muzeum, które od początku zajmowało się gromadzeniem fotografii i filmów – nowojorskim MoMA. W czasie, gdy Hopper miał tam swą pierwszą retrospektywę, otwarto również wystawę „Walker Evans: Photographs of 19<sup>th</sup> Century Houses” i zapewne wtedy fotograf zapoznał się z bardziej znanymi dziełami autora *Jastrzębi nocy* (wystawa Hoppera trwała od 31 października 1933 do 5 grudnia 1933 roku, Evansa od 16 listopada do 8 grudnia). Z kolei w 1938 roku Hopper miał okazję zobaczyć większą liczbę prac Evansa podczas jego indywidualnej wystawy „American Photographs”, również w MoMA. Nie wiadomo jednak, czy z tej okazji skorzystał. Nie ma żadnych zachowanych wypowiedzi artystów, które mogłyby weryfikować domniemany wpływ zarówno Hoppera na Evansa, jak i fotografa na malarza, a i one nie muszą być przecież rozstrzygające.

roku nie była przypadkowa i spotkanie to stanowi jedno z możliwych źródeł oddziaływania malarza na fotografa. Przekonuje, że Evans z pewnością wzorował się na pracach Hoppera ukazujących amerykańską wiktoriańską architekturę, odnajdując w jego dziełach modernistyczny rys, do którego aspirował w swej twórczości fotograficznej<sup>154</sup>. Tezę tę przekonująco argumentuje porównawczą analizą wizualnych aspektów prac obu artystów<sup>155</sup>. Kolejne spotkania ich dzieł odbyły się podczas dużo późniejszych już wystaw, z których pierwsza odbyła się w 1976 roku w San Francisco<sup>156</sup>.

Wystarczy zaznaczyć, że autorzy publikacji towarzyszących owym pokazom dystansują się do konieczności weryfikacji wzajemnego wpływu obu artystów, zwracając uwagę przede wszystkim na analogie wizualne. Najczęściej porównywanymi obrazami są *Wczesny niedzielny poranek* oraz *Main Street* (1936), które analizuję w drugiej części książki. Jak zauważył Gerd Blum, Evans potrafił znaleźć w otaczającym go świecie modus wizualności charakterystyczny dla malarstwa, na przykład stosując złoty podział. Przez wykonanie fotografii aktualizuje on wizualny potencjał drzemiący w rzeczywistości, „która sama się zakomponowała”<sup>157</sup>. Autor eseju twierdzi, że znajomość wczesnych prac Hoppera, które w większym stopniu polegały na istniejącym w rzeczywistości wzorze, mogła w niektórych przypadkach wpłynąć na ową zdolność odnajdywania obrazowości w świecie. Natomiast trudno zdaniem Bluma porównywać do fotografii prace Hoppera wykonane po 1930 roku, w których artysta redukuje i transformuje rzeczywistość w celu przekazania tego, co niewidzialne, i w których góruje metafora. W swoich analizach Blum wydo był potencjał spoczywający w fotografii, rezultat owej Benjami-

---

<sup>154</sup> E. de Chasse, *Les Photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire*, „Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne” 2005, No. 92, s. 75–93.

<sup>155</sup> Powraca tu kwestia podniesiona przez Greenberga, który również odnosi się do Evansa na zasadzie porównania.

<sup>156</sup> Zestawiono na niej grafiki Hoppera z fotografiami Walkera Evansa. Więcej na ten temat piszę w rozdziale *Obrazowe konstelacje*.

<sup>157</sup> G. Blum, *Verdichtungen der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Bild und Realität bei Evans und Hopper*, w: G. W. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie*, s. 129–136.

nowskiej optycznej nieświadomości – czegoś, co nie może być w stu procentach rezultatem intencji fotografa i nie jest dostrzegane, a nawet nie istnieje w naturze, dopóki nie zostanie przeniesione na światłoczułą błonę i wpisane w prostokąt formatu zdjęcia<sup>158</sup>.

Na wystawie „Edward Hopper und die Fotografie” w Essen (powyżej wspomniany esej pochodzi z katalogu wystawy) zwrócono również uwagę na innych fotografów, w pracach których są dostrzegalne wizualne analogie z malarstwem Hoppera. Są to młodszy Evansa: Charles Sheeler (fotograf i malarz zaliczany do amerykańskiego nurtu precyzjonistów), Paul Outerbridge i Paul Strand. Obrazy Hoppera mają także stanowić malarski odpowiednik prac Roberta Franka z cyklu *The Americans* (1955), zwłaszcza często reprodukowanej w innych publikacjach fotografii stacji benzynowej *Santa Fe, New Mexico* (1955). W Essen pokazano też prace fotografów młodszego pokolenia, reprezentujących nurt *street photography*: Lee Friedlandera, Williama Egglestona, Stephena Shore’a i Joela Meyerowitza<sup>159</sup>. Fotografie pierwszego z nich, przedstawiające pracowników biurowych przed komputerami, których twarze w trakcie wykonywanej pracy są całkowicie beznamiętne, przywołują na myśl pozbawione ekspresji twarze-maski postaci z obrazów. Zdjęcia kolejnych trzech artystów prezentują znajome z obrazów Hoppera motywy elewacji domów, witryn sklepów, ulicznych naroży, wiejskich pejzaży lub opustoszałych dróg. Od tamtego czasu ich prace zaczęły coraz częściej pojawiać się w monografiach i artykułach poświęconych autorowi *Jastrzębi nocy*. Eggleston z okresu serii *Los Alamos* (1964–1974) przypomina o Hopperze ikonografią amerykańskiej prowincji, ale przede wszystkim nasyceniem barw, tworzącym wyraziste pola wizualnych napięć. W przypadku Shore’a jest to zwłaszcza predylekcja do geometryzacji i budujących kompozycję prostokątnych form architektury. Z kolei obok hopperowskich prac Meyerowitza z Cape Cod oraz ulicznych pejzaży, które łączą znany z obrazów motyw z prostym układem elementów budujących wewnętrzną

<sup>158</sup> Zob. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996.

<sup>159</sup> Każdemu z wyżej wymienionych artystów jest poświęcony krótki esej w katalogu wystawy w Essen.

strukturę fotografii, można znaleźć zaaranżowaną fotografię z kobietą w pomieszczeniu, przypominającą kilka obrazów Hoppera; spogląda ona w stronę okna, przez które „w zamian” do wnętrza dostaje się wyrazisty równoległobok światła<sup>160</sup>.

W międzyobrazowym, wirtualnym portfolio Hoppera znajduje się również fotografia inscenizowana (*staged photography*), współcześnie często łączona z cyfrowym przetwarzaniem obrazu. W esejach i na wystawach pojawiają się pobieżne odniesienia do *Untitled Film Stills* Cindy Sherman, fotografii Philipa-Lorci diCorcii, Jeffa Walla czy Gregory’ego Crewdsona<sup>161</sup>. Prace te na najogólniejszym poziomie łączy poetyka codzienności, niekiedy podszytej aurą niesamowitości; piszący koncentrują się na rozmaitych płaszczyznach dialogu: jakości kadru (stopklatki), wyrazistym operowaniu światłem, wizualnej mitologii amerykańskich miasteczek czy, jak w przypadku Walla, połączeniu malarstwa i fotografii. Z kolei prace Thomasa Demanda zestawione z Hopperem wydobywają jego abstrakcyjny, minimalistyczny charakter i konstrukcyjny rys jego realizmu<sup>162</sup>. Instalację Victora Burgina pt. *Office at Night* (1986) tworzy siedem planz złożonych z części fotograficznej oraz ideogramu, które nawiązują do *Biura nocą* (1940) Hoppera. Fotografia służy tutaj jako element zapisu inscenizowanych w studio układów cytujących obraz. Burgina interesuje wizualna krytyka wpisanego w obraz Hoppera problemu „organizacji Pragnienia w ramach Prawa [...] i seksualności w kapitalizmie” oraz próba jej wizualnej translacji, która odwraca rolę kobiety: nie jest już przedmiotem zainteresowania innych, lecz

---

<sup>160</sup> Zob. J. Meyerowitz, *Stille und Zeit. Edward Hopper und die Fotografie*, w: G. W. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie*, s. 158–160.

<sup>161</sup> DiCorcia, Wall oraz Demand zostali zaprezentowani na wspomnianej już wystawie w Wiedniu. Na temat możliwych analogii z Hopperem zob. katalog wystawy: G. Matt (ed.), *Western Motel. Fotografie Sherman* pokazano na wystawie „Edward Hopper and the American Imagination” (1995).

<sup>162</sup> Ostatnio Hopper „spotkał się” również z Andreasem Gursky’em na wystawie „Realismus” w Kunsthalle Emden. Zob. Ch. Lange, N. Ohlsen (Hrsg.), *Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit. Courbet – Hopper – Gursky* (katalog wystawy), Emden 2010.

tego zainteresowania podmiotem<sup>163</sup>. Współczesnym fotografem najczęściej wiązany z Hopperem jest jednak Crewdson, który deklaruje ogromny wpływ malarza nie tylko na własną twórczość, ale na całe pokolenia amerykańskich artystów: fotografów i filmowców<sup>164</sup>. Zauważa, że Hopper znajduje się w centrum tradycji filmu i fotografii, którą określa jako *American vernacular*<sup>165</sup> – estetyki cechującej się pewnym rysem lokalności, zakorzenieniem w amerykańskim pejzażu codziennego życia<sup>166</sup>. Crewdson uważa się za współuczestnika tego nurtu. „Praktycznie nie sposób dziś wizualnie »czytać« Ameryki, nie odnosząc się do fotografii, kina i innych dzieł sztuki, które dotyczą jego obrazów. Dzieła Hoppera budzą wiele skojarzeń i często jeden obraz potrafi opowiedzieć całą historię”<sup>167</sup>. Gdzie indziej dodaje, że „jego sztuka ukształtowała pewne kluczowe tematy i zainteresowania tak wielu współczesnych malarzy, pisarzy, a ponad wszystko fotografów i filmowców”<sup>168</sup>.

Obrazy Hoppera wirtualnie infiltrują i są infiltrowane przez bardzo różne, często ontologicznie odmienne strategie fotograficzne. W ten sposób znacząco poszerza się nie tylko horyzontalna, „ścienne” galeria śladów płócien amerykańskiego artysty, ale też prze-

<sup>163</sup> Zob. V. Burgin, *The Separateness of Things*; idem, *Passages*, Villeneuve d'Ascq 1991, s. 77–95.

<sup>164</sup> Zob. G. Crewdson, *In a Lonely Place*, „Aperture” 2008, No. 190, s. 80. Więcej odniesień do literatury na temat związku Crewdsona i Hoppera zob. rozdział *Zbliżenie – fotografia*, gdzie bardziej szczegółowo analizuję ślady Hoppera w jego twórczości.

<sup>165</sup> „O sztuce, lub jej cechach: narodowy lub szczególnie dla konkretnego kraju lub okolicy”. *Oxford English Dictionary* (online), wyd. 2, 1989.

<sup>166</sup> G. Crewdson, *In a Lonely Place*, s. 80.

<sup>167</sup> Ibidem. Tutaj Crewdson w większym stopniu pisze o swoich pracach fotograficznych niż o Hopperze. Zob. podrozdział *W stronę filmu: śladem Hoppera w fotografiach Crewdsona i Sherman* w drugiej części książki.

<sup>168</sup> G. Crewdson, *Aesthetics of Alienation*, „Tate Etc.” 2004, No. 1, s. 43. Zalicza do nich: Alfreda Hitchcocka, Stevena Spielberga, Davida Lyncha, Roberta Franka, Diane Arbus, Lee Friedlandera, Williama Egglestona, Cindy Sherman, Phillipa-Loręę diCorcię, Larry'ego Sultana i Nan Goldin. Znamiennie, że dla określenia „praktycznie”, otwierającego cytowaną powyżej wypowiedź, używa on słowa *virtually*.



strzeń ich funkcjonowania, głębiej wpisująca się w miąższ widzialnego świata.

### Fotograficzne uzupełnienie

Problem fotograficznych odniesień będę poruszał jeszcze w kolejnym rozdziale, omawiając kontekstualne wystawy Hoppera, a także w drugiej części książki. Tymczasem powrócę na koniec do esejów z katalogu wspomnianej już wystawy w Essen; ukazują one istotny dla tej dyskusji problem, jaki związki międzyobrazowe stanowią dla przekonanych o nienaruszalności immanentnej spójności dzieła sztuki hermeneutycznie zorientowanych niemieckich badaczy.

Jak wyjaśnia kurator Georg W. Költzsch, celem wystawy było zestawienie malarstwa Hoppera z pracami fotografów amerykańskich i „obustronne wyjaśnienie związanych z oboma mediami zjawisk obrazowych”<sup>169</sup>. Z kolei Heinz Liesbrock, autor inspirowanej hermeneutyką książki o Hopperze, podkreśla, że „odkrycie podobnych zjawisk obrazowych w dwóch zasadniczo różnych mediach – tutaj w malarstwie i fotografii – otwiera dla widza możliwość nowego spojrzenia, które nie tylko będzie projekcją domniemyanych obrazowych »przyjaciół« na obrazy Hoppera, ale będzie w stanie spowodować zaskoczenie, a przez to rozpoznanie”. Wystawa miała więc na celu nie tyle postulowanie zależności i wpływów, co raczej przywołanie powstałego w latach dwudziestych hasła „wzajemnego wyjaśniania sztuk”<sup>170</sup>. Wspólnym mianownikiem dla figuracji Hoppera i umocowanej w rzeczywistości fotografii jest ikonografia Ameryki, a w szczególności miasta, jak również sposób ukazywania przedmiotu oraz akcentowania nie-narracyjnych fragmentów. Liesbrock zwraca również uwagę na charakterystyczny dla fotografii i stosowany przez Hoppera efekt przypadkowego kadrowania oraz perspektywę oglądu z góry lub pod ostrym kątem. Przede wszystkim jednak tym, co łączy prace Hoppera i prezentowane fotogra-

<sup>169</sup> G. W. Költzsch, *Prüfstein Realität*, w: G. W. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie*, s. 7.

<sup>170</sup> H. Liesbrock, *Edward Hopper und die Fotografie. Die Wahrheit des Sichtbaren*, w: ibidem, s. 17.

fie, jest moment ciszy, który zmierza do wydobycia niezależnego od pozaobrazowych czynników sensu ufundowanego w widzeniu rzeczywiście. Zarazem jednak badacz wyraźnie zaznacza granicę między obrazami i mediami: sens prac Hoppera tkwi przede wszystkim w ich własnościach wizualnych, w fenomenie obrazu, w jego obrazowości, a kontekst fotograficzny, powiada Liesbrock, w żaden sposób w owym oglądzie nie partycypuje. W eseju tym jest wyczuwalna niezapisana obawa o to, że fotografia sprowadzi obrazy na „złą” drogę reprezentacyjnej przezroczystości. Próbą wydobycia fotograficznej *Bildlichkeit*, która zabezpieczałaby obrazy Hoppera przed wpływem transparentnego widzenia fotograficznego, był przywoływany już esej Bluma. Jego analiza wskazywała nie tyle dialog na poziomie konkretnych obrazów, co pewną zbieżność konstruowania lub, w przypadku Evansa, wyboru tego, co już skonstruowane, która prowadzi jedynie do interpretacji porównawczej.

Inną próbą oswojenia fotografii w kontekście malarstwa Hoppera był esej Bernda Growe, który dowodził, że fotograficzne spojrzenie Hoppera jest zapośredniczone przez sztukę Edwarda Degasa<sup>171</sup>. Podstawowa różnica jednak polega na tym, że podczas gdy u Degasa mamy do czynienia z ułamkiem sekundy – przyspieszeniem, prace Hoppera ukazują rozciągnięcie ruchu w czasie – opóźnienie. „U Hoppera – pisze Growe – ruch jest zintegrowany z widzeniem”<sup>172</sup>, a choć obrazy autora *Jastrzębi nocy* nie były malowane na podstawie fotografii, to punkt widzenia lub spojrzenie, jakie implikują, jest w tym medium ufundowane. Wynalazek fotografii jest integralną częścią obrazu, która nie tyle wpłynęła na malarstwo Hoppera, co zmieniła to, w jaki sposób je percypujemy. Autor eseju sugeruje, że to widz dokonuje projekcji fotograficznej perspektywy na obrazy Hoppera; ich prawdziwe źródło tkwi wszak w obrazowości, a obrazowość nie bierze się z relacji z fotografią. Należy ją zatem traktować jako rodzaj metafory, a nie jakiejś bezpośredniej zależności. *Bildlichkeit* blokuje możliwość analizy, która dopuszczałaby bezpośred-

---

<sup>171</sup> B. Growe, *Fotografische Aufmerksamkeit. Edward Hopper, die Momentfotografie und Edgar Degas*, w: *ibidem*, s. 72–82.

<sup>172</sup> *Ibidem*, s. 80.

nie działanie fotografii na obraz, pozwalała choćby na zachwianie jego tożsamości.

Teksty zamieszczone w katalogu i wystawa były ważnym krokiem w kierunku otwarcia malarstwa Hoppera na fotografię, a może raczej – oswojenia widzów z możliwością takich zestawień. Okazały się one jednak tylko częściową realizacją deklarowanych zamierzeń; analizy poszczególnych prac nie prowadzą bezpośredniego dialogu, mijają się lub spotykają „na odległość” w analizie porównawczej. Przede wszystkim wyraźnie ujawnia się metodologiczny niepokój autorów tekstów związany z pogodzeniem hermeneutyki obrazu z perspektywą związków międzyobrazowych i intermedialnych. W esejach towarzyszących wystawie z Essen jest odczuwalny wyraźny dystans do potencjału, który otwiera się w momencie zestawienia twórczości Amerykanina z fotografią, ponieważ naruszałyby on autonomię dzieła sztuki. Fotografia jawi się tam jako NIEBEZPIECZNE UZUPEŁNIENIE, coś, co przeszkadza w oglądzie samego obrazu, lecz co trudno wyeliminować, gdyż stanowi nieodłączny, wirtualny element oglądu dzieła<sup>173</sup>. W rezultacie wysiłek niemieckich historyków sztuki nie doczekał się puenty w postaci analiz konkretnych prac Hoppera i prezentowanych fotografów, które brałyby pod uwagę możliwość ingerencji innego w lekturę oglądową.

## Hopper-reżyser

### Ruch najwolniejszy

W 1957 roku Tyler Parker napisał, że „wiele z jego prac jest jak świadomie kadrowane ujęcia filmowe, które mają na celu przekazać nam oczyszczoną wersję tej dziwnej mieszanki komunikatywności i jej przeciwieństwa [*communicativeness and incommunicativeness*], jaką jest Hollywood”<sup>174</sup>, jasno sygnalizując istotny rys malarstwa Hoppe-

---

<sup>173</sup> Na temat uzupełnienia zob. J. Derrida, *O gramatologii*, s. 195–222.

<sup>174</sup> P. Tyler, op. cit., s. 96.

ra, który jeszcze wtedy nie był podejmowany w literaturze przedmiotu.

Jedynym wcześniejszym śladem odniesień do filmu w poświęconych Hopperowi tekstach są nie tak deklaratywne, lecz nie mniej interesujące słowa Henry'ego McBride'a z recenzji retrospektywy Hoppera w Museum of Modern Art w 1933 roku: „We wszystkich pracach Hoppera jest coś dziwnie statycznego, trudno to wyjaśnić. Jest to do pewnego stopnia związane z najwolniejszym ze zwolnionych obrazów [*slow-motion picture*], choć oczywistym jest, że nawet najwolniejsze filmy cechuje ruch, którego jednak u Hoppera w ogóle nie ma. Obrazy, które jego płótna wywołują, są skamieniałe i martwe”<sup>175</sup>. Dodał również, że „niewielkim wysiłkiem [...] Hopper był w stanie tworzyć obrazy godne epoki maszyn”<sup>176</sup>. Zatrzymam się przy tej wypowiedzi nieco dłużej<sup>177</sup>.

McBride w skondensowany sposób wskazuje na kluczowy rys jego obrazów, tak silnie związanych z nowoczesnymi formami kultury wizualnej: fotografią i filmem. Relacja ta nie polegała jednak nigdy na celebracji ruchu i dynamiki (futuryści), abstrakcji lub montażu (konstruktywizm, dadaizm), modernistycznych i utopijnych wizji miasta (w USA: Louis Lozowick, Hugh Ferriss). Zamiast radykalnie eksperymentować z ikonografią, formą lub medium, Hopper w ledwie zauważalny sposób dotknął najczulszego miejsca: percepcji widza, która wplata te płótna w pobudzaną fotografią i filmem tkankę pamięci.

Uwaga McBride'a klarownie ukazuje paradoksalny charakter myślenia o malarstwie Hoppera w kategoriach filmowych. Wydaje się ono wewnętrznie sprzeczne: dlaczego statyczność obrazu malarzkiego, niejako z natury medium nieruchomego, miałyby być czymś

---

<sup>175</sup> H. McBride, *Hopper's One-Man Show*, „New York Sun” z 4 listopada 1933 roku, s. 11.

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> Dwa lata wcześniej Guy Pène Du Bois, artysta i przyjaciel Hoppera, wyraził podobną myśl, lecz nie nawiązał do kina: „Jest tam [w obrazach Hoppera – F. L.] wyrazista statyczność. Ów bezruch, który można jedynie porównać do ciszy przed burzą”. G. P. Du Bois, *The American Paintings of Edward Hopper*, „Creative Art” 1931, Vol. 8, No. 3, s. 1.

skłaniającym do namysłu, czymś „dziwnym”?<sup>178</sup> McBride odczuwa nie brak ruchu, lecz wrażenia ruchu, bowiem owa statyczność przedstawień przekłada się na „obrazy, które jego płótna wywołują”. Ów ruch, który nie istnieje, a zarazem jest ruchem najwolniejszym, odbywa się poza obrazem i stanowi kształtującą się w wyobraźni widza kontynuację<sup>179</sup>.

McBride oczekuje, że obrazy te będą dynamiczne przez odesłanie do obrazów ruchomych – a nie, że same nimi będą. Mimo rzekomego absolutnego – naocznego i wyobrażeniowego – bezruchu czy „martwoty”, ów rodzący się w umyśle krytyka filmowy *interpretant* wiąże się z „najwolniejszym ze zwolnionych obrazów”, ze ŚLADEM RUCHOMEGO OBRAZU FILMOWEGO. W rezultacie pojawia się dyskursywny i fenomenologiczny prześwit wprowadzający kino nie tylko w obszar namysłu amerykańskiego krytyka, ale także w wizualny horyzont malarstwa autora „skamieniałych obrazów”.

Pozostaje jeszcze pytanie o miejsce owego interpretującego, ruchomego obrazu względem dzieł Hoppera – o chronologię towarzyszących lekturze McBride’a i naszemu współodczytaniu mikrowydarzeń. Określenie „martwe” zakłada uprzednie życie, a „skamieniałe” – zatrzymanie czegoś, co uprzednio było w ruchu. Obrazy te z ich ambiwalentnym statusem są zatem rezultatem czegoś, co było wcześniej, zapisanych w pamięci interpretatora filmów

<sup>178</sup> Pierre Francastel napisał, że postrzeganie ruchu w kinie jest ujęte w nieruchomy prostokąt ekranu – ruch okazuje się komplementarny z bezruchem ramy. Widz nie tylko reaguje na to, co się rusza, lecz także na to, co pozostaje w miejscu. Zob. P. Francastel, *Espace et illusion*, „Revue Internationale de Filmologie” 1948, Vol. 2, No. 5, s. 66. McBride przenosi ów model widzenia kinowego i wymaga, by obraz malarski, którego rama jest z góry ustalona i nieruchoma, był uzupełniony pierwiastkiem ruchu.

<sup>179</sup> Z kolei Milton Brown pisze, że „jego widzenie [*vision*] to zasadniczo *snapshot* [migawkowa fotografia – F. L.]; ale podczas gdy to samo można powiedzieć o wczesnych realistach – Sloan, na przykład, nalegał na ulotną naturę wydarzenia – Hopper »zamraża« jego widziane w przelocie figury w ten sam surowy bezruch, który dominuje w całym jego świecie. W obrazach Hoppera czuje się kombinację rejestracji mijającej chwili, sprężonej z wagą, jaką przywiązywał do trwałej jakości materii, bezkompromisowo wyrażonej w sposób, w jaki była widziana w oślepiającym blasku słońca”. Zob. M. Brown, *American Painting*, s. 176.

lub modelu obrazu filmowego, którego są konkretyzacją. Jednocześnie jednak to dzieła Hoppera prowokują taki dialog, stwarzają dla siebie ramę, rozumianą jako sensogenny intertekst, a zatem wydają się w tym sensie pierwotne względem wprowadzonych przez McBride'a interpretujących referencji. Próba ustalenia owych zależności według linearnej, przyczynowo-skutkowej logiki prowadzi do aporii, która zmusza nas do porzucenia tego tropu i może sugerować, że – pozostawiając malarstwo w centrum uwagi, zatrzymując się przy nim właśnie – należy uznać kwestię chronologii za nieistotną w grze międzyobrazowych odniesień, zająć się tym, co dany dialog wnosi do myślenia o Hopperze i sposobu widzenia jego dzieł, a nie – jakie kto „obiektywnie” zajmuje w tym dialogu miejsce.

W przeciwieństwie do niektórych późniejszych komentarzy, w których krytycy bez większych oporów wiążą tę twórczość z utożsamianym z filmem ruchem obrazu (na przykład Jean-Pierre Naugrette pisze o wpisanej w obraz Hoppera temporalności, która sprawia, że pod ciężarem spojrzenia jego płótna zdają się poruszać)<sup>180</sup>, ambiwalencja wypowiedzi amerykańskiego krytyka bardzo celnie ukazuje złożoność problemu. Początkowo wydaje się ona jakimś nieporozumieniem, brakiem precyzji myśli, pełną sprzeczności, nieudaną próbą krytyki artystycznej. A jednak jest to jednocześnie wypowiedź najprecyzyjniej ukazująca skomplikowaną naturę związku malarstwa z filmem, jest świadectwem zmagania się z tą kwestią. Owa kłopotliwa własność, a raczej cecha nie-własna, obrazów Hoppera jest czymś **POMIĘDZY BEZRUCHEM A RUCHEM NAJWOLNIEJSZYM**. Owo „pomiędzy” jest różnicą, wypadkową konkretnego widoku i projekcji oczekiwań widza. Paradoks ruchu między ruchem a bezruchem ukazuje przestrzeń określoną bezdyskusyjnym, immanentnym zatrzymaniem obrazu w swych ramach i interpretacyjnym dążeniem ku tej ramy przekroczeniu. Film wkracza w obraz Hoppera z zewnątrz, a zarazem możemy przypuszczać, że istnieje wewnętrzny pierwiastek malarskiego idiomu artysty, który prowokuje do sięgnięcia po ruchome obrazy, uaktywnia kinowy *interpretant*. Nie możemy być pewni, co występuje jako wtórne, a co jako pierwotne, co

---

<sup>180</sup> J. P. Naugrette, op. cit., s. 55–61.

uzupełnia, a co jest uzupełniane. Jednak jestem skłonny twierdzić, że ruch, który dostrzega McBride i inni krytycy, nie musi istnieć w malarstwie Hoppera jedynie jako element wtórny lub narzucony z zewnątrz. Tak wczesne filmowe odniesienie podpowiada, że dzisiejszy, dominujący wątek filmowości Hoppera nie jest jedynie wynikiem współcześnie ukształtowanego spojrzenia, lecz musi być negocjowany, stanowi wypadkową tego, co widz wnosi do oglądu, i tego, co ma mu do zaoferowania obraz.

### Hopper ufilmowiony

Symptomem symbiozy malarstwa Hoppera i kina jest zauważalne w poświęconych mu tekstach sięganie po filmową metaforykę, nawet jeśli ich tematyka filmu w ogóle nie dotyczy, tak jakby filmowe pojęcia i metafory były w stanie celniej ująć szczególnie rys tych obrazów.

Hopper jest niewidzialnym reżyserem<sup>181</sup> z charakterystycznym dla siebie *mise-en-scène*<sup>182</sup>, którego *oeuvre* jest zanurzone w kinowych narracyjnych stereotypach<sup>183</sup>. Jego obrazy przypominają filmową scenografię<sup>184</sup>, a prostokąt płótna z jego predylekcją do wydłużonych, horyzontalnych formatów<sup>185</sup> oraz rama, którą wyrysowywał, zanim zabrał się za szkic przygotowawczy, przywołuje na myśl pusty ekran filmowy<sup>186</sup>. Hopper „komponuje obraz jak wycinek życia tak, jakby widział go w wizjerze kamery”<sup>187</sup>, jego dzieła przypominają „świadomie skadrowane ujęcia”<sup>188</sup>. Implikowany punkt widzenia niektórych jego dzieł został porównany do perspektywy kamery

---

<sup>181</sup> Zob. P. Schjeldahl, op. cit., s. 7; W. Schmied, *Edward Hopper. Portraits of America*, München–New York 1997, s. 68; Sh. Wagstaff, *The Elation by Sunlight*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper*, s. 29.

<sup>182</sup> Zob. Sh. Wagstaff, op. cit., s. 23.

<sup>183</sup> Zob. W. Wells, op. cit., s. 131.

<sup>184</sup> Zob. K. A. Marling, op. cit., s. 3.

<sup>185</sup> Zob. E. Doss, *Edward Hopper, „Nighthawks”, and Film Noir*, „Postscript: Essays in Film and the Humanities” 1983, Vol. 2, No. 2, s. 28.

<sup>186</sup> Zob. P. Schjeldahl, op. cit., s. 6.

<sup>187</sup> L. Campbell, *Hopper. Painter of „Thou Shalt Not”*, „Arts Magazine” 1964, Vol. 63, z października, s. 58.

<sup>188</sup> Zob. P. Tyler, op. cit., s. 96; G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, s. 58.

unoszącej się na dźwigu<sup>189</sup>. Płótna to kadry filmowe sugerujące wyjęcie z kontekstu, zatrzymanie progresji w czasie i przestrzeni<sup>190</sup> lub fragmenty niemego filmu<sup>191</sup>. Oko kamery jest równocześnie okiem implikowanego widza, dzięki czemu czynność patrzenia staje się czynnością wyabstrahowaną, odsuniętą od realnego doświadczenia<sup>192</sup>. Jak napisał Schjeldahl, „Hopper jak żaden artysta, być może do czasu Andy’ego Warhola, zrozumiał metafizykę filmu i przewyższył w tym wszystkich z wyjątkiem największych filmowców. Miał intuicję, dzięki której tworzył zdecydowane, bezdyskusyjne i mityczne obrazy filmowe, przekonujące tym bardziej, że ich tematyka jest »skromna« i typowa”<sup>193</sup>.

Terminologia filmowa, jakkolwiek podstawowa i niezbyt zniuansowana, służy tutaj jako rodzaj użytecznej metafory, która ma zbliżyć czytelnika do sztuki Hoppera. Jednocześnie jednak wydaje się symptomem specyficznego sposobu obrazowania, a w rezultacie widzenia, które prowokuje, by sięgnąć po język z innej dziedziny. Pojawia się pytanie, czy chodzi tutaj tylko o fakt, że film jest sztuką masową, a więc bardziej atrakcyjną i zrozumiałą dla szerokiej publiczności i przez to jej semantyczne pole wydaje się bardziej poręczne, by mówić o tym malarstwie w przystępny sposób, czy może jednak zwraca naszą uwagę na coś istotnego. Porównania z filmem stanowią odpowiedź na dostrzeżone przenikanie się mediów i jednocześnie zachęcają do spojrzenia na Hoppera przez pryzmat kina. W rezultacie dochodzi do serii produktywnych napięć wynikających z nieuchronnej niewystarczalności i niedokładności, z „ześlizgiwania się” owych pojęć i sformułowań z obrazu, prowadzącego do generowania paradoksalnych złożeń, takich jak „nieruchome płót-

---

<sup>189</sup> Zob. M. Holthof, *Die Hopper Methode. Vom „narrativen” zum „abstrakten” Realismus*, w: *Edward Hopper 1882–1967*, Frankfurt 1993, s. 19–27; W. Wells, op. cit., s. 224; K. A. Marling, *Edward Hopper*, s. 4.

<sup>190</sup> Zob. B. O’Doherty, *Portrait*, s. 76; R. Hobbs, op. cit., s. 16; K. A. Marling, op. cit., s. 4; R. Smith, *Hopper Enlarged. The Father of Giants*, „New York Times” z 23 czerwca 1995 roku, s. C-1.

<sup>191</sup> Zob. A. Berman, *Edward Hopper’s New York*, San Francisco 2005, s. 86.

<sup>192</sup> Zob. R. Hobbs, op. cit., s. 20.

<sup>193</sup> P. Schjeldahl, op. cit., s. 7.



no”. Takie krótkie, pozornie nieistotne porównania, często okazują się bardziej trafne lub wymowne niż teksty, których autorzy próbują dokonać syntezy zagadnienia związku tego malarstwa i filmu. Ich rola jest podobna do tej, jaką pełni Hopper w kinie lub kino w malarstwie Hoppera – chwilowego przeblýsku pozostawiającego trwałe znanie w pamięci widza.

Zarówno filmowe ślady obrazów, ich „rekonstrukcje” w kinie i, ogólniej, sztuce operującej ruchomym obrazem oraz – co rozwinę jeszcze poniżej – cechy jego obrazów postrzegane jako kinematograficzne, a także wynikająca z tejże sytuacji metaforyka, stanowią świadectwo zjawiska, które można porównać do literackiego stylu odbioru cechującego krytykę artystyczną dziewiętnastego wieku. Jeśli wiek dziewiętnasty „ciążył ku literaturze”<sup>194</sup> i malarstwu tego okresu towarzyszyło, jak pisze Wiesław Juszcak, „upowieściowienie”<sup>195</sup>, to możemy zaryzykować tezę, że malarstwo Hoppera stanowi szczególny przypadek CIĄŻENIA KU FILMOWI I UFILMOWIENIA. Rozumiem przez to zarówno zaprezentowany powyżej wokabularz, jak i interpretacyjne nawiązania do ruchomego obrazu i widzenia w ruchu. Mam tu też na myśli szeroki horyzont zawartych w literaturze odniesień do konkretnych realizacji filmowych i samych filmów, który również jest sposobem odbioru, czymś na kształt pisania ruchomymi obrazami o obrazach malarskich jako wynik widzenia Hoppera filmem i filmu Hopperem. Wspólną dla literackiego i FILMOWEGO STYLU ODBIORU cechą byłoby między innymi „zewnątrzne uczasowanie” obrazu, wpisanie go w narracyjny ciąg, którego byłby tylko częścią<sup>196</sup>. Jednak jeśli w przypadku tego pierwszego mieliśmy do czynienia z wyrazistą różnicą systemów semiotycznych (słowo–obraz), tutaj pojawia się aspekt ikonicznej wspólnoty.

<sup>194</sup> W. Juszcak, *Zasłona w rajske ptaki albo o granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981, s. 120. Wnikliwa analiza tego problemu ujęta w kategorię „czasu wyobrażonego” w: M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

<sup>195</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>196</sup> Zob. M. Bryl, *Momentańność albo procesualność. Przyczynek do problemu „czasu przedstawionego”*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane prof. Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 15–21, szczególnie s. 15–16.

## Filmowe konteksty – zarys

Dostrzeżenie międzyobrazowego potencjału Hoppera nie skutkowało jednak wprowadzaniem na to pole nowatorskich perspektyw teoretycznych, lecz wypracowaniem obszaru zainteresowania oraz przekazywanej w popularnym i popularnonaukowym dyskursie wrażliwości na wizualne skojarzenia z kinem. Podstawową faktograficzną przesłankę w dyskusji o Hopperze i filmie stanowi zamiłowanie artysty do kina, jego nieliczne wypowiedzi dotyczące filmów, a także informacje z pamiętnika Jo Hopper<sup>197</sup>.

W jednym z wywiadów Hopper wyznał, że w okresach, gdy „nie jest w nastroju do malowania, chodzi do kina przez tydzień albo dłużej”<sup>198</sup>, co czynił bardzo często (być może znacząca jest coraz mniejsza liczba kończonych prac w ostatnich trzech dekadach – czterdzieści cztery obrazy olejne w ciągu dwudziestu sześciu lat). Nie musi to oznaczać, jak sugeruje większość krytyków, że pomy-

<sup>197</sup> Pamiętniki Jo Hopper nie zostały opublikowane i pozostają w prywatnej kolekcji. W dużym stopniu na ich podstawie została napisana biografia Hoppera autorstwa Gail Levin, w której są cytowane ich obszerne fragmenty. Zob. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*. Fakty te nie były powszechnie znane do czasu badań Levin.

<sup>198</sup> Edward Hopper w rozmowie z przyjacielem: R. L. Papers, *Artists I Have Known*, *Archives of American Art* 378, 919–1053; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. The Influence of Theater and Film*, „Arts Magazine” 1980, Vol. 55, z października, s. 126. Znane są niektóre tytuły filmów, jakie wspólnie widzieli. Informacje te przytacza wyczerpująco w swoich publikacjach Levin. Są to między innymi: J. M. Stahl, *Klucze do królestwa* (1944), E. Kazan, *Drzewko na Brooklynie* (1945), A. Lewin, *Portret Doriana Graya* (1945), C. Reed, *Trzeci człowiek* (1949), C. Reed, *Stracone złudzenia* (1948), D. Mann, *Wracaj, mała Shebo* (1952), N. Ray, *Buntownik bez powodu* (1955), S. Lumet, *Dwunastu gniewnych ludzi* (1957), J. Tati, *Mój wujaszek* (1958); za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 291, 377, 421, 439, 463, 500 i 502. Hopper wspominał, że „jeśli ktoś chce zobaczyć, jaka w rzeczywistości jest Ameryka, powinien zobaczyć *Savage Eye* (1960)”, stylizowany na dokument film Sidneya Myersa z 1959 roku o kobiecie, która samotnie przybywa do Los Angeles, gdzie próbuje ułożyć sobie życie „od nowa”. Jednym z filmów, które pozostały mu szczególnie w pamięci, był *Marty* (1955) – historia poszukującego żony rzeźnika z Bronxu, który, jak twierdzi Levin, stał się inspiracją dla obrazu *Sunlight on Brownstones* (1956). Wiadomo również, że Hopper nie był obojętny na kino europejskie i z niecierpliwością oczekiwał na wejście do kin *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda (1960).

sły na obrazy znajdował właśnie tam. W 1948 roku artysta oznajmił: „Szkoda, że nie mogę malować więcej. Mam już dość czytania i chodzenia do kina. Wolałbym malować cały czas, ale nie znajduję odpowiedniego bodźca”<sup>199</sup>.

W pierwszym tekście poświęconym związkom Hoppera i kina (oraz teatru) Levin omawia przedstawienia wewnątrz sal teatralnych i kinowych (najczęściej wyglądają tak samo), tropi biograficzne przesłanki związku obrazów z kinem oraz dokonuje próby ustalenia ciągu zależności<sup>200</sup>. Według amerykańskiej badaczki nie bez znaczenia była również wczesna kariera Hoppera jako ilustratora w komercyjnej prasie, gdzie wypracował rysunkowy, syntetyczny idiom malarski, oraz fakt, że otrzymywał także zlecenia na plakaty filmowe<sup>201</sup>. Lata trzydzieste to okres tzw. wczesnego kina gangsterskiego, a kolejna dekada zapoczątkowała popularną erę filmu *noir*<sup>202</sup>. Jednocześnie jest to czas rosnącej popularności malarstwa Hoppera. Ta chronologiczna zbieżność stworzyła szczególnie sprzyjające warunki do poszukiwania możliwości obustronnego wpływu filmu na jego twórczość.

Wizualne i kulturowe przesłanki do namysłu nad potencjalnym związkiem tego malarstwa z filmem lat trzydziestych i czterdziestych analizuje w artykule pt. *Edward Hopper, „Nighthawks”, and Film Noir* Erika Doss<sup>203</sup>. Chodzi przede wszystkim o *Jastrzębie nocy* (1942; fig. 197), *Nocne cienie* (1921; fig. 128) i *Naradę nocą* (1949), których „czarno-biała” estetyka, aura nocy i wrażenie czyhającego niebezpie-

---

<sup>199</sup> E. Hopper, *Traveling Man*, „Time” z 19 stycznia 1948 roku, s. 59–60.

<sup>200</sup> G. Levin, *Edward Hopper. The Influence of Theater and Film*. Poszerzony i uaktualniony artykuł ukazał się w najnowszym wydaniu biografii Hoppera. Zob. eadem, *Hopper’s Legacy for Cinema*, w: eadem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 749–761.

<sup>201</sup> Według Levin nie zachowały się żadne ślady tych projektów ani powstałych na ich podstawie plakatów. Ja również nie odnalazłem żadnych źródeł związanych z tą sferą działalności Hoppera.

<sup>202</sup> Na temat filmu *noir*, historii oraz krytycznej recepcji zob. A. Silver, J. Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, New York 2003.

<sup>203</sup> E. Doss, op. cit. Problem ten w swojej monografii poświęconej temu gatunkowi filmowemu zauważył dwa lata wcześniej Foster Hirsch w: *The Dark Side of the Screen. Film Noir*, New York 1981, s. 78.

czeństwa zostają uzupełnione motywami tematyzującymi zarówno widzenie, jak i uwięzienie w labiryncie miasta (okna, lustra, geometryczne, wertykalno-horyzontalne układy scenografii). To oraz zagadkowa tożsamość postaci sugestywnie przypominają ówczesne realizacje filmowe, takie jak chociażby *Sokół maltański* Johna Hustona (1941). Choć Doss nie twierdzi, że z całą pewnością można mówić o bezpośrednim wpływie jednego na drugie, to zakreśla bardzo sugestywny obszar potencjalnych inspiracji.

Z kolei Charles O'Brien koncentruje się na potencjalnym związku malarstwa Hoppera i wczesnego kina gangsterskiego, w szczególności filmu pt. *Mały cesarz* (1930) Mervyna LeRoya<sup>204</sup>. Zauważa, że myślenie o tym problemie w kategoriach wpływu jest tropem wątpliwym i wysuwa tezę, że filmowość Hoppera wynika ze świadomych zabiegów malarskich i autorskich komentarzy, czyli jest celowym stylizowaniem malarstwa w taki sposób, by kojarzone ono było z filmem. O'Brien proponuje zmienić optykę badania diskutowanego problemu: „Zamiast pytać, jaki wpływ filmy wywarły na sztukę Hoppera, bardziej produktywnym będzie zacząć od obrazów i zadać inne pytanie: jakie cechy jego płócien sprawiły, że przez krytyków charakteryzowane były one jako kinematograficzne lub filmowe, a reżyserzy nawiązywali do nich w scenografiach swoich filmów”<sup>205</sup>. Można powiedzieć, że *Mały Cezar* stanowi intertekst, który umożliwia dostrzeżenie niektórych aspektów filmowości amerykańskiego artysty, uaktywnia film w Hopperze i Hoppera w filmie, naznacza jego obraz w mikroskali konkretnym filmem, a w makroskali filmowością. Choć pierwiastek historyczny – recepcja malarstwa sprzed kilku dekad oraz funkcjonowanie kina w kulturze tamtego czasu – również odgrywa tu istotną rolę, to O'Brien koncentruje się na wizu-

---

<sup>204</sup> Ch. O'Brien, *Edward Hopper Goes to the Movies. Silence and Sound in Film and Painting* – dotychczas nieopublikowany referat zaprezentowany przy okazji wystawy Hoppera w National Gallery w Waszyngtonie (4 listopada 2007 roku). Dziękuję autorowi za udostępnienie manuskryptu. W katalogu tej wystawy o filmie pisze J. A. Barter, „Nighthawks”. *Transcending Reality*, w: C. Troyen, J. A. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper*, s. 207–209.

<sup>205</sup> Ibidem.

alnych własnościach obrazu jako czynnika wprowadzającym filmowy intertekst do gry.

W 1995 roku jedną z odsłon wystawy „Edward Hopper and American Imagination” był pokaz pt. *Edward Hopper and American Cinema*, który zestawiał szereg filmów dialogujących z obrazami Hoppera<sup>206</sup>. Wystawa ta wzbudziła szerokie zainteresowanie na świecie i zaowocowała między innymi kilkoma artykułami we Francji, gdzie studia filmoznawcze, a także refleksja nad związkami malarstwa i filmu, szczególnie w ciągu ostatnich kilku dekad, stały się przedmiotem bogatej refleksji<sup>207</sup>. Jean-Pierre Naugrette wskazuje na niemożliwość rozwikłania zagadki wzajemnych wpływów kina i malarstwa Hoppera<sup>208</sup>. Proponuje on dwutorowe myślenie o tej kwestii: można powiedzieć, że malarstwo Hoppera mogło mieć wpływ na kinematografię, ponieważ znajdujemy w jego dziełach to, czego kino nieustannie poszukuje, czyli amerykańskie, wpisane w obraz klisze kulturowe (parafrazując Horacego, *ut pictura cinema*)<sup>209</sup>. I choć nie oznacza to wtórnego odtworzenia istniejących obrazów, to „jego malarstwo nie jest reprezentacją Ameryki, lecz reprezentacją reprezentacji”<sup>210</sup>. Jednocześnie, zaznacza krytyk, możliwe jest

<sup>206</sup> Tej wystawie towarzyszył znakomity esej, który omówię w rozdziale *Zbliżenie – film*. Zob. R. B. Ray, *The Mystery of Edward Hopper*, w broszurze „New American Film and Video Series”, Vol. 75, towarzyszącej wystawie „Edward Hopper and the American Cinema”, czerwiec–sierpień, 1995. Wśród wybranych przez Raya filmów znalazły się: K. Vidor, *Tłum* (1928), G. Melford, *Na wschód od Borneo* (1931), serial *The Naked City* (1948), A. Hitchcock, *Zawrót głowy* (1958), J.-L. Godard, *Męski, żeński* (1966), F. F. Coppola, *Ojciec Chrzestny* (1972), F. Niblo, *The Big Gamble* (1931), T. Malick, *Dni niebios* (1978).

<sup>207</sup> Przykładami publikacji oraz inicjatyw wystawienniczych są: J. Aumont, *Loleil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989; P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et Cinéma*, Paris 1995; L. Vancheri, *Cinéma et Peinture. Passages, Partages, Présences*, Paris 2007, s. 14–21; Viatte G. (éd.), *Peinture, cinéma, peinture* (katalog wystawy), Marseille 1989; D. Païni, G. Cogeval (éd.), *Hitchcock et l'art. Fatales coincidences* (katalog wystawy), Milan–Paris 2001. Tematem całego numeru magazynu filmowego „Positif” był związek kina i malarstwa. Zob. „Positif” 1990, No. 7–8, s. 353–354.

<sup>208</sup> J. P. Naugrette, op. cit., s. 55–61.

<sup>209</sup> Jak pisze Wells, obrazy Hoppera „są zanurzone w kinowych stereotypach”. Zob. W. Wells, op. cit., s. 131.

<sup>210</sup> J. P. Naugrette, op. cit., s. 57.

spojrzenie na relację kina i Hoppera od strony obrazów i uznanie, że istnieje ona niejako w samych dziełach, które wtórnie znajdują swe miejsce w wizualności kina. Zdaniem Naugrette'a elementem o tym decydującym jest narracyjna specyfika tego malarstwa; jego obrazy prowokują wpisaną w film opowieść, intrygę, wydarzenie, a zarazem „nie opowiadają, lecz co najwyżej sugerują opowieści” (*ut cinema pictura*)<sup>211</sup>. Obrazy Amerykanina zakładają czasowość oraz możliwość ruchu, która sprawia, że dostrzegamy ich filmowy charakter<sup>212</sup>.

„Rozbieżności (między domniemanymi wpływami a tymi, do których Hopper się przyznał) powinny wyczulić nas na to, że jest jeszcze wiele do odkrycia w kwestii związku Hoppera i kina – relacje, które kryją się pod, jak się wydaje, czytelną powierzchnią”<sup>213</sup> – pisze Lucy Fischer. Przenosi ona akcent z wąskiego pola autorskiej wypowiedzi na potencjalność tkwiącą w indywidualnej asocjacji widza, proponując bogaty zestaw malarsko-filmowych par (który nazywa testem Rorschacha, sugerując – choć nie artykułuje tego wprost – przypadkowość i projekcyjny charakter takich zestawień)<sup>214</sup>. Obok nieopartej analizą listy międzyobrazowych dialogów koncentruje się na filmie, do którego – jak zwykle niebezpośrednio – Hopper „się przyznał”, czyli *Savage Eye*. Zauważa również „subtelne związki” z filmową twórczością Andy'ego Warhola, Chantal Akerman czy Mi-

<sup>211</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>212</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>213</sup> L. Fischer, *The Savage Eye. Edward Hopper and the Cinema*, w: L. Townsend (ed.), *A Modern Mosaic. Art and Modernism in the United States*, Chapel Hill, NC 2000, s. 335.

<sup>214</sup> Propozycje Fischer: A. Hitchcock, *Psychoza* (1960) i *Dom przy torach* (1925) oraz *Pokoje dla turystów* (1945), *Shadow of Doubt* (1943) i *Słońce na Propect Street* (1934), T. Malick, *Badlands* (1974) i *Jo w Wyoming* (1946), W. Allen, *Purpurowa róża z Kairu* (1985) i *Nowojorskie kino* (1939), O. Welles, *Dotyk zła* (1958) i *El Palacio* (1946), R. Montgomery, *Kobieta w jeziorze* (1946) i *Apteka* (1927). Z kolei Celia McGee do hopperowskich filmów zaliczyła między innymi kilka realizacji Davida Lyncha, *Inaczej niż w raj*u Jima Jarmusha (1984) oraz *Moje własne Idaho* Gusa Van Santa (1994). Zob. C. McGee, *Hopper, Hopper Everywhere*, „New York Times” z 24 lipca 1994 roku, s. 33. Wiele tytułów wczesnych filmów gangsterskich oraz filmu *noir* pojawia się w artykule: E. Doss, op. cit.

chelangelą Antonioniego<sup>215</sup>, oparte na wrażeniu anegdotycznej pustki, nudy codzienności i bezosobowości<sup>216</sup>.

Następne publikacje przynoszą kolejne tytuły filmów i nowe asocjacje z obrazami Hoppera. Akceptowany powszechnie kontekst filmowego charakteru obrazów Hoppera pozwala na inskrypcje filmowych śladów bez potrzeby obszernej eksplikacji takiego postępowania. Jak zauważyła Anne Hollander, „powszechne jest dostrzeżenie celowego użycia Hoppera [...] w scenografii współczesnych filmów, nawet jeśli nie są one bezpośrednio cytowane. Zdarza się to jednak dość często. Jednocześnie wyraźnie widać, że tylko takie właśnie, kinowe [cinematic] malarstwo można z powodzeniem przetłumaczyć na film”<sup>217</sup>. Najczęściej pojawiającym się w tym kontekście nazwiskiem jest Alfred Hitchcock, zwłaszcza jego *Okno na podwórze*, *Zawrót głowy* i *Psychoza*. Ponadto również współcześni reżyserzy, tacy jak Wim Wenders, David Lynch, Herbert Ross, Terrence Malick czy Sam Mendes<sup>218</sup>, przyznają, że malarstwo Hoppera stanowi źródło inspiracji dla ich kinematograficznych wyborów. Herbert Ross, Wim Wenders czy Andrzej Wajda bezpośrednio cytują konkretne dzieła (co nie oznacza, że ów cytat kontrolują) w postaci kinowych *tableaux vivants*.

Szczególnie przekonujący rodzaj komentarza na temat „Hoppera w kinie” stanowią poświęcone mu programy i filmy dokumen-

---

<sup>215</sup> L. Fischer, op. cit., s. 344–348.

<sup>216</sup> Ibidem, s. 349. Analogię z Antonionim rysuje również Norbert M. Schmitz w: *Edward Hopper's Modernity*, s. 240–258. Zob. też: M. Pokora, *Samotność na ekranie. Filmowe życie obrazów Edwarda Hoppera*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 63–80.

<sup>217</sup> Hollander zauważa, że kino wcale nie następuje później niż malarstwo, lecz w malarstwie tkwi niejako w ukryciu, by w końcu, na przełomie wieków, uzewnętrznic się jako osobne medium, a jednocześnie cały czas nieść ze sobą malarzski rys. Zob. A. Hollander, *Moving Pictures*, New York 1989, s. 38. W stosunku do malarstwa, które nosi znamiona kina, używa ona pojęcia „proto-kinowe”.

<sup>218</sup> C. Rodley, *Lynch on Lynch*, London 1999. Na sympozjum towarzyszącym wystawie „Edward Hopper. Paris Years”, zorganizowanym w 2005 roku w Giverny przez Terra Foundation, Jean Foubert wygłosił referat na temat relacji między kinem Lyncha i malarstwem Hoppera. Za udostępnienie materiałów z tego seminarium dziękuję dyrektorce programu Terra Summer Residency w Giverny Veerle Thielemans oraz Ewie Bobrowskiej.

talne<sup>219</sup>. W 2005 roku telewizja hiszpańska zrealizowała dokument pt. *Edward Hopper. El Pintor del Silencio* (*Edward Hopper. Malarz ciszy*)<sup>220</sup>. Wiele z przedstawionych tam kinowych odniesień zostało już zauważonych w literaturze, lecz nie uzyskało tak wymownej wizualnej konkretyzacji. Podczas gdy komentarze do filmu w większości powtarzają literaturę przedmiotu, realizacja ta poszerza spektrum filmowych intertekstów i zaskakuje sposobem ich prezentacji. Obrazy są zestawiane z fragmentami lub kadrami filmowymi, płynnie przechodząc jeden w drugi. Dzieła Hoppera zostały pochwycone w sieć obrazów, które nie potrzebują werbalnego komentarza. Właśnie w momencie oglądu filmu cisza Hoppera, a w konsekwencji milczenie widza przed obrazem, okazuje się również elokwencją mającą źródło w samym dziele oraz erudycji piszącego, a tutaj – twórcy programu. Intuicję tę podjęła w swoim projekcie *Struny czasu* (2008–2012) Izabella Gustowska, konstruuując jego pierwszą część – *Przypadek Edwarda H.* – z serii kolaży filmowych łączących zarejestrowane ruchomą kamerą reprodukcje obrazów z odpowiadającymi im na różne sposoby fragmentami filmowymi. Gustowska stworzyła własną, subiektywną przestrzeń wirtualnego związku Hoppera z kinem<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Przykładem takiej próby jest film dokumentalny Wolfganga Hasterta pt. *Edward Hopper. The Silent Witness* (1995). Niektóre jego fragmenty stanowią odtworzone, a raczej odegrane „sceny” z obrazów, na przykład *Poranne słońce* (1952) lub *Hotel przy torach* (1952). Hastert korzysta z medium filmu oszczędnie i nie kontynuuje sugerowanych przez dzieła narracji, lecz filmowo „krząta się” po obrazach Amerykanina. Tworzy on, wspomniane już, żywe obrazy, które nie mają na celu odtworzenia modelu, lecz generując czas i ruch, symulują stworzoną przez Hoppera obrazową rzeczywistość.

<sup>220</sup> *Edward Hopper: El Pintor del Silencio*, reż. C. Rodriguez, 2004 (film dokumentalny zrealizowany przez telewizję hiszpańską na zamówienie Canal+). W programie pojawia się około siedemdziesięciu fragmentów filmów, takich jak: J. Huston, *Sokół maltański* (1941), A. Hitchcock, *Okno na podwórze* (1954) i *Psychoza* (1960), H. Ross, *Grosz z nieba* (1981), D. Lynch, *Blue Velvet* (1986), N. Mailer, *Twardziele nie tańczą* (1987), W. Wenders, *Paris, Texas* (1984) i *Koniec z przemocą* (1997), T. Haynes, *Daleko od nieba* (2002), S. Mendes, *Droga do zatracenia*, (2002). W 1995 roku BBC zrealizowała również program telewizyjny pt. *Moving Pictures*, również poświęcony tej tematyce.

<sup>221</sup> Szczegółowo analizuję pracę Gustowskiej w rozdziale *Zbliżenie – film*.



Kino wpisuje się zatem w tekst Hoppera na kilku ściśle ze sobą połączonych poziomach: biografii i wypowiedzi artysty, które zachęcają badaczy do poszukiwania międzyobrazowych filiacji i na poziomie związanej z dostrzeganiem obrazowych śladów w filmie (i *vice versa*) metaforyki filmowej. Ów poręczony przede wszystkim oglądowym doświadczeniem, trudno uchwytny obszar możliwych związków, oswajają bezpośrednie próby cytowania Hoppera we współczesnym kinie. Jego obrazy wydają się również powracać w filmowych kliszach, na przykład momentach oczekiwania czy zadumy. Masowa, kinowa publiczność uczy się patrzeć na dzieła Hoppera na elementarnym poziomie rozpoznania. Kino, nasycone ogromną liczbą pojawiających się na chwilę na ekranie obrazów, rozpisuje, „rozrzedza” skondensowane obrazy, ale też prowokuje do „zatrudnienia” tych przebłysków w analizie. Filmowa, w istocie nierozstrzygalna, dynamika między kulturą kontyngencją odbioru dzieła i tym, co ono samo oferuje, otwiera przestrzeń widzenia w rozpoznaniu jako wypadkową obu tych czynników.



## ROZDZIAŁ 3

# Obrazowe konstelacje

## Wystawy

Projekty wystawiennicze, które podejmują problem związków międzyobrazowych, tworzą miejsca szczególnie wyraźnie rysujące się na mapie rozmaitego rodzaju referencji i cytatów, ogniskują spektrum powracających w tej pracy pytań. Nie będę koncentrował się tu na politycznych przesłankach i partykularnych interesach muzeów i galerii promujących swoje zbiory lub usiłujących wyzyskać „popyt” na Edwarda Hoppera – choć z pewnością zasługują one na osobne omówienie – lecz na koncepcjach konkretnych wystaw, które w polu tego, co Mieke Bal nazywa „dyskursem muzeum”<sup>1</sup>, ujęły obrazy amerykańskiego artysty w konstelacyjną, mnogą ramę. Towarzystwo owym pokazom teksty rozwijają i precyzują charakter związków Hoppera z dziełami, artystami, medium lub szeroko pojmowaną tendencją w sztuce czy kulturze wizualnej. Ze względu na powszechną dostępność, katalog i jego graficzna aranżacja pełnią istotną rolę dla recepcji tego malarstwa wśród innych obrazów. Już sama książka jest przecież kompaktową wystawą kreującą płaszczyznę wzajemnego spotykania się dzieł. Przestrzeń między obrazami zarówno w przestrzeni ekspozycyjnej, jak i na kartach katalogu może być wizualną metaforą niepokojącego kuratorów problemu wpływu lub inspiracji, który coraz częściej zostaje zniesiony na rzecz swobodnej wizualnej interakcji obrazów.

Pierwszą „dialogującą” wystawą Hoppera była wspomniana ekspozycja w pawilonie amerykańskim na Biennale w São Paulo w 1967 roku. Przypomnijmy, że składała się z dwóch części: pokazu czterdziestu kluczowych płócien Hoppera oraz prezentacji podobnej lic-

---

<sup>1</sup> M. Bal, *Dyskurs muzeum*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 344–368.

by prac artystów zaliczanych do amerykańskiego pop-artu, pt. *Environment U.S.A.: 1957–1967*. Została jednak zachowana wyraźna linia podziału zarówno w przestrzeni pawilonu, jak i wydanego katalogu. W publikacji nie przeprowadzono żadnej, nawet powierzchownej, komparatystycznej analizy, a jedynie w początkowej części z kilkoma kolorowymi reprodukcjami spotkały się dwa obrazy: *Jastrzębie nocy* (1942) Edwarda Hoppera oraz *Trzy Flagi* (1958) Jaspera Johnsa. Oba płótna funkcjonują dziś jako ikony malarstwa amerykańskiego i stanowią „sztandarowe” dzieła kojarzone z twórczością obu malarzy. Z wyjątkiem tego jednego akcentu oraz ogólnego stwierdzenia, że młoda sztuka tamtego czasu ma swe korzenie głęboko ukryte w twórczości Hoppera, sposób, w jaki miałyby kształtować się relacja między artystą z Nyack i pop-artystami, został przemilczany<sup>2</sup>.

Z kolei w 1976 roku w San Francisco odbyła się pierwsza wystawa zestawiająca malarstwo Hoppera z fotografią pt. „America Observed: Edward Hopper, Walker Evans”<sup>3</sup>. Skonfrontowano tu serię grafik Hoppera z fotografiami Walkera Evansa jako równouprawnionych partnerów. Treścią dialogu miał być sposób, w jaki obserwowali Amerykę. Wybór grafik, a nie obrazów malarskich Hoppera, obok kwestii organizacyjnych mógł mieć również względy merytoryczne. Z jednej strony zbliżone rozmiary oraz czarno-biała kolorystyka wzmacniają doznanie wizualnego podobieństwa, z drugiej – został podkreślony aspekt funkcjonowania obrazów obu artystów w reprodukcji, a co za tym idzie – ich masowa cyrkulacja. W niedużym katalogu kurator podkreśla, że choć chronologia wyklucza wpływ Evansa na Hoppera i nie dysponujemy dowodami na odwrotną inspirację, to podobieństwa kompozycyjne oraz ikonograficzne stanowią wystarczające uzasadnienie dla pokazania obu artystów na jednej wystawie.

<sup>2</sup> Zob. D. Ripley, *Introduction*, w: W. C. Seitz (ed.), *São Paulo 9. Edward Hopper / Environment U.S.A.: 1957–1967*, Washington, DC 1967, s. ix.

<sup>3</sup> „Pierwszeństwo” tej wystawy polega jednak przede wszystkim na intencji kuratorów, bowiem, o czym już wspominałem, niebezpośrednie spotkanie obu artystów odbyło się w przestrzeniach MoMA w 1933 roku. Zob. *America Observed. Etchings by Edward Hopper, Photographs by Walker Evans* (katalog wystawy), San Francisco 1976.

Recepcja twórczości nowojorskiego artysty w sztuce (głównie) lat osiemdziesiątych stała się tematem wystawy przygotowanej w 1988 roku przez Gail Levin w galerii Baruch College w Nowym Yorku, już po „powrocie” Hoppera w Stanach Zjednoczonych i „odkryciu” go w Europie w latach 1980–1981. Nosiła ona znamieny tytuł: „Homage to Edward Hopper. Quoting the American Realist”<sup>4</sup>. Każdy z zaproszonych artystów bezpośrednio nawiązał do któregoś z obrazów, cytując go. Cytat miał oznaczać intencjonalną referencję przez pastisz, trawestację, różne formy zawłaszczenia całego obrazu lub jakiegoś pochodzącego zeń motywu. Wystawa „w hołdzie” *explicite* wskazuje na świadomość obecności Hoppera w kulturze wizualnej i jego oddziaływania, tym razem nie na jakąś tendencję lub twórczość jednego artysty, lecz szerokie, niezwiązane ze sobą grono międzynarodowych twórców, pracujących w różnych technikach i mediach. Hołd oznacza również jasne ustalenie hierarchii, w jakiej Hopperowi, określone jako „amerykański realista”, przypada pomnikowa rola mistrza, który inspiruje i stanowi źródło śladów pojawiających się w pracach młodszych artystów. Jednocześnie jednak zamiast gloryfikować jego obrazy, wpisano je w szereg dyskursów i postaw artystycznych typowych dla estetyki ponowoczesności, opartych na mniej lub bardziej krytycznym czerpaniu z tradycji, analizie języka i funkcjonowania sztuki oraz zachwianiu ustalonymi podziałami na sztukę wysoką i niską lub popularną. Na wystawie pokazano między innymi powstały dużo wcześniej niż pozostałe prace, omawiany przeze mnie we wstępie obraz Jacques’a Monory’ego (*Hommage á Edward Hopper*, 1971), instalację świetlną Susan Leopold (*Still in Brooklyn*, 1986), fotograficzno-tekstowy kolaż Dietera Hackera czy miniaturowy, trójwymiarowy, wykonany z porcelany pastisz obrazu *Stacja benzynowa* Chrisa Untersehera o tym samym tytule (1988), który, jak zauważyła Levin, widziany z perspektywy lotu ptaka, przybrał postać swego rodzaju relikwii. Innym

---

<sup>4</sup> Zob. G. Levin, *Homage to Edward Hopper. Quoting the American Realist* (broszura z esejem i listą prac), Baruch College Gallery (obecnie Sidney Mishkin Gallery), New York 1988; eadem, *Edward Hopper and Contemporary Artists*, „Art Times” 1988, Vol. 5, No. 12, s. 1–4; J. Tallmer, *Everybody Hops to Hopper*, „New York Post” z 25 listopada 1988 roku, s. 42.

przestrzennym powtórzeniem Hoppera były niewielkie terakotowe rzeźby „wyjętych” z obrazów postaci autorstwa Claudii DeMonte (*Morning Sun, After Hopper # 43*, 1987). Przywołując kilka wybranych, silnie różniących się od siebie prac, pragnę jedynie zwrócić uwagę na świadectwo poszerzającego się „efektu inskrypcji”, infrastruktury określającej pole działania prac Hoppera<sup>5</sup>. Obrazy zostają zawłaszczone, przetransformowane i zinterpretowane, rozpisane i śladowo wpisane w nowy wizualny tekst, będący jednocześnie tekstem Hoppera „w interpretacji”, w zwierciadle cytatu – świadectwie pamięci widza i artysty. Zamiast oryginałów płócien Hoppera, z którymi można byłoby skonfrontować pokazane prace, na ścianach pojawiły się ich reprodukcje. Taka suplementarna forma nie ustala jasnej granicy między oryginałem a kopią, lecz ją kwestionuje. Zabieg ten zwraca uwagę na niebagatelną rolę, jaką odgrywają reprodukcje obrazów Hoppera w budowaniu wizualnej świadomości i poszerzającej się recepcji tego malarstwa – z jednej strony przez cytat intencjonalny, z drugiej – cytat jako reminiscencję jego obrazów, często zupełnie przypadkową, lecz zatrudnioną w oglądzie i wynikającej z niego interpretacji. Zastosowane w tytule wystawy pojęcie cytatu zakłada tylko tę pierwszą opcję, która ściśle wiąże się z intencją cytującego. Czynność cytowania w *Quoting the American Realist* była zatem węższa i bardziej dosłowna niż w książce *Quoting Caravaggio* Bal<sup>6</sup>, w której problem intencji został ogólnie wzięty w nawias.

Omawiana już wystawa „Edward Hopper und die Fotografie” (1992) w Essen jawiła się jako rozwinięcie wątku podjętego przez „America Observed”. Około sześćdziesięciu obrazów Hoppera pokazano wraz z pracami dziewięciu amerykańskich fotografów. Prace fotograficzne zostały zawieszono w tych samych salach co dzieła Hoppera, lecz nie bezpośrednio obok nich (fig. 8). Jak podkreślił pewien krytyk, nie chodziło jedynie o komparatystyczne zestawienie; aranżacja wystawy pozwalała publiczności porównywać i łączyć poszczególne dzieła, ale takiej lektury nie wymuszała, a płótna Hoppe-

<sup>5</sup> Zob. M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.

<sup>6</sup> M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

ra nie dominowały nad grupami mniejszych, choć bardziej licznych fotografii<sup>7</sup>. Z kolei dyspozycja podziałów przestrzeni ekspozycyjnej umożliwiała współwidzenie mniejszych formatem fotografii z obrazami widocznymi na ścianie w głębi. Płótna spotykały się ze zdjęciami na optycznej płaszczyźnie jednoczącej różne plany. Taka perspektywa pozwalała zatrzeć różnice rozmiaru, a w rezultacie kreowała sprzyjające warunki do wychwycenia dialogicznych relacji strukturalnych między pracami Hoppera i zgromadzonymi fotografiami. Nie fizyczna, lecz optyczna bliskość obrazów stanowi analogię do proponowanego przeze mnie międzyobrazowego dialogu opartego na doświadczeniu wizualnym. Godny uwagi jest również katalog, którego kilka stron zawiera miniaturowe reprodukcje obrazów w pozornie nieregularnym układzie, „zmieszane” z fotografiami.

Wystawa „Walker Evans and Company” (2000) to kolejne spotkanie Hoppera z Evansem w nowojorskim Museum of Modern Art. Tym razem jednak to fotografie tego drugiego stanowiły centrum, wokół którego zgromadzono prace wielu innych artystów i jedynie kilka dzieł Hoppera należących do kolekcji muzeum (m.in. *Nowojorskie kino*, 1939; akwarełę *Fabryka kartonów, Gloucester*, 1928). Wystawa, której koncepcja opierała się na zakreśleniu wizualnego horyzontu twórczości Evansa, stanowi jednak wielce instruktywne wskazanie na umowność kierunku oddziaływania dzieł sztuki oraz próbę bardziej otwartego potraktowania problemu związków międzyobrazowych. Jak pisze Peter Galassi, „jednym z celów wystawy była refleksja nad tradycją artystyczną obejmującą przypadki oczywistego wpływu jednego artysty na drugiego”, ale i „poszukiwanie relacji między dziełami, które mogą nie być ze sobą bezpośrednio związane [nie łączy ich więc związek przyczynowo-skutkowy, intencjonalny – F. L.], lecz prowokują nas, byśmy zobaczyli je w nowym świetle, a tym samym zrewidowali nasze pojmowanie tradycji”<sup>8</sup>. Zauważa również, że „tradycja spoczywa w każdym dziele sztuki, ponieważ każda sztuka musi się gdzieś zacząć. Tradycja spoczywa również

<sup>7</sup> W. Wiegand, *Im Wartesaal des Lebens. Künste im Vergleich: „Hopper und die Fotografie” in Essen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 1 sierpnia 1992 roku, s. 27.

<sup>8</sup> P. Galassi, [wstęp do katalogu], w: P. Galassi (ed.), *Walker Evans and Company*, New York 2000, s. 8.

w oku widza, który wnosi do każdego nowego dzieła doświadczenie innych dzieł”<sup>9</sup>, a „Walker Evans & Company”, jak pisze dalej kurator, „zakłada nie tylko, że każdy artysta musi sporządzić wykres przeszłości, której coś zawdzięcza, lecz że musi to uczynić każdy widz, tymczasowo łącząc nici, które zostały osobno uprzedzone”<sup>10</sup>. Galassi podkreśla, że niełatwo dowieść wzajemnych związków artystów pracujących w różnych mediach i dlatego stworzenie dla nich spójnej tradycji artystycznej opartej na tzw. wpływologii jest skazane na niepowodzenie i, jak można wnioskować, powinno odwoływać się do relacji tkwiących w wizualności samych prac. Wystawa pokazuje możliwość zmiany punktu skupienia, mobilność i wielostronność międzyobrazowych związków pojawiających się przede wszystkim w spojrzeniu widza, co demonstruje również katalog z pracami ciekawie pogrupowanymi według klucza łączącego temat z własnościami formalnymi<sup>11</sup>. Obrazy Hoppera są tam swobodnie wplecione w konstelacje obrazów w różnych mediach, wydają się trochę zapodziały. Choć ruch ten jest zawsze obustronny, dotykają one innych dzieł i aktywizują skojarzenia w większym stopniu, niż są dotykane i aktywizowane. Owo ponowne spotkanie Hoppera i Evansa przywołuje na myśl słowa Hansa-Georga Gadamera z *Aktualności piękna* o dziele sztuki jako symbolu, którego znaczenie wiąże się z antyczną tradycją *tessera hospitalis* – płytek pozwalających po latach rozpoznać znajomego. „W rozpoznaniu zawiera się zawsze i to, że teraz poznaje się właściwiej, niż to było możliwe w skrepowaniu chwilowością pierwszego spotkania. W rozpoznaniu wzrok wydobywa to, co trwałe, spośród tego, co niestałe”<sup>12</sup>. W tym przypadku trwałą jest owa paradoksalna właściwość obrazów nowojorskiego malarza, której świadectwem jest ontologiczne drżenie wywołane obecnością innego, przypomniane przez wystawę w San Francisco, w Essen

---

<sup>9</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>11</sup> Koncentruję się na katalogu, ponieważ nie udało mi się dotrzeć do fotografii dokumentujących aranżację wystawy.

<sup>12</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 63.



i w Nowym Jorku, w ostatnim przypadku dziejące się na marginesie tekstu Hoppera.

Z kolei w 2009 roku prywatna galeria Fraenkel Gallery w San Francisco „zacytowała” koncepcję wystawy z MoMA i zorganizowała pokaz pt. „Edward Hopper and Company”, po raz kolejny koncentrując się na związku malarstwa Hoppera z fotografią. Kilka obrazów, akwarel i szkiców autora *Jastrzębi nocy* wpisano w kontekst prac ośmiorga amerykańskich fotografów. Jak pisze kurator w komentarzu do katalogu, „nie chodziło tylko o dopasowanie fotografii do obrazów i rysunków Hoppera”, ale o to, by „uznać i delektować się aspektami wizji Hoppera, która przeniknęła do języka fotografii”<sup>13</sup>. Kryteria zestawień w katalogu są bardzo różne: z jednej strony opierają się na ikonografii, z drugiej – na dużo bardziej przekonujących zbieżnościach struktury i kompozycji. Publikacja została opatrzona tylko krótkim wstępem, a resztę lektury stanowią obrazy. Część wizualną podzielono na kilka wątków (np. motyw drogi lub postacie we wnętrzach z wpadającym przez okno słońcem), z których każdy otwiera praca Hoppera, niejako zakreślając ramę lub kryterium wyboru dla następujących po niej na kolejnych stronach, mniej lub bardziej udanie z nią dialogujących, fotografii.

Seria wystaw „fotograficznych” zmusiła mnie do chronologicznego pominięcia kilku innych międzyobrazowych wydarzeń. Przygotowana w 1995 roku przez Whitney Museum wystawa pt. „Edward Hopper and the American Imagination” podsumowała, ale i poszerzyła, zakres hopperowskich referencji. Pod szyldem „amerykańskiej wyobraźni” kuratorzy tropili związki między malarstwem Hoppera, fotografią, sztuką współczesną, a zwłaszcza kinem, oraz, w towarzyszącej jej publikacji, literaturą. Twórczość autora *Domu przy torach* stanowiła punkt skupienia międzyobrazowych relacji, a zarazem źródło aktywnego kształtowania wyobraźniowej ikonosfery Ameryki. Pięćdziesiąt osiem znanych prac artysty zaaranżowano achronologicznie na rozstawionych pod kątem w stosunku do ścian pomieszczeń ściankach działowych, które miały ewokować powra-

---

<sup>13</sup> J. Fraenkel, B. Frish (eds.), *Edward Hopper & Company* (katalog wystawy), San Francisco 2009 (strony nienumerowane).

cający element kompozycyjny obrazów Hoppera. Werbalny łącznik między obrazami stanowiły umieszczone w kilku miejscach cytaty z wypowiedzi artysty – zamiast chronologii instancją jednoczącą stała się zawarta w nich artystyczna koncepcja autora *Jastrzębi nocy*. Niestety, kontekst dla rozproszonych, przełamujących model „życie i rozwój twórczości” prac, stanowiła jedynie prezentacja slajdów z kadrami filmowymi, fotografią oraz sztuką dwudziestego wieku (pokazano tam m.in. prace Richarda Diebenkorna, George’a Segala, Erica Fischla, Cindy Sherman czy Nan Goldin). Przygotowano również program seansów filmowych, wyraźnie ustalając w ten sposób granicę między tekstem (dziełami) a możliwym kontekstem. Jednocześnie (niezależnie od intencji organizatorów) fakt, że oryginalne prace innych artystów zastąpił pokaz slajdów, symbolicznie zaznaczył obszar przenikania się obrazów w postaci reprodukcji, obrazów fotograficznych, telewizyjnych i filmowych. Z kolei związki z literaturą zostały wyeksponowane w przygotowanej z okazji wystawy publikacji, zawierającej reprodukcje Hoppera oraz zbiór raczej arbitralnie wybranych opowiadań, którą wieńczył esej Gail Levin poświęcony spuściźnie Hoppera dla współczesnych artystów (oparty w dużej mierze na jej tekście napisanym z okazji pokazu z 1988 roku dla Baruch College)<sup>14</sup>.

Znamienna jest relacja między wystawą a publikacją, która kształtuje tutaj wartość teoretyczną wystawy. Trudną do zgłębienia podczas zwiedzania literaturę zapakowano „na wynos”. Z kolei polegający na międzyobrazowych nawiązaniach rys ekspozycji stał się elementem wyjątkowym, bez katalogowego uzupełnienia, bez książkowej „miniwystawy”<sup>15</sup>. Sytuację tę można interpretować dwojako: zestawienie reprodukcji dzieł, które poza warstwą wizualną nie mają ze sobą zbyt wiele wspólnego, wymaga radykalnego zdystansowania się do klasycznego dyskursu historii sztuki i pozostawienia widzowi pola wolnej gry z obrazami (co uczynił Galassi w omawianej

---

<sup>14</sup> D. Lyons, A. Weinberg, J. Grau (eds.), *Edward Hopper and the American Imagination*, New York 1995; G. Levin, *Edward Hopper. His Legacy for Artists*, w: ibidem, s. 109–128.

<sup>15</sup> Mam tu na myśli brak międzyobrazowych zestawień, ponieważ obok tekstów literackich zamieszczono reprodukcje zaprezentowanych obrazów Hoppera.

wystawie Walkera Evansa) lub próby metodologicznego i analitycznego sprostania powziętemu zadaniu, czego raczej trudno było się spodziewać po kuratorach Whitney Museum. Z drugiej strony dokonano zestawienia obrazów w sytuacji paradoksalnego auratycznego rozproszenia, a achronologiczny (nie)porządek stworzył „niepowtarzalną” szansę dialogu między „oryginałami” Hoppera i innymi pracami, przypomnianymi przez projekcję slajdów. Dokonano w ten sposób symulacji procesu wzajemnego kojarzenia obrazów: ogląd pokazu slajdów generował skojarzenia z widzianymi już wcześniej płótnami i zachęcał do powrotu do nich z owym asocjacyjnym bagażem.

Wystawa ta, dużo większa i szerzej dyskutowana niż pokaz w Baruch College, symbolicznie zaznaczała moment, gdy po organizowanych w poprzedniej dekadzie ekspozycjach promujących malarstwo Hoppera, które pozwoliły na wykształcenie się wizualnego filtra opatrzonego nazwą „Hopper”, można było przejść do szerszego wymiaru jego recepcji, „od dzieła do tekstu”. Stanowiła ona symptom, a jednocześnie zacyzn, jeszcze bardziej intensywnego (pod względem ilościowym, nie jakościowym – ten problem jest jedną z głównych przesłanek tej książki) myślenia o obrazach w ich relacji z szeroko pojętą kulturą wizualną. Świadectwem tej sytuacji były recenzje i publikacje książkowe, których autorzy coraz częściej sięgali po referencje do fotografii, kina oraz tzw. widzenia Hopperem<sup>16</sup>. Nie zawsze były to głosy przychylnie. Wizualną kontekstualizację obrazów krytyczka z „New York Times” – Roberta Smith – nazwała „postmodernistyczną zupą”, w której zostało zanurzone malarstwo<sup>17</sup>. Ta negatywna ocena koncepcji wystawy ogniskuje kluczowy problem wynikający z napięcia między skupionym, wyważonym, „cichym”

---

<sup>16</sup> Zob. I. Kranzfelder, *Edward Hopper 1882–1967. Vision of Reality*, Köln 2002; Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper*. W każdym z tych wydawnictw pojawia się dziesięć reprodukcji obrazów wykonanych w innym medium niż te, które stosował Hopper, lub wykonanych przez młodych artystów. Większość artykułów poświęconych Hopperowi zawiera informację o jego związkach z kinem i fotografią. Na temat „widzenia Hopperem” zob. następny rozdział.

<sup>17</sup> R. Smith, *Hopper Enlarged. The Father of Giants*, „New York Times” z 23 czerwca 1995 roku, s. C-1.

malarstwem, które – jak pisze Smith – wymaga odpowiednich warunków do jego kontemplacji, a rozproszeniem związanym z brakiem chronologicznej aranżacji i sugerowaną slajdami „receptyjną” ramą pastiszów, zapożyczeń czy po prostu wizualnych reminiscencji, które domagają się Hoppera dla siebie, podnosząc głos i – jak się może wydawać – zagłuszając obrazy. Jak wyjaśniałem wcześniej, i co będę udowadniał w kolejnych częściach książki, jeden aspekt nie musi wykluczać drugiego aspektu. Wprost przeciwnie, tworzą one paradoks, który określa szczególny charakter twórczości Hoppera.

Po trzynastu latach od pokazu w Whitney problem pozycji Hoppera w sztuce współczesnej został ponownie podjęty w Kunsthalle w Wiedniu, podczas wystawy „Western Motel. Edward Hopper und die Zeitgenössische Kunst”<sup>18</sup> (fig. 9). Osiem płócien, grafiki i rysunki autora tytułowego *Motelu na zachodzie* zostały pokazane we wspólnej przestrzeni z pracami wykonanymi w różnych mediach (z kilkoma wyjątkami) w ciągu ostatnich dwudziestu lat<sup>19</sup>. Znamienne, że nie eksponowano już amerykańskości artysty, lecz skoncentrowano się na analizie specyficznych dla jego twórczości, a jednocześnie uniwersalnych zagadnień, takich jak przestrzeń, czas, ruch, światło czy melancholia, które zostały dostrzeżone przez kuratorów w pracach artystów współczesnych. W porównaniu z wcześniejszymi wystawami pokaz ten można odczytać jako świadectwo myślenia o Hopperze w kategoriach uniwersalnego języka obrazowego, przekraczającego poręczone ikonograficzną geografią i biografią dzieł czasoprzestrzenne, amerykańskie ramy. Tutaj wyraźnie zaznacza się dyskutowana wcześniej ahistoryczność twórczości Hoppera i jej uniwersalny czy nawet globalny wymiar.

Aranżacja wystawy, podobnie jak w przypadku pokazu w Essen, umożliwiała międzyobrazowe interpretacje, lecz ich nie narzucała:

<sup>18</sup> Zob. katalog: G. Matt (ed.), *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008.

<sup>19</sup> Z wyjątkiem kilku prac Edwarda Ruschy z lat sześćdziesiątych oraz Philipa-Lorci diCorcia z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych większość z nich powstała w ostatniej dekadzie. Inni artyści to między innymi David Clarebout, Dawn Clements, Jonas Dahlberg, Thomas Demand, Gustav Deutsch, Tim Eitel, Rachel Khedoori, Mark Lewis, Jeff Wall, Rachel Whiteread.

wskazywała tylko możliwe interpretacyjne ścieżki. Zatrzymam się dłużej przy pracy austriackiego artysty i reżysera Gustava Deutscha pt. *Western Motel* (2008) ze względu na jej złożony i emblematyczny dla współczesnej recepcji Hoppera wymiar. Na ścianach klatki schodowej wiodącej do hali głównej umieszczono plakiety z cytatami wypowiedzi Hoppera i młodszych artystów, tworząc tekstualną zapowiedź tego, co czekało na widzów w formie wizualnej w hali głównej – rodzaj cytatowego „pasażu”<sup>20</sup>. Na piętrze, jeszcze przed salą główną, oczom zwiedzających ukazywał się ekran z – jak wydawało się na pierwszy rzut oka – projekcją płótna *Motel na zachodzie* (1957), na którym zamiast namalowanej kobiety pojawiały się żywe postaci: wkraczały w „obraz”, siadały na łóżku, potem wychodziły. Dopiero po chwili można było zauważyć pewne różnice między oryginałem i projekcją, a już w hali okazało się, że był to przekaz na żywo z kamery zamontowanej naprzeciw naturalnej wielkości makiety zbudowanej przez Deutscha na podstawie płótna Hoppera. Rekonstrukcja domniemanego wnętrza była połączeniem elementów trójwymiarowych i przestrzennej dyspozycji planów ukazujących perspektywiczne nieregularności obrazu. Próba translacji płótna w trójwymiar stała się w istocie krytyczną analizą malarskiego języka wiszącego obok obrazu, ukazującą takiej translacji niemożliwość. Ów obrazowy *environment* był swoistym spełnieniem typowego dla odbioru malarstwa pragnienia pokonania granicy płótna (można było stworzyć powtarzający obraz Hoppera *tableau vivant*). Większość odwiedzających korzystała z możliwości robienia sobie zdjęć w jego wnętrzu. Fotografia, jeśli została dobrze skadrowana, przywracała obrazowy porządek nieprzystającym do siebie w przestrzeni elementom. W rezultacie Deutsch zdołał połączyć kilka istotnych aspektów doświadczania obrazów Hoppera: napięcie między obrazem ruchomym i zatrzymanym, doznanie obrazu jako ekranu, dekonstrukcję malarskiego *mimesis* za pomocą przestrzennej rekonstrukcji, sceniczność lub teatralność łączącą się z pragnieniem „odgrywania” obrazu, znalezienia się w nim, a wreszcie możliwość uję-

---

<sup>20</sup> Skojarzenie z Walterem Benjaminem i jego cytatowymi pasażami nie jest tutaj przypadkowe. Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.

cia całości w postaci fotografii. Widz miał zatem szansę aktywnie uczestniczyć w całej serii cytatów sygnalizujących recepcję i sposób współczesnego funkcjonowania Hoppera. Ponadto instalacja ta stanowiła zapowiedź filmu na podstawie grupy obrazów, którego szkicowy scenariusz był dostępny dla zwiedzających. Tym samym zwrócono uwagę na potencjał *oeuvre* Hoppera jako pewnego narracyjnego kontinuum<sup>21</sup>. Deutsch dokonał wyjątkowo czujnej kompilacji „ludycznego”, popularnego charakteru malarstwa Hoppera z kreślonym przeze mnie (i częściowo z ową popularnością związanym) horyzontem analizy zakładającej wieloaspektową interakcję między dziełem a widzem.

Ta komentująco-analizująca *Motel na zachodzie* praca była jedynym pastiszem Hoppera. Pozostałe dzieła, wśród których znajdowały się prace wideo, fotografii, filmu, malarstwa czy instalacji, zachęcały do rekonfiguracji widzenia jego obrazów, użyczały wizualnych metafor i zmuszały do nieoczekiwanych asocjacji, których udatność można było oszacować na miejscu przez konfrontację z eksponowanymi pracami Hoppera. Dużą rolę odgrywała również aranżacja przestrzenna: znajdujące się na obu końcach hali dodatkowe przestrzenie na piętrze, gdzie pokazano część prac młodszych artystów, pełniły rolę balkonów. Dzięki ujęciu z góry czasowe różnice między Hopperem a innymi pracami ustępowały organizującej wystawę przestrzennej jednoczesności. Tak skonstruowane panoramiczne spojrzenie stanowiło rodzaj metonimii współbycia sztuki powstałej w różnym czasie na anachronicznej płaszczyźnie widzenia.

Przecucie, że malarstwo Hoppera powraca w sztuce współczesnej, znalazło swój wyraz również w Polsce. W krakowskiej galerii Zderzak, latem 2008 roku, w ramach projektu „Wakacje z duchami” zorganizowano wystawę pt. „Duch Hoppera”, gdzie „wywoływano ducha” malarza, pokazując prace artystów zaprzyjaźnionych z gale-

---

<sup>21</sup> W gablotach za instalacją pokazano kilka pudełkowych makiet innych obrazów ukazujących wnętrza. Można było zajrzeć do środka przez otwór w ścianie tych pokoi, który wyznaczał optymalny ogląd zbliżony do tego, jaki oferuje obraz. Ogląd z góry klarownie ukazywał nieregularności trójwymiarowej makiety. Więcej na temat filmu pt. *Shirley. Visions of Reality* (2013) w kolejnej części książki.

rią: Jarosława Modzelewskiego, Moniki Szwed, Piotra Kurki, Beaty Stankiewicz, Wojciecha Głogowskiego, fotografie Toma Vernimmena oraz obiekty przestrzenne Katarzyny Sobczuk (fig. 10). Marta Tarabuła, właścicielka galerii, twierdzi, że ta wystawa to „oczywiście projekt-żart, ale jak każdy dobry żart też ma swoją stronę serio”<sup>22</sup>. Żart ów miał być – powiada Tarabuła – sprawdzianem intuicji, że obecność Hoppera zaznacza się również w twórczości współczesnych artystów w Polsce. Znamienne, że kuratorka wystawy chciała to „sprawdzić na własne oczy”, sugerując, że duch lub widmo także wkraczają w porządek doświadczenia wizualnego<sup>23</sup>. Choć w przeciwieństwie do większości wcześniej omawianych wystaw (z wyjątkiem tej w Baruch College) w Zderzaku nie pojawiała się oczywiście żadna praca Hoppera, odwiedzający mieli do dyspozycji album z reprodukcjami jego obrazów. Sukces pokazu zależał zatem od tego, czy zaprezentowane prace skutecznie poświadczały ową intuicyjnie wy-czuwalną (nie)obecność, co do której można było się upewnić, się-gając do książki; czy udzielały się Hopperowi – czyli dzieliły się z nim swoją tożsamością, manifestując jego ślad rozczepiający ich samoistną obecność. Chodziło by zatem o coś na kształt widmowej ontolo-

<sup>22</sup> Marta Tarabuła w prywatnej korespondencji mejlowej z 29 sierpnia 2008 roku. Kolejną odsłoną „Wakacji z duchami” były prace nawiązujące do twórczości Luca Tuymansa. Takie zestawienie odzwierciedla współczesne zainteresowanie figuracją w malarstwie, słynny „efekt Tuymansa”, który – sięgając głębiej – można również określić jako „efekt Hoppera”. Chodzi tu również o spotkanie różnych mediów – malarstwa, fotografii i kina – na płaszczyźnie malarskiego płótna, widoczne w twórczości współczesnych malarzy, takich jak na przykład Wilhelm Sasnal czy przedstawiciele szkoły lipskiej. Istotną wystawą oznajmiającą kolejny – triumfalny – powrót malarstwa była „The Triumph of Painting” w Saatchi Gallery w Londynie w 2005 roku.

<sup>23</sup> W korespondencji z 22 lipca 2013 roku pani Tarabuła w następujący sposób dookreśliła swoje rozumienie „ducha” w tytule omawianej wystawy. Wskazuje ona na „głębsze znaczenie słowa »duch«: istotna treść, charakter i sens. »Duch« jak u Monteskiusza (*O duchu praw*), albo – w przeciwieństwie do »lityry« – u św. Pawła (2 List do Koryntian 3,6: »Litera bowiem zabija, Duch zaś ożywia«). Czyli – zamiast dosłowności (i czystej wizualności) – sytuacja dynamiczna, otwarta na interpretacje: do »ducha« nie mamy prostego dostępu. Rozpoznanie go wymaga wiedzy, wycucia, umiejętności patrzenia i wyciągania wniosków, szczególnie jeśli jesteśmy postawieni w sytuacjach nowych, nieoczywistych i wcześniej nierozpatrywanych. Taką właśnie sytuacją była nasza wystawa”.

gii – *hauntologie*, o której pisze Jacques Derrida w *Spectres of Marx*<sup>24</sup>, bliskiej stosowanemu przeze mnie pojęciu *Nachleben*. Dzieło, które ma wywoływać ducha artysty, powinno ewokować konkretne płótno lub choćby malarską poetykę Hoppera. Problemem, który pojawia się przy okazji tej wystawy, a także innych wystaw, niezależnie od fizycznej obecności obrazów amerykańskiego artysty, jest to, jak dochodzi do „dialogu z duchem”. Praca Modzelewskiego *Co widać* (1989) przywołuje sposób namalowania okien w obrazach Hoppera (zwłaszcza *Pokój na Brooklynie* i *Słoneczne światło w mieście*), które stawiają widza przed problemem związanego z rozpoznaniem ikonograficznym widzenia „przez” i widzenia okna jako płaszczyzny. Z kolei niewielkie, przypominające autoportret Parmigianina tondo Piotra Kurki *E. A. Poe*, przedstawiające amerykańskiego pisarza na tle domu podobnego do tego, w którym mieszkał na Bronxie, generuje asocjacje ikonograficzne związane z motywem dziewiętnastowiecznego wiktoriańskiego domu i samotnej postaci, ale i silnie obecnego w pisarstwie autora *Upadku domu Usherów* dyskursu niesamowitości. Jednak trudno byłoby znaleźć jakiegokolwiek dzieło Hoppera, które dialogowałoby z pracą Kurki wystarczająco silnie na poziomie denotacji, czyli wizualnych znaczących. Jednocześnie rozpatrywana z innej perspektywy ikonografia i rama kultury amerykańskiej, wpisana w wizualną tkankę prac obu artystów, może wydawać się przekonująca. Dużo bardziej arbitralnym odniesieniem, wymagającym znacznej interwencji niesankcjonowanego wizualnością dyskursu i opartym na kliszy „postaci kobiecej we wnętrzu”, jest fotografia Vernimmena. W proponowanej przeze mnie perspektywie skuteczność „wywołania ducha” Hoppera jest wprost proporcjonalna do zaangażowania w różnicujący dialog znaczących konstytuujących wizualną substancję wyrażania obrazu<sup>25</sup>. Wystawa

---

<sup>24</sup> Zob. J. Derrida, *Spectres of Marx*, trans. P. Kamuff, New York 1994.

<sup>25</sup> Jak pisałem na wstępie, nie chodzi tu jednak o wierne powtórzenie, ponieważ element różnicujący, który generuje interpretację, musiałby opierać się wyłącznie na czynnikach pozaobrazowych, a widz metaforycznie „rozglądać się” na boki, tracąc obraz z oczu. Chodzi zatem o proporcję, jakiej nie sposób określić *a priori*, między wizualną analogią a różnicą, która sprawia, że międzyobrazowy



w Zderzaku sprawdzała różne możliwości przywoływania ducha Hoppera i sprawdzała nie tylko jego obecność, ale także jej formę.

Prezentacja w Bucerius Kunst Forum w Hamburgu pt. „Modern Life. Edward Hopper und seine Zeit” została sprofilowana niejako w opozycji do pokazów wydobywających aktualność Hoppera<sup>26</sup>. Zorganizowana przy współpracy Whitney Museum stanowiła trzecią, ostatnią odsłonę programu wystaw i sympozjów prowadzonego przez niemiecką instytucję, poświęconą sztuce amerykańskiej do około 1950 roku<sup>27</sup>. Przegląd nurtów w sztuce amerykańskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku koncentrował się wokół twórczości Hoppera, którego popularność w Europie miała stać się w kontekście słabo znanej sztuki Stanów Zjednoczonych swego rodzaju platformą marketingową tego przedsięwzięcia<sup>28</sup>. „Zauroczenie obrazami Ameryki Edwarda Hoppera sprawiło, że Europa nie dostrzeża innych amerykańskich artystów wczesnego modernizmu i że pokolenie Hoppera pozostaje nieznanne po tej stronie Atlantyku” – piszą autorki przedmowy do katalogu<sup>29</sup>. Ta przedziwna logika obarczała Hoppera winą za ten stan rzeczy i niejako usprawiedliwiała takie jego „wykorzystanie”. Jest to jednak dla mnie kwestia mniej istotna niż tytułowy „czas Hoppera” oraz przyznanie mu centralnego miejsca w sztuce amerykańskiej tamtego okresu. Pokaz ten przywraca jego malarstwo historii, kulturowemu kontekstowi, w którym żył i pracował. Jednak „jego czas” okazuje się w powyżej zakreślonej panoramie wystaw i obrazów pojęciem o tyle kluczowym, co problematycz-

---

dialog staje się efektywny bez konieczności porzucania dzieła. Zmusza do powracania do niego, nie zapomina o nim, lecz je przekształca.

<sup>26</sup> Zob. katalog wystawy: B. Haskell, O. Westheimer (eds.), *Modern Life. Edward Hopper and His Time*, Munich 2009 (angielska wersja językowa).

<sup>27</sup> Inne odsłony cyklu: „New World. Creating an American Art (2007)”, „High Society. American Portraits of the Gilded Age” (2008).

<sup>28</sup> Wystawa Hoppera okazała się najbardziej popularnym pokazem w historii Bucerius Kunst Forum: w okresie od 9 maja do 30 sierpnia 2009 roku odwiedziło ją ponad sto tysięcy gości. Zob. „Hamburger Abendblatt” z 2 września 2009 roku, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1166641/Mehr-als-100-000-Besucher-sahen-Modern-Life.html> (dostęp: 08.02.2011).

<sup>29</sup> O. Westheimer, E. Ansenk, [wstęp do katalogu], w: B. Haskell, O. Westheimer (eds.), *Edward Hopper and His Time*, s. 10.

nym. Moje rozumienie czasu Hoppera, jak podkreślałem wcześniej, przełamuje tego rodzaju chronologiczną ramę i jest dużo bliższe koncepcjom wystaw w Essen lub Wiedniu. Nawet jeśli na moment zapomnimy o wpisanych w historię obrazów Hoppera anachronizmach, poszukiwanie czysto historycznego, chronologicznego kryterium, według którego „jego czas” mógłby ograniczać się do pierwszej połowy dwudziestego wieku, okazuje się bardzo trudne. Jeśli sięgniemy po klucz biograficzny, Hopper żył i namalował wiele swoich najśłynniejszych obrazów w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Z kolei jeśli przyjmiemy za kryterium okres, w którym cieszył się uznaniem najwybitniejszego amerykańskiego malarza, należałoby wskazać przede wszystkim lata trzydzieste. Tymczasem wiele pokazanych na wystawie prac powstało w pierwszych dwóch dekadach dwudziestego wieku. Rama „jego czasu” jest bardziej symboliczna niż historyczna, wybiórcza i stanowi zawołowane dyskursem historycznej rzetelności uogólnienie, wynikające nie tyle z ówczesnej, co współczesnej pozycji jego malarstwa. Tamten okres można nazwać czasem Hoppera tylko dlatego, że jego czas „jest” przede wszystkim dziś. Tak brzmi jedna z głównych tez tej książki.

Należy przy tym zwrócić uwagę na kolejną kwestię: wraz z ośmioma obrazami olejnymi Hoppera (oraz grafikami i akwarelami) pokazano wszystkie najważniejsze nurty artystyczne dwudziestego wieku w Stanach Zjednoczonych poprzedzające abstrakcyjny ekspresjonizm: Ash-can School z Henrim, Sloanem i Shinnem, abstrakcyjny modernizm Josepha Stelli lub Lionela Feiningera, *American scene*, czyli regionalistów oraz 14<sup>th</sup> Street School z Bentonem, Currym, Marshem i Soyerem oraz „nowych klasycystów”, określonych tu jako artyści „epoki maszyn”, z Sheelerem czy Davisem. Choć taka systematyka mogła budzić zastrzeżenia, ważniejszy jest fakt, że Hopper został wpisany w sam środek tak różnych postaw artystycznych i wizualnych poetyk. Ta pozycja autora *Jastrzębi nocy* znalazła swoje odzwierciedlenie w aranżacji wystawy w głównej sali na parterze (na piętrze pokazano akwarele, rysunki i grafiki). Przestrzeń ekspozycyjna jego płócien znajdowała się w środkowej partii sali wydzielonej ściankami, między którymi znajdowały się przejścia do przestrzeni obwodowych. W ten sposób całość tworzyła nie-

regularny ośmiobok. Cztery główne przestrzenie na zewnątrz odpowiadały podziałowi na wymienione wyżej tendencje w sztuce amerykańskiej. Centralne umiejscowienie obrazów Hoppera było z pewnością zainspirowane architekturą sali wystawowej Bucerius Kunst Forum, której strop podpira osiem kolumn tworzących wewnętrzny pierścień. Jednak taka aranżacja odpowiada również roli, jaką wyznaczono jego twórczości, i pozwala na równorzędne przejście między Hopperem a abstrakcją lub Hopperem i realizmem. Malarstwo to – milczące, a zarazem wielogłosowe – właśnie dlatego, że stanowi punkt skupienia i wiąże ze sobą konstelacje bardzo różniących się od siebie nurtów, zajmuje tak istotną pozycję w sztuce amerykańskiej.

### Konstelacje i Mnemosyne

Wyżej omówione wystawy można potraktować jako modele nie tylko myślenia, lecz także widzenia Hoppera: poczynając od modelu *stricte* „dialogicznego”, opatrzonego nazwą autora, nurtu lub medium (np. Evans, pop-art, fotografia), przez konfrontacje jego malarstwa z coraz bardziej zróżnicowanymi zestawami obrazów w różnych mediach, autorstwa rozmaitych artystów. Wystawa w MoMA usadowiła jego obrazy w tłumie „przyjaciół” Evansa, ulokowała go na marginesie: w ten sposób uwidoczniła się skala wizualnego tekstu o zmiennych, relatywnych centrach i peryferiach zależnych od zakreślonego wcześniej pola problemu. Pokazy w Baruch College i w galerii Zderzak, na których nie wystawiono ani jednej oryginalnej pracy malarza, były ekspozycjami śladów krystalizujących się w tekście Hoppera, a w konkretnych przypadkach – na wirtualnej płaszczyźnie międzyobrazowego dialogu. To również były wystawy dzieł Hoppera, lecz w nieco innym stanie skupienia, bowiem brały one stronę obrazów przypominanych, projektowanych – „wywoływanych duchów”. Z kolei hamburski pokaz „uprzestrzenił” duże znaczenie i sposób funkcjonowania tego malarstwa – nie tyle ze względu na rolę, jaką rzeczywiście odgrywało w pierwszej połowie dwudziestego wieku, lecz jego wyraźnie widoczny z dzisiejszej

perspektywy malarski uniwersalizm wykorzystywany dla historycznych konstrukcji.

Omówione wystawy proponuję określić mianem OBRAZOWYCH KONSTELACJI – pojęcie stosowane przez Waltera Benjamina między innymi w znanym fragmencie *Pasaży*: „Nie jest tak, iżby przeszłość rzuciła światło na terażniejszość albo terażniejszość na przeszłość; lecz to obraz jest tym, w czym »byłość« piorunowym błyskiem tworzy konstelację z »teraz«. Inaczej mówiąc, obraz to dialektyka znieruchomiła”<sup>30</sup>. Konstelacja to rodzaj złożenia, ZEJŚCIA SIĘ MNOGICH CZASOWOŚCI W OBRAZIE DIALEKTYCZNYM, cytowanym, w którym „obiekt historyczny jest wyjęty z kontekstu”<sup>31</sup>. Wspólnym mianownikiem dialogicznych wystaw bywa ikonografia, zbliżone, powracające zabiegi formalne lub ogólnie pojęty nastrój, który jest zawsze pochodną obu wymienionych możliwości. Niezależnie od narzuconej przez kuratorów dyskursywnej ramy, takie pokazy, odtwarzając anachroniczną tkankę wizualnie splecionych ze sobą obrazów, nieuchronnie demonstrowują arbitralność linearnego, przy czynowo-skutkowego myślenia o sztuce. Obrazy komunikują się za pośrednictwem widza, zyskując swobodę względem tradycyjnie myślanej historii przez cytowaną wzajemność na płaszczyźnie terażniejszości<sup>32</sup>. Skoro Benjamin powiada, że „pisać historię znaczy cytować historię”<sup>33</sup>, można rzec, że pisanie historii dzieł sztuki zawsze oznacza ich cytowanie, nieuchronne wyjęcie z kontekstu i przemieszczenie.

Konceptualnym i wizualnym modelem dla takiego myślenia o obrazach Hoppera i szczególnym rodzajem międzyobrazowej wystawy jest projekt atlasu *Mnemosyne* Aby’ego Warburga (rozpoczęty w 1923 roku), złożonego z plansz, jak nazwał je Werner Hoffmann, obrazowych konstelacji, które można traktować jako wizualny od-

---

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, s. 508.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 524.

<sup>32</sup> Eduardo Cadava postrzega Benjaminowską konstelację jako fotografię – momentalny błysk uprzestrzeniający czas i uczasawiający przestrzeń. Zob. E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton 1997, s. 100.

<sup>33</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, s. 524.

powiednik *Pasaży* Benjamina<sup>34</sup>. Nazwa dzieła Warburga kieruje ku powracającemu w moich rozważaniach problemowi pamięci. Na czarnym tle plansz hamburski historyk sztuki pieczołowicie umieszczał zdjęcia dzieł, współczesne fotografie prasowe, wycinki, mapy, zapiski, kalendarze itp. Po ukończeniu pracy miały one zostać sfotografowane i wydane w formie atlasu. Celem Warburga było odтворzenie „obrazowej pamięci zachodniej cywilizacji” za pomocą dynamogramów<sup>35</sup>, czyli wizualnego zapisu tkwiących w formach dzieł postrzeniowych sił, trwających od czasów antycznych przejawów cielesnej ekspresji, odcisniętych w pamięci engramów – jak je określał Richard Semon (autor teorii pamięci, po którą sięgał Warburg) – „reprodukcji oryginalnego wydarzenia”<sup>36</sup>. Obrazowe konstelacje – jakie z konieczności są wybiórczą konkretyzacją, zapośredniczoną przez indywidualne skojarzenia hamburskiego badacza – stanowią uzewnętrznienie zbioru takich engramów krążących na przestrzeni wieków w pamięci zbiorowej<sup>37</sup>. Odpowiednikiem dynamogramu byłaby formuła patosu (*Pathosformel*), łącząca to, co psychiczne, i to, co materialne lub widzialne. W renesansie wróciła ona w postaci motywu szalejącej menady<sup>38</sup>. Można rzec, że każdy obraz ma swój energetyczny odpowiednik, drugi porządek, dzięki któremu zostaje przenoszony w czasoprzestrzeni i zyskuje swoje do-

---

<sup>34</sup> W. Hoffmann, *Der Mnemosyne – Atlas. Zu Warburgs Konstellationen*; cyt. za: P. A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2007, s. 253.

<sup>35</sup> „Dynamogram to mariaż mnemicznego engramu Semona i jego [Warburga – F. L.] ciągłego zainteresowania emocjonalnym utożsamieniem oraz ruchem ciała. Dlatego dynamogram jest wizualną inskrypcją pierwotnego, empatycznego doświadczenia”. Zob. M. Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000, s. 88.

<sup>36</sup> P. A. Michaud, op. cit., s. 255.

<sup>37</sup> Zob. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 241–242.

<sup>38</sup> Jak pisze Gertrud Bing, są to „skamieniałe w obrazach, wizualne formy wyrazu psychicznych stanów”; parafrazę jej sformułowania zaczerpnąłem ze wstępu do książki Philippe-Alaina Michauda: G. Didi-Huberman, *Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)*, w: P. A. Michaud, op. cit., s. 16. Zob. również omówienie Andrzeja Leśniaka w kontekście publikacji Georges'a Didiego-Hubermana w: *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 207–216.

rażne konkretyzacje. W tym sensie można mówić o wirtualnym poziomie funkcjonowania obrazów.

Ze względu na demokratyczną selekcję reprodukcji i ich montażową, anachroniczną aranżację ta jakże odmienna od szeroko stosowanej w historii sztuki koncepcji Erwina Panofsky'ego, ikonologia stała się jednym z ważniejszych źródeł inspiracji dla współczesnych studiów nad kulturą wizualną i taką okrężną drogą ponownie znalazła się na horyzoncie historii sztuki<sup>39</sup>. Kurt Forster zauważa, że choć *Mnemosyne* pomyślane było jako archiwum pamięci zbiorowej, czyli statyczna *Gedächtnis*, to rezultat owych konstelacji tworzy dynamiczny układ obrazów współwidzianych, które wzajemnie się naruszają w dialektyce zacierania i uwidaczniania, co zbliża ją do *Errinerung* jako dynamicznego przypomnienia<sup>40</sup>. Chodzi tu bowiem o ruch obrazów, a nie ich przechowywanie. Choć atlas miał stanowić jak najbardziej inkluzywną całość, to ich potencjał daje o sobie znać na poziomie poszczególnych plansz. Philippe-Alain Michaud pisze, że „Warburg zmieszał osobistą i zbiorową pamięć [...], czerpiąc znaczenie z aktualizacji obrazów opartej na wzajemnych objawieniach możliwych jedynie w montażu”<sup>41</sup>. *Mnemosyne* jest oparty na „IKONOLOGII INTERWAŁÓW” (pojęcie, którego używa Michaud) dowartościowującej płodną dynamikę odstępów, pól między zdjęciami kreujących międzyobrazowe, produktywne napięcia otwierające je na nowe interpretacje. Przygotowane przez Warburga konstelacje przetrwałych obrazów zaczynają żyć własnym, aktywowanym przez widza życiem – swym *Nachleben*. Nie są one sprowadzalne do dyskursywnego opisu, lecz mają siłę złożonej wizualności działającej na planie rzeczywistym w relacjach syntaktycznych (przyległości), a jednocześnie w lekturze – na planie wirtualnym, czyli paradygmatycznym. Plansze *Mnemosyne* stanowią ekran, na którym osiadają obrazy niezależnie od czasu powstania i medium, połączone wspólnym rysem podobieństwa. Jednak to dopiero określające „iko-

<sup>39</sup> Zob. M. Iversen, *Retrieving Warburg Tradition*, „Art History” 1993, Vol. 16, No. 4, s. 541–553.

<sup>40</sup> Zob. K. Forster, *Aby Warburg's History of Art. Collective Memory and the Social Mediation of Images*, „Daedalus” 1976, Vol. 105, No. 1, s. 175–176.

<sup>41</sup> P. A. Michaud, op. cit., s. 262.

nologię interwałów” przestrzenie między nimi stanowią ewokacyjne pole potencjalnego spotkania i bezpośredniego procesu różnicowania, miejsce aktualizacji i aktywności wirtualnego.

Wystawy Hoppera pracują taki konstelacyjny model na kilka sposobów. Stanowią one już dany, zaaranżowany układ naprowadzający widza na pewną możliwość międzyobrazowego dialogu – interwału, w którego przestrzeni dochodzi do różnicowania się obrazowych form (Essen, Wiedeń). Z kolei „Edward Hopper and the American Imagination” stanowiła próbę zrekonstruowania tytułowej wyobraźni – wizualnej pamięci zbiorowej Ameryki „po Hopperze”. Samotne domy i postaci Hoppera jawią się – w znacznie węższej ramie czasowej – jako odpowiedniki Warburgowskiej *Pathosformel*. Wystawowe konstelacje mają swój początek w umyśle widza, kuratora, historyka sztuki; ich kształt formuje się za sprawą wizualnej erudycji, dzięki której dochodzi do rozpoznania i skojarzenia ikonicznego potencjału danego obrazu „udzielającego się” innemu obrazowi. W przypadku wystaw tego typu decyzje o doborze ekspozycyjnych dzieł są najczęściej regulowane różnymi czynnikami niezwiązanymi z walorami wizualnymi, takimi jak: dostępność prac, wątki biograficzne czy dyskursywne koncepcje stojące za wizualnie odmiennymi dziełami. Mimo to (i choć każdy pokaz należy interpretować osobno) można zauważyć, że większość prac tworzących ów kontekst zawiązuje z twórczością amerykańskiego artysty wstępny dialog na podstawowym poziomie wizualnym, „zaczepia się” o obraz i, w tej czy innej formie, zmusza go do odpowiedzi; lub inaczej: to obraz w swej specyfice nagabuje, by z nim dialogować. Ekspozycje te powielają, a jednocześnie konstruują model recepcji Hoppera, który polega na sporządzaniu indywidualnego *Mnemosyne*. Moim własnym, mimo że często zawłaszczonym *Mnemosyne* Hoppera, jest część ilustracyjna książki. W istocie jednak nie ilustruje ona tekstu, lecz go generuje: tekst próbuje jedynie opisywać owe trudno uchwytnie, dokonujące się w przestrzeniach między obrazami zdarzenia.

## Muzeum Wyobraźni i reprodukowalność Hoppera

Wystawy jako kondensacje tekstu Hoppera, tj. dzieła w ich związku z innymi obrazami, w ich byciu w kulturze wizualnej, można również skonceptualizować jako zmaterializowane *Musée Imaginaire*, o którym pisał André Malraux<sup>42</sup>, czyli WIRTUALNE MUZEUM WYOBRAŹNI, wolna sieć obrazowych filiacji, według francuskiego badacza możliwych dzięki upowszechnieniu fotografii i reprodukcji. Ma tu miejsce paradoksalne odwrócenie: punktem wyjścia, „oryginałem” jest kopia obrazów; aby doszło do ich wirtualnego spotkania, muszą one najpierw dostać się na „ściany” Muzeum Wyobraźni w postaci reprodukcji lub jako obrazy pamięciowe. Muzeum Malraux to mobilny obszar funkcjonowania dzieł, w którym za pośrednictwem reprodukcji tworzą one niezliczone konfiguracje i ustanawiają nowe, międzyobrazowe relacje. Nie jest to nigdy konkretny, materialny zbiór, lecz pole potencjalności, jak powiada Rosalind E. Krauss, „czysto konceptualna przestrzeń ludzkich zdolności: wyobraźni, poznania, sądu”<sup>43</sup>. Dzieła sztuki zostają oswobodzone z determinującej je historii, kontekstu powstania i przeznaczenia (np. funkcji kultowej), dzięki czemu na plan pierwszy wkraczają ich walory wizualne, które zmuszają, by poszukiwać ich sensu nie tylko na osi relacji, ale i formy. Malraux, pisze Adam Dziadek, zwraca uwagę przede wszystkim na to, co łączy dzieła, a nie – co je dzieli<sup>44</sup>. Tym, co je zbliża, jest intuicyjne dostrzeżenie podobieństwa, spełnione pragnienie powtórzenia, które dopiero później jest przekładane na dyferencyjną lekturę. Pierwsze wydania pracy Malraux zawierały czarno-białe fotografie, które ujednolicały dzieła, różniące się charakterystyką barwną i formatem, a zarazem je do siebie zbliżały „na rzecz wspól-

---

<sup>42</sup> A. Malraux, *Muzeum wyobraźni* (fragmenty), tłum. A. Dziadek, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki*, s. 185–210.

<sup>43</sup> R. E. Krauss, *Postmodernism's Museum Without Walls*, w: R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London–New York 1996, s. 341.

<sup>44</sup> A. Dziadek, *Muzeum nowoczesności André Malraux*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki*, s. 213.



nego stylu”<sup>45</sup>. Pozbawione historycznego balastu, ale też – co bardzo ważne – oryginalnej skali, sfotografowane obiekty wiążą się na poziomie oglądowych własności formalnych, dzięki czemu pisze się nowa historia sztuki, której historyczność musi być rozumiana jako historyczność widza. „Użytkownik tego muzeum może uczestniczyć w owym pisaniu, może tworzyć swą własną fikcję” – pisze Krauss<sup>46</sup>. To właśnie dzięki aktywnemu pośrednictwu widza zwracają się ku sobie dzieła, których nie musi łączyć żadna genetyczna i kontekstualna zależność.

Malraux afirmuje Benjaminowskie „dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej”<sup>47</sup> i akceptuje cenę, jaką przychodzi zapłacić za utratę aury. Powiada jednak, że fotografia „prowadzi nas do kontemplacji tych [dzieł – F. L.], które są nam dostępne, nie zaś do ich zapominania”<sup>48</sup>. Pragnienie powrotu do dzieła sztuki jako materialnego bytu nie ustępuje rozpraszącej mocy reprodukcji, lecz zmusza widza, by zmienił porządek wiedzy i oczekiwań, z jakimi podchodzi do obrazu. Powrót przed obraz odbywa się zawsze z bagażem podróży do jego fotograficznych reprezentantów<sup>49</sup> i za każdym razem okazuje się doświadczeniem nieco innym, niespodziewanym.

---

<sup>45</sup> Nie promuje on jednak historii sztuki bez nazwisk, bowiem koncentracja na formie i stylu umożliwia, powiada Malraux, dowartościowanie indywidualnego geniuszu artysty (Dziadek twierdzi, że jest to podstawowa słabość tej koncepcji).

<sup>46</sup> R. E. Krauss, op. cit., s. 345. Griselda Pollock zwraca uwagę, że „rozproszenie naszej ogólnej wiedzy na przedmioty jako dziedziny »sztuki« jest strukturalnie zależne od technologicznie poszerzonej muzealizacji. Efekt ten nie wiąże się z architekturą lub miejscem”. Zob. G. Pollock, *Un-Framing the Modern. Critical Space/Public Possibility*, w: G. Pollock, J. Zemann (eds.), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, London 2007, s. 15. Na problem fikcji i wyobraźni w pisarstwie o sztuce zwróciła uwagę Maria Poprzęcka w: „Prawda”, „fikcja”, wyobraźnia, „Artium Questiones” 2009, nr 20, s. 7–27.

<sup>47</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996. Trafniejszym przykładem niemieckiego odpowiednika jest „reprodukowalność” – jako potencjał bycia reprodukowanym.

<sup>48</sup> A. Malraux, op. cit., s. 197.

<sup>49</sup> Nawiązuję tu do rozważań Derridy, który zakreśla logikę odsyłania i reprezentacji jako posłania i posyłania, reprezentacji jako znaczącego nieobecności. Zob. J. Derrida, *Sending. On Representation*, trans. P. Caws, M. A. Caws, „Social

Nigdy nie ma też pewności co do tego, z jakimi obrazami do niego przychodzimy. Istotne jest „to, co mówią NAM te rzeźby i obrazy, a nie to, co one powiedziały”<sup>50</sup> – powiada Malraux. Dziadek proponuje analizę obrazu z Muzeum Wyobraźni jako tekstu na trzech poziomach, o których pisał Roland Barthes: informacji, symbolu i *sensu obtus* – „suplementarnego sensu przybierającego formę »nadwyżki«”<sup>51</sup>. W przypadku międzyobrazowego dialogu trzeci sens lokowałby się w sferze czystej gry między obrazami, wolnej od informowania lub symbolizowania rozumianego jako poręczona kulturową tradycją arbitralna relacja znaczącego do znaczonego. Owa nieokreśloność obrazowego intertekstu i niewiadoma co do kierunku, w którym on poprowadzi, zgadzałyby się właśnie z Barthes’owskim trzecim sensem: rezultatem intymnego spotkania obrazów w pamiętającym spojrzeniu widza.

Wystawa nigdy się nie kończy: obrazy, a raczej ich związki, powracają do płaszczyzny reprodukcji w postaci katalogu funkcjonującego niezależnie od ekspozycji. Po wystawie, szczególnie dla widzów i czytelników, którzy jej nie widzieli, przejmuje on rolę ekspozycji, stanowi jej wizualno-dyskursywny, temporalno-przestrzenny suplement. Z czasem granica między uzupełnieniem i uzupełnianym zostaje zatarta. Jak pisze Pollock, „katalog jest możliwą do nabycia, towarową formą muzeum. Jednakże katalog jest muzeum bez ścian, a zatem bez oczywistych ram architektonicznego układu lub programu ikonograficznego”<sup>52</sup>. Przygotowana na wystawę publikacja wpisuje obraz w płaszczyznę reprodukcji, redukuje ich materialność, haptyczność, czyli to, co w muzeum jest i tak doświadczane wzrokowo. Albumy z reprodukcjami Hoppera oraz liczne publikacje mnożące tytuły, ale i zdjęcia innych dzieł stanowią skuteczną kontynuację dynamiki wystawy.

Research” 1982, Vol. 49, No. 2; idem, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, trans. A. Bass, Chicago 1987 (zwłaszcza rozdział *Envois*).

<sup>50</sup> A. Malraux, op. cit., s. 210 (wyróżnienie autora).

<sup>51</sup> A. Dziadek, op. cit., s. 215–216; R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 37–41.

<sup>52</sup> G. Pollock, op. cit., s. 13.

A zatem: Muzeum Wyobraźni jest polem potencjalności, którego cząstkowe konkretyzacje przybierają postać albumów z reprodukcjami, wystaw, kolekcji muzealnych oraz muzeów wirtualnych<sup>53</sup>. Model takich potencjalnie nieskończonych, weryfikowanych przez widza filiacji doszedł do głosu w większości omówionych wystaw, mimo że każda z nich miała swą ramę i ograniczenia. Pokazowi „Edward Hopper and the American Imagination” narzucono ramę narodową („amerykańska wyobraźnia”, Whitney jako narodowe, „amerykańskie muzeum”) – stał się on kondensacją Muzeum Wyobraźni na rzecz Muzeum Amerykańskiej Wyobraźni. „Homage to Edward Hopper” ograniczył się do ponowoczesnej estetyki pastiszu i recepcji przez współczesnych artystów, podczas gdy wystawa w Essen precyzowała intertekst w kategoriach medium fotograficznego. Muzeum Wyobraźni jako sieć potencjalnej (ponieważ zawsze w jakiś sposób politycznie lub kulturowo modelowanej) wolności wyboru i swobody metonimicznych przemieszczeń antycypowało mechanizm nieograniczonych, cytatowych i intencjonalnych filiacji typowych dla sztuki postmodernizmu. Muzeum Malraux początkowo umożliwiała typową dla modernizmu dekontekstualizację na rzecz formy, po modernizmie stało się zaś – powiada Krauss – nie tylko *second-handem* z albumami o sztuce, lecz także artystycznym pchlim targiem, po którym przechadza się Benjaminowski artysta-śmieciarz, czyli artysta-*pasticheur*, polem gry przemieszczonej rekontekstualizacji w postaci pastiszu i innych form zawłaszczenia<sup>54</sup>. Taki model reprezentowała właśnie wystawa w Baruch College oraz, w inny sposób, w Wiedniu.

„Obrazy [Hoppera – F. L.] są natychmiast, intuicyjnie rozpoznawalne, nie tylko ze względu na fakt, że były reprodukowane tak wiele razy, ale także ponieważ ich styl – perspektywa spojrzenia na świat – został zasymilowany, zawłaszczony i objął się echem w twórczości tyłu

---

<sup>53</sup> „Liberalizująca recepcję sztuki koncepcja Malraux [...] może budzić cień nieufności, co nie zmienia faktu, że spełnia się, przynajmniej po części, we współczesności pod postacią powszechnie dostępnego muzeum wirtualnego”. Zob. A. Dziadek, op. cit., s. 219.

<sup>54</sup> Zob. R. E. Krauss, op. cit., s. 346–348.

innych amerykańskich artystów”<sup>55</sup>. Pojawia się zatem pytanie o miejsce reprodukcji w gęstej sieci zależności, splatających sztukę Hoppera, jak się okaże, z niełatwą do określenia przestrzenią i czasem jej funkcjonowania. *Reproduktionbarkeit* z tytułu słynnego eseju Benjamina powinna być tłumaczona jako reprodukowalność, czyli potencja bycia reprodukowanym, która, jak zauważa Eduardo Cadava, jest strukturalną możliwością wpisaną w dzieło sztuki, „zintensyfikowana” w erze nowoczesności dzięki rozwojowi technologicznemu<sup>56</sup>. Reprodukowalność byłaby więc drzemiącą w dziele wirtualną sferą bycia reprodukcji, w której dopiero ma szansę się zaktualizować. Panujące w danym czasie warunki reprodukcji „wpływają i określają strukturę dzieła sztuki, a nawet samej egzystencji”<sup>57</sup>. Reprodukowalność Hoppera wpisała się w ów moment reprodukcyjnego przyspieszenia, a reprodukcja (i sama jej możliwość) z pewnością miała wpływ na percepcyjne nawyki zarówno widzów, jak i samego artysty. Reprodukacja jest tutaj jedną z przyczyn jego rozpoznawalności, a jednocześnie jej skutkiem. Poza polityką wystawienniczą i socjokulturową rolą jego obrazów należy zwrócić uwagę na nie same: cienka warstwa stosunkowo równomiernie rozprowadzanej po płótnie farby (dukty pędzla są niekiedy wyraźnie widoczne, lecz zostają hierarchicznie zdominowane przez strukturę i płaszczyznę pól; postrzegane z odległości około dwóch metrów zwykle przestają odgrywać większą rolę), wyrazista, powtarzająca się w wielu obrazach struktura oparta na kontrastach geometrycznych pól i figur skutecznie „udzielają się” procesowi reprodukcji<sup>58</sup>. Poczucie, że reprodukcja

---

<sup>55</sup> M. Kakutani, *In Prose and in Verse, Stark Paeans to Hopper*, „New York Times” z 20 września 1995 roku, s. C-24.

<sup>56</sup> Zob. E. Cadava, op. cit., s. 42–44. Cadava powołuje się na tekst Samuela Webera: *Theater, Technics and Writing*, „1-800”, jesień 1989, s. 15–19; W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*.

<sup>57</sup> E. Cadava, op. cit., s. 43.

<sup>58</sup> Znany jest mi tylko jeden głos przeciwny tej tezie: „Niewiele jest dzieł, które cierpią bardziej z uwagi na mechaniczną reprodukcję niż obrazy Edwarda Hoppera” – pisze Anne Coffin Hanson w artykule analizującym technikę malarstwa artysty. Dotyczy to przede wszystkim późnych, formalnie bardziej ascetycznych obrazów. Pojawia się w nich coraz mniej elementów figuralnych na rzecz szerokich polaci koloru, które na reprodukcji wydają się „puste”. Trudno

jest odpowiednim środowiskiem dla Hoppera, zrealizowaną możliwością, jest spotęgowane ową zwrotnie działającą, śladową obecnością w kinie i fotografii, którą równorzędnie można wiązać z własnościami obrazu, jak i jego cyrkulacją. Nie reprodukuje się dzieł tylko dlatego, że wydają się one łatwo reprodukowalne. Sąd o przystawalności reprodukcji do swego wzorca jest dokonywany *post factum* i nie jest zwykle sądem pragmatycznym, decydującym o zwiększeniu nakładu pocztówek czy kalendarzy, lecz estetycznym: reprodukowalność wrosła w obrazy Hoppera i stała się nieuchronną częścią estetyki ich recepcji (podobnie jak związane z tym modusy lektury fotograficznej i kinowej). Stając przed obrazami Hoppera w galerii, mamy poczucie nierozstrzygalnej dialektyki oryginału i reprodukcji, dzieła jako tekstu (dzieła zapośredniczonego, uwikłanego w sieć odniesień). Obraz częstokroć wygrywa, wykazuje swą przewagę, zaskakuje swym rozmiarem i tkwiącą w jego materialności siłą przekonywania do siebie jako czegoś więcej niż albumowej reprodukcji. Nie znaczy to jednak, że zmusza do porzucenia swojego reprodukcyjnego powtórzenia lub swej śladowej obecności w filmie lub fotografii. One już pozostawiły w nim swój ślad.

Relacja zawiązująca się między malarstwem Hoppera i reprodukcją nie jest zatem łatwo rozwiązywalnym związkiem przyczynowo-skutkowym czy relacją dzieła i zewnętrznej w stosunku do niego polityki kulturalnej, ale stanowi raczej wpisany w odbiór dzieła na kilku poziomach problem. Chwieje ona ustalonymi proporcjami wartości między materialnym obrazem a reprodukcją, ujednocila już i tak „fotograficzne” obrazy i zbliża je do innych, z natury repo-

---

zaprzeczyć, że nawet najlepsza reprodukcja redukuje możliwość analizy techniki malarskiej i stosowanych technologii. Zarazem jednak taka argumentacja sugeruje, że tam, gdzie namalowano możliwe do wyodrębnienia figury, klarowność duktów pędzla nie jest tak istotna, ponieważ zostaje zrekomensowana przez pewną przedstawieniową formę. Wydaje się zatem, że Coffin niepokoją „puste” płaszczyzny obrazów Hoppera, ponieważ ich delikatna faktura zostaje pozostawiona sama sobie. Skoro tak, to powinna wyraźnie manifestować swą obecność, być dobrze widoczna, by rozpraszać puste pola, udowadniać, że są namalowane. Ten *horror vacui* jest spowodowany z pewnością warsztatowymi zainteresowaniami badaczki. Zob. A. C. Hanson, *Edward Hopper. American Meaning and French Craft*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 142.

dukowalnych mediów, zacierając temporalno-przestrzenne różnice. Funkcjonowanie reprodukcji umożliwia tworzenie się już wcześniej wspominanych konstelacji, MIĘDZYOBRAZOWYCH ZWIĄZKÓW NIE-PRAWDO-PODOBNYCH – czyli nieprawdziwych pod względem genetycznym, lecz prawomocnych za sprawą asocjacyjnej pracy widza aktywizowanej przez ufundowane w ich wizualności podobieństwo. Ponadto reprodukcja potraktowana szczególnie poważnie w swej materialności, jako moment krytyczny, może stać się sama w sobie obiektem analizy, a przez to, w rezultacie gry różnicy, stworzyć suplementarny ciąg powtórzeń generujących nieoczekiwane znaczenia.

Zamiast konkluzji omówię przykład poważnego potraktowania reprodukcji obrazu i heurystycznego ich wykorzystania w interpretacji<sup>59</sup>. John Taggart rozpoczyna swą książkę poświęconą tylko jednemu obrazowi Hoppera – *Kobiecie w słońcu* (fig. 2) – analizą trzech jego reprodukcji pochodzących z różnych publikacji. Jak twierdzi, zmusił go do tego fakt wypożyczenia obrazu przez Whitney Museum innej instytucji. Uzupełnia ten „brak” trzema dostępnymi mu reprodukcjami, które traktuje jako Derridowski suplement, zaburzający różnicę między tym, co uzupełniane i uzupełniające. Każda z reprodukcji tego samego obrazu za sprawą zróżnicowanego formatu, nasycenia barw, wydobycia kontrastów, linii łamania strony, a także – co istotne – zestawienia z inną reprodukcją (lub takiego zestawienia brakiem) generuje odmienną interpretację. Dzieło sztuki nadal jest jednak niezbędne. Obraz wraca do muzeum i zostaje pokazany jako element stałej kolekcji. Naoczna lektura pozwala Taggartowi zauważyć szczegóły niedostrzegalne lub wyglądające inaczej niż na kolejnych reprodukcjach, nadal jednak nie umożliwia skupienia wyłącznie na tym dziele: „Miałem zamiar skoncentrować się na samym obrazie. Niezależnie od tego, czy coś takiego [sam obraz – F. L.] w ogóle istnieje, intencja ta została odsunięta przez suplementy: *Słoneczne światło na drugim piętrze* (1960) [Hoppera – F. L.] oraz obraz Muncha *Trzy fazy życia kobiety* (1898). Suplementy nie pojawiły się jako rezultat jakiegś przeciwstawnej intencji [...]. Ten subwersyjny gest po pro-

---

<sup>59</sup> J. Taggart, *Remaining in Light. Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper*, Albany 1993.

stu się zdarzył”<sup>60</sup>. Wymieniony obraz Hoppera, wisząc obok *Kobie-ty w słońcu*, na zasadzie kolejnego suplementu (w ramach dyskursu muzeum) zaczął z nim dialogować: autor widzi w samotnej postaci w pokoju ogniwo pośrednie między dziewczyną i starszą kobietą w *Słonecznym świetle na drugim piętrze*, a jednocześnie angażuje oba obrazy w dialog z obrazem Edvarda Muncha. Taggart nie odpowiada jednak na pytanie, czy mówi o reprodukcji Muncha, czy o oryginale. Pewne jest jednak to, że ma na myśli obraz zapamiętany. Przytoczona tutaj metoda postępowania z obrazami w świetle dekonstrukcji i teorii intertekstualności stanowi chwalebny wyjątek w amerykańskiej refleksji nad tą twórczością, ponieważ zwraca uwagę na istotny aspekt funkcjonowania obrazów Hoppera, a w szerszym kontekście powinna być brana pod uwagę we współczesnych badaniach nad sztuką i kulturą wizualną<sup>61</sup>. Nie twierdzę, że należy uwzględniać różnice w reprodukcjach i dokonywać analiz ich specyfiki. Chodzi raczej o uznanie modalności ich funkcjonowania i udziału, jaki mają w odbiorze dzieła i nagabywaniu obrazów do międzyobrazowego dialogu. Reprodukcje Hoppera pośrednio, „za plecami” oryginału, lecz w jego imieniu, reprezentują go, zawiązują relacje z innymi dziełami sztuki w pamięci widza (który może być krytykiem, artystą, reżyserem, widzem po prostu). Dzieje się tak między innymi za sprawą produktywnego napięcia między „oryginałem” a reprodukcją, funkcjonowania dzieł-w-reprodukcji w szerokiej, globalnej świadomości, wyraźnej ich obecności we współczesnej ikonosferze, czego świadectwem, a zarazem sprawcą, są wspomniane wystawy i publikacje. Nie chodzi zatem jedynie o prostą strategię zawłaszczenia czy przeszczepy na różne grunty kulturowej polityki i ideologii semiotycznej dyfuzji, tak znamiennej dla mijającej już ponowoczesności i przez nią zdemaskowanych mechanizmów nadawania znaczeń i zarządzania nimi. Analizę Taggarta można by w istocie zastosować do większości dzieł sztuki: czytelnik/widz jest instancją aktywizacji

---

<sup>60</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>61</sup> „Teoriofobia” w literaturze poświęconej Hopperowi manifestuje się nie tylko absolutnym brakiem odniesień do publikacji niemieckich, ale i takich publikacji jak ta. Przypis do książki Taggarta nie pojawia się w żadnym ze znanych mi tekstów.

jącą tekstualność obrazu, a napędzana ekonomią śladu interpretacja jest potencjalnie nieskończona. Twierdzę bowiem, że taki ponowoczesny, subwersyjny w stosunku do wszelkich kontekstualnych ram (a zarazem je kształtujący) sposób bycia i generowania sensu jest w malarstwo Hoppera wpisany; „w-pisany w” to również „pisany przez”.



## ROZDZIAŁ 4

# Widzieć Hopperem

*Sztuka jest jak błysk wylaniający się z żarzących  
popiołów codzienności\*.*

*Nie musimy poszukiwać Hoppera, by go znaleźć.  
Możemy go niespodziewanie spotkać w przypadkowych miejscach,  
na przecięciu jego świata z naszym\*\*.*

„Widzieć Hopperem” to spontanicznie dostrzegać ślady obrazów Edwarda Hoppera, a zatem ZNAJDOWAĆ SIĘ W WIRTUALNYM HORYZONCIE DZIEŁA w momencie jego fizycznej nieobecności. W tym przypadku proponuję jednak ograniczyć „widzenie Hopperem” do doświadczenia codzienności, przekraczającego instytucjonalną ramę sztuki: poza przygotowującą na pewien rodzaj „epifanii” przestrzeń muzeum czy galerię, a nawet poza wszelkim wytworzonym lub zarejestrowanym obrazem. Widok rzeczy (rzadziej obraz), w których dostrzega się cechy odsyłające do konkretnego obrazu lub malarstwa Hoppera, jest często określany jako *hopperesque*, czyli „hopperowski”. W literaturze funkcjonuje również rzeczownikowa forma określająca zespół takich cech, *the hopperesque*, czyli, w wolnym tłumaczeniu, „to-co-hopperowskie”<sup>1</sup>. Innymi słowy, jest to swo-

---

\* J.-F. Lyotard; cyt. za: N. Papastergiadis, *Everything that Surrounds: Art, Politics and Theories of the Everyday, Every Day*. 11<sup>th</sup> Biennale of Sydney, w: S. Johnstone (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, London–Cambridge, MA 2008, s. 75.

\*\* V. Burgin, *The Separateness of Things*, Tate Papers Online, wiosna 2005, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm> (dostęp: 25.05.2009).

<sup>1</sup> Od tego momentu będę pomijał niezręczne *the*. Odpowiednie, zamierzone znaczenie będzie wynikać z kontekstu zdaniowego.

isty „styl”<sup>2</sup> Hoppera, znacznik jego (nie)obecności w świecie, niesiony w umyśle widza odcisk jego obrazów projektowany w świat, który jednocześnie już zawsze tam jest. *Hopperesque* to również naznaczony nimi widok. Tak rozpoznany, zostaje wyjęty z kontinuum widzialnej rzeczywistości i ujęty w wirtualną ramę obrazu. Proponuję traktować *hopperesque* jako szczególną, współczesną odmianę *picturesque* (malowniczości) po obrazowym zwrocie. *Hopperesque* to doświadczany w pamiętającym widzeniu chiazm świata i obrazu, rzeczywistości i reprezentacji. Hopper zastępuje w tym złożeniu *picture*.

### Wewnętrzne powtórzenie

*Powiedział, że nigdy nie chciał się powtarzać\*.*

*Edward Hopper jest jednym z najbardziej powtarzających się artystów\*\*.*

Strukturalną cechą *hopperesque* jest rozpoznanie. *Hopperesque* to Hopper znajdujący poza dziełem, znaczące, które odsyłają do zbioru cech utożsamianych z twórczością autora *Jastrzębi nocy*. Jest ono specyficzne dla Hoppera, a zarazem powtórzone i powtarzające. Peter Schjeldahl w zatytułowanym w ten sposób eseju pisze, że „odnosi się ono do rzutu okiem, który wypala się w pamięci niczym

\* *Edward Hopper is Dead at 84. Painter of the American Scene*, „New York Times” z 17 maja 1967 roku, s. 32.

\*\* W. Jackson, *The Look. The Scene of the Seen in Edward Hopper*, „The South Atlantic Quarterly” 2004, Vol. 103, No. 1, s. 135.

<sup>2</sup> Używam pojęcia stylu ze świadomością konotacji, które generuje, i jego długiej historii, jako ślad lub indywidualna maniera artysty, ale i styl epoki powszechnie stosowany, powtarzalny. *Hopperesque* z jednej strony odsyła do obrazów sygnowanych przez Hoppera, z drugiej – do zespołu powtarzających się, rozpoznawalnych cech, które przywołują jego twórczość na pewnym poziomie ogólności. Na temat pojęcia stylu zob. M. Schapiro, *Style*, w: *Theory and Philosophy of Art. Style, Artist and Society*, New York 1994; J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, „Estetyka” 1961, R. 2. Ogólne omówienie: J. Elsner, *Style*, w: R. S. Nelson, R. Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, s. 98–110.

rozżarzzone żelazo”<sup>3</sup>, bowiem „tak jak *kafkesque*, *hopperesque* nie nazywa jedynie stylu, lecz szczególne oblicze rzeczywistości – które odczuwalibyśmy, nawet gdyby Hopper nigdy nie istniał, lecz mniej wyraźnie”<sup>4</sup>. Krytyk splata tutaj specyfikę malarskiego języka („styl”), pamięć, spojrzenie oraz widok rzeczywistości, które fundują doświadczenie *hopperesque*. *Hopperesque* pre-egzystuje w świecie, jednak zostaje rozpoznane tylko jako śladowe powtórzenie obrazu, pozostawiające znamię w pamięci, a za jej pośrednictwem w tym, co percypowane.

To, że obrazy Hoppera są dostrzegane w świecie, z pewnością wiąże się z ich szeroką recepcją: reprodukcją, wystawami i wynikającą z tego obecnością w globalnie recypowanym kinie. Bernard Stiegler pisze o „ekologii umysłu” wytwarzanej przez przemysł medialny, który przejmuje kontrolę nad pamięcią, widzialnością i niewidzialnością; tym, co wyrażalne, i tym, co musi pozostać przemilczane<sup>5</sup>. Reprodukacja, a zwłaszcza kino i telewizja, dokonują rozpoczętej już w dziewiętnastym wieku „industrializacji pamięci”, jakiej skutki są dziś szczególnie wyraźne: pamięć staje się rezerwuarem wspólnych doświadczeń i wiedzy, bankiem obrazów, który – jak twierdzi Stiegler – staje się narzędziem manipulacji. Ten czarny scenariusz wynika jednak z przyjęcia jednostronnej perspektywy, bowiem nawet jeśli filmy lub inne obrazy stają się częścią pamięci i stapiają się z rzeczywistością, to za sprawą tejże pamięci nie pozostają tym samym, czym były, zanim zostały zapamiętane, a co za tym idzie, nie przejmują nad widzami absolutnej kontroli. Wydaje się, że to obrazy Hoppera mają większą moc oddziaływania niż telewizja i kino, ponieważ ich ślady można znaleźć zarówno w mass mediach jak i poza nimi. Błysk *hopperesque* to chwila, gdy przystajemy w podróż, a gdy to możliwe, zmusza do zatrzymania obrazu, próby wytrzymania cię-

<sup>3</sup> P. Schjeldahl, *The Hopperesque*, w: P. Schjeldahl (ed.), *Edward Hopper. Light Years* (katalog wystawy), New York 1988, s. 11.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>5</sup> Koncepcja Bernarda Stieglera z *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle* (Paris 2004) jest omawiana w: V. Burgin, *Possessive, Pensive and Possessed*, w: D. Company (ed.), *The Cinematic*, London–Cambridge, MA 2007, s. 198–209, zwłaszcza s. 206–207.

zaru cytatu. Widz masowy przez doświadczenie takiego śladu indywidualizuje swą lekturę i staje się „widzem refleksyjnym” lub po prostu – widzącym<sup>6</sup>.

Jednym z czynników powszechnego doświadczenia *hopperesque* jest powtórzenie, już wpisane w jego *oeuvre*, stanowiące główny rys malarskiej poetyki, który proponuję określić mianem „powtórzenia wewnętrznego”: repetycji w obrębie prowizorycznej ramy twórczości Hoppera. Dynamiczny rytm powtórzenia, przenosząc spojrzenie ku innym obrazom, powoduje jednocześnie nieuchronne przekroczenie granic tak zakreślonego pola działania.

O stylu jako o WEWNĘTRZNYM POWTÓRZENIU pisała celnie Susan Sontag. Funkcją stylu według amerykańskiej pisarki jest przeciwdziałanie zapomnieniu. „Dlatego forma, w swym specyficznym idiomie, stylu – należy do planu zmysłowego odcisku, jest środkiem przejścia między bezpośrednim doznaniem zmysłowym a pamięcią (indywidualną lub kulturową). Ta mnemoniczna funkcja wyjaśnia, dlaczego każdy styl jest zależny i może być analizowany w kategoriach pewnej zasady powtórzenia i redundancji”<sup>7</sup>. Tak rozumiany styl dzięki rozpoznaniu, a zatem powtórzeniu, stanowi narzędzie wyróżniające dzieło – np. obraz lub tekst pisany – z rzeczywistości „stylu zerowego”. „Jeśli nie dostrzega się, jak dzieło się powtarza, staje się ono, niemal dosłownie, niewidzialne i dlatego jednocześnie niezrozumiałe. Percepcja powtórzeń czyni dzieło sztuki zrozumiałym”<sup>8</sup>. Dopóki nie pojmie się zasady „różnicowania i redundancji”, czyli „różnicy i powtórzenia”, dzieła sztuki są nieczytelne lub w ogóle niezauważalne. Należy więc nie tyle uchwycić ich treść, co stosunek różnicowania do pozornie redundantnego powtórzenia. Styl jako funkcja repetycji utrwala się w naszej pamięci, umożliwiając rozpoznanie i rozumienie. Jednocześnie Sontag twierdzi, że silnie zaznaczający się rys stylistyczny dominuje i tłumi inne cechy. Dlatego ważne jest, by widzenie rozpoznające prowadziło dalej – do

<sup>6</sup> R. Bellour, *The Pensive Spectator*, w: *ibidem*, s. 119–123.

<sup>7</sup> S. Sontag, *On Style*, w: *eadem*, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, s. 34.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 35.

pojętobionego widzenia widzącego<sup>9</sup> (by przynajmniej otwierało taką możliwość), czyli „rozprawienia się” z dostrzeżonym śladem w wirtualnym horyzoncie obrazu. Z kolei niesiony rytmem owego powtórzenia obraz jest przenoszony w postaci śladów (repcji lub pamięci) w inne obszary wizualności, poza arbitralnie określone *oeuvre*<sup>10</sup>. Styl w rozumieniu Sontag jest źródłem śladu jako kliszy, ogólnej formy odcisniętej w umyśle widza.

Powtarzalność warunkuje rozumienie i czytelność, z kolei czytelność zachęca do lektury, do czytania i widzenia splatającego obrazowe teksty. Shlomith Rimmon-Kenan zwraca uwagę na paradoks repetycji oparty na twierdzeniu, że „konstruktywne powtórzenie podkreśla różnicę”, czyli „powtarzać udanie to nie powtarzać”<sup>11</sup>. Skoro tak, to cytowane na wstępie wypowiedzi nie muszą być przeciwstawne: Hopper nie chciał się powtarzać, lecz nie tylko jego „styl” oraz dobór motywów nie uległ większym zmianom przez cztery ostatnie dekady życia, ale i szczególna wrażliwość na postrzeżeniową dynamikę pola obrazowego, przejawiająca się powracającymi w kolejnych dziełach elementarnymi rozwiązaniami struktury przedstawienia. „Konstruktywność” powtórzenia polegałaby tu na możliwości kontynuacji lektury „po lub wraz z powtórzeniem”. Jeśli we wcześniej cytowanym zdaniu Sontag powtórzenie jawi się jako warunek rozumienia, a rozumienie określimy jako możliwość interpretacji – nie z-rozumienie, lecz wydarzający się w lekturze sensoproduktywny proces – to do pewnego stopnia antycypuje ona rozważania Jacques’a Derridy poświęcone powtórzeniu i różnicy, zwłaszcza zawartej w jego koncepcji iteracji: uniwersalnej zasady repetycji jako nieskończonego odwleczenia ostatecznego sensu. Tylko

<sup>9</sup> Nawiązanie do kategorii Maksa Imdahla nie jest tu oczywiście precyzyjne; ma jedynie zaznaczyć wzajemny stosunek tych dwóch modusów widzenia.

<sup>10</sup> Na problem z pojęciem dorobku artystycznego zwraca uwagę Mieke Bal w swej książce o Rembrandcie – *oeuvre* jest jedynie arbitralną ramą i dlatego, by oddać sprawiedliwość owej trudności, należy mówić raczej o tekście. Pojęcie *oeuvre* stosuję, by pokazać jego nieuchronne przekraczanie wpisane w „styl” Hoppera – czyli *hopperesque*. Zob. M. Bal, *Reading „Rembrandt”*. *Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991, s. 10–11.

<sup>11</sup> Sh. Rimmon-Kenan, *The Paradoxical Status of Repetition*, „Poetics Today” 1980, Vol. 1, No. 4, s. 153.

to, co powtórzone, co „zawsze już” – powiada zarówno filozof, jak i Sontag – jest możliwe do odczytania, a w przypadku obrazów – dostrzeżenia<sup>12</sup>.

Analiza twórczości Hoppera prowokuje do podjęcia problemu powtórzenia przede wszystkim na poziomie ikonografii, a zwłaszcza obrazowej struktury determinującej szczególnie sposób bycia motywu. W publikacji pt. *Edward Hopper. The Art and the Artist* Gail Levin sięga po klucz ikonograficzny właśnie i dzieli jego prace na kilka grup tematycznych. Jednak zastosowane przez historyczkę sztuki kryteria podziału są mało przejrzyste, bowiem opierają się na tak różnych kategoriach, jak biografia („Życie prywatne”, „Okres przejściowy”), geografia („Paryż” czy „Gloucester”), rzekomo dominujące tematy („Architektura”, „Paryż”, „Restauracje”), pojęcia oddające nastrój („Samotność”) lub wpisane w tytuł („Pory dnia”)<sup>13</sup>. W rezultacie te same motywy pojawiają się w różnych podrozdziałach, kwestionując zasadność podziału. Owa nieudana próba, odzwierciedlająca aranżację wystawy z 1980 roku, jest pouczająca: demonstruje trudność przeprowadzenia wyraźnych granic między poszczególnymi kategoriami, które miałyby odzwierciedlać różne wątki tekstu Hoppera – biografię, geografię lub ikonografię. Niemniej jednak przegląd literatury, a przede wszystkim ogląd samych dzieł, pozwala wyróżnić kilka powracających typów ikonograficznych, które widziane z dzisiejszej perspektywy, już same przez się (tj. wyrażone językowo) implikują *hopperesque* w najogólniejszym sensie tego znaczenia: samotne postaci w ascetycznie urządzonych hotelowych wnętrzach, niekiedy widzianych od zewnątrz przez okno, opustoszałe miejskie ulice i budowle przy drogach lub na tle krajobrazu, sceny w teatrach lub kinach, które nie koncentrują się ani na przedstawieniu, ani na publiczności. Powtórzenie świadczy o efektywności dzia-

---

<sup>12</sup> J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w: idem, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002. Wnikliwe omówienie pojęcia iteracji w: S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 21–26.

<sup>13</sup> G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, zwłaszcza s. 41–64.

łania sygnatury jako elementu zawłaszczającego coraz szersze pole ogólnego tekstu wizualnego.

Ikonografia, która w przypadku książki Levin redukuje znaczenie obrazu do referencyjnego sensu ukazanego motywu i czyni go przezroczystym na werbalną enuncjację lub biograficzno-historyczne tło, została dużo płodniej wykorzystana przez Huberta Becka w jego studium przedstawień miasta<sup>14</sup>. W perspektywie bardziej ogólnych kategorii – przestrzeń i płaszczyzna, przedmiotowość, figura i abstrakcja – wyróżnia on kilka kluczowych jego zdaniem motywów (okno, wnętrze, postać, para, obraz w obrazie, krzesło, stół), które następnie analizuje pod względem determinującego ich sposób bycia i związanego z nim sensu umiejscowienia danego motywu w obrazie. Ikonograficzny sens motywu nabiera według niemieckiego badacza znaczenia alegorycznego, określającego kondycję życia w nowoczesnej metropolii. Zwraca on uwagę na tzw. wizualne aliteracje, czyli powtarzające się w obrazach elementy, które jednoczą kompozycję lub nadają dziełu specyficzny rytm (np. w powtórzeniach okiennych podziałów). W takim ujęciu powtarzalność jest organizującą zasadą nie tylko w obrębie *oeuvre* Hoppera, ale i w ramach pojedynczych obrazów<sup>15</sup>.

Wszystkie obrazy ukazujące postaci kobiece od czasu ślubu Hoppera w 1924 roku są wariacją wokół jedynej jego modelki – żony Josephine<sup>16</sup>. Jednak nawet bez takiej wiedzy wydaje się, że w poszczególnych obrazach mamy do czynienia z „kadrami” z życia tej samej osoby. Mimo znacznych przekształceń schematyzm w oddaniu ciała i fizjonomii (np. ich „ślepe spojrzenie”) sprawia, że każda postać jawi się jako namalowany, a potem zamalowany i przekształcony portret,

---

<sup>14</sup> Zob. H. Beck, *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*, Frankfurt am Main 1988.

<sup>15</sup> Jakkolwiek obrazowe lektury Becka są uważne i przekonujące, to nie wydobywa on najistotniejszego bodaj rysu powtórzenia w twórczości Hoppera, czyli powtarzającej się struktury i kompozycji – ramy, w którą poszczególne motywy zostają wpisane.

<sup>16</sup> Na temat roli żony Hoppera z perspektywy feministycznej zob. V. Green Fryd, *Art and the Crisis of Marriage. Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, Chicago 2003.

swoiste zmaganie się z powtórzeniem, które miałyby wydobyć różnicę w większym stopniu niż podobieństwo. W przeciwieństwie do ludzi-„manekinów” o „twarzach-maskach” architektura Hoppera wydaje się ożywiona. Antropomorfizacja budynków przejawia się przede wszystkim w sposobie prezentacji okien i drzwi, które sugestywnie jawią się jako oczy lub usta. „Domy Hoppera spoglądają na nas bardziej autentycznie niż niektóre wpatrujące się w nie postaci [...], sam pokój generuje więcej obecności niż istoty w nim się pojawiające”<sup>17</sup> – pisał John Hollander. „Gdy się na nie patrzy, odwzajemniają spojrzenie”<sup>18</sup> – dodać można za Thomasem Macho. Już we wczesnym tekście krytycznym Helen Appleton Read stwierdziła: „Domy mają osobowość [...], cechuje je ludzka emocjonalność”<sup>19</sup>. Zarówno mało ekspresyjne, skupione, sumarycznie opracowane postaci, jak i antropomorfizowane budowle stanowią istotne elementy składowe *hopperesque*. Mogą one jednak prowadzić do nazbyt pochopnego stwierdzenia wiążącego podobieństwa na poziomie ekspresji, czyli w szeroko określonej warstwie konotacyjnej obrazu.

Wykształconymi na mocy powtórzenia, pamięciowymi znakami identyfikowanymi jako *hopperesque* są przede wszystkim obrazowe struktury generujące napięcie między przestrzenią a płaszczyzną oraz budowane przez nie płaszczyznowe pola lokalnych barw. Stwierdzenie artysty, że „wszystko nada się na dobrą kompozycję”<sup>20</sup>, znajduje do pewnego stopnia potwierdzenie w owej powtarzalności takich samych struktur przy zmiennych motywach. Współdziałające z granicą obrazu linearne podziały pola w momencie dostrzeżenia analogicznej struktury krystalizują się jako rama lub konstytutywna część motywu. Motyw wydaje się względem owych ram arbitralny, zmienny, „stosowany” niczym ornament dobrany dla osiągnięcia danego wizualnego efektu, a zarazem każdorazowo wyjątkowy,

---

<sup>17</sup> J. Hollander, *Hopper and the Figure of Room*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 160.

<sup>18</sup> T. Macho, *Hopper's Window*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008, s. 15.

<sup>19</sup> H. A. Read, *The American Scene*, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 lutego 1927 roku, s. E-7.

<sup>20</sup> Cyt. za: L. Goodrich, *Edward Hopper*, New York 1971, s. 103.



wymagający tym uważniejszego oglądu. Jednocześnie wyraźnie zaznacza się specyficzny sposób korzystania z dynamicznej wrażliwości pola obrazowego, jego unerwienia, o którym pisał Rudolf Arnheim<sup>21</sup>. Te regularnie powracające w dziełach Hoppera elementy wytłaczają kojarzoną z nim PAMIĘCIOWĄ MATRYCĘ, w którą wpisują się postrzeżenia, wybudzając spojrzenie z automatycznego, ślepego widzenia otaczającego świata.

Hopper malował głównie w Nowym Jorku i północnych obszarach wschodniego wybrzeża, zwłaszcza Cape Cod w stanie Massachusetts. Możliwe do zidentyfikowania miejsca generują efekt uniwersalizującego wyabstrahowania za sprawą szerokich pól barw lokalnych, zwłaszcza wyrazistych czerwieni, zieleni, żółcieni i błękitów, z niewielkim zróżnicowaniem kolorystycznych harmonii, przenikających się geometrycznych form, brawurowego zewnętrznego i wewnętrznego kadrowania. Rozpoznawalnym układem jest struktura kompozycyjna oparta na równoległe zorientowanych do płaszczyzny pola obrazowego poziomych pasmach (*Kanał w Charenton*, 1907, fig. 11; *Wczesny niedzielny poranek*, 1930, fig. 12; lub *Droga i drzewa*, 1962, fig. 13). Te trzy płótna powstały w odstępach kilku dekad, co utrudnia tradycyjną, teleologiczną i ewolucyjną klasyfikację na „okresy” artysty i zmusza do myślenia o tym aspekcie malarstwa Hoppera jako szczególnym rodzaju „skrzynki z narzędziami”, którą artysta miał zawsze pod ręką. Hopper stosował niemal wyłącznie horyzontalny układ płótna, przez co niejako „naturalnie” faworyzował i wizualnie wzmacniał taką poziomą dyspozycję elementów. W obrazach takich jak *Droga i drzewa* przestrzenna dyspozycja kolejnych planów wrażeń pasmowym układem zostaje zrównoważona, a nawet zniesiona, na rzecz płaszczyznowego układu części składowych obrazu szczelnie wypełniających pole. Horyzontalna kompozycja pojawia się też w innych wariantach: w postaci równoległego (lub bliskiego takiej relacji) do granic pola, poziome-

---

<sup>21</sup> Zob. R. Arnheim, *The Power of the Center. The Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley 1988; idem, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004. Chodzi przede wszystkim o szkielet strukturalny pola obrazowego i sposób, w jaki względem niego mieszczą się elementy przedstawienia.

go podziału przy jednoczesnej, określonej przez referencyjny aspekt przedstawienia przestrzennej recesji (*Notre Dame w Paryżu*, 1907, fig. 14; *Most Macomb's Dam*, 1935, fig. 15; *Pętla Mostu Manhattańskiego*, 1928, fig. 16; *Pierwszy rząd widowni*, 1951, fig. 17), czy wzdłużnie wydzielającą dolną partię pola obrazowego, mniej lub bardziej wyraźnie zaznaczonej linią diagonalnej (*Lily Apartments*, 1926, fig. 18; *Teren obozu z czasu Wojny Domowej*, 1926, fig. 19; *Przystań w Rockland*, 1926, fig. 20; *Beam Trawler Widgeon*, 1926, fig. 21). Gdzie indziej motywy kompozycyjne (droga, tory) sięgające zdecydowanym układem skosów w głąb sugerowanej przez obraz przestrzeni zostają w pewnym momencie „ścięte” linią horyzontu (*Lekka bateria artyleryjska pod Gettysburgiem*, 1940, fig. 22; *Samotność nr 56*, 1944, fig. 23) lub boczną krawędzią pola (*Barki przy moście Royal*, 1907; *Droga nr 6, Eastham*, 1941; fig. 143). W kilku wcześniejszych pracach Hopper „wypróbowywał” rozwiązanie z wertykalnie zorientowaną diagonalą, biegnącą wzdłuż niemal całej wysokości lewej krawędzi (*Le Bistro*, 1909, fig. 24; *Wnętrze latem*, 1909; *Blackwell Island*, 1911, fig. 25). Za późniejszy wariant tego rozwiązania można uznać bardzo częste, równoległe do bocznej krawędzi pionowe pasma (*Nowojorskie wnętrza*, 1921; *Pokój na Brooklynie*, 1932, fig. 34; *Hotelowe Lobby*, 1943). Typowym układem jest również kontrapunktowy, pionowy podział kompozycji na bliższą widzowi partię planu pierwszego oraz, po stronie przeciwnej, dalszą, zakomponowaną równoległe bądź diagonalnie względem płaszczyzny pola obrazowego (*Jastrzębie nocy*, 1942, fig. 197; *Biuro w Nowym Jorku*, 1962, fig. 92). Innym kluczowym elementem organizującym kompozycję obrazów Hoppera są wewnętrzne ramy, tworzące efekt obrazu w obrazie: okna i ukazywane przez nie wnętrza widziane z zewnątrz (*Apartamentowce*, 1923, fig. 41; *Pokój w Nowym Jorku*, 1927, fig. 26; *Biuro w małym mieście*, 1953) i od wewnątrz (*Automat*, 1927; fig. 27; *Poranek w mieście*, 1944; fig. 29; *Światło słoneczne w kawiarni*, 1958, fig. 98), drzwi i inne geometryczne struktury wyznaczone przez architekturę, które krępują pojawiające się w nich postaci (*Samo południe*, 1949, fig. 66; *Poranek na Cape Cod*, 1950, fig. 169; *Poranek w Południowej Karolinie*, 1955).

Mechanizm powtórzenia można prześledzić na przykładzie serii wykonanych w tym samym roku akwarel. W pejzażu pt. *Teren obozu z czasu Wojny Domowej* (1926; fig. 19) na tak samo wydzielonym fragmencie pola o kolorze ciepłej żółci wznoszą się trzy słupy telegraficzne: wydaje się, że są wynoszone w górę, a w wyniku tego wyniesienia dwa z nich przekraczają górną krawędź pola – ich niewidoczność jawi się jako konsekwencja takiego właśnie zagospodarowania dolnej partii obrazu. Z kolei w *Przystani w Rockland* (1926; fig. 20) Hopper „wtłacza” w tę samą, jakby poprzedzającą wszelką figurację, część pola motyw kadłuba łodzi oraz, w lewym dolnym rogu, dopełnia ją przedziwnym, niemal kwadratowym polem pofalowanej wody. W *Beam Trawler Widgeon* (1926; fig. 21) burta przeskadza w dostrzeżeniu wnętrza łodzi, jednak kontrast między widokiem na zatokę po lewej a kompozycją masztów i relingów po prawej sprawia, że lewej strony burty nie odczytuje się już jako przeszkody, lecz wprowadzenie spojrzenia w głąb przedstawienia.

Z kolei geometryczne pola pojawiające się najczęściej w narożach obrazów olejnych zaznaczają płaszczyznę, stanowią wizualne „przyłożenie” do elementarnego kształtu pola. We *Wczesnym niedzielnym poranku* jest to słynny kwadrat mający według Levin przedstawiać fragment wieżowca. W *Kobiecie w słońcu* funkcję tę pełni część obrazu w lewym górnym rogu, a w *Pokojach nad morzem* (1951; fig. 100) – prostokąt nieba. Z kolei na przykład w *Poranku w mieście* (1944; fig. 28) są to przedstawieniowo ambiwalentne, wydłużone kształty drzwi i ościeży.

Głównym motywem ikonograficznym płócien, takich jak *Apartamentowce* (1923; fig. 41) lub *Pokój w Nowym Jorku* (1932; fig. 26), są widoczne przez okna wnętrza. Struktura okiennej ramy współzawodniczy z ramą obrazu, powtarza ją, kondensując to, co ukazuje się w niej jako potencjalny obraz w obrazie, „rozluźniając” tym samym ontologiczną integralność dzieła na rzecz cytatu wpisane go w przedmiot przedstawienia. Z kolei pionowe sekwencje ścian, drzwi, okien oraz bloków światła kreują rytm prowadzący ogłąd, a jednocześnie określają każdy ruch postaci lub formę przedmiotów; wydzielają i łączą zarazem. Hopper stosował te układy zarówno dla wnętrza, takich jak *Lato w mieście* (fig. 64), *Słońce w pustym pokoju*

(fig. 84), ale i scen miejskich, co jest na przykład widoczne w obrazie *Niedziela* (1926; fig. 173)

W każdym z powyższych, pobieżnie nakreślonych przypadków linia (lub zakreślone przez nią pole) staje się osnową zjawiania się przedmiotowych form, powtórzeniem lub bezpośrednim odniesieniem do granicy. Hopper buduje obraz „do linii” lub „od linii”, skreśliła, mocuje i stabilizuje przedmiot, zacieśnia granice; za pomocą powracających, stosunkowo prostych zabiegów pozwala ukazanym przedmiotom oscylować między pojawianiem się a skrywaniem. *Hopperesque* nie można zatem ograniczyć do stylu jako rozpoznawalnej formy lub waloru estetycznego, lecz musi być ono traktowane jako szczególny, wiązany z obrazami Hoppera sposób wydarzania się przedstawienia w oglądzie. Rytm powtórzenia przenosi dynamikę napięć między formami tych dzieł w inne obrazy i media, ale i w codzienne widzenie rzeczywistości.

Przez takie wewnętrzne powtórzenie malarstwo Hoppera pozostawia w pamięci widza wizualne schematy, projektowane, a jednocześnie znajdujące się w otaczającym go, realnym świecie. W rezultacie engram dzieł Hoppera generuje „widzenie Hopperem”, a artyści lub reżyserzy – świadomie lub nie – wizualizują owo widzenie w swych pracach lub dokonują metakomentarza na temat wpływu obrazów na to, jak postrzegają świat. Jednak tylko ogląd – a nie domniemanie artystycznej intencji – może taką relację zweryfikować i ożywić.

### *Hopperesque jako picturesque*

Już w latach dwudziestych krytycy zauważyli różnicę między Hopperem a innymi realistami. Recenzenci jego wystaw zgadzali się, że choć „tematy, które maluje, stanowią tło życia większości dorosłych Amerykanów. Brzydkie, obskurne, powszednie”<sup>22</sup>, to zdołał z owej

<sup>22</sup> *Hopper Interprets America, Well-known Painter Shows Recent Versions of American Scene at the Rehn Gallery*, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 stycznia 1929 roku, s. E-7 (niesygnowana recenzja wystawy).

banalności wydobyć specyficzne „piękno”<sup>23</sup>. Przychodzą na myśl słowa Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który powiada, że „sztuka [...] podnosi na wyższy szczebel bezwartościowe skądinąd obiekty, utrwała je dla siebie, nie zważając na ich znikomą treść, i czyni z nich cele, budząc tym samym nasze zainteresowanie dla przedmiotów, obok których przeszlibyśmy, nie zwracając na nie nawet uwagi”<sup>24</sup>. Jak zwięźle ujęła to Katherine Kuh, Hopper „malował, co inni ignorowali, albo ignorowali do czasu, gdy zobaczyli, co malował”<sup>25</sup>. Dopiero płótna Hoppera odsłaniały, czy raczej powtarzając, czyniły widzialnym nierozpoznane dotąd obrazy Ameryki.

Jak pisze Robert Hughes, obrazy te stały się „włóknem i fakturą doświadczenia Ameryki i nawet dziś [...] widzenie Ameryki jest nimi zawsze przełamane. Może tak być, nawet jeśli nigdy się nie widziało Hoppera, ponieważ jego obrazy tak silnie wpłynęły na kulturę popularną [...]. Efekt Hoppera jest szczególnie silny w Nowym Jorku, gdzie Hoppery są wszędzie”<sup>26</sup>. Recepcja tego malarstwa i jego szeroka, rozproszona obecność umożliwiła kodowanie, ale i dekodowanie Ameryki. Kod można tu postrzegać jako wizualną powłokę kreującą „efekt realności”, która w momencie rozpoznania obrazowego śladu, tworzy rysę lub wyłom, ustawiając się pod pewnym kątem do branej za pewnik rzeczywistości<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Pewien anonimowy krytyk napisał o obrazie *Niedziela*: „Nie ma wątpliwości co do amerykańskości tego obrazu zarówno pod względem wykonania, jak i tematu – ulica pusta i cicha, robotnik w czystej koszuli i beznadziejnie beczynny [...]. Z takiej zwyczajności Hopper stworzył piękno, a także nasycił obraz humorem i wnikliwą charakterystyką miejsca...”. Zob. *America Today*, „Brooklyn Daily Eagle” z 7 marca 1926 roku, s. E-7.

<sup>24</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, s. 268–269.

<sup>25</sup> K. Kuh, *An Interview with Katherine Kuh*, rozmowę przeprowadził A. Berman, „Archives of American Art” 1987, Vol. 28, No. 3, s. 32.

<sup>26</sup> R. Hughes, *American Visions. The Epic History of Art in America*, New York 1997, s. 422. Hughes dodaje: „Hopper miał wpływ na to, jak wygląda amerykański film, nawet w większym stopniu niż Lionel Feininger wpłynął na niemieckie kino ekspresjonistyczne w latach dwudziestych”.

<sup>27</sup> O „efekcie realności” pisał Roland Barthes, twierdząc, że znaczącym odpowiadającym znaczącym, które mają sprawić wrażenie realności, jest realizm jako konwencja, a nie jakaś pozatekstowa, a w tym przypadku pozaobrazowa,

Aby zobaczyć świat, należy najpierw wykonać lub zobaczyć i zapamiętać jego obraz. Przypominają się słowa Jana Cybisa, który sądził, że znajdzie gotowy obraz w naturze. Potem przekonał się, że „on tam jest, lecz najpierw musisz go namalować”<sup>28</sup>. Artystyczna kreacja nie jest ani stworzeniem z niczego, od początku, ani też po prostu odnalezieniem już gotowego obrazu, który wystarczy przenieść na płótno czy (nawet) fotograficzną kliszę. Obraz stanowi zgęstnienie widzialności, którego zwrotna projekcja w percypowaną rzeczywistość magnetycznie łowi to, co choćby fragmentarycznie „już widziane”. „Pamięć jego obrazów przejmuje władzę nad widokiem samej sceny. Wszędzie zaczyna się widzieć obrazy Hoppera” – pisał krytyk, dokładnie powtarzając retorykę *picturesque*<sup>29</sup>.

Wrażenie oscylacji między obrazem i rzeczywistością w pamięci widza staje się coraz bardziej intensywne od czasu wystaw w 1980 roku. „Lektura wielu prac Hoppera sprawia, że świat zaczyna, przynajmniej na moment, wyglądać hopperowsko. To właśnie przypadek, gdy natura naśladuje sztukę, a artysta zaopatrzuje nas w percepcyjne schematy” – powiada krytyk „SoHo News”<sup>30</sup>. Percepcyjny schemat to wyjątkowo silny odcisk obrazu modyfikujący nasze postrzeganie, zaszczepiający się na tym, co percypowane, wpisujący się w kadr widzenia. Aktywność pamięci obrazów Hoppera polega z jednej strony na wychodzeniu ku przedmiotowi widzenia, z drugiej – na przyciąganiu go, zmuszaniu, by widz zwrócił nań uwagę. Uczucie przypadkowego odnalezienia, natknięcia się na obraz Hoppera, Deborah Lyons określa jako *frisson* – dreszcz, „którego można doświadczyć, jadąc pociągiem w nocy i wyglądając przez okno”<sup>31</sup>. Określenie to pada w przelocie – „przejazdem” – jak migawkowa reminiscencja,

rzeczywistość. Zob. R. Barthes, *The Reality Effect*, w: idem, *The Rustle of Language*, trans. R. Howard, New York 1989, s. 141–148.

<sup>28</sup> J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980, s. 149.

<sup>29</sup> L. Campbell, *Hopper. Painter of „Thou Shalt Not”*, „Art News” 1964, Vol. 63, No. 10, s. 44.

<sup>30</sup> J. Perreault, *What is Real and What Is Not*, „The SoHo News” z 1 października 1980 roku, s. 63.

<sup>31</sup> D. Lyons, *Introduction*, w: D. Lyons, A. Weinberg, J. Grau (eds.), *Edward Hopper and the American Imagination*, New York 1995, s. xii.

natychmiast zastąpiona innym obrazem. Lyons pyta: „Czy to wybrane i namalowane przez Hoppera widoki mają taką moc, że »odrysowujemy« własne doświadczenie na ich zasadach, czy może dowodzą one, że rzeczywistość jest już z natury potężna i odkrywczą?”<sup>32</sup>. Alternatywa oparta na pytaniu, czy zapamiętane obrazy narzucają się widzeniu, przysłaniając świat, czy raczej umożliwiają dostrzeżenie piękna natury, jest pozorna, bowiem te dwa aspekty pamiętającego spojrzenia są nierozdzielne.

Z kolei Victor Burgin podkreśla „moc obrazu”: „Znajomość obrazów Hoppera łączy się ze skłonnością – świadomą lub nie – by widzieć świat na jego warunkach [...], dzieła Edwarda Hoppera tworzą świat równoległy do naszego: skrycie OBECNY W SZCZELINACH TERAŹNIEJSZOŚCI”<sup>33</sup>. Według Burgina „widzieć Hopperem” to pozwolić na ingerencję jego obrazów w kształtującą widzenie pamięć. „Szczeliny terażniejszości” umożliwiają przeblysk paralelnego świata obrazu, który już nie jest usystematyzowany podług sankcjonowanego historii, linearnego ciągu. Owo doświadczenie nie daje dostępu do przeszłości jako tego-co-było, bowiem jest ona doświadczalna jedynie jako to-co-jest i to-co-staje-się. Zacytuję raz jeszcze słowa Burgina zamieszczone jako motto tego rozdziału: „Nie musimy poszukiwać Hoppera, by go znaleźć. Możemy go niespodziewanie spotkać w przypadkowych miejscach, na przecięciu jego świata z naszym”<sup>34</sup>. Nierozstrzygalna, dialektyczna oscylacja między pojawianiem się i znikaniem poróżnia naszą czasową tożsamość bezczasowością świata obrazu, tworząc temporalno-ontologiczny rozstęp. Szczelina, o której pisze Burgin, jest miejscem wirtualnego bycia Hoppera, które pozwala, by – powiada Holly – „język sztuki wtargnął w historyczną wyobraźnię, zdecentralizował jaźń i zapośredniczył percepcję”<sup>35</sup>. Holly pisze o przeszłości patrzącej na widza oczy-

<sup>32</sup> Ibidem, s. xiii

<sup>33</sup> V. Burgin, *The Separateness of Things*, Tate Papers Online, Etc., wiosna 2005, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm> (dostęp: 25.05.2009; wyróżnienie – F. L.).

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> M. A. Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca–London 1996, s. 81.

ma dzieła sztuki, które jest miejscem temporalnie transgranicznym. Potwierdza to pewien krytyk, powiadając, że artysta „tak dokładnie przywłaszczył sobie niektóre tematy [...], że zdaje się, iż JEGO RZECZYWISTOŚĆ JEST NASZĄ WŁASNĄ”<sup>36</sup>. Choć Hopper był przywiązany do wizualności oferowanej mu przez najbliższe otoczenie, to „potrącił zawiadywać rzeczywistością do tego stopnia, że UWOLNIŁ SIĘ OD HISTORII”<sup>37</sup>. Taka śladowa manifestacja obrazu, szczególnie rodzaj tele-wizji, czyli widzenia na odległość, zakłóca konwencjonalny, przestrzenno-temporalny porządek, defamiliaryzuje świat, a przez to sprawia, że go zauważamy<sup>38</sup>. Ta „wpływową” – posiadająca moc (*virtus*) – nisza, jaką zajęło malarstwo Hoppera, nie wynika zatem jedynie z dyskursywnie ukształtowanego statusu owych obrazów, lecz ich wizualnej siły oddziaływania.

Jak wspominałem na wstępie rozdziału, skondensowany powyżej, powstały wokół widzenia Hopperem dyskurs postrzegam jako współczesne *picturesque*. Pojęcie *picturesque* (malowniczości) rozpowszechnione w pismach Williama Gilpina pod koniec osiemnastego wieku określało ideał krajobrazu<sup>39</sup>. Za *picturesque*, a zatem piękne i godne uwagi, były uznawane widoki wyjątkowe, niepowtarzalne, a zarazem powtórzone, bowiem rozpoznane jako widziany wcześniej obraz lub realizacja ściśle określonych efektów stosowanych w malarstwie. Rosalind E. Krauss sięga po dyskurs wokół *picturesque* jako przykład nierozzerwalnego spłotu wyjątkowości,

<sup>36</sup> B. Forgey, *Hopper's America*, „Portfolio” 1980, Vol. 2, No. 9–10, s. 46 (wyróżnienie – F. L.). Te tematy to: „widok miejskich ulic i odosobnionych wiejskich dróg, bieg torów kolejowych od lasów po miejsca, w których się zaczynają (lub kończą) w mieście, krzykliwe wnętrza teatrów, biurowych boksów, skromnych restauracji, hotelowych sypialni”.

<sup>37</sup> J. Lanes, *Edward Hopper: French Formalist, Ash-can Realist, Neither or Both?*, „Artforum” 1968, Vol. 7, No. 2, s. 44 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>38</sup> Pojęcie defamiliaryzacji stosuję za Wiktorem Szklowskim. Zob. na przykład: V. Shklovsky, *Art as Technique*, w: V. Shklovsky, B. Tomashevsky, B. Eichenbaum, *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, trans. L. T. Lemon, M. J. Reis, Lincoln 1965.

<sup>39</sup> Zob. W. Gilpin, *Observations on Cumberland and Westmorland 1786*, Richmond 1973. Oryginalnie opublikowana w 1786 roku.



„pierwszeństwa” oraz powtarzalności<sup>40</sup>. Aby fragment natury wydał się malowniczy, czyli wyjątkowy, jedyny i niepowtarzalny, musi być swoistym cytatem, powtórzeniem już widzianego. Zostaje odwrócona jednokierunkowa zależność między naturą a jej malariskim naśladowaniem. Natura nie jest naturalnie piękna, lecz – by taka się stać – musi być konstruowana w widzeniu według pewnego wzorca. Istota malowniczego widoku tkwi w jego „zdolności do bycia przeniesionym na płótno”, wywierania wrażenia, że jest on naturą i malowidłem jednocześnie. By natura mogła wydać się takową, musi zostać poprzedzona rozpoznaniem w niej obrazem lub malarzką konwencją. „To przecież oczywiste, że kategoria malowniczności wtórnie konstruuje pojęcie krajobrazu jako reprezentację samej siebie”<sup>41</sup> – pisze Krauss. Komentując pisma Gilpina, badaczka zaznacza, że wyjątkowość powstaje „jako efekt spotkania indywidualności patrzącego i szczególnego układu danych percepcyjnych. Wyjątkowość krajobrazu przestaje być zatem stałą cechą jakiegoś fragmentu natury, a zaczyna zależeć od bezpośrednich doznań i sposobu ich przekształcenia przez czyjąś pamięć i wyobraźnię. Dlatego krajobraz nie jest statyczny, ale wciąż przekształca się, tworząc rozmaite, niezależne od siebie i jednorazowe obrazy”<sup>42</sup>. Wynika z tego, że to, czy coś zostanie uznane za malownicze, zależy od wizualnej erudycji widza i jest wypadkową rozpoznania danego układu, które może dokonać się jedynie w momencie projekcji pewnego schematu w percypowaną rzeczywistość<sup>43</sup>. Tę zależność malowniczności od podmiotu aktywnie współtworzącego krajobraz trafnie wyraził Richard Payne Knight:

Owa relacja z malarstwem wyrażona słowem „malowniczy” daje pełną przyjemność, która wywodzi się ze skojarzenia; dlatego może być

---

<sup>40</sup> R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 399–420.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 413.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 414.

<sup>43</sup> „Nic więc dziwnego – powiada Krauss – że definicja malowniczności zakreśla tak piękne koło, skoro dostrzeżenie wyjątkowości danego doznania optycznego zależy od jego podobieństwa do powielanego schematu”. Zob. ibidem, s. 415.

jedynie odczuwana przez osoby, które są ODPOWIEDNIO DO KOJARZENIA PRZYSPESOBIONE, to znaczy przez osoby z pewną znajomością owej sztuki. Takie osoby, mając nawyk patrzenia i odczuwania przyjemności za sprawą dobrych obrazów, będą naturalnie czerpały przyjemność z patrzenia na WYWOŁUJĄCE TAKIE NAŚLADOWCZE SIŁY OBRAZY W NATURZE [...]. Przedmioty przypominają [swoje – F. L.] naśladownictwa [...], a te znów przypominają same przedmioty i pokazują je przez udoskonalone medium – uczucia i przenikliwość wielkiego artysty<sup>44</sup>.

Jeśli przyjemność, która także jest konstruktem Kantowskiej estetyki, zastąpimy przyjemnością powtórzenia, a odniesienie do wielkiego artysty dobrym obrazem po prostu, słowa te znakomicie opisują wizualne doświadczenie obrazów Hoppera.

*Picturesque* w osiemnastym wieku było doświadczane jedynie przez nielicznych, *hopperesque* jest rezultatem globalnej recepcji twórczości autora *Jastrzębi nocy*. *Hopperesque* „idzie w ślady” *picturesque*: obrazy Hoppera kształtują rzeczywistość w tym sensie, że w momencie ich przypomnienia dochodzi do „sklejenia” obrazu lub cech idiomu artysty z percypowanym przedmiotem na wirtualnym ekranie widzenia. Zapamiętany obraz „wyjmuje” jej część i ustawia przed widzem jako obraz: przed-stawia, lecz nie w znaczeniu uobecnienia, ale różnicującego powtórzenia. PRZEDSTAWIA, PONIEWAŻ POWTARZA<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Cyt. za: G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA 1999, s. 77 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>45</sup> Takie rozumienie przedstawienia znajduje się w opozycji do przedstawienia rozumianego po gadamerowsku jako uobecnienie tego, co przedstawione, generujące przyrost bytu. „Prezentacja ma w nieusuwalny sposób charakter powtórzenia tego samego. Powtórzenie nie oznacza tu jednak, że coś jest we właściwym sensie powtarzane, tj. sprowadzane do czegoś pierwotnego. Raczej każde powtórzenie jest równie pierwotne jak samo dzieło”. Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 184–185. Postulowane przez Gadamera bezpośrednie spotkanie z dziełem tu-oto jako stającym-przed-nami w proponowanym przeze mnie ujęciu zostaje zniesione w wyniku gry różnicy, gdzie – pisze Derrida – „relacja do obecności, odniesienie do rzeczywistości obecnej, do bytu są zawsze odwleczone”. Zob. J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 29.

Jak pisze Geoffrey Batchen, modus widzenia dyskutowany w kontekście *picturesque* antycypował fotografię i wpisał się w rodzące się na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku „pragnienie fotografowania”<sup>46</sup>. Autor *Burning with Desire* powiada, że *picturesque* to rodzaj interakcji między widzianym i widzącym, która zakładała samoświadomość widzenia po stronie tego drugiego. Dochodziło w ten sposób do współkonstyтуowania się przedmiotu i podmiotu spojrzenia (tego, kto dostrzega i rozpoznaje). Należy dodać, że było to też miejsce rodzącego się pragnienia, by utrwalić ów widok. Takim „zatrzymaniem” lub „uobrazowaniem” był moment rozpoznania, równoważny z ujęciem w ramę innego obrazu. Można rzec, że dochodziło do wirtualnego fotografowania, polegającego na podwójnej wymianie: obraz pamięciowy kadruje obraz aktualny, z kolei ten drugi stanowi materialną podstawę pierwszego.

W epoce dostępnych powszechnie aparatów cyfrowych fotografowanie stało się czynnością masową, a nieograniczona liczba możliwych do wykonania zdjęć redukuje świadomość tego, co się fotografuje. Trop fotografii, antycypowany w dyskursie *picturesque*, w przypadku Hoppera staje się znacznie wyraźniejszy i prowadzi ku fotograficznemu, omawianemu już, rysowi jego obrazów. Jean Baudrillard powiada, że to nie my chcemy robić zdjęcia rzeczom, lecz rzeczy chcą być fotografowane, chcą stać się obrazem i „bardziej skutecznie zniknąć”, nie ujawnić swego znaczenia<sup>47</sup>. Wykonanie zdjęcia w momencie współwidzenia Hoppera z jakimś fragmentem rzeczywistości jest śladem wirtualnego śladu. Decyzja, by je zrobić, oznacza interpretację obrazu jako śladu przejawiającego się w świecie. Wirtualna obecność zmusza do z góry skazanej na niepowodzenie próby jej uchwycenia. Fotografia nie jest tutaj ikoną obrazu pamięciowego, lecz jego indeksem. To, że jest, oznacza rozpoznanie, a rozpoznanie opiera się na wirtualnym spotkaniu przedmiotu i podmiotu. Obrazy Hoppera są nasączone fotografiami: tymi wykonanymi za pomocą aparatu

<sup>46</sup> G. Batchen, op. cit., s. 74–78. Na turystycznych szlakach zaczęły pojawiać się miejsca widokowe, które wyznaczały najlepszy, najbardziej malowniczy punkt oglądu krajobrazu, czyli niejako „miejsce obrazu”.

<sup>47</sup> J. Baudrillard, *It Is the Object Which Thinks Us*, w: idem, *Photographies 1985–1998*, Munich 2000, s. 145.

tu i tymi zrobionymi za pomocą oka, a wspólnym mianownikiem obu jest rozpoznające czy po prostu pamiętające spojrzenie.

„Hopper jest wielki. Sądzę, że miał wszechogarniający wpływ na sposób, w jaki postrzegamy świat, tak wszechobecny, że niemal niedostrzegalny. Jackson Pollock jest jednym z naszych najwybitniejszych artystów, ale nie widzimy Pollocków na każdym kroku” – powiada Jeffrey Fraenkel, właściciel galerii, w której odbyła się wspomniana już wystawa „Edward Hopper and Company”<sup>48</sup>. To Hopper jest bardziej współczesny i aktualny, bowiem intensywniej bierze udział w wizualnym doświadczaniu świata. Jeśli malarstwo akcji Pollocka może być widziane jako „arena działania” artysty<sup>49</sup> – ślad jego aktywności odsyłający do chwili powstawania dzieła lub autoreferencyjne pole czysto optycznego doświadczenia<sup>50</sup>, to prace takie jak *Wczesny niedzielny poranek* również są „malarstwem akcji”. Swą dynamikę czerpią z faktu, że uwalniają się od autorytetu autora (w historycznym i egzystencjalnym sensie) i czasoprzestrzennego, „oryginalnego” zakotwiczenia przez generowane powtórzeniem lub/i odesłaniem przemieszczenie, dokonujące się w postrzeniowo-pamięciowym horyzoncie widza. Jeśli obrazy Pollocka można rozumieć jako ślady działania artysty, to prace Hoppera stanowią ślady pozostawione na dużo szerszej płaszczyźnie – na owym przenośnym, wirtualnym płótnie widzenia. Implikowane przez Fraenkela dostrzeżenie Hoppera w świecie to widzenie fotograficzne rozumiane w wielkim uproszczeniu jako najbliższe widzeniu naocznemu. Taka identyfikacja wiąże się z indeksykalnym (a zarazem ikonycznym) charakterem relacji fotografii do rzeczywistości w koncepcjach tzw. realistów, z metaforami Bazinowskiego „zabalsamowanego czasu”<sup>51</sup>, Sontagowskiej

---

<sup>48</sup> Cyt. za: J. Finkel, *Images Separated by Birth?*, „New York Times” z 1 marca 2009 roku, s. AR-23. Zob. też: J. Fraenkel, B. Frish (eds.), *Edward Hopper & Company* (katalog wystawy), San Francisco 2009.

<sup>49</sup> H. Rosenberg, *American Action Painters*, w: idem, *The Tradition of the New*, New York 1959, s. 45–56.

<sup>50</sup> M. Fried, *Jackson Pollock*, „Artforum” 1965, Vol. 4, No. 1, s. 14–17; przedruk w: P. Karmel (ed.), *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*, New York 1999, s. 97–103.

<sup>51</sup> Zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: idem, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 9–17.

skamieliny<sup>52</sup> czy Barthes'owskiego analogonu<sup>53</sup>. Obraz zostaje najpierw zapamiętany, odcisnięty w „światłoczułej substancji pamięci”, a potem, odwrotnie do procesu fotografowania, niejako zwrócony – choć nigdy do niej nie należał – naturze. Przypominać sobie obraz w momencie percypowania innego obrazu to projektować go w świat, nie tyle dokonując pasywnej – i iluzyjnej – restytucji, co aktywnie zmieniając, *nomen omen*, obraz świata. Każde takie powtórzenie transformuje też pamięć.

O tym, że obrazy Hoppera wdzierają się w świat w paradoksie powrotu do miejsca, w którym nigdy nie były i mają nad nim pewną władzę, świadczy przypadek opisany w „The New York Times”<sup>54</sup>. Na łamach gazety rozgorzała dyskusja na temat willi, którą chcą wybudować właściciele działki w bezpośredniej bliskości należącego niegdyś do Hoppera domu na Cape Cod, w South Truro. Założony przez mieszkańców półwyspu komitet broni silnie kojarzonego z jego obrazami krajobrazu, który zostałby przez nowy budynek zakłócony. Choć z wyjątkiem *Pokojów nad morzem* (1951; fig. 100), ukazujących wewnątrz domu i, przez uchylone drzwi, fragment morskiego widoku, Hopper nie namalował żadnego przedstawienia swojego domu lub jego sąsiedztwa, to moc obrazów zostaje niejako wtórnie, pod powiekami tych, którzy je pamiętają, w ten obszar przeniesiona. W tym przypadku Hopper wirtualny nie pozwala na interwencję w ów nigdy nienamalowany, lecz zapamiętany przez mieszkańców obraz. Turyści przyjeżdżają na półwysep w stanie Massachusetts nie tylko dla uroków nadmorskich widoków, ale po to, by znajdować zarówno widoki malowane przez Hoppera, jak i ślady przywołujące obrazy niezależnie od tego, czy kiedykolwiek były przedmiotem kogoś z dzieł – by odnajdować i fotografować *hopperesque*.

---

<sup>52</sup> Zob. S. Sontag, *On Photography*, New York–London 2002.

<sup>53</sup> Zob. R. Barthes, *The Photographic Message*, w: idem, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard, New York 1985, s. 5.

<sup>54</sup> G. Dicum, *Edward Hopper's Cape Cod. Then and Now*, „New York Times” (online) z 10 sierpnia 2008 roku, <http://travel.nytimes.com/2008/08/10/travel/10cultured.html> (dostęp: 25.11.2009). Zob. też: [http://www.nytimes.com/interactive/2008/08/10/travel/20080810\\_HOPPER\\_FEATURE.html#](http://www.nytimes.com/interactive/2008/08/10/travel/20080810_HOPPER_FEATURE.html#).

## Zawsze już widziane

Pokrewnym, powracającym w literaturze tropem jest *déjà vu*, czyli – „już widziane”. *Déjà vu* to wrażenie, że rozpoznajemy coś, co jesteśmy pewni, że widzimy po raz pierwszy. Rozpatrywane w kategoriach psychologicznych, doświadczenie *déjà vu* różni się od rozpoznania wpisanego w *hopperesque* ulotnością i niemożliwością zlokalizowania przedmiotu odniesienia w czasie i przestrzeni. Jest to przypomnienie nieudane, poczucie energii tkwiącej w powtórzeniu, w pewnym potencjale kreującym wizualne napięcie – ową wirtualną płaszczyznę. Daje o sobie znać jako spięcie między widzeniem a pamięcią, kwestionuje chronologię i następstwo, przyczynę i skutek<sup>55</sup>.

Brian O’Doherty porównał obrazy Hoppera do „śladów pamięci”<sup>56</sup>. Zauważył on, że pytanie o to, co dzieje się w naszym umyśle z zapamiętanym obrazem, jest kwestią niezwykle złożoną i trudną do precyzyjnego określenia. Obraz ulega odwróceniu, deformacji, mimowolnej manipulacji w ramach indywidualnych preferencji i zmiennych kulturowych. Analogię ze śladami pamięci O’Doherty opiera na niejasnych momentach *déjà vu*, gdy widok zupełnie banalny, przypadkowy pobudza zapodziały, niepodłączony do żadnego konkretnego wydarzenia w naszym życiu zapamiętany obraz i sprawia, że „banalność przekształca się w wizję”<sup>57</sup>. Na przykład jadąc samochodem, wydaje się nam, że „już to gdzieś widzieliśmy”, lecz nie możemy określić, kiedy i gdzie – zostajemy na chwilę wyjęci z czasoprzestrzennego kontinuum<sup>58</sup>. Niesprecyzowane w swym miejscu i czasie, generalizujące swój przedmiot obrazy Hoppera stanowią takie właśnie piktorialne odpowiedniki „niezidentyfikowanych”, wyjętych z przyczynowo-skutkowego ciągu, lecz znajomych obrazów rzeczywistości. O’Doherty zaznacza, że pamięć odgrywała kluczową rolę w procesie „dojrzwania” płótna w umyśle Hoppera:

<sup>55</sup> Zob. szczegółową dyskusję na temat doświadczenia *déjà vu* z perspektywy psychologicznej: A. S. Brown, *The Déjà vu Experience*, New York 2004.

<sup>56</sup> B. O’Doherty, *Edward Hopper’s Voice*, w: idem, *American Masters. The Voice and the Myth*, New York 1973, s. 21.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

znikający za oknem podczas podróży metrem widok był przechwytywany przez pamięć, zostawiając świeże i żywe wrażenie w umyśle artysty<sup>59</sup>. Doświadczenie *déjà vu*, czyli chwilowe, a zatem nieudane przypomnienie, oznacza nie tylko psychologiczne zjawisko, ale dosłowne dekonstruujące porządek oryginału widzenie „raz jeszcze”. Lucy Fischer twierdzi, że malarstwo Hoppera „nadaje raczej odpychającemu, nowoczesnemu światu jakość »piękna dnia dzisiejszego«, ale także nasycza go dziwnie przyjazną aurą *déjà vu*”<sup>60</sup>. Płótna te powtarzają i transformują; ich projekcja, nawet jeśli nieuświadomiona, „upiększa” i czyni bardziej „swojskim”, jakby już znanym. *Déjà vu* jest utożsamiane również z obrazem, który zostaje wydobyty na powierzchnię pamięci widza z dostępnej każdemu zbiorowej pamięci kulturowej. „Nie jest to problem czysto indywidualnego doświadczenia wymagającego psychologicznej analizy, ale odnosi się raczej do wspólnego wszystkim ludziom banku obrazów i idei”<sup>61</sup>.

*Hopperesque* oraz *déjà vu* traktują również jako figury powtórzenia w widzeniu, które pobrzmiewa często stosowanym przez Deridę złożeniem *toujours déjà*: „zawsze już”, w którym zaznacza nieuchronne spóźnienie i rozsuniecie, udaremniające doświadczenie początku, źródła czy obecności. Obrazy Hoppera są „ZAWSZE JUŻ” WIDZIANE, nigdy po raz pierwszy, zawsze jako ślad w momencie ich nieobecności lub obraz przed nami, poróżniony śladami innych dzieł. Ich recepcja niejako zmusza do zakwestionowania możliwości początku, źródła. Aby istniało coś pierwszego, musi zaistnieć drugie, kolejne. „Pierwszość” jest jedynie efektem łańcucha kolejnych referencji, śladów śladów<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Cyt. za: G. Levin, op. cit., s. 58.

<sup>60</sup> L. Fischer, *The Savage Eye. Edward Hopper and the Cinema*, w: L. Townsend (ed.), *A Modern Mosaic. Art and Modernism in the United States*, Chapel Hill, NC 2000, s. 353–354. Deborah Lyons pisze, że „być może przyciąga nas do malarstwa Hoppera to dziwne wrażenie, że widzieliśmy już daną rzecz po wielokroć – prozaiczny widok namalowany przez Hoppera staje się nagle powodem olśnienia”. Zob. D. Lyons, A. Weinberg, J. Grau (eds.), *Edward Hopper*, s. xii.

<sup>61</sup> R. G. Renner, *Edward Hopper, 1882–1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 89.

<sup>62</sup> Zob. znakomity artykuł podejmujący te kwestie: B. G. Chang, *Deleuze, Monet, and Being Repetitive*, „Cultural Critique” 1999, No. 41, s. 184–217.

*Déjà vu* ma znamienny rewers: sytuacja, gdy wydaje się nam, że już widzieliśmy to, co wiemy, że widzimy po raz pierwszy, jest lustrzanym odbiciem sytuacji, gdy doznajemy wrażenia, że coś, co jest nam dobrze znane, wydaje się obce. Chodzi o doznanie Freudowskiego *das Unheimliche* – niesamowitości<sup>63</sup> (kategorię tę zastosowała do opisu niesamowitej, niepokojącej banalności malarstwa Hoppera Margaret Iversen)<sup>64</sup>. W obu przypadkach mamy do czynienia z innym rozkładem akcentów w ramach powtórzenia oraz dokonującego się w pamięci temporalnego zgęstnienia: przeszłej terażniejszości i terażniejszej przeszłości. *Toujours déjà* jest wszechogarniające w swoim „zawsze” i demokratyzuje oba pola. W tym świetle postrzegam *déjà vu* tak, jak widzę obrazy Hoppera – już (zawsze) widziane, przypominające i przypominane, drżące dotknięciem innego, mówiące o sobie, rozmawiając z innym. Jest też coś jeszcze: moje miejsce jako widza w czasie i przestrzeni jest niepewne – to, co jest (przede mną), jest jednocześnie za mną. Obraz jest tu i teraz, a jednocześnie już nawet nie „tam i wtedy”, ale po prostu „już”. Miejscem spotkania, a zarazem rozchodzenia się tych jednoczesności, jest wirtualna płaszczyzna różnicującego widzenia, wypadkowa obrazu aktualnego i pamięciowego. *Déjà vu* to właśnie rozczepione widzenie, widzenie już widzianego wraz z widzianym, uruchomione dzięki pamięci, owej re-kolekcji, powtórnemu zgromadzeniu, w postrzeganiu – percepcji, która przeciwstawia się swej łacińskiej etymologii, wskazującej na pochwycenie przedmiotu, bowiem jest on przed i zawsze już za<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> S. Freud, *Niesamowite*, w: idem, *Pisma psychologiczne. Dzieła*, t. 3, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–262. Jako *unheimlich* (rzeczownikowa forma: *das Unheimliche*) Sigmund Freud rozumiał coś, co wydaje się z jednej strony znajome, a z drugiej – w nieokreślony sposób dziwne i tajemnicze, a nawet groźne. Zjawisko to jest wynikiem stłumienia, którego przedmiot powraca do nas w zmodyfikowanej formie.

<sup>64</sup> M. Iversen, *In the Blind Field. Hopper and the Uncanny*, „Art History” 1998, Vol. 21, No. 3, s. 409–429.

<sup>65</sup> Łac. *perceptio* („ujmowanie”) od *percipere* („wziąć w posiadanie”) za: W. Kopański, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2007, s. 436.



CZĘŚĆ II  
**Analizy – zbliżenia**

*Mając jeden obraz, trzeba wybrać drugi,  
który wprowadzi pomiędzy nie szczelinę [...],  
mając jeden potencjał, trzeba wybrać drugi,  
ale nie dowolnie, lecz tak, by między jednym  
a drugim powstała różnica potencjałów,  
która wytworzy trzeci albo coś nowego\*.*

---

\* G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009, s. 401.



Drugą część książki traktuję jako obszerną konkluzję i logiczną, analityczną konsekwencję części pierwszej. Zakreślenie szerokiego pola funkcjonowania tekstu Edwarda Hoppera przygotowało grunt pod analizy poszczególnych obrazów. Próbowałem pokazać, że proponowane przeze mnie kategorie wirtualności, międzyobrazowości czy intertekstualności nie stanowią teoretycznej ramy, którą Hopperowi narzucam, lecz to Hopper zachęca, a nawet wymaga, bym po nią sięgnął. Przedmiotem analiz staną się tutaj konkretne obrazy lub grupy dzieł, które kondensują temporalnie i przestrzennie szeroką sieć wizualnych odniesień i stanowią ufundowaną w obrazie realizację sensoproduktywnego wirtualnego różnicowania. Obrazy generują, jak pisze Jacques Derrida o mnogości odniesień i anagramatyczności języka, „powiązania wirtualne, lecz w sposób konieczny »cytatowe«”<sup>1</sup>. Ich ogląd zakłada percepcję, która jest cytowaniem, czyli PERCYTOWANIE, widzenie wynikające ze wzajemnego różnicowania się obu obszarów.

Skoro, jak powiada Wojciech Suchocki, „historia sztuki poczyna się z prostego stwierdzenia podobieństwa dzieł”<sup>2</sup>, to zagęszczanie sieci międzyobrazowych odniesień stanowi nieuchronny element warsztatu historyka sztuki. Najczęściej jednak skojarzenie dwóch lub większej liczby dzieł nie opiera się na mocy podobieństwa, lecz historycznym prawdopodobieństwie związku genetycznego, które dyscyplinuje spojrzenie i wszelkie wizualne aspekty doświadczenia obrazu. Tymczasem w przedstawianych, niekiedy obszernych analizach międzyobrazowy dialog zostaje uruchomiony i kontynuowany w odpowiedzi na szereg wizualnych intertekstów, które, jako zwrotnie projektowane przez widza obrazy pamięciowe, organizują wirtualną płaszczyznę spotkania z dziełem. To dzięki widzowi, który na zaproszenie obrazu staje się jego współtwórcą, powstaje coraz gęstsza sieć odniesień. Stąd „zbliżenie”, jakie, pobrzmiewając Heideggerowską „bliskością dzieła”, sygnalizuje moje przekonanie, że obra-

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, w: idem, *Pismo filozofii*, Kraków 1993, s. 42.

<sup>2</sup> W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingesa i „Wolności” Delacroix*, „Artium Questiones” 1997, nr 8, s. 61.

zy Hoppera najpełniej realizują swój potencjał w swoim współbyciu, chciałyby się powiedzieć – dziejowym – z innymi obrazami.

Druga część książki składa się z czterech rozdziałów. Kluczem podziału trzech pierwszych (rozdziały 1–3) jest medium obrazowych intertekstów: malarstwo, fotografia i film, a ramę ostatniego rozdziału poświęconego słynnym *Jastrzębiom nocy*, stanowi szeroka kategoria kultury popularnej. Wyznaczam w ten sposób najbardziej istotne pola intensywnego funkcjonowania tekstu Hoppera, który tutaj zostanie przedstawiony bardziej szczegółowo. Wybierając prace do analizy, chciałem ukazać stosunkowo szerokie spektrum międzyobrazowych dialogów oraz dzieł pochodzących z rozmaitych okresów twórczości Hoppera (choć dominują prace tzw. dojrzałego okresu, od połowy lat dwudziestych). Porządek analiz w poszczególnych rozdziałach zwykle opiera się na chronologii wizualnych intertekstów, a nie prac Hoppera. Tak pomyślana struktura wydobywa „montaż heterogenicznych czasów tworzących anachronizmy”<sup>3</sup> już nie tylko w ramach pojedynczych obrazów, ale całego *oeuvre* autora *Jastrzębi nocy*. Oznacza to, że malarstwo Hoppera, bez szczególnego związku z czasem powstania konkretnych dzieł, obok odniesień do różnych mediów, „teleportuje” widza w rozmaite temporalne, znaczone obrazami przestrzenie.

W trzech pierwszych rozdziałach koncentruję się na analizach kilku wybranych obrazów, niekiedy połączonych z namysłem nad bardziej ogólnymi, teoretycznymi kwestiami związanymi na przykład z różnicą medium. Należy przy tym zauważyć, że ów podział na medium malarstwa, fotografii i filmu (i „obrazów popularnych”) ma stanowić ramę tyleż porządkującą strukturę książki, co samodekonstruującą się. Zamiast podziału należy tu mówić raczej o przewodzie lub zakładanej przeze mnie priorytetowości dialogu obrazu Hoppera z innym dziełem w konkretnym medium. Podział taki jest prowizoryczny, ponieważ często bywa, że poszczególne obrazy nie przypominają jedynie dzieł malarstwa lub tylko kadrów filmowych, a zatem zakreślone w ten sposób medialne ramy zostają instruktywnie ze-

---

<sup>3</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, s. 16.

rwane. Na przykład w rozdziale poświęconym malarstwu pojawia się również odniesienia do fotografii i filmu, a w kontekście kina sięgnę zarówno po obrazy malarskie, jak i zdjęcia oraz tzw. nowe media. Punktem wyjścia końcowych analiz każdego z trzech pierwszych rozdziałów tej części książki nie będą obrazy Hoppera, lecz dialogujące z nimi dzieła współczesne. Odwrócenie przyjętego porządku jest motywowane koniecznością wskazania sposobu, w jaki funkcjonują ślady jego obrazów nie tylko w związku z pojedynczymi pracami innych artystów, lecz także cyklami prac, które wydobywają charakterystyczny, wspólny dla tej twórczości malarski rys.

Ostatni rozdział jest poświęcony jednemu obrazowi: *Jastrzębiom nocy*. Jego ikoniczny, popkulturowy status generuje mnożące się wokół niego wizualne interteksty. Zapamiętane – aktywnie kształtują nasz sposób postrzegania najsłynniejszego dzieła Hoppera. Kultura popularna jest kolejnym nieostrym polem, bowiem już dawno pod wieloma względami zatarła się definiująca ją różnica między kulturą „niską” a „wysoką” i coraz trudniej, jeśli to w ogóle możliwe, je od siebie odróżnić. Estetyka pop-artu, postmodernistyczne, malarskie i komputerowe pastisze, reklama, a wreszcie kino i trójwymiarowe instalacje wejdą w skład tej konstelacji, która po raz kolejny wskaże prowizoryczny charakter dyskursywnie zakreślonej ramy i podporządkuje się jedynie koncentryczno-ekscentrycznemu sposobowi bycia słynnego obrazu Hoppera.



## ROZDZIAŁ 1

# Zbliżenie – malarstwo

### **Korespondencja: Poranek w mieście i Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie Vermeera**

*Hopper został pocztówkowym artystą dwudziestego wieku\*.*

*Co karta pocztowa chce ci powiedzieć?*

*Na jakich warunkach jest to możliwe?*

*Jej przeznaczenie przenika cię, nie wiesz już, kim jesteś.*

*W tym właśnie momencie, gdy woła do ciebie swym adresem,*

*ciebie, tylko ciebie, zamiast do ciebie dotrzeć,*

*dzieli cię, lub odsuwa cię na bok,*

*a czasem zostajesz przez nią przeoczony\*\*.*

*To nie treść listów jest zasugerowana w tych obrazach,  
nie uczucia kochanków, planowane spotkanie, miłosna praktyka  
czy miłości doświadczenie, ale list jako przedmiot wizualnej uwagi,  
płaszczyzna, na którą się patrzy\*\*\*.*

Związek obrazów Edwarda Hoppera i Jana Vermeera zakreślają uwagi historyków sztuki dotyczące zbieżności ikonograficznych i kompozycyjnych lub wykreowanego wizualnie nastroju. Prowadzą one zwykle do pytania o wpływ mistrza z Delft na twórczość amerykańskiego artysty. Jednak profilowany w ten sposób dyskurs oddala od istoty doświadczenia, czy po prostu widzenia obrazu (zawsze kom-

---

\* W. Wenders, *Wim, with Vigour*, rozmowę przeprowadził W. Chaw, „Film Freak Central”, <http://www.filmfreakcentral.net/notes/wwendersinterview.htm> (dostęp: 12.03.2010).

\*\* J. Derrida, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, trans. A. Bass, Chicago 1987, czwarta strona okładki.

\*\*\* S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 196.

plementarnego z nie-do-widzeniem), na rzecz dyscyplinarnie uporzędkowanej, a więc „zdyscyplinowanej” wiedzy. Tymczasem, właściwie mimochodem, znalazłem miejsce wyraźnego, intymnego, nawet jeśli wirtualnego, czyli bezdotykowego, zbliżenia między dwoma konkretnymi obrazami – spięcia, które wiąże je ze sobą, ów związek w sobie tematyzując. Chodzi o *Poranek w mieście* (1944; fig. 28) oraz *Dziewczynę czytającą list przy otwartym oknie* (1657; fig. 29) – a zwłaszcza o to, co trzymają kobiety: ręcznik i list. O tym jednak za chwilę.

Yves Bonnefoy pisze, że „Hopper odkrył artystów, którzy w okresach wzmózonej świadomości doświadczyli, dogłębniej niż my, związku znaku i obecności – obecności, która miała boski charakter; z tego powodu właśnie pociągała go holenderska sztuka. Czy to zatem przesada i anachronizm – pyta – by łączyć Hoppera i Vermeera z Delft? Nie, ponieważ u Vermeera pojawia się to samo poczucie przerwanej narracji – ten geograf, który dostrzegł coś, czego my nie widzimy, ta dziewczyna właśnie otrzymała list, o którym niczego się nie dowiemy – w przypadku obrazów obu malarzy nasza uwaga ulega rozproszeniu w obliczu owych ulotnych tajemnic”<sup>1</sup>. Ta narracyjna dyfuzja otwiera obszar przejścia, tajemnicy, jakiej nie trzeba poznawać, by spróbować ją w jakiś sposób zapisać, znaleźć się w zasięgu jej oddziaływania.

Jak pisałem w części pierwszej, Philip Leider sugeruje, że autor *Jastrzębi nocy* celowo przemilczał malarstwo Vermeera<sup>2</sup>. Nawet jeśli tak było – tego nigdy się nie dowiemy – to nie ma mowy o milczeniu na płótnie. „Hopper stawia nam Vermeera przed oczyma na kilka wyraźnie dostrzegalnych sposobów: poprzez jego światło, prostotę i kompozycję”<sup>3</sup>. Zarówno Leider, jak i Ernst-Gerhard Güse zakreśla-

---

<sup>1</sup> Y. Bonnefoy, *Edward Hopper. The Photosynthesis of Being*, trans. R. Stamelman, w: idem, *The Lure and the Truth of Painting. Selected Essays on Art*, Chicago 1995, s. 160.

<sup>2</sup> P. Leider, *Vermeer and Hopper*, „Art in America” 2001, Vol. 89, No. 3, s. 100.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 101–102. Dalej Leider pisze tak: „Przez prostotę rozumiem jedynie fakt, że w pracach tych artystów rzadko pojawiają się więcej niż dwie postaci i że nigdy nie są pokazane w trakcie wykonywania jakiejś czynności, lecz wydają się »znieruchomieć«. Hopper zainspirował się Vermeerem po części dlatego, że



ją potencjalne pole analogii między dziełami obu artystów, sugerując wpływ siedemnastowiecznego mistrza na twórczość Hoppera<sup>4</sup>. Güse celnie kojarzy między innymi grafikę Hoppera *Wnętrze na East Side* (1920) z obrazem *Kobieta grająca na lutni przy oknie* (1664) Vermeera, *Kobieta przy maszynie do szycia* (1921) i *Astronom* (1668)<sup>5</sup>. Jednak z dostrzeżonych podobieństw, poza samym ich stwierdzeniem i potencjalnym dotknięciem nigdzie niewyartykułowanej intencji artysty, nic nie wynika – Leider i Güse nie znajdują sposobu lub wystarczającego impulsu, by podjąć wysiłek analizy uwzględniającej ich równouprawnione współbycie na płaszczyźnie współczesnego widzowi doświadczenia oglądowego. W przywoływanej przez nich międzyobrazowej relacji to Hopper jest stroną aktywną, która mniej lub bardziej świadomie sięga po spoczywający w skarbcu tradycji malarski dorobek Vermeera. Tymczasem nie tylko należy zastanowić się, jak takie spotkanie oddalonych od siebie o trzy stulecia obrazów przebiega, ale mieć świadomość obopólnego ruchu naznaczenia, o którym pisze Mieke Bal, określając swą preposteryjną historię sztuki. Za warunek takiego temporalnego otwarcia uważam choćby minimalne oglądowe spięcie, zamię innego, ranę zadaną suwerenności dzieła, która skutecznie pozwala na sączenie się splatającego to, co wizualne tekstu, do paradoksalnego, podwojonego wnętrza obrazu. Zdarzenie spotkania Hoppera z Vermeerem opieram na wzajemnej KORESPONDENCJI między *Porankiem w mieście* i *Dziewczyną czytającą list przy otwartym oknie*<sup>6</sup>. „Korespondencja” to nie tylko synonim analogii, lecz wpisany w nią sposób MIĘDZYOBRAZOWEJ, „POCZTOWEJ” KOMUNIKACJI, która przekracza wstęp-

---

zdał sobie sprawę, iż prostota Vermeera polegała na sposobie, w jaki jego dzieła antycypowały fotografię”.

<sup>4</sup> Leider stawia tezę, że Hopper świadomie nawiązywał do Vermeera. Zob. ibidem, s. 100.

<sup>5</sup> E.-G. Güse, *Bemerkungen zu Edward Hopper*, w: E.-G. Güse (Hrsg.), *Edward Hopper. Das Frühwerk* (katalog wystawy), Münster 1981, s. 40.

<sup>6</sup> Oba analizowane przeze mnie obrazy reprodukuje Leider, jednak nie omawia ich wzajemnej relacji. Zob. P. Leider, op. cit., s. 102–103.

ne, oparte na podobieństwie motywu, ustalenia<sup>7</sup>. Spójrzmy najpierw na obraz Hoppera.

*Poranek w mieście* przedstawia wnętrze pokoju ze stojącą pośrodku postacią nagiej kobiety. Zwrócona ku znajdującemu się po lewej stronie oknu, patrzy na coś na zewnątrz, a może raczej kieruje tam ślepe spojrzenie. Ślepe, czyli, typowo dla Hoppera, zaznaczone czarnymi, niezróżnicowanymi punktami i takie, które dają wrażenie rozłączności z myślą, separacji postrzeżenia i pamięci, aktualnego i wirtualnego: tak jakby widz, znajdując się przed obrazem, mógł wkroczyć w tę przestrzeń ze swoim spojrzeniem i w jakiś sposób ją dopełnić, zastępczo przywrócić kobiecie wzrok. Podczas gdy jej tułów jest zwrócony do płaszczyzny pola pod kątem około sześćdziesięciu stopni, tak że patrzy on przede wszystkim na tylną część jej ciała, to twarz została ukazana z profilu. Pozycja widza jest więc stosunkowo wygodna i bezpieczna: może on patrzeć, nie będąc natychmiast dostrzeżonym.

Zwrot głowy kobiety podpowiada, że potencjalny przedmiot spojrzenia nie znajduje się na wprost okna, lecz dalej na lewo. Chłodne poranne światło modeluje jej ciało, oświetlając lewy bok i niewidoczną dla widza, frontalną stronę postaci, którą częściowo przyśłania trzymany przez nią biały ręcznik. Stanowi on ochronę przed słońcem, ale i potencjalnym spojrzeniem z zewnątrz<sup>8</sup>.

Usytuowanie wyraźnej linii kręgosłupa i wewnętrznej krawędzi nóg na pionowej osi pola obrazowego stabilizuje pozycję postaci. Możliwość ruchu zostaje również zredukowana za sprawą „amputacji” dolnej partii jej nóg przez krawędź pola obrazowego. Jednocześnie jednak większość jej zwróconego w lewo ciała znajduje się po tej właśnie, jaśniejszej i figuratywnie gęstszej stronie obrazu. Kobieta, mimo swego unieruchomienia, została ukazana w sytuacji przej-

---

<sup>7</sup> Już sama ikonografia pojedynczej postaci kobiecej przy oknie przywołuje na myśl obrazy Vermeera, których ponad połowę stanowią przedstawienia kobiet we wnętrzach. Na około trzydzieści pięć dzieł przypisywanych Vermeerowi w dwudziestu jeden obrazach pojawia się motyw samotnej postaci, w tym dziewiętnastu kobiet. U Hoppera proporcja ta jest mniejsza ze względu na większą liczbę zachowanych prac.

<sup>8</sup> I. Kranzfelder, *Edward Hopper 1882–1967. Vision of Reality*, Köln 2002, s. 50–51.

ścia. Bycie „pomiędzy” zostaje dodatkowo zaakcentowane umiejscowieniem jej sylwetki między linią najbardziej oddalonego od widza naroża pokoju a pionem okiennej niszy, który, przekroczony jedynie przez skrawek ręcznika, sygnalizuje istotne, jeszcze trudne do określenia znaczenie tego elementu.

Ujęte przez dwie odchyłone zasłony okno ukazuje (w odróżnieniu od tego, co w widzeniu przestrzennym może stanowić przedmiot spojrzenia kobiety) fragment brunatno-oliwkowej elewacji budynku z dwoma oknami i błękitno-różowe niebo. Lewe dolne naroże zostało zagospodarowane przez fragment stolika i krzesło z narzuconym nań ubraniem. Całe to „okienne” pasmo zajmuje około jedną trzecią kompozycji, którą można podzielić dwojako: na trzy podobnej wielkości części z partią środkową wyznaczoną przez szerokie pasmo cienia na ścianie lub na dwie partie, których oś stanowi postać kobiety. Tutaj najczęściej będą odnosić się do tego drugiego, bardziej wyrazistego podziału.

Prawa strona obrazu określa ciągle współdziałającą z terażniejszością przeszłość kobiety. W tej części przedstawienia formy są nieco bardziej wyabstrahowane, płaskie, jakby należące do innego porządku figuracji. Dwa ciemne, pionowe, równoległe do granicy płótna pasma można zinterpretować jako – odpowiednio od prawej strony – przejście w głąb mieszkania oraz namalowane w dużym skrócie drzwi wiodące do sąsiedniego, jak się wydaje, niewielkiego pomieszczenia, być może łazienki (u góry jest zauważalny mały, niebieski trójkąt sygnalizujący uchylone drzwi)<sup>9</sup>. Ciemne pasma wraz z dzielącymi je, szarymi fragmentami ściany tworzą alternacyjny rytm, który, antycypując zwrot ciała kobiety, prowadzi w lewo i jest kontynuowany przez silnie zaznaczoną krawędź ściany, szerszy pionowy

---

<sup>9</sup> Taka interpretacja przekonuje jeszcze bardziej, jeśli analizowany obraz będziemy rozpatrywać w kontekście innego płótna Hoppera *Lato w mieście* (fig. 64), które powtarza kompozycję wnętrza *Poranka w mieście*. W miejscu brązowych pasm namalowano wyraźne przejście do kolejnego pomieszczenia, w którego głębi widoczne jest okno z błękitnym niebem i budynkami. W późniejszym obrazie struktura wnętrza okazuje się jednak bardziej przejrzysta, bardziej „wyczyszczona”. Relacja tych płócien stanowi dobry przykład częstych autocytatów w malarstwie Hoppera.

pas światła oraz strefę cienia, już niemal niedostrzegalnie przełamana linią naroża pokoju. Skos granicy światła i cienia na ścianie oraz, poniżej, linia ciemnej narzuty łóżka zbliżają się ku sobie, również prowadząc spojrzenie w stronę postaci. Porządek oglądu od prawej do lewej strony i z głębi mieszkania ku widokowi za oknem podkreślają coraz jaśniejsze tony barw i precyzyjniej zdefiniowane formy przedmiotów. Sytuacja kobiety w obrazie jawi się jako konsekwencja tego, co dzieje się za nią – w porządku płaszczyznowym, przestrzennym oraz temporalno-narracyjnym<sup>10</sup>. Należy również zwrócić uwagę na skos ramy łóżka (dzięki porównaniu z naprzeciwległą stroną posłania uwidacznia się jej wyraźna, perspektywiczna nieregularność), który wprowadza spojrzenie do wnętrza pokoju. Z kolei formę odwiniętej pościeli i poduszki odczytuję w związku z „powstaniem” postaci – z łóżka, a jednocześnie „z obrazu”, w oglądzie. Esowato wygięta fałda poduszki powtarza linię pośladków, a bezpośrednia bliskość i podobna wielkość tych elementów sprawiają, że pościel jawi się jako budulec ciała kobiety, który w końcu przybiera zgęstniałą, ostateczną formę<sup>11</sup>. Poduszka styka się z pośladkami w miejscu przebiegu osi pionowej płótna. W ten sposób zostaje zaznaczony decydujący i nieodwracalny moment przejścia i transformacji. Taka lektura jest zgodna z możliwym do skonstruowania dzięki śladom implikującym wcześniejsze działanie postaci scenariuszem narracyjnym: po porannej toalecie kobieta wyszła z łazienki (na co wskazują uchylone drzwi, jej nagość i ręcznik oraz ułożenie

<sup>10</sup> Opisana tu sytuacja wyłaniania lub powstawania postaci w oglądzie jest zbliżona do oglądowego charakteru obrazu Hoppera pt. *Kobieta w słońcu*. Jego analizę inspirowaną koncepcją „obrazu jako stworzenia” Michaela Brötjega opublikowałem w: *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Artium Questiones” 2008, nr 18, s. 151–194. Zob. też: M. Brötje, *Obraz jako stworzenie*, tłum. M. Haake, aneks do: M. Haake, *Zapośredniczenie i granica obrazu. Przyczynek do badań nad egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce Michaela Brötjega*, w: M. Poprzeczka (red.), *Obraz zapośredniczony. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Nieborowie w 2004 r.*, Warszawa 2005, s. 113–117.

<sup>11</sup> Obok przygotowawczych rysunków całego obrazu istnieją staranne szkice ważnych dla mojej interpretacji fragmentów obrazu: postaci, poduszki, kołdry oraz ułożenia i sposobu trzymania ręcznika.

ciała), po czym prowadzona wyraźnym skosem czoła łóżka oraz elementami pościeli wkroczyła do pokoju i stanęła naprzeciwko okna. Jednocześnie odchyłona kołdra i zmięta poduszka pozwalają temporalnie cofnąć się aż do momentu powstania z łóżka i wzbogacić warstwę narracji. Taka szybka, linearna progresja czasu, wyrażająca jednoczesność tego, co „przed” i „po”, ulega jednak odwleczeniu; gęstnieje w figurze, pozwalając spojrzeniu, by uformowało postać z dodatkową pomocą padającego z lewej strony światła. Światło pełni również powracającą w interpretacjach Hoppera rolę metafory syntezy bycia, czynnika życiodajnego i transcendentnego<sup>12</sup>.

Obie strony obrazu komunikują się przez analogię skosu ramy łóżka i dolnej partii okna. Wykrój przestrzeni, w której została unieruchomiona kobieta, dopełnia biały materac, krawędź łóżka oraz, od strony widza, linia wyznaczona w dolnym lewym rogu przez stolik i krzesło z ubraniem, kontynuowana przez skos wnęki okiennej przy podłodze. Układ elementów w widzeniu płaszczyznowym redukuje wynikającą z projekcji „naturalnej” swobodę ruchu, a nawet ostatecznie ją wyklucza przez odcięcie stóp kobiety przez dolną krawędź pola. Ponadto linia podziału okiennego indukuje górną granicę owej przestrzeni przypadającą dokładnie na wysokości czubka głowy kobiety. Czynnikiem stabilizującym jest ledwie zarysowana, ginąca w szarości linia styku ścian po jej prawej stronie oraz zaznaczone kontrastem światła i cienia naroże ściany, które – jak już pisałem – zostaje przekroczone jedynie przez rąbek ręcznika. Przekroczenie tej związanej z widzeniem planimetrycznym granicy wydaje się jednak „legalne”: świetlny łuk na ścianie stworzył coś w rodzaju buforowej strefy granicznej. A może inaczej: to nasycony słońcem ręcznik sprawia, że fragment ściany ulega rozjaśnieniu.

Chłodne światło osiada ostrą smugą na okiennym parapecie, oświetlając przednią część ciała kobiety. Ręcznik, nawiązując swą

---

<sup>12</sup> Uwagi na temat światła są rozproszone w wielu tekstach. Zob. na przykład: H. Liesbrock, *Edward Hopper. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Stuttgart 1992; M. von Assel, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995; J. Taggart, *Remaining in Light. Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper*, Albany 1993; J. Hollander, *Hopper and the Figure of Room*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 155–160; Y. Bonnefoy, op. cit., s. 141–160.

materią i barwą do białej pościeli, stanowi jej płynną kontynuację. Kobieta ujmuje go przed sobą tak, jakby była to resztką chroniącej ją powłoki, opatulającego ją kokonu. Taka interpretacja nie jest sprzeczna z anegdotycznym scenariuszem obrazu: odchylając kołdrę, wyszła z ciepłego, chroniącego ją łóżka, a teraz, już w pewnej odległości od ciała, trzyma ręcznik, którym owinęła się po kąpieli.

Wydaje się, że kobieta wstrzymała na chwilę czynność wycierania ciała, koncentrując uwagę na czymś właśnie dostrzeżonym za oknem. Przypuszczenie, że jej pozycja jest w jakiś sposób związana z tym, co dzieje się na zewnątrz, musi jednak pozostać w sferze wyobraźniowej projekcji. Jednocześnie jednak za oknem pojawia się para okiennych oczu, które zerkają zaraz ponad parapetem do pokoju. To przed nimi właśnie znajdujący się na tym samym poziomie ręcznik chroni intymność kobiety<sup>13</sup>. Z drugiej strony to również dla nich odchyłono okienne zasłony. Znamienne, że owe okna/oczu stanowią wewnątrzobrazowy punkt zbiegu wcześniej wspomnianych diagonalnych linii cienia i kołdry, w oglądzie płaszczyznowym negujący przestrzenne różnice (z kolei linia mojego wzroku zostaje przechwycona i kontynuowana przez spojrzenie kobiety). Jednak kierunek, w którym zerkają okienne oczu, złożone z zielonych, przełamanych cieniem powiek w postaci kotar i czarnych kwadratów wewnątrz, jest ambiwalentny; nawet w większym stopniu niż zagląda ją do środka, zwracają się ku temu, na co patrzy kobieta. Ta ambiwalencja z jednej strony potęguje wrażenie koncentracji postaci na tym, co poza obrazowym kadrem, z drugiej stanowi potencjalne, w każ-

---

<sup>13</sup> Trop okien jako oczu i antropomorfizowanej architektury w literaturze Hoppera powraca bardzo często. Peter Schjeldahl pisze: „Zwróćcie uwagę jak te okna banalnych domów patrzą nie na jeden, ale na wiele sposobów, jak wiele tych prostokątnych oczu”. P. Schjeldahl, *The Hopperesque*, w: P. Schjeldahl (ed.), *Edward Hopper. Light Years* (katalog wystawy), New York 1988, s. 8. Zob. też na przykład: E. Kepetzis, *Negierte Realität. Mensch und Raum bei Edward Hopper*, w: S. Lieb (Hrsg.), *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, s. 336; R. Silberman, *Edward Hopper and the Implied Observer*, „Art in America” 1981, Vol. 69, No. 7; T. Macho, *Hopper’s Window*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008, s. 12–25.

dej chwili możliwe do realizacji zagrożenie, że owo spojrzenie zostanie skierowane w stronę kobiety – i tego, kto staje przed obrazem.

Siła przekonywania i efektywność dotychczasowego oglądu czyni zupełnie nieistotną, wręcz zbędną, wszelką ikonograficzną komparatystykę czy listę analogii kompozycyjnych, które w literaturze zostają pozostawione same sobie lub prowadzą do dywagacji na temat prawdopodobnych intencji artysty. W takim tradycyjnym ujęciu widmo Vermeera bezradnie unosi się nad obrazem.

Tymczasem w chwili, gdy spojrzenie widza zostaje zapośredniczone przez spojrzenie kobiety i powstaje wiążące się z nim ślepe pole widzenia, lewa strona obrazu generuje płaszczyznę widzialności wirtualnej. Trzymany przez nią ręcznik, jak go określił Ivo Kranzfelder, „najistotniejszy detal” w obrazie, w kontekście całości przedstawienia osobliwie powtarza list z dzieła mistrza z Delft, w irracjonalny – wydawałoby się – sposób redukując ów wizualny, ale i temporalny, liczący trzy stulecia dystans. Opadająca materia ręcznika i odchylona karta listu konstytuują wzajemny splot dokonujący się na wirtualnej płaszczyźnie obrazowej dyferencji. Rzadka, określająca pokrewieństwo między twórczością obu artystów struktura związku opartego na zbieżności malarskich poetyk nabiera w takim układzie punktowej gęstości. To właśnie detal – który, jak tłumaczy Georges Didi-Huberman w kontekście innego obrazu Vermeera, jest miejscem problematycznym, zmuszającym do paradoksalnej rezygnacji z całości w momencie koncentracji na szczególe, który zamiast prowadzić do wiedzy pewnej i wyczerpującej, otwiera nieoczekiwane pole dostępu, komunikacji umożliwionej za sprawą efektu cytowego powtórzenia generującego wiążący je tekst<sup>14</sup>. Nieistotny z symbolicznego, historycznego czy stylistycznego punktu widzenia element w powtórzeniu, spinając ze sobą oba obrazy, staje się szczególnie ważny.

Postać z *Poranka w mieście* trzyma biały ręcznik w ugiętych w łokciu rękach (w całości widoczna jest tylko lewa ręka), na pozio-

---

<sup>14</sup> Zob. G. Didi-Huberman, *Appendix. The Detail and the Pan*, w: idem, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. J. Goodman, University Park, PA 2005, s. 229–271.

mie piersi (fig. 30). Odpowiada mu – dosłownie i w przenośni – falista karta trzymanego niżej listu (fig. 31). U Hoppera dłonie chwytają luźno opadający, lekko pofałdowany materiał między skierowanym ku górze kciukiem, podczas gdy na obrazie Vermeera owo „ujęcie” jest nieco inne, delikatniejsze: kciuk jedynie stabilizuje leżący w dłoniach papier. Istotniejsza jest jednak sama karta, która odchyła się w stronę okna. Już przeczytana, zostaje poddana działaniu padającego do wnętrza światła, jakby w odpowiedzi na to, co niewidoczne dla widza<sup>15</sup>. Bez przykuwającej spojrzenie analogii opadającej materii karty i ręcznika związanie ze sobą tych dwóch elementów nie mogłoby się wydarzyć; wystarczy porównać ikonograficznie – lecz nie wizualnie – identyczny motyw z późniejszego płótna pt. *Kobieta w niebieskim kaftanie czytająca list* (1662–1664)<sup>16</sup>, fotograficzny cytat autorstwa Toma Huntera *Kobieta czytająca nakaz rekwizycji* (1998; fig. 32) lub obraz Villhelma Hammershøia *Czytająca kobieta, Strandgade 30* (1908; fig. 33). Ręcznik przesłaniający ciało kobiety jawi się jako WIZUALNY TEKST w kilku tego pojęcia znaczeniach: jest tekstem jako *textus* – materiałową plecionką ręcznika, utkaną również z percytowanego tekstu listu Vermeera (jako wyobrazonego tekstu werbalnego) i tekstem rozumianym ogólnie jako pole międzyobrazowego różnicowania się obrazów.

Sigmund Freud określa detal jako „gęstszy spłot” – po niemiecku: *dichter Geflecht*. Michał Paweł Markowski pisze, że wyrażenie to musi być oksymoronem, ponieważ Freud „nader często gra na etymologii używanych przez siebie pojęć, by pisząc, nie przywoływać jednocześnie dwóch wątków. Czasownik *dichten* posiada bowiem dwa znaczenia; jedno z nich, techniczne, wiąże się z przymiotnikiem *dicht* i rzeczownikiem *Dichtung*, które kolejno oznaczają szczelny, gęsty, ścisły oraz zgęszczanie, uszczelnianie. Nie muszę dodawać, że *Dichtung* to także poezja – mowa gęsta, skondensowana. Z kolei *Geflecht* to niemieckie tłumaczenie słowa *textus* – plecionka,

<sup>15</sup> „[...] karmazynowa zasłona udrapowana jest na otwartej okiennej ramie, sprawiając, że dziewczyna i jej drogocenny list zostają skąpane w delikatnym świetle”. Zob. A. Bailey, *Vermeer. The View of Delft*, New York 2002, s. 93.

<sup>16</sup> Zestawienie tych dwóch obrazów pojawia się w: P. Tyler, *Edward Hopper. Alienation by Light*, „Magazine of Art” 1948, Vol. 41, No. 12, s. 290–295.



pleciona tkanina, która po wielu przekształceniach stała się po prostu tekstem<sup>17</sup>. W takiej detalicznej – bo nie hurtowej, lecz zachodzącej między indywidualnymi obrazami – wymianie śladów tworzy się wirtualna przestrzeń pocztowej korespondencji. Tkanina Hoppera staje się śladem, pozostałością listu, który trafił do rąk dziewczyny z obrazu Vermeera, ale mogło tak stać się tylko dlatego, że wcześniej list, jako malarski ślad i jako domniemany tekst, pozostawił zamię w postaci ręcznika: korespondencję warunkuje wzajemność. Hopper za pośrednictwem namalowanej przez siebie kobiety – a ostatecznie za moim – pisze do Vermeera, a Vermeer odpisuje i utekstawią tkaninę osłaniającą ciało kobiety przed spojrzeniem z zewnątrz, udrażnia ów związek między obrazami, zszywa trzysta lat różnicy nicią percytacji – „cytowania przez” – w pamiętającym spojrzeniu.

Pojawia się tutaj kilka tropów: odmierzany lekturą listu czas, którego znaczącym jest opadająca karta. Czas na obrazie mistrza z Delft jest zapisany w liście. „Czynność czytania *per se*”, jak ją określa Irene Netta, pochłaniająca całą akcję dzieła Vermeera, odpowiada temporalnemu wydarzeniu się obrazu w oglądzie, paralelnemu z narracyjną, linearną lekturą przedstawiania Hoppera, opartą na przyczynowo-skutkowej relacji ręcznika z tym, co wydarzyło się przed chwilą (wyjście z łóżka, kąpiel itd.)<sup>18</sup>. Tkanina jawi się jako miejsce skupienia porannego, rozproszonego światła, ochronna powłoka, zasłona przed światłem i spojrzeniem. Współwidziany z odpowiednim fragmentem obrazu Vermeera ręcznik to list już przeczytany, niemal cała karta odchylona w stronę okna; i tam też zostaje skierowane spojrzenie kobiety, która jakby powtarza w myśli jego treść – już nie czyta, lecz widzi tekst w postaci wygenerowanego w jej umyśle obrazu; tak, jak patrząc na płótno Hoppera, „czytając go”, dostrzegam Vermeera.

W obrazie mistrza z Delft dziewczyna koncentruje się na liście, który stanowi tu transfer wydarzającego się w czasie *Poranka w mieście*: tak, jakby było w nim skondensowane to, co wydarzyło się w obrazie Hoppera, a przede wszystkim ów niedostępny widok

<sup>17</sup> M. P. Markowski, *Lekcja psychoanalizy*, w: idem, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 117.

<sup>18</sup> I. Netta, *The Phenomenon of Time in the Art of Vermeer*, w: I. Gaskell, M. Jonker (eds.), *Vermeer Studies*, Washington D.C. 1998, s. 261.

za oknem, odcisnięty niewyraźnie na pochłaniającym światło ręczniku. Lektura listu – tak jak spojrzenie nagiej kobiety – jest podwojona za sprawą odbicia jej twarzy w szybie uchylonej do wewnątrz okiennicy, które jednocześnie internalizuje akcję w ramach przestrzeni pokoju<sup>19</sup>. Dochodzi tu do pęknięcia w konstrukcji obrazu, bowiem odbicie to ukazuje twarz niemal *en face*, co nie zgadza się z profilowym ujęciem postaci. W tak powstałej szczelinie skądinąd spójnego mimetyzmu przedstawienia pojawia się owa „wyobcowana” twarz, już odśrodkowo poróżniająca tożsamość dziewczyny. Tak o diskutowanym fragmencie obrazu pisze Edward Snow: „Szczególnie niepokojący [*haunting*] jest wizerunek w oknie, tak bardzo różniący się od młodej dziewczyny, której stanowi odbicie. Detal ten niemal całkowicie opiera się na sugestii, jest wizualnym tworem, którego właściwości formują się niezależnie od swego przedmiotu. Ograniczony obraz, uwięziony w wirtualności. Ekran, przez który można się spowiadać. Szyba, przez którą wyczuwane są widma inności. Oznaka władzy śmierci nad życiem (jasne, spływające kaskadą loki stały się w odbiciu szyby ręką szkieletu spoczywającą na jej ramieniu)”<sup>20</sup>. Wizualna przyczynowość zostaje zerwana na rzecz widmowej autonomii.

W ten sposób dokonuje się kolejne spotkanie analizowanych obrazów, bowiem ów duet twarzy i spojrzeń odpowiada podwojonejmu przez okienne czy budynek spojrzeniu kobiety z obrazu Hoppera. Niewidoczny tekst listu, na który spoglądają dwie pary oczu, jest powtórzony przez ślepe pole poza obrazowym kadrem. A przecież, jak pamiętamy, w polu widzenia okien znajduje się również materia listu-ręcznika, na której, śladem refleksu twarzy w obrazie Vermeera, w każdej chwili może spocząć ich wzrok. Zatem oczekujące spojrzenie kobiety wyglądającej przez okno zostaje przez ów cytowany splot zwinięte do wewnątrz w tekst ochronnej materii, listu, który nie tylko pochłania światło, lecz zwrotne, odbite spojrzenia.

---

<sup>19</sup> Ujęcie odbicia bliskie *en face* tłumaczą radiogramy obrazu pokazujące, że w pierwotnej wersji kobieta odwracała się od widza. Zwrot ten mógł przypominać ułożenie ciała kobiety na obrazie Hoppera. Zob. A. K. Wheelock, Jr., *Jan Vermeer*, New York 1988, s. 76.

<sup>20</sup> E. Snow, *A Study of Vermeer*, Berkeley 1994, s. 57.

Koncentracja Vermeera, zinterioryzowane skupienie wymuszone ograniczeniem postaci ze wszystkich stron i niewidocznym zewnętrzem, u Hoppera zostaje malarsko rozpisane i sproblematyzowane przez parergonalną, frustrującą spojrzenie nierozstrzygalność wnętrza i zewnątrz, generującą wizualną energię, której upust daje właśnie przejście między obrazami.

Zanim będę kontynuował wątek korespondencji między postaciami, poczynię kilka uwag poszerzających ową „detaliczną” perspektywę oglądu. Powiązania obu dzieł na osi postać-okno tworzą układ „mobilizujący” oba dzieła. Dochodzi do odwrócenia typowego porządku analizy od ogółu do szczegółu. Łatwo zauważyć, że dialogiczna lektura obrazów uruchamia jedynie lewą partię obrazu Hoppera (co jest po części tylko wytłumaczalne prostą różnicą kształtu pola obrazowego) – tę, która ukazuje postać jako tu oto daną, wyglądającą w stronę niewidocznej przestrzeni, sygnalizującej również temporalną orientację na przyszłość. Owo, podkreślone wcześniej, fizyczne unieruchomienie postaci na rzecz jedynie wizualnego lub wyobrazeniowego uwolnienia zostaje „przypieczętowane” obrazem Vermeera. Tam przestrzeń jest dużo bardziej ograniczona, zwężona i wewnątrznie obramiona przez układającą się w formę odwróconego L strukturę szerokich pasm kotary i bogato udekorowanego stołu na pierwszym planie. Widz zostaje odseparowany nie tylko radykalną „stołową” barierą, ale też odwlekającą przejście spojrzenia w głąb obrazu malarską, niemal haptycznie doświadczalną maestrią draperii i talerza z owocami. Jednocześnie obecność kotary sugeruje możliwość całkowitego zasłonięcia, a zatem – w obecnej sytuacji – także przyzwolenia na widzenie<sup>21</sup>. Vermeer łudzi weryzmem spoczywającej na draperiach martwej natury, zajmuje spojrzenie, trzymając widza na dystans od postaci w głębi pokoju – za stołem. Wszystkie te elementy wpisują się w misterny system malarskiej iluzji. Tymczasem Hopper mocuje postać na pograniczu wykreowanej przestrze-

---

<sup>21</sup> Victor Stoichita pisze, że jest to najsłynniejszy przykład popularnego w siedemnastym wieku zabiegu komplikującego ogląd, związany z pytaniem, czy mamy do czynienia z reprezentacją czy wystawą, obrazem czy prezentacją obrazu. Zob. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 84.

ni i *stricte* obrazowego elementu, dużo bardziej radykalnego w swym działaniu niż pełniąca pozornie zbliżoną rolę krawędź stołu, jakim jest dolna, tnąca nogi kobiety granica obrazu. W dialogu z Vermeerem Hopper rozbiera postać nie tylko z ubrania, ale też obnaża jej obrazowy sposób bycia, który u mistrza z Delft został zakamuflowany, „ubrany” w reprezentację.

Próba wpisania *Dziewczyny czytającej list* jako pewnej całości w późniejsze, bardziej „obszerne” i otwarte przedstawienie uświadomienia, że polega ono przede wszystkim na przemieszczeniu widza. Percytowanie dzieła Hoppera zmusza do zajęcia pozycji gotowej do przejścia w perspektywę obrazu Vermeera, w oglądowym wyroku w lewo – tak częstej, realnej sytuacji w galerii, gdy już odchodząc od obrazu, nadal nie można oderwać od niego wzroku i wiedzie się za nim spojrzeniem. Zarazem jednak, już bez zewnętrznego, obrazowego impulsu, chciałoby się postąpić krok w prawo, by dojrzeć, co pojawia się za oknem w starszym obrazie. Przejście kilka kroków w lewo, ruch „kamerą oka” sprawiłyby, że obraz Vermeera pełniej i pewniej wpisałby się w płótno Hoppera. Taka symulacja uruchamia oba obrazy, generując wirtualną przestrzeń różnicowania uwzględniającą ciało widza. Przesunąć się w lewo to stanąć za widocznym w narożu biurkiem i krzesłem z narzuconym nań ubraniem, a jednocześnie ujrzeć ciało kobiety, a zwłaszcza rękaw z profilu (choć jej twarz byłaby widoczna w trzech czwartych, niemal tak jak odbicie w oknie z obrazu Vermeera). Ponadto widz straciłby również z oczu widok za oknem. Całą resztę, która dostałaby się w horyzont spojrzenia, resztę sugerującą temporalno-przestrzenne wydarzenie się dzieła w oglądzie, przesłoniłaby jednak odpowiednio dopasowana zasłona z obrazu Vermeera<sup>22</sup>. Odpowiedni dystans i perspektywa oglądu w kombinacji ze strukturą i dyspozycją poszczególnych elementów uaktywniają potencjał nie tylko syntaktycznego, ale i pa-

---

<sup>22</sup> Taka dialogiczna symulacja może odbywać się również w odwrotnym kierunku (od Hoppera do Vermeera), choć, z uwagi na brak zakotwiczenia w elementach obrazu, byłaby ona mniej efektywna i stałaby się niemal czystą wyobrażeniową projekcją. Przypadek ten klarownie pokazuje różnicę między proponowanym tu modelem widzenia wirtualnego ufundowanego w wizualności a wolnej pracy wyobraźni.

radygmatycznego różnicowania obu obrazów. Na podobnym, choć bardziej skoncentrowanym wizualnie i za sprawą tej koncentracji szerszym dyskursywnie polu, odbywa się owa „detaliczna”, epistolarna wymiana.

Jak wspomniałem, *Dziewczyna czytająca list* ma charakter koncentryczny, zamknięty w sobie. Uchylona do wewnątrz okiennica unieruchamia postać, a odbicie jej głowy podwaja skalę zaangażowania w lekturę, skupia narrację obrazu na czynności czytania – czy, jak proponuje Svetlana Alpers, po prostu ślepego, zamysłonego patrzenia. Lektura listu, twierdzi autorka *The Art of Describing*, była powracającym w siedemnastowiecznym malarstwie niderlandzkim motywem oznaczającym komunikację między kochankami, można rzec, rodzajem miłosnej TELE-KOMUNIKACJI – porozumiewania się na odległość<sup>23</sup>.

Postać Hoppera nie jest ani samotna, sama w mieście czy też wyalienowana, jak chcą krytycy, ani sama w swoim wewnątrzobrazowym byciu, bowiem towarzyszy jej postać Vermeera. Ich przestrzenne i czasowe, czyli kulturowe i historyczne, oddalenie – mam tu namyśli ich-bycie-w-i-jako-obraz – zostaje zredukowane przez zbliżającą oba dzieła uważną lekturę; jest to lektura zwielokrotniona, na sześcioro oczu – ich i moja, zacierająca różnicę między czytaniem a widzeniem. Epistolarna *écriture* bohaterek obrazów, korespondencja jako dokonujące się w analizie przesłanie listu i korespondencja jako odpowiedniość są tłumaczone na prezentowany tekst: świadectwo owej produktywnej, wirtualnej różnicy. Obraz Hoppera odsyła do Vermeera, chce, bym doręczył i odebrał kolejny list. Tutaj hermeneutyczne posłanie Hermesa nie polega na odnajdywaniu sensu, obwieszczaniu prawdy, lecz dostarczaniu korespondencji, bez możliwości odczytania jej treści. Warunkiem zdarzenia takiej epistolarnej wymiany było zwątpienie w niezawodność komunikacji, w to, że adresat i nadawca ową wymianę determinują. Tylko dlatego można pisać o związku Hoppera i Vermeera.

W *Le Carte Postale* Jacques Derrida podejmuje się krytyki tego, co nazywa zasadą pocztową – opartą na założeniu udanej komunika-

---

<sup>23</sup> S. Alpers, op. cit., s. 196.

cji między nadawcą a odbiorcą przesyłki, która zawsze trafia do rąk adresata<sup>24</sup>. Twierdzi on, że ów system pocztowy jest nieuchronnie wadliwy; informacje i znaczenia nie docierają do celu, nie zatrzymują się nigdzie na dłużej lub trafiają do biura przesyłek niedoręczonych. Cyrkulacja ta nie ma początku ani końca, jest procesem – przesyłaniem, którego przesłaniem – gra słów jest tutaj nieprzypadkowa – jest gubiące wszelkie intencje nieustanne krążenie. Francuskie słowo *carte*, karta, stanowi anagram angielskiego *trace* – śladu, i jej funkcjonowanie jest porównywalne do działania śladu właśnie. Krytyka zasady pocztowej to inaczej sformułowana zasada funkcjonowania pisma, czyli czytelności znaku pod nieobecność piszącego. Komunikacyjna strefa różnicy przełamuje iluzoryczną kontrolę nad przyczynowo-skutkową logiką, inaczej opisaną jako relacja nadawca–komunikat–adresat, pluralizując możliwe znaczenia i odczytania, otwiera pole gry znaczących, zawiązujących zupełnie nieoczekiwane związki. Może być również tak, że wysłany do kogoś list przypadkiem powraca, adresat staje się jednocześnie nadawcą: na kartce z reprodukcją miniatury z Bodleian Library w Oxfordzie, która stanowi pretekst książki Derridy, to Sokrates pisze, a Platon szepce mu do ucha. A przecież wiemy, że „było inaczej”; wiemy też, że Hopper nie może nic wysłać Vermeerowi i *vice versa*. Zatem na czym polega to wzajemne pisanie, prze-pisywanie, czyli prze-słanie?

Treścią przesłania hermesowej, a więc hermeneutycznej zasady doręczania wieści, jest już samo przesłanie rozumiane nie jako wiadomość, lecz proces, ruch; znaczenia nie wynikają z treści listu, ale z dynamiki odsyłania. Hermeneutyczne poszukiwanie i „doręczanie” sensu – lub raczej przekonanie, że istnieje prawdziwy, absolutny, obecnościowy wymiar, o którym wspomina Yves Bonnefoy, pisząc o Hopperze – zostaje zawieszona w permissywnym geście odwlekania momentu dotarcia do celu. Gdy Derrida powiada, że listy nigdy nie są doręczane do rąk adresata, może to oznaczać, że nie zostaje doręczany ten sam, ale i taki sam, tożsamy sam ze sobą list, bo-

---

<sup>24</sup> J. Derrida, *The Post Card*. Zob. również: idem, *Sending. On Representation*, trans. P. Caws, M. A. Caws, „Social Research” 1982, Vol. 49, No. 2, s. 294–326. Wnikliwe omówienie książki Derridy w: G. Ulmer, *The Post-Age*, „Diacritics” 1981, Vol. 11, No. 3, s. 39–56.

wiem zawsze coś mu się po drodze przydarza, zawsze mijają jakiś czas, który rozczepia potencjalnie źródłowy moment intencji i chwilę doręczenia, a zatem intencja ślizga się po tekście i w momencie lektury przestaje on znaczyć to, co znaczył dla nadawcy. List lub karta pocztowa raz wysłana (choć zawsze już cyrkulowała) ulega rozproszeniu i ma wielu odbiorców, a raczej – wiele chwilowych postojów, by za chwilę ruszyć w dalszą trasę: karta pocztowa jako reprodukcja obrazu, którego ślad ma trafić do rozmaitych rąk i stać się przedmiotem wielu spojrzeń, i obraz jako karta – w galerii oglądany przez tysiące ludzi, z których każdy jest w stanie przesłać go komuś innemu lub percytować go, uwzględniając ślady innych obrazów.

Korespondencja między artystami/kobietami/obrazami zostaje ujawniona za sprawą wiążącego oba dzieła, interpretującego spojrzenia. Interpretacja oznacza odsyłanie. Pamiętające, oddelegowujące ku innemu spojrzenie to podtrzymywanie interpretacji, bez nadziei na kulminację (nie wolno mi czytać listu). Bez takiej de-konstrukcyjnej, czyli bezustannie konstruującej perspektywy, splatającej widzenie z poręczoną oglądową lekturą interpretacją, do dialogu nie mogłoby dojść. Stanowiąca prawo „policja pocztowa” (określenie Derridy) dba o porządek, o sprawne rozszyfrowanie intencji, biograficznych przesłanek, tego, czy Hopper widział lub mógł widzieć dane dzieło Vermeera; ustala również kierunek spuszczony – chronologiczny: od Vermeera do Hoppera. Zgodnie z tą logiką nie ma też szans na komunikację, no i przecież ręcznik to nie list. Ów pocztowy (naukowy) nadzór, który ma przecież chronić (przesłaniać) przesłanie i wiadomość, sprawia, że zostaje ona udaremniona<sup>25</sup>. Przelamanie owego rygoru otwiera oczy na obraz i na innego jednocześnie. Splot obrazów, pamięciowe przywołanie, zaszczepienie śladu – posłanie po innego, dokonuje się dzięki atencji dla substancji wyrażania zna-

---

<sup>25</sup> Używając pocztowych kategorii: doręczyciel nie ma żadnej wiadomości do dostarczenia. Ale jeśli uwolnimy się od naszego oczekiwania, że je ma, będziemy zapewne mogli cieszyć się wolnym obiegiem i wymianą listów ze względu na nie same. A uwolnienie się od tego oczekiwania okazuje się Derridowskim sposobem na „przezwyciężenie” (*verwinden*) zasady pocztowej. Zob. J. D. Caputo, *Heidegger i Derrida. Zimna hermeneutyka*, „Nowa krytyka” (online), <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article66> (dostęp: 13.03.2010).

czących. Dyseminacyjne przesyłanie zostaje wpisane w tę międzyobrazową relację jako jej warunek.

Dialog między Hopperem a Vermeerem – zawsze obustronny i zakłócany przez innych pragnących się włączyć w dyskusję – może zatem dziać się tylko za sprawą tak zrewidowanej zasady pocztowej. Kondensacją, a zarazem swego rodzaju wydarzającą się reprezentacją tej nieprawdopodobnej wymiany, jest wizualny, tekstualny, czyli korespondencyjny splot. Spojrzenie postaci Hoppera i lektura listu dziewczyny z obrazu mistrza z Delft wzajemnie się uzupełniają, kwestionując wyraźną granicę między obrazem a językiem, tak jak karta pocztowa po jednej stronie jest obrazem, po drugiej tekstem<sup>26</sup>.

A przecież w rezultacie – a zarazem mimo takiego otwarcia pola możliwości, Derridowskiej dyseminacji<sup>27</sup> – pojawia się przeczuje, że to właśnie to, że to właśnie ten i tylko ten obraz Vermeera jest w stanie uruchomić ogląd tak udatnie, że tylko tamta postać jest w stanie zawiązać z namalowaną przez Hoppera kobietą szczególną więź, a ta właśnie ku niej, za wysłanym listem, spogląda za okno, w splatającej przeszłość z przyszłością nadziei, powodowana jakimś szczególnym uczuciem, może pragnieniem i poczuciem bliskości. Że działa tu owo „skupiające posyłanie, które wprowadza dopiero człowieka na drogę odkrywania, [które] nazywamy przesłaniem (*Geschick*)”<sup>28</sup> albo przeznaczeniem, wskazującym na DZIEJOWE WY-

<sup>26</sup> „Co do karty pocztowej, nie można nigdy być pewnym, co jest najważniejsze – obraz czy tekst; opis, wiadomość czy adres. W tym sensie nie ma wyraźnego zewnątrz i zwykle odwraca się ją, by przypiąć do ściany. Z drugiej strony w większym stopniu niż inne teksty, ma precyzyjnie określone granice, ograniczające to, co może zawierać”. Zob. D. Wills, *Post/Card/Match/Book/„Envois”/Derrida*, „Substance” 1984, Vol. 13/2, No. 43, s. 24.

<sup>27</sup> Analizę tę można by kontynuować na przykład w związku z fotografią: każdy list ma wielu adresatów, a raczej może zostać przeczytany przez wielu różnych ludzi. *Poranek w mieście* został pokazany w galerii Williams College, której jest własnością, z fotografią Gregory’ego Crewdsona z serii *Beneath the Roses*.

<sup>28</sup> M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, w: idem, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizerka, Kraków 2002, s. 26. Natrafiamy tutaj na rozbieżności przekładu pojęcia, które Janusz Mizerka tłumaczy jako przesłanie; w *Byciu i czasie* Bogdan Baran *Geschick* przekłada jako „dola” w odróżnieniu do „losu” jako *Schickung*. Por. idem, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008, s. 482–483. *Schickung* jako „przesłanie” tłumaczy na przykład Tomasz K. Siczekowski w cytowanym artykule



DARZANIE SIĘ obrazu Hoppera, przesłaniem tego odwzajemnionego posyłania po Vermeera, nie tyle unieważniającym ową trzystuletnią różnicę, co wskazującym na jej znikomość wobec doświadczenia obrazu i konieczność zupełnie innego o niej myślenia, zwrotu ku historii nie-naukowej, anachronicznej, oburzającej (*preposterous*) i jedynie możliwej w bliskości dzieła.

### **Mówić powoli: Pokój na Brooklynie i kopenhaskie wnętrza Hammershøia**

*Hammershøi jest jednym z tych,  
o których nie należy mówić w pośpiechu.  
Jego twórczość jest długa i powolna, i niezależnie od tego,  
w którym momencie się ku niej zwrócimy, zawsze oferuje bogatą  
możliwość mówienia o tym, co w sztuce jest ważne i kluczowe\*.*

*Pokój na Brooklynie* (1932; fig. 34) przedstawia pokój z siedzącą do widza tyłem postacią kobiety, ale i widziany przez okno fragment nowojorskiej dzielnicy. Leider uznał go za najbardziej vermeerowski w dorobku Hoppera<sup>29</sup>. Jednak w korespondencyjnej wymianie między obrazami tych artystów – pliku obrazowych kart zapisywanych i rozsyłanych przez umożliwiające taką wymianę spojrzenie – znajdują się również miejsce dla obrazów innego „północnego” twórcy –

---

Johna D. Caputo. Niezależnie od pojawiającej się trudności, próbuję wskazać, że – mimo przekonania o słuszności przedstawionej powyżej krytyki Derridy (którą artykułuje gdzie indziej w stosunku do teleologii Martina Heideggera) – towarzyszy mi poczucie, które wyzwalają same obrazy, konieczności uznania tego właśnie międzyobrazowego dialogu za wyjątkowy, sygnalizujący szczególną trafność względem doświadczenia tego dzieła, bowiem mówiący coś szczególnego o historyczności obrazów Hoppera. Dlatego też postanowiłem zrezygnować z analizy obrazu w kontekście innych dzieł.

\* Rainer Maria Rilke w liście do Alfreda Bramsena z 10 listopada 1905 roku; cyt. za: A.-B. Fonsmark, M. Wivel (eds.), *Vilhelm Hammershøi, 1864–1916. Danish Painter of Solitude and Light*, New York 1997, s. 191.

<sup>29</sup> P. Leider, op. cit., prypis 6.

duńskiego malarza Vilhelma Hammershøia<sup>30</sup>, którego dzieła wpisują się w horyzont oglądu wyżej wymienionego płótna Hoppera. Z kolei obraz taki jak *Czytająca kobieta, Strandgade 30* (fig. 33), którego nie będę tu jednak szczegółowo analizował, na poziomie ikonograficznym można by połączyć z dziełami omawianymi w poprzedniej części rozdziału.

Identyczność inicjałów duńskiego artysty z pierwszymi literami nazwisk Vermeera i Hoppera jest oczywiście zbiegiem okoliczności, nie tak istotnym jak seria – zapewne nie mniej przypadkowych – obrazowych podobieństw, tym niemniej godnym odnotowania symbolem ich anagramatycznej relacji. Atmosferę większej gościnności dla międzyobrazowej lektury kreuje również proces twórczy, podobne biografie artystów i związane z tym wątki interpretacyjne<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Pewien recenzent określił malarstwo Hammerhøia jako „oszałamiającą fuzję Hoppera i Vermeera”. Zob. M. Palin, *A Heady Fusion of Vermeer and Hopper*, „The Guardian” z 6 lipca 2005 roku, <http://www.guardian.co.uk/artand-design/2005/jul/06/art> (dostęp: 05.05.2010). Nazwisko Hoppera (a częścię, z uwagi na klasyczne myślenie kategorią wpływu – Vermeera) pojawiło się również w: K. Varnedoe, *Private Light. Hammershøi*, „Art in America” 1983, No. 3, s. 118; R. Rosenblum, *Vilhelm Hammershøi. At Home and Abroad*, w: A.-B. Fonsmark, M. Wivel (eds.), *Vilhelm Hammershøi*, s. 42 (oraz reprodukcja *Słońca w pustym pokoju* na s. 44).

<sup>31</sup> Dyskutowani malarze wywodzili się z kultury protestanckiej, a ich twórczość opierała się na obrazach życia codziennego, które jednak zawierały pierwiastek transcendentny, przekraczający sens wynikający z dosłownej, mimetycznej lektury. Byli oni słynącymi z małomówności introwertykami, a dyskurs wokół malarstwa Hoppera i Hammershøia (oraz wielu prac Vermeera) określa się jako „malarstwo ciszy”. Malowali swoje najbliższe otoczenie: okolice, w których mieszkali lub które odwiedzali (u Vermeera i Hammershøia były to również wnętrza ich własnych domów), a modelkami były bliskie artystom osoby. *Oeuvres* całej trójki są ikonograficznie i formalnie bardzo spójne: powracali do podobnych motywów, kompozycji, charakterystycznego sposobu gospodarowania płaszczyzną pola obrazowego. Hopper, tak jak i Hammershøi (w którego niemal monochromatycznych płótnach jest to nader wyraźne), nie przywiązywał zbyt dużej wagi do koloru, gdyż istotniejsza była linearna struktura (wypowiedź Hoppera na temat koloru cytuję w wstępie książki za: K. Kuh, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists*, New York–Evanston 1962, s. 134; na temat rzekomej „ślepoty na kolor” Hammershøia zob. P. Vad, *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century*, trans. K. Tindall, New Haven–London 1993, s. 372–373). Jeśli Vermeer jest dyskutowany

Na poziomie pewnej ogólności można by pisać o wielu ich obrazach wspólnie, pod warunkiem że celuje się bez brawury, „okrągłymi” słowami w puste pola przedstawień, by nie dotknąć różnicy. Dotyczy to zwłaszcza Hoppera i Hammershøia, na których pora już skupić się, pozostawiając Vermeera w rezerwie.

Malarstwo duńskiego malarza jest bliskie twórczości Hoppera pod względem skupionej atmosfery wnętrza z pojedynczą postacią, w których równie ważną rolę pełnią przedmioty – krzesła, stoły, układy obrazów, okien i płaszczyzn ścian. Te powracające w kolejnych pracach elementy najsilniej zbliżają dzieła do siebie w swej banalnej poręczności i sprzętowej „nikczemności”.

Rainer Maria Rilke, pisząc, że o „długiej i powolnej” twórczości Hammershøia nie należy mówić w pośpiechu, czyli winno się mówić powoli, miał być może na myśli chirurgiczną precyzję milknięcia, wsiąkania słowa w obraz, która decyduje o trafności interpretacyjnego opisu<sup>32</sup>. Słowa poety nieuchronnie kierują nas ku heideggerowsko rozumianej mowie jako wydarzeniu się rzeczy w momencie jej nazywania. Mowa jest wydobywaniem sensu i prawdy jako tego, co mówi, chroniąc, pozwalając dziełu być tym, czym jest. Chronić lub przechowywać to znaleźć odpowiedni sposób uchwycenia istoty dzieła w mowie – również w mowie poetyckiej. Jednocześnie „wszelka sztuka [...] jest w istocie poetyzacją [*Dichtung*]”<sup>33</sup>. Być może Rilkego niespieszne mówienie oznacza właśnie taką mowę ostrożną, otaczającą dzieło troską, różniącą się od gadaniny (*Rede*) odbywającej się w pospiesznym podążaniu za głosem innych. Powolne mówienie prowadzi na drogę CISZY JAKO BEZGŁOŚNEJ MOWY. Mogłaby ona tu być różnicą dziejącej się mowy i ciszy, gdzie żadna z nich nie jest swym absolutnym przeciwieństwem: ostrożnym stąpaniem słowami, pełnym postojów, interwałów pozwalających wybrzmieć

---

w kontekście zastosowania camery obscury, obrazy Hammershøia i Hoppera są związane z fotografią. Zob. P. Vad, op. cit., s. 370–372. Ponadto na wielu płótnach trójki artystów potencjalna narracyjność zostaje wstrzymana na rzecz kontemplacyjnej atmosfery tego, co określa się niekiedy jako bezzasowe trwanie.

<sup>32</sup> Rilke zamierzał napisać esej o duńskim malarzu, jednak ostatecznie nigdy tego nie zrobił. Informacja za: P. Vad, op. cit., s. 374.

<sup>33</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, w: idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 50.

temu, co powiedziane. Powolna, a zatem długa, zabierająca – ale i przecież dająca czas sztuka Hammershøia wymaga takiego samego o niej mówienia, lecz staje się ona właśnie taka dopiero w owym chroniącym mówieniu. Niemieckie *chronić (wahren)* lub *przechowywać (bewahren)* wiąże się również z *postrzegać (wahrnehmen)*. Można zatem rzec, że mówienie o dziele – o obrazie – jest nierozdzielne z jego widzeniem, z próbą nazywania tego, co widać. Mowa jest rozmową pozwalającą na owocne współbycie z dziełem<sup>34</sup>.

Mając w pamięci to możliwe odczytanie „niespiesznego mówienia”, powiem coś o obrazie *Pokój na Brooklynie*, który powodowany siłą wizualnego podobieństwa motywu, kompozycji i wynikającego z nich nastroju, wkracza w dialog z kilkoma płótnami duńskiego artysty, przejmując ich elokwentną ciszę wraz z wpisanymi w nie słowami Rilkego.

*Pokój na Brooklynie* przedstawia jednocześnie wnętrze i zewnątrz – zarówno pokój, jak i fragment widniejącego za oknem miasta. Uderzające podobieństwo tego dzieła pod względem struktury i motywu oraz wynikającej z nich atmosfery skupienia zmusza do współwidzenia go z pracami Hammershøia, takimi jak *Wnętrze z kobietą siedzącą przy pianinie*, *Strandgade 30* (1901; fig. 35) oraz *Wnętrze z siedzącą kobietą*, *Bredgade 25* (1910; fig. 36).

We wszystkich obrazach powraca motyw siedzącej na krześle tyłem do widza kobiety we wnętrzu. Podobna sylwetka kobiet, odkrywająca kark fryzura oraz ich wizualne skrupowanie formą krzesła i linearną strukturą wnętrza wskazują na niedającą się zlekceważyć oglądową i bytową, a zarazem ów byt różnicującą bliskość między kobietą z *Pokoju na Brooklynie* i postaciami, które spotykamy na płótnach Hammershøia. Dochodzi tu również do analogicznych repetycji elementów poszczególnych obrazów. Choć główne motywy odsyłają do twórczości Vermeera i innych malarzy niderlandzkich, na przykład Emmanuela de Wittego, to za sprawą rezygnacji Hoppera z anegdotycznego nagromadzenia detali na rzecz ikonograficznego minima

<sup>34</sup> Powyższe wątki wnikliwie rozwija Wojciech Suchocki w: *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996, s. 113–133. Użyteczne omówienie stanowi również: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004.

lizmu i geometrycznej syntezy dialog z Hammershøiem wydaje się najbardziej wy-mowny, skutecznie skłania do tego, by spróbować go wypowiedzieć, a raczej zapisać. Spójrzmy najpierw na obraz Hoppera.

Trójdzielne okno zajmuje ponad połowę powierzchni pola obrazowego. Już tylko w ten sposób czyni zadość tytułowej obecności Brooklynu, który niebieskimi prostokątami nieba szkli okienną ramę, a oknami rzędu domów, na wzór budynku z *Poranka w mieście*, zerka do wnętrza ponad parapetem. Nieznacznie odchylona od poziomu, wznosząca linia dachu dzieli dolną partię okna, powtarzając poziomy, widoczny powyżej podział okienny. Z kolei symetrycznie ujmujące okienną strukturę, pionowe, błękitno-szare pasma ściany swą kolorystyką i geometrią optycznie redukują przejście między pokojem jako platformą ustalającą perspektywę oglądu a tym, co stanowi tego oglądu przedmiot. Obraz odwraca tytułową relację, bowiem to nie Brooklyn jest kontekstem lub ramą dla owego pokoju, lecz pokój stanowi obramienie Brooklynu i pozwala mu zaistnieć w szczególny sposób w obrazie<sup>35</sup>. Jest o tyle, o ile poja-

<sup>35</sup> Tytuł analizowanego obrazu, jak się przekonamy, kondensuje istotne, wynikające z lektury obrazu wątki. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Michela Foucaulta: „Tytuły, często wymyślane po fakcie albo przez kogoś innego, wnikają w kształty, gdzie ich inwazję przewidziano, a przynajmniej z góry autoryzowano, i odgrywają tam dwuznaczną rolę: sztalug, które mają podtrzymywać, i termitów, które drążą i obalają”. Zob. M. Foucault, *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 37. W tym przypadku tytuł jako element dyskursywny raczej współlistnieje z obrazem, wydobywając kluczowe napięcia. Jednak niektóre z tytułów obrazów Hoppera rzeczywiście zostały nadane przez krytyków (np. *Wczesny niedzielny poranek*); pozostałe, autorskie, przyczyniają się do odbioru samego obrazu w kategoriach sentymentalnej poetyckości związanej z porą dnia lub – w innych przypadkach – „faktyczności” obrazu za sprawą tytułów określających miejsce albo przedmiot (np. *Macomb's Dam Bridge* czy *The Circle Theater*). Co ciekawe, polaryzują one dwa skrajne, lecz ramujące dyskurs na temat Hoppera pola: poetyckość i realizm. Za Danutą Danek można rzec, że tytuły „stanowią część utworu, współtworzą jego poetykę i wskazują na nią”. Zob. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, z. 4, s. 154. Interesującą taksonomię tytułów na przykładzie twórczości Wasilija Kandńskiego przeprowadził również Wojciech Suchocki. Zob. W. Suchocki, *O tytułach obrazów Kandńskiego*, w: J. Malinowski (red.), *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 1984, s. 43–69. Zob. też znakomitą książkę poświęconą problematyce tytułowania w sztuce:

wia się w oknie. Zostaje tu również podważona logika tytułu, który przyporządkowuje obraz obiektywnie istniejącemu miejscu, osadza go w jego kontekście. Zamiast tego kontekst zostaje utekstwowiony – wpisany, zwinięty w tkankę obrazowej tekstury.

Licząc od lewej strony, dwie pierwsze części okna znajdują się na tej samej linii, podczas gdy trzecia „ucieka” skosem w prawo. W ramach pierwszego okiennego skrzydła siedzi kobieta, a za nią wynurza się zza lewej krawędzi częściowo ją blokujący, nakryty bordowym obrusem stół. Z kolei na tle podziału między drugim i trzecim skrzydłem okna namalowano stolik z kwiatami w wazonie. Między owym stolikiem a kobietą, na zielonej podłodze widnieje żółte pasmo wpadającego przez okno po prawej stronie słonecznego światła. Mimo stosunkowo niewielu elementów struktury obrazu problematyczne jest precyzyjne określenie przestrzeni owego okiennego, niesymetrycznego wykusa: trudno na przykład oszacować odległość między oknem a pasmem ściany po lewej stronie. Ponadto wydaje się, że widoczne w górnej partii obrazu ściana i oliwkowa roleta znajdują się na tej samej płaszczyźnie, a oddana do dyspozycji kobiety luka między oknem i stołem w ogóle nie została zaznaczona – musi tam być z uwagi na ową postać, która tę przestrzeń kreuje, lub inaczej: należy uznać, że kobieta została tam po prostu w-malowana.

Znajomość wspomnianych wyżej obrazów Hammershøia *Wnętrze z kobietą siedzącą przy pianinie*, *Strandgade 30* oraz *Wnętrze z siedzącą kobietą*, *Bredgade 25* sprawia, że problem tła dla postaci i poszczególnych elementów wnętrza zostaje podjęty niejako wspólnie z płótnami Duńczyka, w pamiętającym spojrzeniu niwelując kilka dziesięcioleci i dystans między Kopenhagą a Nowym Jorkiem. W pierwszym z nich kanapę zastąpiło pianino z dwoma wiszącymi nad nim obrazami, a zamiast drzwi pojawiły się widoczne po prawej stronie stiukowe dekoracje. Zdwojony profil odniesiony do pary obrazów przypomina o różnicy między dwoma pierwszymi skrzydłami okna Hoppera i jego trzecią, „skośną” partią. Można również zauważyć, że podczas gdy sylwetka siedzącej przy ok-

nie kobiety zostaje wpisana i ograniczona przez pasmo budynków (nieznacznie tylko przekracza linię dachów), to we *Wnętrzu z kobietą siedzącą przy pianinie* stabilizującą rolę linii dachów przejmuje dolna rama obrazka. W drugim dziele duńskiego artysty pojawia się zbliżona relacja postaci i dominującego, tryptykowego układu ściany. Analogia kształtów i zagospodarowanej przestrzeni pola sprawia, że brązową sofę w obrazie Hammershøia percytują z rzędem budynków u Hoppera, a wiszący powyżej obraz oraz kasetonową dekorację drzwi kojarzą z geometrią okiennych prostokątów. W obu przypadkach w miejscu otwierającego się na Brooklyn okna Hammershøi maluje ścianę lub – dosłownie – maluje obraz, szereg domów zabiera do wnętrza w postaci kanapy i muzycznego instrumentu. Percytowany z płótnami duńskiego malarza *Pokój na Brooklynie* sprawia wrażenie, że okno Hoppera to transparentna membrana wplatająca w swą tkankę to, co ukazuje: łączy wnętrze z zewnątrz, również w znaczeniu tego, co aktualne z projektowanym weń wirtualnym, zapamiętanym obrazem. Dzieła duńskiego artysty przenoszą w horyzont oglądu obrazu Hoppera graniczną sytuację bycia postaci jako „postawionych pod ścianą” lub „przypartych do muru”, z której jedynym wyjściem jest interioryzacja zapośredniczonej spojrzeniem świadomości, ucieczka ku wnętrzu.

Postaci Hammershøia i Hoppera cechuje szczególny rodzaj w-sobności. Choć wydają się pochłonięte własnymi myślami, lekturą lub muzyką, to – ponieważ są odwrócone tyłem – każda z tych czynności musi pozostać w sferze mniej lub bardziej popartego wizualnością obrazu domysłu. Do sytuacji postaci Hoppera w horyzoncie prac Hammershøia można chyba odnieść słowa Poula Vada o innym obrazie Duńczyka – że nic nie usprawiedliwia obecności kobiety przed pustą ścianą: nic poza obrazem, dla którego tam się znalazła<sup>36</sup>.

Lorenz Eitner pisze, że okno stało się motywem charakterystycznym dla malarstwa okresu romantyzmu<sup>37</sup>. Choć było już bardzo popularne w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim,

---

<sup>36</sup> P. Vad, op. cit., s. 207.

<sup>37</sup> L. Eitner, *The Open Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism*, „The Art Bulletin” 1955, Vol. 37, No. 4, s. 281–290.

to na początku dziewiętnastego wieku większą niż wcześniej rolę zaczęło odgrywać to, co za oknem. W rezultacie pojawia się typ obrazu „ni to będący krajobrazem, ni to wnętrzem, ale dziwną kombinacją obu”<sup>38</sup>. Interpretowano je jako miejsce projekcji marzeń o podróżach, niezaspokojonej tęsknoty, pragnienia ucieczki. W takim kontekście trafnie brzmi cytat kończąca powieść Theodorea Dreisera *Sister Carrie* (1900), przytaczany jako potencjalny intertekst dla obrazu Hoppera: „Wiedz zatem, że nie dla ciebie przesytność i zadowolenie. W swym bujanym fotelu będziesz trwała samotnie przy oknie, marząc. W swym bujanym fotelu będziesz śnić o szczęściu, którego pewnie nigdy nie zaznasz”<sup>39</sup>.

Przywoływanym przez Eitnera obrazem, który pojawia się także w literaturze poświęconej Hopperowi i Hammershøiowi, jest *Kobieta przy oknie* Caspara Davida Friedricha (1822; fig. 37)<sup>40</sup>. Postać, również zwrócona do widza tyłem, spogląda przez dolną, uchyloną część okna na – jak można wnioskować z dostępnych widzowi fragmentów – płynący po rzece żaglowiec. Oprócz ogólnie zdefiniowanego motywu i atmosfery dzieła niemieckiego artysty z płótnem Hoppera wiąże je zwłaszcza plisowana zielonkawo-granatowa suknia bohaterki i jej domniemane spojrzenie przez okno<sup>41</sup>. *Pokój na Brooklynie* gromadzi więc ślady zarówno holenderskiej, jak i romantycznej tradycji, które z kolei są dostrzegalne także w malarstwie Hammershøia. Tak zakreślone pole relacji wskazuje podstawową zmienną, jaką jest status okna. Staje się ono wewnętrzną płaszczyzną różnicowania w dynamicznym spojrzeniu aktualizującym moją (i każdego z widzów) wirtualną galerię obrazów<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 285.

<sup>39</sup> T. Dreiser, *Sister Carrie*, New York 2008, s. 499. Słowa te cytuje na przykład H. Beck, *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*, Frankfurt am Main 1988, s. 189 i P. Leider, op. cit., s. 101.

<sup>40</sup> Porównanie Hoppera i Friedricha pojawia się na przykład w: I. Kranzfelder, op. cit., s. 182–183; M. Iversen, *Hopper's Melancholic Gaze*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper* (katalog wystawy), London 2004, s. 60.

<sup>41</sup> Istnieje również rysunek Hammershøia przedstawiający postać stojącą przy oknie, który jest bardzo bliski dziełu Friedricha.

<sup>42</sup> Taką płaszczyznę interakcji aktualnego i wirtualnego, sięgając po współczesną terminologię, można określić jako „interfejs”. Jak napisał kiedyś Lawrence



Choć wydaje się, że dotychczas postać kobiety w brooklyńskim mieszkaniu poddawała się zbyt pospieszemu – niezgodnemu z zaleceniem Rilkego – wędrowaniu obrazami po okiennej kracie dzieła Hoppera, to przecież właśnie ona skupia ów niezrealizowany potencjał narracji, a przede wszystkim pozwala wybrzmieć napięciu przejścia między pokojem a Brooklynem, pokojem na Brooklynie i wnętrzami kopenhaskich mieszkań Hammershøia. Staje ona się jednocześnie ŚWIADKIEM CISZY i tym, co pozwala MÓWIĆ O CISZY OBRAZU. A zarazem – jest osią międzyobrazowej rozmowy. Ona też determinuje pozycję widza względem przedstawienia, oscylującą między przeważającym w górnej partii centralnym układem wyznaczającym widzowi miejsce pośrodku, na wprost obrazu oraz dolną połowę, w której wyraźnie zaznacza się przesunięcie układu okna – odchyłony do wewnątrz w prawo skos „stawiający” widza dokładnie za nią.

Kobieta jest ubrana w długą do kostek, skrzętnie maskującą jej cielesność, a nawet konotującą purytańskość, suknię. Fotel na biegunach, na którym siedzi, to nieodzowny składnik skonwencjonalizowanego, amerykańskiego pejzażu: werand domów na przedmieściach i w miasteczkach, ewokujący tradycyjny obraz prowincjonalnej Ameryki. Nie tylko siedzi w bujanym fotelu, ale i w oknie – w potocznym znaczeniu „siedzenia w oknie”, ale też: w „kracie” okiennej ramy współtworzonej przez linię dachów i wzmocnionej przez lewą krawędź ściany. Dodatkowo ujmuje, a nawet krępuje ją bujany fotel. Jego zagłówek tworzy rodzaj kołnierza, nawiązujący do kołnierza sukni postaci z *Wnętrza z siedzącą kobietą* Hammershøia. Od lewej strony dostępną jej przestrzeń ogranicza nakryty bordowym obrusem, przycięty przez lewą krawędź pola obrazowego stół; lub inaczej: wraz z oglądem od lewej do prawej stół wydaje się wyłaniać zza lewej granicy obrazu. Jego odpowiednik pojawia się przede wszystkim w obrazie z 1901 roku: na pierwszym planie, nakryty na biało, z wyrazistą ostrą linią fałdy zagięcia obrusa, która – w przeciwieństwie do horyzontalnego ruchu stolika u Hoppera – prowadzi

---

Alloway, używając frazy *interface imagery*, Hopper stworzył wyobrażenia będące strefami wzajemnego oddziaływania, przejścia lub spotkania. Cyt. za: H. Gerrit, *New York Letter*, „Art International” 1971, Vol. 15, No. 9, s. 62.

spojrzenie w głąb, bezpośrednio ku postaci. W *Pokoju na Brooklynie* wizualny ciężar elementów po lewej stronie częściowo jest zrównoważony przez stolik z kwiatami w wazonie. Linda Nochlin zauważyła, że powtarza on sylwetkę postaci pod względem barwy materiału sukni, a także układającego się w analogiczne fałdy obrusa oraz drewnianych elementów krzesła i nogi od stołu, a przede wszystkim sugerującego kobiecą sylwetkę kształtu wazonu<sup>43</sup>. Jego biel kojarzy się z wąskim pasmem jaśniejszego koloru szyi. W rezultacie stolik z wazonem można postrzegać jako wieloelementową instalację, której kandelabrowy układ wydaje się bardziej dynamiczny i ożywiony niż jedyna w obrazie postać ludzka<sup>44</sup>.

Skośne pasmo słonecznego światła stanowi silnie kontrastującą z zielonkawą podłogą diagonalną platformę, która wizualnie łączy stolik i kobietę oraz zaznacza istotne odstępstwo od dominującego frontalizmu przedstawienia, sugerowanego przez porównanie z Hammershoiem, a przede wszystkim przez symetrię okna i flankujących go pasm ściany. Światło wpada do wnętrza dzięki załamaniu prawego skrzydła okna pod kątem około czterdziestu pięciu stopni. Równoległa do owego świetlnego pasma linia podłogi tworzy niewielki, wznoszący skos, który na wysokości prawego skrzydła okna kieruje się pod kątem rozwartym w stronę prawego dolnego narożnika pola, po czym, tuż przed dolną krawędzią, podejmuje wcześniejszy kierunek i dochodzi do bocznej granicy, sugerując kontynuację przestrzeni. Scentralizowany tryptykowy układ okna jest w ten sposób kwestionowany na rzecz tytułowego pokoju, czyli przestrzeni<sup>45</sup>. Podporządkowująca sobie, a co najmniej problematyzująca, widzenie przestrzenne krata (Brooklyn) napotyka opór ze strony elementów wnętrza i światła, które (pomijając jego bogatą symbolikę) stanowi wizualny łącznik, odpowiednik tytułowego *in*, obrotową oś,

<sup>43</sup> L. Nochlin, *Edward Hopper and the Imagery of Alienation*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 139.

<sup>44</sup> Przypomina się w tym momencie rozstrzygająca scena *Psychozy* Alfreda Hitchcocka, gdy w piwnicy tajemniczego domu zostaje odnaleziony siedzący tyłem, podobnie ubrany trup matki Normana Batesa.

<sup>45</sup> Angielskie *room* oznacza pokój i przestrzeń; czasownik *to room* tłumaczy się jako „dzielić przestrzeń, dzielić pokój”.

na której spoczywa powyższa, nierozstrzygalna w istocie dialektyka wnętrza i zewnątrz, tekstu i kontekstu.

Obraz ten tematyzuje napięcie między konfrontacyjnym, scentralizowanym i frontalnym ruchem spojrzenia a postępującym, „rozpychającym się” między oknem a płaszczyzną obrazu ruchem horyzontalnym. Ten drugi porządek nie tyle konstatuje przestrzenną różnicę między płaszczyzną okna a płaszczyzną obrazu, co zmusza do jej analizy. Nie wystarczy stwierdzić wzajemnych relacji między poszczególnymi elementami, lecz należy je wypracować w spojrzeniu.

Równoległy do pasm listwy podłogowej i podoknia świetlny drogowaskaz na podłodze stanowi łącznik między postacią a stolikiem z wazonem. Jednak kobieta wydaje się w tym ciągu (po)minięta, a co najwyżej (pod)świetlona (światło wpada z boku w szczelinę między podłogą a suknią); powtórzenie skosu fałdy obrusa przez krawędź jej sukni, a wyżej rękawa i dalej drugiego obrusa, czyli elementów poza silnie ściskającą jej ciało „klatką” krzesła, zapewnia płynne przejście spojrzenia między „mijającym” ją stołem a świetlnym pasmem. Nie jest zainteresowana tym, co dzieje się tuż obok, w czym przychodzi jej jedynie pasywnie uczestniczyć. Ten bezruch i obojętność, skontrastowane z oglądową dynamiką wzajemnych relacji pozostałych elementów przedstawienia, potwierdzają wspomnianą już uwagę Nochlin o „urzeczowieniu” kobiety. Pomięta w tytule, pozostaje również na marginesie wydarzającej się przestrzeni pokoju, jego przestrzennienia w oglądzie.

Ruchowi spojrzenia od lewej do prawej strony przeciwstawia się logika kierunku wpadania światła przez okno. Sytuacja ta utrzymuje wszystkie uczestniczące elementy w wizualnym szachu, w napięciu, które nie pozwala rozstrzygnąć, czy spojrzenie powinno kierować się w stronę potencjalnego źródła światła, czy może raczej, analogicznie do początkowej sytuacji, zostać wyprowadzone poza obraz sugestywnym fragmentem zielonej podłogi w prawym dolnym rogu. W rezultacie można powiedzieć, że współdziała ono z namalowanym słonecznym światłem, wygospodarowując przestrzeń dla „wnętrza”, tworząc ów pokój, czyli przestrzeń, jako różnicę między płaszczyzną obrazu – z którą można utożsamić współwidziane z obrazami Hammershøia okno (zwłaszcza w górnej jego partii) – a oknem jako

oddalonym od niej elementem, ambiwalentnym ekranem/oknem/ścianą. *Pokój na Brooklynie* nie przedstawia zatem jedynie pokoju, lecz specyficznie skonstruowaną w widzeniu przestrzeń obrazową<sup>46</sup>.

Tutaj krystalizuje się podstawowa różnica między Hopperem a Hammershoiem, ale i Vermeerem. Obrazowa sytuacja w analizowanych przeze mnie pracach artystów dialogujących z autorem *Jastrzębi nocy* wydaje się już gotowa, z góry dana, wymagająca jedynie odpowiednio uważnej lektury. *Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie* jest zamknięta przez elementy pierwszego planu na zasadzie jakiejś nieodwracalnej skończoności, którą można poróżnić jedynie wertykalnie, cytatowo – przez percytację. W przeciwieństwie do *Poranka w mieście* nie ma tam jednak mowy o oglądowej procesualności. Podobnie ma się rzecz z Hammershoiem, którego *Wnętrze z kobietą siedzącą przy pianinie, Strandgade 30* (1901) stanowi analogiczną wizualną kontrpropozycję. Podczas gdy w przypadku Vermeera elementem wiążącym był przede wszystkim detal, u Hoppera – za sprawą owego świetlnego działania się – detale „rozklejają” obrazy, pozwalają na oddech, dają im przestrzeń.

Złociste pasmo nawiązuje również do innego płótna Hoppera. Niemal identyczne pod względem intensywności żółci kontrastującej z zieloną podłogą pasmo światła Hopper namalował dwadzieścia dziewięć lat później w *Kobiecie w słońcu*. W obu dziełach słoneczny pas swym prawym krańcem wskazuje róg płótna; zbliżona jest również przestrzeń obu pokoiów, zakreślona przez dolną krawędź pola i listwę podłogową. Aliteracja form – fałda stołu, sukni, obrusa, znajduje swoją analogię w powtórzeniu formy uda kobiety: zwój kołdry, udo, pagórki widoczne przez okno. W późniejszym obrazie, również za sprawą wydłużonego kształtu pola, dominuje ogląd „wzdłuż”, a okienny tryptyk zostaje zastąpiony kolejnymi, rozdzielonymi elementami: fragmentem obrazu, pustką ścianą oraz mniejszym, okien-

---

<sup>46</sup> Ciekawe są pod tym względem wnikliwe analizy Huberta Becka. W nawiązaniu do tego obrazu i kilku innych płócien pisze on o fragmentaryczności i podziałach ukazanej przestrzeni. W *Pokoju na Brooklynie* zauważa jednoczesność i zgęszczenie działania się. „Miasto odcisnięte jest w procesie obrazowania, w relacji między społecznym środowiskiem, które staje się abstrakcyjne (nierzeczywiste) i geometryczną abstrakcją płaszczyzny”. Zob. H. Beck, op. cit., s. 190–191.

nym prostokątem, a na skośnej ścianie obrazkiem. Z kolei pasmo światła, również dłuższe i szersze, dostaje się do wnętrza zaznaczonym jedynie firanką, niewidocznym oknem. Podczas gdy naga kobieta, afirmując swe obrazowe bycie, staje profilem do widza, na wprost światła, w słonecznym paśmie, w *Pokoju na Brooklynie* jest jej ono jeszcze zupełnie obojętne. Pozostaje niewzruszona na muskanie promieni u dolnej krawędzi fałdy spódnicy, zamknięta między stołem a oknem, w szczelnym uścisku krzesła, okiennej struktury i wyznaczonej przez dach linii horyzontu. Uwięziona w obrazowej strukturze, zrezygnowana, pasywnie trwa między przestrzenią a płaszczyzną, w jakże odmienny sposób od konfrontacyjnej postawy aktywnie „zaangażowanej w światło” *Kobiety w słońcu*. Ponownie wiele mówią tytuły: w pierwszym z nich kobieta zostaje zupełnie pominięta, wykluczona na rzecz miejsca, podczas gdy w drugim jej tożsamość manifestuje się stosownie do obrazowej sytuacji.

Wirtualna szansa, by powstać, przełamać ograniczenia, odrodzić się w obrazie, już sygnalizowana „za plecami” kobiety w fotelu i realizowana w *Kobiecie w słońcu*, zostaje dana bohaterce *Pokoju na Brooklynie* za nieoczekiwanym pośrednictwem filmu *Ja, ty, on, ona* (1974; fig. 38) francuskiej reżyserki Chantal Akerman. Film rozpoczyna się ujęciem kobiety siedzącej tyłem do widza na krześle na wprost ściany. Obok, w centrum, znajduje się łóżko, a po prawej stronie nocny stolik. Tak zakomponowany kadr i ukazana w nim sytuacja nie tylko w oczywisty sposób przywołują obrazy Hammershøia z 1901 i 1910 roku, ale i dzieło Hoppera (ściana swym horyzontalnym podziałem na dwa kolory przypomina relację budynków i nieba w brooklyńskim oknie). Przez długi czas „nic się nie dzieje”<sup>47</sup>, widz trwa w upływającym czasie filmowego ujęcia, który jest doświadczany inaczej w trakcie lektury filmu niż przed obrazem malarskim: brak zmiany przeradza się w stan nudy, czyli cza-

<sup>47</sup> Tak brzmi tytuł monografii poświęconej reżyserce: I. Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham-London 1996. Ivonne Margulies słusznie zauważa: „»Nic się nie dzieje« – ta definicja codzienności jest często przypisywana filmom i literaturze, w której treściowy substrat reprezentacji nie zgadza się z przeznaczonym mu czasem. Zbyt wiele celuloиду, zbyt wiele słów i czasu przeznaczają się na rzeczy nieinteresujące” (s. 21).

su, który daje o sobie znać, i zmusza do zmiany rejestru widzenia na bardziej cierpliwą lekturę statycznego obrazu. „Robi się nudno, gdy czas jest pusty, kiedy się go nie potrzebuje, gdy nie ma nic do roboty [...]” – pisze Hans-Jost Frey<sup>48</sup>. Dodajmy: gdy spojrzenie pozostaje we wprowadzonym przez film, narracyjnym, horyzontalnym modusie widzenia jako czytania, okazuje się, że obraz wymaga trwającego oglądu „tego samego”, spojrzenia skoncentrowanego na napięciach między elementami w obrębie kadru. Jednak po chwili kobieta wstaje i stopniowo pozbywa się z pokoju wszystkiego oprócz materaca i koca oraz porozrzucanych papierów. Rozbiera się i naga, w niemal pustym pokoju, modeluje jego przestrzeń swoim ciałem. W niektórych ujęciach spogląda przez okno, widoczne w skrócie przy krawędzi kadru lub jedynie sugerowane wpadającym do wnętrza światłem. Przejście od stanu „ukrzesłwienia” do doświadczania siebie w „oczyszczonej” przestrzeni – milcząco, samotnie, lecz z nadzieją, przypomina przejście od obrazów Hammershoia przez *Pokój na Brooklynie* do *Kobiety w słońcu* (fig. 39–40). Ów spłot międzyobrazowych, wprowadzanych do gry w pamiętającym spojrzeniu wzajemnych relacji zostaje przez Akerman niejako sfilmowany.

Nie mówić w pośpiechu to mówić tak, by nie zakłócić spokoju kobiety siedzącej na bujanym krześle, zbliżyć się do niej tak, by nie usłyszała moich kroków. To skradać się do niej powoli – bo malarstwo takie jak to jest „wolne” i „długie”, potrzebuje czasu. Nie należy jej spłoszyć, zanedo przemieścić słowem, lecz pozwolić jej powstać, mówiąc o obrazie innym obrazem, pozwolić im rozmawiać –  
BEZ SŁOWA.

### **Obraz w oknie, okno w obrazie: *Apartamentowce i Prasowaczki Degasa***

Hopper namalował kilka płócien, na których wrażenie znieruchomienia i beczasowego trwania ustępuje obrazom przedstawiającym sceny nieco bardziej dynamiczne, implikujące ruch, jakąś krzątani-

<sup>48</sup> H.-J. Frey, *Interruptions*, trans. G. Albert, Albany 1996, s. 59.

nę. Obrazy powstałe, być może nieprzypadkowo, w niedługim odstępie czasu – *Apartamentowce* (1923; fig. 41), *Nowojorskie chodniki* (1924–1925) czy *Pierwszy rząd widowni* (1951; fig. 17) – są stosunkowo bliskie twórczości Edgara Degasa. To właśnie kilka jego prac stanowi produktywny obrazowy intertekst dla pierwszego z wymienionych płócien Hoppera. Zbliża się ono do Degasa, generując sieć śladów oraz wynikających z nich wizualnych powtórzeń i przemieszczeń, które, jeśli je „zatrudnić” w interpretacji, wiążą obrazy dużo ciaśniej, niż pozwala na to zbudowany zapewne na słusznych przesłankach podobieństwa selektywny dyskurs wpływu i inspiracji. Levin twierdzi, że Degas stanowił źródło motywów i rozwiązań kompozycyjnych, zwłaszcza operowania kadrem dla wielu prac Hoppera<sup>49</sup>. Z kolei Gabriel Ramin Schor podejmuje problem „pustych” fragmentów pola obrazowego, które według niego Hopper przejął od francuskiego artysty<sup>50</sup>. Jeszcze inne interpretacje zwracają uwagę na zapośredniczoną przez Degasa fotograficzność płócien autora *Jastrzębi nocy*<sup>51</sup>. Poniższa, dystansująca się do owych wątków analiza *Apartamentowców*, wskaże „efekt cytatu” w postaci ramującego przyjęcia wirtualnej inskrypcji: wpisana w wewnętrzną, okienną ramę przedstawienia za sprawą pracy pamiętającego spojrzenia seria obrazów Degasa „zamieszkuje” budynek Hoppera.

*Apartamentowce* charakteryzuje złożona struktura przejść między malarsko wyobrażonymi podziałami przestrzeni. Już na samym

---

<sup>49</sup> Pisałem już wcześniej, że Levin zwraca uwagę na fakt, iż w 1924 roku Hopper otrzymał w prezencie od Josephine monografię Degasa autorstwa Paula Jamota, która mogła być według niej źródłem kompozycyjnych pomysłów na nowe prace. Zob. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 183–184. Jednak fakt ten o niczym nie rozstrzyga, bowiem, jak zauważyła ta sama badaczka, „wpływ” Degasa, który nazwę tu śladem, pojawia się już wcześniej, na przykład w pracach graficznych. Levin dostrzega podobieństwo między grafiką *Dom na wzgórzu* (1920) oraz *Dorożki na wyścigach* (1873) francuskiego artysty. Zob. eadem, *Edward Hopper, Francophile*, „Arts Magazine” 1979, Vol. 53, No. 6, s. 120.

<sup>50</sup> G. R. Schor, *Divided „Ornament”. Spaces in the Work of Edward Hopper*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel*, s. 26–44.

<sup>51</sup> B. Growe, *Fotografische Aufmerksamkeit. Edward Hopper, die Momentfotografie und Edgar Degas*, w: G. W. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie* (katalog wystawy), Essen 1992, s. 72–83.

początku, w momencie próby usadowienia spojrzenia w obrazie, zostaje ono przemieszczone z płasko zamalowanego centrum na lewo, gdzie pojawia się okno otwierające widok wnętrza pewnego mieszkania. Ustalona przez obraz pozycja widza implikuje trudny do związania z dyspozycją przestrzeni punkt widzenia z góry: znajdujemy się zbyt nisko, by z całą pewnością stwierdzić, że wyglądamy z okna znajdującego się piętro wyżej, na ścianie sąsiadującego budynku, ale zbyt wysoko, jeśli założyc, że znajdujemy się na tym samym poziomie. Wpisane w obraz zachwianie jedności ciała i spojrzenia pozwala na większą ruchliwość tego ostatniego, porównywalną do swobody często przywoływanego w kontekście Hoppera ruchu oka kamery.

Ściana ze wspomnianym oknem odchyła się od płaszczyzny płótna w lewo, pod kątem około trzydziestu stopni. Wewnątrz tęga kobieta w fartuchu, prawdopodobnie pokojówka, pochyla się w lewo nad trudną do jednoznacznej ikonograficznej identyfikacji białą materią: być może ścieli łóżko. Określenie jej czynności jest utrudnione ze względu na fragmentaryczność widoku, a zwłaszcza fakt, że jedna jej dłoń zostaje „odcięta” przez krawędź ściany, a druga znikła pod wspomnianą białą materią. Zarazem ów gest wyciągniętych, „okaleczonych” ramion zostaje podkreślony ciemnym tłem stojącej w głębi toaletki. Płaską plamę mebla można jednocześnie odczytywać jako nieregularny zygzak, kierującą się ku dołowi figurę, która zagęszcza i dynamizuje obszar między klatką piersiową kobiety a ową białą draperią. Wiedzione linią jasnego materiału spojrzenie kieruje się w dół, a dalej ku lewej krawędzi okiennej ramy, która jednocześnie powtarza granicę pola. W ten sposób zostaje zmanifestowana rola granicy, jako niezbędnego, konstytutywnego czynnika obrazu, momentu przejścia między wizualnymi porządkami widzenia i nie-widzenia. Ponadto umieszczony za kobietą zielony fotel, lustro – w układzie płaszczyznowym nad jej głową – a zwłaszcza „kłujące” kobietę w dolną część pleców naroże framugi „wewnętrznej” okna optycznie ją unieruchamiają, zmuszając do trwania w tej, jak się wydaje, niewygodnej pozycji.

Okno jest po obu stronach ujęte przez szare pasma ściany: węższe, przylegające do lewej granicy pola, i szersze, biegnące przez całą wysokość obrazu z prawej strony. Proste „przycięcie” od góry i dołu



oraz względnie równomierna dyspozycja złamanej szarości sprawiają, że różnica między przestrzenią przedstawienia a płaszczyzną zwłaszcza szerszego pasma uległa zatarciu. Po prawej, w głębi, wyłania się część elewacji budynku, ukazująca kolejne okno z lekko rozsuniętymi na boki firankami, między którymi ustawiono „podglądającą” pokojówkę roślinę w doniczce, szczególnie, wewnątrzobrazowy odpowiednik widza. Poniżej, w samym narożu, widać górną część okna niższego piętra, sugerującą minimalną wysokość obrazowego zdarzenia.

Obraz ten przywołuje Degasa na poziomie obrazowej poetyki, związanej przede wszystkim z funkcją ramy, która decentralizuje i przemieszcza to, co wydaje się głównym przedmiotem przedstawienia i nośnikiem narracji. Można ją traktować jako dynamiczną ingerencję w figurację, która modeluje i tematyzuje fragmentaryczność widzenia oraz podkreśla ową „poranioną” obrazową samowystarczalność. Z drugiej strony jednak rama jawi się jako związane z taką właśnie dyspozycją wskazanie na konieczność wyobrażeniowego uzupełnienia tego, co wydaje się za sprawą jej cięcia przekraczać granicę obrazu. Pozbawione wyrazistej figuracji „puste” płaszczyzny, u Hoppera często w centrum pola, jawią się jako rezultat przesunięcia kadru, jakaś widzialna nadwyżka skutkująca niewidzeniem. A przecież to właśnie te rzekomo przesunięte, „nie-do-widziane” partie przedstawienia najsilniej stymulują spojrzenie i uwidaczniają szczególnie charakter obrazu. *Apartamentowce* to dzieło, które nie tylko niesie możliwe do ogólnego zdefiniowania znamiona poetyki Degasa, lecz – w genetycznie mało prawdopodobny, ale doświadczalny wizualnie sposób – różnicuje i uprawia pewien, kilkukrotnie powracający w dorobku francuskiego malarza, motyw: postać pokojówki przywodzi na myśl serię trzech obrazów pt. *Prasowaczka* (1873, 1887, 1892–1893) Degasa (fig. 42–44).

Choć różnią się malarską definicją form, to każda z wersji przedstawia zwróconą do widza profilem (pod nieco innym kątem) postać z żelazkiem w dłoni, która pochyla się nad stołem lub deską, prasując upraną bieliznę. Obrazy Degasa kierują uwagę widza ku czynności prasowania, podkreślonej centrum geometrycznym pola, które przypada na przestrzeń między żelazkiem i dłońmi kobiety a jej głową.

W ten sposób zostaje wyeksponowany trud prasowaczki i jej koncentracja na wykonywanej czynności. Ciasne skadrowanie i przycięcie tylnej części ciała kobiet konotuje pewne ruchowe skrupowanie, a zarazem denotuje fragmentaryczność, chwilowość widoku<sup>52</sup>. Wiążące w różniących się nieco od siebie konfiguracjach nad ich głowami pranie dodatkowo ogranicza możliwość ruchu, wyprostowania się i zmusza do trwania w wyznaczonej im pozycji w obrazie. Z kolei widoczne w głębi, regularne plamy okien oraz płaszczyzny ściany nawiązują wirtualny kontakt ze złożoną strukturą drugiego budynku w *Apartamentowcach*. Ponadto skos powierzchni, na których prasują, odpowiada liniom wyznaczonym przez parapety okienne znajdujące się za pokojówką.

Perspektywa konfrontacji dzieła Hoppera z *Prasowaczkami* Degasa wprowadza nieco inny, *nomen omen*, kąt spojrzenia, bowiem zachęca do projekcji sytuacji, w której przesunięcie pozycji widza doprowadzi do jeszcze większego zbliżenia się obu dzieł, bardziej efektywnego – co nie znaczy, że dokładnego – powtórzenia. Jak wspomniałem wcześniej, ruch namalowanej przez Hoppera kobiety również został zatrzymany w swej niewygodnej dynamice. Jednak ponieważ dłonie sprzątaczkki są niewidoczne, widz nie jest w stanie precyzyjnie określić jej zajęcia; potencjalne znaczone jej gestu muszą pozostać niedookreślone lub uzupełnione przez pamięciowo-wyobrażeniową projekcję. Obrazy Degasa, na co wskazuje już ich tytuł, nie pozostawiają takich wątpliwości. Skromna narracja może zostać zamknięta jednoznaczny (choć w dalszym rozrachunku i tak zróżnicowanym) dopełnieniem. W tym sensie są one bardziej do-słowne i mniej obrazowe, jeśli roboczo uznać, że obrazowość ma frustrować codzienne widzenie, między innymi przy pomocy rozmaitych

---

<sup>52</sup> Werner Hoffman pisze, że w „Degasa panoramie paryskich kobiet, prasowaczka oznacza wycieńczone, zmęczone ciężką pracą ciało. Ale nawet tych stworzeń nie omija ciekawskie spojrzenie *voyera*”. Zob. W. Hoffman, *Degas. The Dialogue of Difference*, New York–London 2007, s. 161. Zob. również: T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton 1985.

strategii ramowania i fragmentacji<sup>53</sup>. Przypomnienie Degasa w momencie oglądu Hoppera obiecuje – choć nie daje gwarancji – kontynuację lektury, wynikające z projekcji otwarcie pola wirtualnego różnicowania.

Dialog dzieł obu artystów w tym przypadku generuje szereg produktywnych metafor. O jednej z nich wspomniałem na początku: o oprawie obrazu Degasa przez Hoppera, który zapewnia mu ARCHITEKTONICZNE *PASSE-PARTOUT*. Derrida sięga po ten techniczny termin w *Prawdzie w malarstwie*, nawiązując do jego dwojakiego znaczenia w języku francuskim: kartonu stanowiącego zwykle szeroką oprawę fotografii, rysunku czy grafiki, ale też „klucza otwierającego wszystkie zamki, wytrychu”<sup>54</sup>. I choć filozof przestrzega przed stosowaniem owego drugiego znaczenia *passee-partout*, w tym przypadku wydaje się ono nad wyraz stosowne: pozwala „włamać się” Degasowi do mieszkania Hoppera. *Passe-partout* to jednak też rys owej inskrypcji, samej możliwości: „Rys [*le trait*] ulega atrakcji i retrakcji, przyciąga się i mija ze sobą. Sytuuje się. Sytuuje się między widocznym obramowaniem a fantomatycznym środkiem, z którego pozycji fascynuje”<sup>55</sup>. Chodziłoby tu o fascynujące, „fantomatyczne” lub fantazmatyczne przejście z zewnątrz, do wewnątrz, mimo że różnica ta, suwerenność wnętrza (i zewnątrz), zawsze była tylko złudzeniem i widmo Degasa już zawsze tam rezydowało. *Passe-partout* działa między wewnętrzną krawędzią ramy a zewnętrzną krawędzią „tego, co pozwala za sprawą swojej pustej obwódki zobaczyć, albo czyni widzialnym, czyli: wizerunku, obrazu, figury, formy, układu linii i kolorów. To, co się wtedy ukazuje, zazwyczaj pod szybą, obywat się pozornie bez *passee-partout*, choć przecież to dzięki niemu zysku-

<sup>53</sup> Jednocześnie należy zauważyć, że obrazy Degasa również manifestują swą nieredukowalność do konwencjonalnego, realistycznego paradygmatu przedstawieniowego. Na przykład w pierwszej z *Prasowaczek* wyraźnie zaznaczona impastem materia malarska daje o sobie znać szczególnie silnie w miejscu, w którym koncentruje się wysiłek kobiety. Gęsta biel prasowanych rzeczy organicznie łączy się z trudnym do określenia białym polem, które najpewniej można zinterpretować jako bijące od okna białe światło.

<sup>54</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 1–20 oraz 463 (przyypis 5).

<sup>55</sup> Ibidem, s. 19.

je głębiej<sup>56</sup>. *Prasowaczki* pojawiają się za okienną szybą, lub stanowią wirtualną szybę wstawioną w okno, niosącą obraz zapamiętany, widoczny jedynie jako obraz pamięciowy, niczym przemieszczony odbłask na szkłe<sup>57</sup>. Jednak skoro w tym przypadku *passé-partout* już zawsze należało do dzieła, to owa mobilna struktura obramienia zostaje wpisana w obraz, który poręcza poróżniający ruch między dziełami. W tym sensie całe płótno Hoppera stanowi POLE INSKRYPCJI, obraz o cyrkulacji obrazów, przechodnią ramę – jak *passé-partout*, jak „apartamentowce”, do których kolejni mieszkańcy wprowadzają się i je opuszczają lub wzajemnie się odwiedzają i są odwiedzani. *Passé-partout* byłoby zatem zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz; a w końcu i „samo dzieło” – to, co w owym „fantomatycznym środku” – okazuje się przejściowe, ramujące ramę, zewnętrzne i niestałe. Taka byłaby logika PARERGONU, o którym dalej pisze Derrida – nierozstrzygalnej różnicy tego, co należy do dzieła (Hoppera), a jednocześnie – stanowiąc jego część – jest poza nim (obrazem Degasa). „W odniesieniu do dzieła, które może mu służyć za tło, wtapia się w ścianę, a następnie rozprzestrzenia się stopniowo w powszechną tekstualność [*dans le texte général*]. W odniesieniu zaś do tej ostatniej parergonalne obramowanie wtapia się w dzieło [malarskie przedstawienie jako całość], które oddziela się od ogólnego tła<sup>58</sup>. Dialogujący z Degasem obraz Hoppera podejmuje ten problem, paradoksalnie, w obrębie pola obrazowego jako swój temat. O takim uwewnętrznieniu tego, co zewnętrzne, świadczy choćby „chroniące” lewą krawędź pola, przejmujące rolę „cięcia” pasmo ściany.

A zatem dochodzi tu do widmowych lub wirtualnych odwiedzin Degasa w obrazie/pokoju Hoppera. Nie jest to jednak gościna oparta na harmonijnym spotkaniu, lecz przemieszczającym różnicowaniem. Tak jak *Apartmentowce* redukują bliskość impresjonistycznego ujęcia, odsuwają widza od obrazu Degasa, tak znamię innego obrazu dostrzeżonego w przedstawieniu okna zmusza do jeszcze bardziej

<sup>56</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>57</sup> Zob. inspirujące refleksje na temat obrazu za szkłem i współistniejących z nim odbić w: M. Poprzęcka, *Obraz za szkłem*, w: eadem, *Inne obrazy*, Gdańsk 2008, s. 82–101.

<sup>58</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, s. 73.

wyężonego spojrzenia, próby jak najbardziej precyzyjnego dopasowania; mimo że widza dzieli od niego przepaść ramy – kilka pięter – dosłowne ROZSUNIĘCIE.

Dostrzeżony w oknie ślad *Prasowaczek* (każdej z osobna, a zarazem wszystkich, zredukowanych do pewnej średniej pamięciowego, elastycznego, potrójnie przesuniętego konturu) generuje nie tylko strukturalną możliwość uzupełnienia, ale destabilizuje i przemieszcza pozycję widza przed obrazem. Prostokątne płótno Degasa nie wpisuje się w nieregularny czworobok widzianego z ukosa okna. W takim układzie relacja obu obrazów kształtuje się dwojako. Pierwszy punkt widzenia zakłada zawiasowe odchylenie *Prasowaczek* od płaszczyzny pola obrazowego w głąb i widzenie uwzględniające trójwymiarową transformację. W takim oglądzie postaci kobiet byłyby postrzegane nie dokładnie z profilu, lecz tak jak u Hoppera. Z drugiej strony percypowany z pracami Degasa obraz zmusza do wychylenia się lub przesunięcia w prawo, tak by znaleźć się na wprost okna, które pozwoliłoby na jak najbliższe powtórzenie, na zredukowanie tej materialnie nieredukowalnej różnicy. Ulokowanie się na wprost okna umożliwiłoby sprecyzowanie tego, co robi kobieta, pozwoliło na protetyczne zapożyczenie dłoni od którejś z *prasowaczek*. Dostrzeżenie i fizyczne podążenie za śladem innego oznacza tu – jedynie potencjalnie – umożliwiającą narracyjną klarowność cytatomą anamorfozę.

Taką logikę oglądu sugerują również kolejne wersje obrazu Degasa widziane jako następujące po sobie fazy subtelного ruchu, niczym stop-klatki na taśmie filmowej: ciało *Prasowaczki* jakby delikatnie odwraca się w stronę widza. W najwcześniejszym obrazie wyraźnie widać część pleców kobiety, a profil twarzy różnicuje jedynie koniuszek nosa. Najpóźniejsze przedstawienie ukazuje już tylko linię pleców i bardziej klarowną fizjonomię.

Jeśli impresjonizm był czujną obserwacją codzienności, paryskiego spektaklu ulicy i pośpiesznym przekładem światła otaczającej rzeczywistości w medium malarstwa, to obrazy Hoppera silniej podkreślają doświadczenie widzenia świata innymi obrazami, obrazami „już zrobionymi”. *Apartamentowce* obrazują, czyli ramują, to, co już zobrazowane. A zatem jest to obraz zawsze już powtórzo-

ny, obraz naznaczony kilkoma wersjami *Prasowaczki* Degasa. Choć w twórczości francuskiego artysty często pojawiają się ślady innych obrazów lub modusów widzenia (np. fotografii), to Hopper wydaje się pod tym względem bardziej skuteczny. „Odwiedzając” Hoppera, płótna Degasa uruchamiają międzyobrazową sieć drzemającą pod powłoką komentarzy o wstrzymanej narracji. Wizualna nieefektywność sugerowanej anamorfozy, brak różnicy w widoku „z ukosa” nie oznacza, że nic nie dzieje się na infrastrukturalnym poziomie wirtualnego różnicowania, dostępnym jedynie w lekturze uwzględniającej ślad innego, mobilność tego, co wewnątrz. Hopper problematyzuje paradygmat immanencji właśnie przez immanentnie wizualne rozwiązania płótna: pyta, zagaduje innym obrazem, angażując oko i pamięć, destabilizuje niezmienność tego, co widzialne.

Szare pionowe pasma, mimo ich sygnalizowanego przez parapet i podział okienny skośnego cofnięcia względem pola, są frontalnie zwrócone do płaszczyzny obrazu, a nawet z nią tożsame. Widziane bez związku z projektowaną w obraz sytuacją jawią się jako niefiguralne pola, punkt wyjścia, dla umieszczonego między nimi okna-obrazu, oscylują między porządkami, są owym mobilnym *passé-partout*, poróżnionym z samym sobą; nie tyle przysłaniają, co dokonują materialno-ontologicznego cięcia, a raczej – odarcia, przypominając wizualną sytuację w innym znanym obrazie Degasa – *Pani Manet* (1868; fig. 46).

Podarowany Édouardowi Manetowi przez Degasa portret państwa Manetów ukazuje siedzącego wygodnie na kanapie autora *Śniadania na trawie* po lewej stronie, podczas gdy po prawej została namalowana jego żona przy pianinie. Obraz ten Manet, z nie do końca jasnych przyczyn, pionowo rozciął wzdłuż postaci jego żony, tak że została ona pozbawiona przedniej strony przedstawionego z profilu ciała, twarzy i spoczywających na klawiaturze pianina dłoni<sup>59</sup>. Degas zabrał okaleczone dzieło i oparł je, przywracając oryginalne wymiary. O brakującej prawej części (nie zachowała się) przypomni-

---

<sup>59</sup> Ambroise Vollard, relacjonując zajście, pisze, że Manetowi nie odpowiadał sposób, w jaki Degas przedstawił jego żonę. Zob. *Degas* (katalog wystawy), Ottawa–New York 1988, s. 140.

na podpisana jego nazwiskiem surowa materia obrazu, co – jak sugeruje Werner Hoffman – dowodzi, że owa „pusta” partia zyskała status konstytutywnego elementu dzieła. Niemiecki historyk sztuki uważa, że ta rekonstrukcja nie tyle przedstawienia, co płaszczyzny pola obrazowego stanowi świadectwo zintensyfikowanej fragmentacji przestrzeni na rzecz rozwiązań płaszczyznowych w malarstwie Degasa, które są również tak silnie obecne w twórczości Hoppera<sup>60</sup>. Pasma szarości w *Apartamentowcach* postrzegam jako malarskie powtórzenie tego konkretnego przypadku: lekko chropowate brzożgi, po prawej stronie zaznaczone delikatnym żółcieniem, zapewne znaczącym słonecznego światła, sugerują jakieś materialne rozdarcie i mimetyczne pęknięcie w miejscu najstabilniejszym, tam, gdzie mur domu podtrzymuje zawieszony na nim okienny obraz – percytowany, przemieszczony Degas na ścianie Hoppera.

Intuicję Hoffmana potwierdza (choć niemiecki historyk sam o tym nie pisze) obraz *Kupcy bawełny w Nowym Orleanie* (1873; fig. 47). Charakteryzuje go kompozycja bardzo zbliżona do tej, która powstała z przyciętego portretu Manetów, z tą różnicą, że owo „brakujące” pasmo zostało pokryte farbą i przedstawia ścianę z wiszącym na niej, fragmentarycznie widocznym obrazkiem. Wewnętrzny pion tego pasma radykalnie tnie wzdłuż postać jednego z kupców. Na ścianie, w miejscu, gdzie Degas namalował obraz, w *Apartamentowcach* znajduje się okno naprzeciwległego domu. Po raz kolejny, choć tym razem pośrednio, dochodzi do zejścia się tych podstawowych metamalarskich motywów. Oba obrazy spotykają się również bezpośrednio w miejscu skosu oświetlonego parapetu „wewnętrznego” okna oraz krawędzi kontenera na bawełnę (w obu pracach dolna krawędź okna i obrazka są analogicznie, nieznacznie względem owej krawędzi podwyższone). Przedłużenie tej linii przeszywa pochylającego się nad bawełną mężczyznę w cylindrze, ale i – w mniej oczywisty sposób, jako indukowana w spojrzeniu kierunkowa – kobietę z płótna Hoppera. Mężczyzna, zwrócony ku centrum obrazu (odwrotnie niż pokojówka), obiema rękami dotyka miękkiej bawełny, uzupełniając to, czego nie widać w *Apartamentowcach* – tym

---

<sup>60</sup> W. Hoffman, op. cit., s. 162.

bardziej że kontener z białym surowcem zakreśla dokładnie taką samą partię pola obrazowego, co wyznaczony przez parapety kształt wnętrza mieszkania. Hiperbolicznie i synestezyjnie wskazany brak w obrazie Hoppera zostaje wirtualnie wypełniony miękką, haptyczną materią, której pozbawiona dłoni kobieta może dotknąć jedynie zastępczo – w pamięci widza, dzięki Degasowi.

### **Portret Orleanu: pop-art i znaki**

*Portret Orleanu* (1950; fig. 48) to „miasteczkowy krajobraz” (*townscape*) – niepozorny, a nawet kompozycyjnie niezgrabny widok niewielkiej miejscowości na Cape Cod. Tak opisuje go w prowadzonym przez siebie rejestrze obrazów męża Jo Hopper: „Sporo szarej drogi na pierwszym planie. Jaskrawo kolorowe domy po prawej, ciemnozielone drzewa, późna pora dnia, tuż przed światłami [porą, gdy włącza się światła – F. L.]”<sup>61</sup>. Uzupełnijmy ten zwięzły opis: droga zajmuje dużą część dolnego pasma pola, wiodąc w prawo i na wprost, czyli w głąb przedstawienia, do około jednej trzeciej wysokości pola, gdzie znajduje się perspektywiczny punkt zbiegu. Implikowany punkt widzenia sugeruje, że – stając przed obrazem – widz zbliża się do skrzyżowania lub właśnie na nim się zatrzymał. Na wprost, w odległości widnieją auta, które *per analogiam* stanowią potencjalną czasoprzestrzenną antycypację jego pozycji. Skrzyżowanie dróg zachęca do kontynuowania podróży, ale zmusza też, by się zatrzymać i rozejrzeć, jest miejscem wybudzającym z pasywnej recepcji przemijających za oknem obrazów. Z kolei po prawej stronie, w miejscu, gdzie mógłby znajdować się znak „stop”, pojawia się reklamowy szyld stacji paliw Esso<sup>62</sup>.

Szarej, wyznaczonej przez linie krawężników ulicy odpowiada złamany bielą oraz delikatnymi tonami żółcieni i różu błękit nieba.

<sup>61</sup> *Record Book* (III, s. 35); cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 1, New York–London 1995, s. 332.

<sup>62</sup> Stacje benzynowe są jednym z kilku powracających motywów w twórczości Hoppera. Zob. *Stacja benzynowa* (1940), *Czteropasmowa droga* (1954).



Te dwie niesymetryczne partie pola ujmują od dołu i od góry wycofujące się w głąb pasmo różnobarwnych, przypominających klocki budynków z prawej oraz strefę zieleni z lewej strony. Drzewa i budynki spotykają się mniej więcej w centrum pola, a pasmo zieleni jest widoczne również dalej, w tle dla zabudowy ulicy. Całość zostaje kulisowo ujęta z prawej strony wspomnianym już szyldem stacji Esso, pionem telegraficznego słupa i jaskrawożółtym sygnalizatorem świetlnym, z drugiej – w półdystansie, drzewami z dużymi, rozłożystymi koronami. W ten sposób, zatrzymując się na skrzyżowaniu, widz staje również przed powracającym w interpretacjach twórczości Hoppera problemem dialektycznego napięcia między naturą a kulturą, jakie według niektórych krytyków stanowi istotny znaczeniowy wątek jego obrazów<sup>63</sup>. Jednak obraz ten jest zajmujący z innych powodów.

Po pierwsze, to stosunkowo rzadziej eksponowane i niezbyt często dyskutowane płótno jest skonstruowane z wielu rozmaitych, powracających w twórczości Hoppera motywów. Szeroki, „rozlewający się” po obrazie fragment szosy powtarza układ przedpola w *Listopadzie na placu Waszyngtona* (1932 i 1959; fig. 49) oraz *Szekspirze o zmroku* (1935; fig. 50), ale też zaznacza perspektywiczną głębię, przypominając pod tym względem takie obrazy, jak na przykład *Samotność nr 56* (1944; fig. 51). Pojawia się tu typowa architektura nowoangielskich miasteczek, której formę Hopper „zageszcza”, nadając jej optyczną, geometryczną ciężkość; między prawą krawędzią pola i ciemnoszarym słupem oraz światłami drogowymi powstała niewielka abstrakcyjna, płaszczyznowa kompozycja kwadratowych pól, które przyciągają spojrzenie nie ze względu na przedmiot, do którego odsyłają (fragment okna), lecz skojarzenie z obrazami abstrakcjonistów. Nieco głębiej, pod żółtawą markizą stoi niewielka postać kobiety; jedyna w całym obrazie, swą obecnością podkreśla nieobecność kogokolwiek innego, chyba że za antropomorficzny substytut uznamy widoczne w oddali auta. Przypomina ona kobietę z obrazu *The Circle Theater* (1936; fig. 52), który łączy z nim również ko-

<sup>63</sup> Zob. na przykład: I. Kranzfelder, op. cit., zwłaszcza rozdział *Nature and Civilization*, s. 77–114.

łaż wyrazistych kolorów, słup z sygnalizacją świetlną oraz – o czym za chwilę – obecność napisów. Z kolei auta są w malarstwie Hoppera pierwszym i jednym z zaledwie dwóch przedstawień samochodów innych niż typowe dla lat dwudziestych Fordy Model-T i im podobne. W oddali widnieje „pudełkowy”, „samotny” dom – główny motyw obrazów takich jak wymieniana już *Samotność nr 56*. Choć *Portret Orleanu* można interpretować jako przedstawienie konkretnego miejsca, obraz metonimicznie odzwierciedlający charakter miasteczka, to stanowi on również kolaż miejskich i „drogowych” krajobrazów Hoppera – rodzaj ich ZBIOROWEGO PORTRETU.

Tym, co w szczególnie sposób zwraca uwagę, jest jednak widniejący w górnym prawym rogu, ostentacyjnie manifestujący swą „znakowość” reklamowy szyld Esso. Napisy i szyldy reklamowe pojawiały się w obrazach Hoppera już niejednokrotnie, lecz rzadko zyskiwały tak prominentną wizualnie rolę<sup>64</sup>. Jest to najbardziej bezpośrednia, antycypująca poetykę pop-artu referencja do tak silnie związanego z pejzażem Ameryki, rozpoznawalnego na całym świecie firmowego znaku<sup>65</sup>. Status tego namalowanego logo oscyluje między prawdziwą, umieszczoną w kontekście rzeczywistości reklamą a znanymi z pop-artu reprezentacjami znaku, w których dzieło sztuki i znak wzajemnie się w sobie wyczerpują.

Eliptyczne, poziomo zorientowane, szare pole z czarną obwódką i czerwonym napisem zostało wpisane w naroże pola obrazowego w niezwykle sposób. Utrzymujący szyld stelaż stanowi sama granica obrazu: wyprowadzony z prawej strony poziomy wysięgnik został przypięty do górnej krawędzi pola czerwonym klipse. W widzeniu płaszczyznowym szyld podtrzymuje widniejący w głębi, wzmocniony żółto-czerwonymi światłami drogowymi słup sieci elektrycznej, którego zwieńczenie dodatkowo „podłącza” ów szyld do prawej

<sup>64</sup> Napisy i szyldy reklamowe namalował Hopper w: *Aptecy* (1927), *Chop Suey* (1929), *Wschodnim wietrze nad Weehawken* (1934), *The Circle Theater* (1936), *Jastrzębiach nocy* (1942), *Corner Belt City* (1947).

<sup>65</sup> Istotnym wydarzeniem w tym kontekście była wystawa w MoMA zatytułowana „The Signs of the Street” (1954), na której zaprezentowano rzeczywiste znaki i szyldy reklamowe wykorzystujące nowy design, nowoczesne wzory i technologie barwne oraz oświetleniowe.

graniccy pola. Lekko pochylona w prawo linia słupa podpira całość, odprowadzając spojrzenie ku reklamowej „instalacji” z opon, osadzonej na czymś w rodzaju owalnego kwietnika. Wspomniany już podpierający oponę czerwony stojak stanowi analogiczne do czerwonego klipsa w górnej części zamknięcie całości.

Prawa strona *Portretu Orleanu* kondensuje przestrzeń i płaszczyznę, a zmuszając widza do „rozpakowania” tego, co dane w postrzeżeniu, stanowi jeden z najbardziej „dekonstruktywnych” obrazowych momentów w twórczości Hoppera. Choć szyld Esso jest stabilnie zakotwiczony w narożu, to nie widać ani jednego elementu (poziomy wysięgnik traktuję jako partię szyldu), do którego mógłby być przymocowany. Ta wizualna ambiwalencja defamiliaryzuje spojrzenie, próbujące bezszwowo zintegrować szyld z pozostałą częścią przedstawienia. Znak ten oscyluje między reprezentacją jakiegoś obiektywnie istniejącego w 1950 roku szyldu w mieście Orlean, konstytutywnym elementem przedstawienia, a elementem obcym, należącym już do innego semiotycznego porządku. Istotą tej ontologicznej oscylacji jest relacja z ramą obrazu, szubienicznym stelażem (kształt prawej i górnej krawędzi pola), który powtarza rzeczywisty sposób jego podwieszania. Warto go porównać ze zbliżonym, „przydrożnym”, widocznym w głębi szyldem na fotografii Petera Blaké’a *Scena drogowa* (1964; fig. 53). Bliżej po prawej stronie pojawia się inna wersja szyldu-drogowskazu i znak zapytania z napisem „Need gas?”, pytający w miejscu analogicznym do tego, w którym znajduje się ów stojący pod znakiem zapytania element *Portretu Orleanu*.

Płótno Hoppera pośrednio dotyka podobnego problemu do tego, który miał stać się kluczowym zagadnieniem artystycznej KRYTYKI ZNAKU, podjętej kilka lat później przez Jaspera Johnsa, a potem także przez artystów „klasycznego” okresu pop-artu. Johns zadał widzom pytanie: czy jest to amerykańska flaga, czy obraz flagi?<sup>66</sup> Natomiast Hopper swym obrazem pyta, odsyłając do prac artystów pop:

<sup>66</sup> „Moim obrazom z flagami przypisywano dwa znaczenia. Z jednej strony: »Namalował flagę, więc nie musisz o niej myśleć jako o fladze, ale jako o obrazie«. Z drugiej: »Sposób, w jaki go namalował, umożliwia ci jego postrzeganie jako flagę, a nie obraz.«” Cyt. za: T. Osterwold, *Pop Art*, Köln 1999, s. 165.

czy logo w obrazie to obraz tegoż logo, czy samoistne logo? Roland Barthes pisze, że pop-art jest sztuką, ponieważ „zrzeka się wszelkiego znaczenia i godzi się jedynie na reprodukcję rzeczy w ich banalnej prostocie, inscenizuje [...] przedmiot, który nie jest ani rzeczą, ani jej znaczeniem, lecz jej znaczącym, a raczej: Znaczącym”<sup>67</sup>. Poza tym jest on sztuką z tego prostego powodu, powiada Barthes, że „dzieło jest po to, by na nie patrzeć (a nie, by tylko było widzianym)”. Wynika z tego, że niezależnie od dehumanizacji i „maszynowości” tej sztuki, zawsze „pozostaje jakiś »podmiot«. Co to za podmiot? Ten, który patrzy w momencie nieobecności tego, który tworzy. Można sfabrykować maszynę, ale ten, kto patrzy, nie jest maszyną – on pragnie, boi się, rozkoszuje, jest znudzony etc. Oto, co dzieje się z pop-artem”<sup>68</sup> – pisze francuski krytyk.

Sam fakt pojawienia się logo Esso nie czyni z Hoppera artysty pop. Jednak owo „znaczące”, które zostaje we współczesnym, pamiętającym spojrzeniu retrospektywnie wpisywane w obraz, niesie ze sobą zdarzenie pop-artu. Jego problematyczne umocowanie zachęca, by postrzegać go w kontekście serii destabilizujących powtórzeń, między przynależnością do całości przedstawienia, elementem reprezentacji a funkcjonowaniem na jego powierzchni w oparciu o stelaż obrazowej ramy. Taka sytuacja jeszcze silniej wyzwala podkreślane przez Barthes’a „bycie-do-patrzenia”, aktywizujące podmiot, czyli widza. Jego usytuowanie przy skrzyżowaniu, niczym znak stopu, zmusza do namysłu, rozejrzenia się po obrazie i dopiero później podjęcia decyzji, czy możliwy jest wyobrazeniowy „wjazd” w malarsko wykreowaną przestrzeń, czy może raczej jest to znak zakazu wjazdu, zmuszający do pozostania przy płaszczyźnie i przed obrazem.

Do potencjalnej konstelacji kształtujących współczesny ogląd obrazu wizualnych – ale i językowych – śladów Hoppera należy praca Öyvinda Fahlströma pt. *ESSO-LSD* (1967). Zestawił on rzeczywiste logo Esso z identyczną tablicą z napisem „LSD”, podkreślając arbitralność znaku językowego wobec dominującej, wizualnej formy

---

<sup>67</sup> R. Barthes, *That Old Thing, Art*, w: idem, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, trans. R. Howard, New York 1985, s. 204.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 205.

elipsy i jej kolorystyki. Bardziej złożonym pre- a raczej post-tekstowym impulsem dla oglądowego doświadczenia prowokującego powyższą refleksję są obrazy Allana D'Arcangelo. W cyklu minimalistycznie, płasko malowanych obrazów zestawia, wprowadzone na stałe do amerykańskiej ikonosfery przez znaną fotografię Roberta Franka z serii *The Americans*, perspektywiczne ujęcie ginącej za horyzontem szosy z płaszczyznowymi, znakowymi kontrapunktami. W *U.S. Highway I* (1962; fig. 54) logo stacji Sunoco po lewej i widoczna w większym oddaleniu po prawej stronie tablica z numerem drogi przywołują kontrast między przestrzenną głębią i płaskością znaku w *Portrecie Orleanu*. Z kolei widoczne po obu jej stronach, sylwetowe, czarne pasma drzew przypominają przede wszystkim inne płótno Hoppera pt. *Stacja benzynowa* (fig. 59)<sup>69</sup>. Wspomniana wyżej relacja nie oznacza jednak, że D'Arcangelo zapewnia doświadczenie wizualne identyczne z tym, które proponuje obraz Hoppera. Wydobywając napięcie między różnymi porządkami przedstawiania przez redukcję form i barw, artysta przenosi syntetyczną estetykę popu na cały obraz, tak że szosa i określona przez nią przestrzeń są takim samym, manifestującym swą arbitralność znakiem jak przydrożne napisy czy szyld Esso w *Portrecie Orleanu*.

„Esso” jako miejsce punktowego podpięcia iluzji przestrzennej rzeczywistości do płaszczyzny płótna przywodzi na myśl inne obrazy Hoppera. Już w 1907 roku Hopper namalował *Most w Paryżu* (fig. 55), który wydaje się jeszcze bardziej radykalnym potraktowaniem omawianego problemu. Płótno ukazuje tory kolejowe ostrą diagonalą ginące w ciemnym tunelu pod mostem. Kontrapunktem dla głębokiej perspektywy linii torowiska i ciemnej tonacji barwnej jest czerwony okrąg semafora, bezkompromisowo znaczący płaszczyznę i gęstą malarską materię, swym tematem i kompozycją eksponujący dynamiczną przestrzenność. Element ten wprowadza rejestr wizualności przeciwstawnej do stosunkowo konwencjonalnego, malarskiego przedstawienia. Jaskrawa czerwień semafora zbliża się ku widzowi

---

<sup>69</sup> John Sandberg zestawia *Stację benzynową* z innym obrazem – *U.S. Highway* No. 5 No. 1 (1963). Zob. J. Sandberg, *Some Traditional Aspects of Pop Art*, „Art Journal” 1967, Vol. 26, No. 3, s. 230.

i zatrzymuje przy powierzchni pola obrazowego. Semafor to nic innego jak okrąg namalowany farbami na płaszczyźnie – co zmanifestował już Claude Monet w obrazie *Dworzec kolejowy Saint Lazare* (1877; fig. 56). Swobodnie malowanej atmosferze dworcowych oparów przeciwstawiają się dwa ciemnobrązowe, równoległe do płaszczyzny okręgi.

*Most w Paryżu* ma swój, ikonograficzny i kompozycyjny, amerykański odpowiednik w płótnie *Wjeżdżając do miasta* (1946; fig. 57). Mur wzdłuż ostrego skosu torów zajmuje podobne miejsce w polu do pasma budynków z *Portretu Orleanu*, zderzając ascetyczną płaskość ze złożoną, przestrzennie rozdysponowaną strukturą barw i form. Problem znaku balansującego między płaszczyzną a usadówieniem w reprezentacji zostaje podjęty niebezpośrednio, bo w dialogu ze sceną z filmu *Batman* Tima Burtona (1989; fig. 58). Widz znajduje się we wnętrzu nieistniejącego muzeum w Gotham, w którym grany przez Jacka Nicholsona Joker – *homicidal artist*, jak mówi o sobie – wraz z grupą rzezimieszków niszczy kolejne dzieła sztuki. W pewnym momencie podchodzi do płótna Hoppera i na płaszczyźnie biegnącego wzdłuż znikającej w tunelu trasy kolejowej muru pisze pędzlem: „Joker was here”. To niezbyt istotne dla całości fabuły zdarzenie może być jednak ważne dla recepcji płótna Hoppera: antybohater znalazł przestrzeń dla ikonoklastycznego, malarskiego podpisu, gestem artysty graffiti wprowadził płótno w drżącą oscylację między płaszczyzną muru i swą materialną płaskością. W ten sposób zawłaszczający akt złożenia sygnatury staje się jeszcze bardziej brutalny, bowiem „skreśla” tkwiący w owym pustym paśmie muru malarski rys Hoppera<sup>70</sup>.

Płótno pt. *Stacja benzynowa* (1940; fig. 59) jawi się w międzyobrazowej wymianie prac Hoppera jako pośrednik między *Mostem w Paryżu* i *Portretem Orleanu*. Skupia w sobie bowiem ślady obu obrazów: kompozycja oparta na skosie szosy oraz frontalnie ujęty okrąg dyspozytora odsyła do pierwszej z prac, zaś ikonografia (choć w *Portrecie* należy mówić raczej o semiotyce) stacji benzynowej oraz

---

<sup>70</sup> Ten niewielki fragment analizy został opublikowany w: F. Lipiński, *Nie-ruchome obrazy. Malarstwo i kino*, „Arteon” 2009, nr 7, s. 25.

kompozycyjnie podobnie zredagowana opozycja natura–kultura odwołują się do drugiej. W takiej perspektywie znak Esso postrzegam jako rezultat (ale i przyczynę, bowiem gdyby nie on, nie ujmowałbym w ten sposób owej zależności) różnicującego nałożenia się kolejnych znaków: czerwonego semafora z białą obwódką, białego, obwiedzionego czerwienią, okręgu dystrybutora oraz – antycypującego domniemany sposób zawieszenia szyldu w *Portrecie* – namalowanego głębiej szyldu z logo firmy Mobil. Znamienne są również różnice w relacjach przestrzennych, wyrażone zarówno organizacją struktury, jak i kolorem. W *Stacji benzynowej* napięcia te są rozdysponowane równomiernie w sposób, który stanowi kompromis między wcześniejszą i późniejszą pracą: kontrast między głębią a równoległym do płaszczyzny okręgiem został zredukowany przez kolorystyczną aliterację czerwieni i bieli (jednocześnie podporządkowującą się kierunkowi drogi) oraz wyraziste wpisanie pomp w kontekst przedstawieniowych form. Jednocześnie okrągłe zwieńczenie dystrybutora jest umocowane przez postrzeżeniowo najsilniejsze miejsce w polu, czyli jego centrum, dzięki czemu stanowi rodzaj guzika spinającego pozostałe partie obrazowej struktury. *Stacja benzynowa* pełni funkcję intertekstowego wyjaśnienia oszczędnej ikonografii tegoż motywu w późniejszym o dziesięć lat obrazie: można sobie łatwo wyobrazić, że szyld Esso jest podwieszony w analogiczny sposób do tego z logo marki Mobil, a po prawej – co nie „zmieściło się” już w obrazowym kadrze – znajdują się budynek stacji i dystrybutor paliwa. Jednak wcześniejsza praca nie tyle uzupełnia *Portret Orleanu*, co wprowadza doń oparty na różnicy, fundamentalny dla interpretacji brak, cięcie, które nie mogłoby się wydarzyć bez implikacji jakiegoś poza-kadru. Innymi słowy, istotniejsze jest to, co w wyniku nierozstrzygalnej logiki suplementu pozostaje w obrazie (już uzupełnieniem negatywowo naznaczone, nigdy ostatecznie odseparowane). A wreszcie: „przypięcie” znaku do granicy pola obrazowego sugeruje nie tyle kontynuację, co możliwość ONTOLOGICZNEGO PRZESKOKU I MIĘDZYOBRAZOWEGO RUCHU.

Obok malarstwa pop-artu dla omawianych tu obrazów Hoppera istotną ze względu na inskrypcję reklamy w pejzaż referencją stanowią kolorowe fotografie Williama Egglestona, Stephena Shore’a oraz

późna polaroidowa fotografia Walkera Evansa. Dwóch pierwszych często fotografowało reklamy i stacje benzynowe, w których prominentną rolę odgrywały szyldy i znaki drogowe skonstrastowane z uciekającym w głąb pasmem drogi<sup>71</sup>. Z obrazem Hoppera silniej dialoguje jednak zdjęcie o pokolenie starszego od nich Evansa (fig. 60). Choć napięcie między fotografią reprodukowalnego znaku graficznego (plakatów, napisów, szyldów) a nimi samymi Evans eksplorował wielokrotnie, to jedna z polaroidowych fotografii w szczególnie sposób dołącza do nakreślonej powyżej wizualnej konstelacji: nie tylko egzemplifikuje jakąś przedstawieniową strategię, lecz przypomina o Hopperze specyficznym układem ujętych w kadr elementów. Na pierwszym, zajmującym blisko jedną trzecią całej fotografii, planie znajduje się owalny – kształtem powtarzający Esso – znak z czarną literą W na białym tle. Jej tło stanowi „krajobraz kolejowy”: biegnące po wznoszącej diagonali od lewego dolnego rogu tory przecinają trzon znaku i spotykają się w głębi z widoczną po prawej ulicą, przypominając wykrój ulicznej przestrzeni w *Portrecie Orleanu*. Z prostą formą znaku kontrastuje częściowo pokryte białymi chmurami, morsko-zielone niebo. Evans przenosi nakreślony przez Hoppera problem na grunt ontologii medium technicznego i jego relacji z rzeczywistością. Jeśli tradycyjna fotografia stanowi zapośredniczony przez światło ślad widzialnej rzeczywistości na kliszy (jakkolwiek by różnił się on od naocznego widoku), to fotografia płaskiego znaku jest nie tyle śladem jego materialności, co jego powieleniem. *Portret Orleanu* współwidziany z polaroidem Evansa zmusza do pozostania przy płaszczyźnie, zatrzymania się na skrzyżowaniu; wyklucza fantazmatyczne zanurzenie się w sugestywnym otwarciu na wewnątrzobrazową rzeczywistość: Evans przeciąga owal znaku do centrum – miejsca w polu, w którym znajduje się okrąg dyspozytora w *Stacji benzynowej*, zabezpieczając jego stabilną, bezkompromisową, udzielającą się również sposobowi bycia znaku Esso pozycję.

---

<sup>71</sup> Zob. seria *Los Alamos* Egglestona (1964–1968, 1972–1974) oraz Shore’a *American Surfaces* (1973–1974) i Evansa *Polaroids* (1972–1975).



## Współczesne cytaty: Morris i Aptekar

Przedmiotem ostatniej, krótkiej części tego rozdziału będą obrazy dwóch współczesnych artystów cytujących Hoppera: Roberta Morrisa i Kena Aptekara. Punktem wyjścia nie są zatem dzieła autora *Jastrzębi nocy*, lecz ich cytatywne powtórzenia. Chcę w ten sposób wskazać wybrane, moim zdaniem, reprezentatywne sposoby współczesnego, bez wątplenia intencjonalnego (co nie oznacza, że ową intencją kontrolowanego) cytowania obrazów Hoppera. Prace tego typu proponuję traktować jako przykłady artystycznej konkretyzacji, czyli próby wizualizacji, uchwycenia ruchu wirtualnego różnicowania się w spojrzeniu. Tutaj oddziaływanie obrazu jest skierowane na widza-artystę, który sposobu, w jaki otwiera się na niego obraz, nie zapisuje werbalnie (tak jak robię to w moich analizach), lecz go wizualnie przekształca we własnym-nie-własnym dziele. To zapośredniczenie i wynikające z niego zwiększenie mojego – jako widza – dystansu w stosunku do dzieł Hoppera znajdzie swoje odzwierciedlenie w pewnym „rozrzedzeniu” dyskursu, spojrzeniu w dużym stopniu z zewnątrz, na cudze – choć i tak z konieczności (re)konstruowane przeze mnie – doświadczenie dzieła. Obrazy nowojorskiego malarza postrzegam tutaj od stron powtórzenia: cytat jest tym, co aktualne, podczas gdy dzieło *Jastrzębi nocy* pozostaje w sferze wirtualności. W rezultacie dochodzi do podwojenia cytatu, percytowania percytacji, otwierającego zastygłą w pastiszu płaszczyznę różnicowania na nowo.

Malarstwo Hoppera jako popularny nośnik pamięci wizualnej stało się platformą dla konstruowania artystycznych wypowiedzi o charakterze popkulturowym (o czym piszę w ostatnim rozdziale), politycznym (np. feministycznym) czy metaartystycznym. Cytowanie Hoppera z jednej strony może być przejawem rynkowego oportunizmu, z drugiej zaś, jeśli ma przekraczać mity i klisze, a przy tym w odpowiedni sposób wykorzystywać międzyobrazową potencję dzieł, jest krokiem ryzykownym i trudnym<sup>72</sup>. Mimo to ich do-

---

<sup>72</sup> W ten sposób postrzegam twórczość takich malarzy jak Mark Beck, który określa się jako „contemporary American realist painter”. Beck w raczej bezproblemowy

słowna i przenośna pojemność cały czas zachęca, by po raz kolejny, na swój sposób dokonać projekcji, spotkać się z obrazem jako wizualną ramą, przestrzenią inskrypcji.

W poniższych krótkich, być może zbyt „pośpiesznych” interpretacjach, jedynie zaznaczając przesłanki takich, a nie innych transformacji dzieł, spróbuję również wskazać alternatywne ścieżki analizy.

### Przestrzenie cytatu

Robert Morris, artysta znany ze swoich minimalistycznych prac z lat sześćdziesiątych, w latach 2001–2005 wykonał serię dziesięciu obrazów będących pastiszem konkretnego obrazu, fragmentu lub „stylu” Hoppera. W kilku obrazach Morris sięga jedynie po element z płótna pt. *Zakład fryzjerski* (1931; fig. 62): zegar z rzucanym przezeń na ścianę łukowatym cieniem i pasmem ostrego światła, który powraca również w innych pracach (*Męska toaleta*, 2000–2001; *Union Station*, 2001; *Kawiarnia na Dziewiątej Ulicy*, 2003–2004, fig. 61). W ostatnim z wymienionych dzieł pojawia się bar, który może stanowić ikonograficzne nawiązanie do *Jastrzębi nocy* (fig. 197) oraz światło na ścianie odsyłające do obrazu *Słońce w pustym pokoju* (1963; fig. 84)<sup>73</sup>. Z kolei w pracy zatytułowanej *Odwrócone płótno* (2003–2004; fig. 63) widzimy powtórzenie wnętrza z *Lata w mieście* (1949; fig. 64). W miejscu łóżka, leżącego na nim mężczyzny i siedzącej przodem do widza kobiety stoi odwrócony w stronę ściany, oparty o nią obraz. Za oknami, zamiast błękitnego nieba i jasnobrązowych wieżowców, na czarnym tle widnieją płomienie, sugerujące wojenną pożogę lub kataklizm. Z relacjonowanej przez Levin rozmowy z artystką wynika, że obraz ten – podobnie jak *Wiadomości z wojny* (2003–2004) oraz nawiązujący do *Samego południa* (1949) Hoppera (fig. 66) *Płaczący dom* (2004; fig. 65) – powstał niedługo po inwazji wojsk amerykańskich na Irak i ma stanowić komentarz

---

sposób powiela hopperowski idiom i zapewne rynkowo korzysta z popularności Hoppera. Jego prace można zobaczyć na stronie artysty w internecie: <http://www.markbeckpaintings.com/> (dostęp: 14.04.2011).

<sup>73</sup> Te i poniżej omawiane prace Morrisa to jedynie wybór spośród większej liczby obrazów, w których cytuje on Hoppera.

antywojenny<sup>74</sup>. Jeśli podążyc za tą raczej prostolinijną, autorską interpretacją, należy zapytać o celowość sięgnięcia po obraz Hoppera właśnie. Pojawia się cała lista możliwych, choć mało wyszukanych znaczeniowych zawłasczeń, na przykład amerykańskiej tożsamości tego malarstwa, a w tym konkretnym przypadku wnętrza jako swobodnego azylu, który w rezultacie projekcji Morrisa zostaje zagrożony. Jednak przecież już w obrazie Hoppera nie ma ono sielankowego charakteru, niepokoi swą pustką i implikowanym napięciem między kobietą a mężczyzną.

Należy przyrzeć się jednak bliżej transformacji Morrisa. Choć za oknem pożoga, na ścianie pozostał ten sam układ cieni i padającego do wnętrza światła, które są teraz, z wyjątkiem opartego o ścianę płótna, jedynymi „gośćmi” owego mieszkania. Może здаwać się, że obraz nadal chroni swą „wewnętrzną”, hopperowską tożsamość i nie poddaje się logice tego, co na zewnątrz (choć jednocześnie w ramach obrazu). W miejscu grupy postaci pojawia się obraz: Morris „odwraca” go, odmawiając dostępu do zmitologizowanej narracji samotności i alienacji; pozostawia to, co najistotniejsze, substancjalne i niezmiennie, czyli chroniącą, powracającą w innych obrazach, malarstwo zbudowaną przestrzeń. Nie chodziłoby zatem o to, co można by łatwo wydedukować z literalnej lektury *Odwróconego płótna*, czyli na przykład o parafrazujące Theodora W. Adorna stwierdzenie, że w czasach wojny nie maluje się obrazów, co przeczyłoby zresztą również gestowi namalowania obrazu przez Morrisa<sup>75</sup>. Zostaje jednak zaznaczony kryzys obrazowej narracji i malowania rozumianego jako stwarzanie od nowa – artysta jest raczej zmuszony do nieuchronnego malowania w przestrzeni innego. Morris nie maluje

---

<sup>74</sup> G. Levin, *Hopper's Legacy for Visual Artists*, w: eadem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 734.

<sup>75</sup> Choć jest najbardziej znany ze swych prac minimalistycznych, udziału w słynnej wystawie „Primary Structures” w nowojorskim Jewish Museum w 1966 roku oraz późniejszego plakatu z fotografią przedstawiającą go przyodzianego w sadomasochistyczne paraferalia, Morris sięgał po rozmaite strategie artystyczne i nie są to pierwsze obrazy, które namalował. W połowie lat osiemdziesiątych powstał cykl pt. *Firestorm*, a w 1996 roku pokazał serię *Horizons Cut: Between Clio and Mnemosyne*, które nawiązywały do twórczości Paula Cézanne’a, Williama Pinkhama Rydera, George’a Innesa i Frederica Churcha.

obrazu, lecz powtarza, zostawia swój ślad, którego symboliczną formą staje się obraz, jakiego nie możemy jednak zobaczyć. Odwrócone płótno wcale też nie wstrzymuje sieci międzyobrazowych odniesień; przecież odsyła do wielu innych „opartych o ścianę płócien” w obrazach przedstawiających pracownię artysty.

Nie jako bezpośrednio polityczną, lecz artystyczną metarefleksję postrzegam również obraz *Plączący dom*. Morris zacytował tu budynek z obrazu Hoppera pt. *Samo południe* (1949; fig. 66) – widziany z dystansu, na niewielkim wzgórzu i *quasi*-abstrakcyjnym tle. Już bez stojącej na progu kobiety dom „placze” wylewając się przez okna i drzwi czarną, gęstą cieczą. Choć zamiast pogodnego nieba Morris namalował niebo szarawe, zabrudzone, to tutaj również nie uległ zmianie układ światła na elewacji budynku – tak jakby światło stanowiło ów podstawowy wyróżnik malarstwa Hoppera, bez którego cytowanie go traci wszelki sens. Można rzec, że dom zabiera ze sobą światło. Ten surrealny, ponury widok można by interpretować jako konsekwencję lub zapowiedź jakiegoś drażącego od wewnątrz zepsucia, zła, zagrożenia, które daje się we znaki i szybko poszerza swe granice, przenikając na zewnątrz. Taki przekaz, mimo swej banalnej i górnolotnej wymowy, byłby uzasadniony, jeśli – ponownie – dom Hoppera można byłoby uznać za symbol amerykańskiej tożsamości, domowego ogniska Ameryki. Jednak wizualny wymiar *Samego południa*, ze stojącą w progu ulokowanego gdzieś na pustkowiu domu, roznegliżowaną kobietą ma zupełnie odmienną, bardziej problematyczną wymowę. Na nieco inny trop prowadzi analiza tej pracy w kontekście poprzedniego płótna: jeśli tam mamy do czynienia z chroniącą interioryzacją i syntetyzacją przedstawiania, tutaj dochodzi do wewnętrznego krwotoku reprezentowanego przez Hoppera (w potocznej opinii) integralnego realizmu i przejrzystej figuracji, przełamującego w końcu czyste cięcia granic na rzecz dominacji „malarzkiego *id*”. W *Samym południu* dochodzi do ciągłego balansowania „na granicy” widoczności i niewidoczności, uwewnętrznienia i uzewnętrznienia: przez okno jest widoczny fragment oświetlonego wnętrza, wyraźnie zaznacza się granica między światłem i cieniem. Sama postać znajduje się na progu i tak jak dom demonstruje swe wnętrze, częściowo odsłania nagie ciało.

Morris pracuje jakby na kompozycjach i motywach Hoppera jako na szczególnie solidnej, lecz pozwalającej na dwustronny ruch strukturze; powtarza elementy najbardziej wyraziste, najsilniej pozostające w pamięci<sup>76</sup>. Obrazy starszego artysty jawią się w tym dialogu jako przestrzenie cytatu, miejsca inskrypcji i projekcji, a zwłaszcza ich fragmenty, czyli okna, drzwi i ewokacyjne puste płaszczyzny ścian. Malarstwo autora *Jastrzębi nocy* w (kon)tekście prac Morrisa stanowi rodzaj możliwego do zagospodarowania OBRAZU-PRZESTRZENI, schronienia i nośnika indywidualnie modelowanych znaczeń. Jak szczegółowo pokażę w ostatnim rozdziale, takie transformacyjne otwarcie nie musi być wcale sprzeczne z tym, co podpowiada sam obraz.

### Międzyobrazowe obrazy

Malarskie prace Kena Aptekara dokładniej niż seria pastiszów Morrisa konkretyzują mechanizm, na którym opierały się moje wcześniejsze analizy, bowiem nie tylko dokonuje on indywidualnych, transformacyjnych projekcji w dzieła Hoppera, lecz kompiluje międzyobrazowe skojarzenia. W ramach jednego panelu (olej na desce) zestawia ze sobą dwa fragmenty obrazów, zszywa je werbalnymi inskrypcjami i pokrywa jednoczącą, przezroczystą taflą przymocowaną specjalnymi, metalowymi nitami. Skojarzenia artysty opierają się na podobieństwach, ale i kontrastach. Konstruuje on płaszczyznę, na której dochodzi do różnicującego dialogu jako MIEJSCA INTERAKCJI obrazu aktualnego i aktywowanego w jego umyśle skojarzenia, nie tylko wizualnego, ale i werbalnego. To, który obraz zostanie uznany za punkt wyjścia, zależy jednak od widza. „Prace Aptekara należą do tradycji malarstwa, jednak próbuje on poszerzyć tę tradycję o nadal rzadko dostrzegany fakt, że obrazy produkują znaczenia jedynie

---

<sup>76</sup> Jak pisze recenzentka wystawy Morrisa o *Loose Park*, połączenie formalnej surowości z fotografią sugeruje „efekt wspomnień, które utraciły całą swą żywotność”. Zob. E. Heartney, *Robert Morris at Leo Castelli*, „Art in America” 2007, No. 5, s. 196.

w interakcji z widzem. Bada naturę tego, jak widzimy i postrzegamy rzeczy”<sup>77</sup> – napisał pewien krytyk.

Cytowane, znane dzieła sztuki są kopiowane, rozmaicie przekształcane i łączone z tekstami będącymi własną, a kiedy indziej cudzą (np. komentarzami zasłyszczanymi w muzeum) reakcją na obraz. Są to pojedyncze słowa lub całe zdania, które podkreślają nierozdzielność kodu wizualnego i werbalnego, nieuniknioną interferencyjność tego drugiego w stosunku do obrazu. Jednocześnie jednak często odbiór dzieła polega zbyt silnie na zaufaniu w słowo, kosztem tego, co wizualne. Chodzi zatem o uchwycenie odpowiedniej proporcji: obraz generuje słowa stanowiące odpowiedź na to, co widać, a one z kolei zwrótnie w ów obraz interweniują. Tak pisze Bal o swoim odbiorze prac artysty: „kiedy czytałam, nie mogłam patrzeć [...], moją lekturę cały czas przerywał obraz, który spoglądał na mnie i zawsze przypominał mi, że najpierw powinienam patrzeć”<sup>78</sup>.

W interesujących mnie pracach Aptekar tworzy obrazowy tekst złożony ze skadrowanych, namalowanych przez niego fragmentów dzieł Hoppera oraz tekstu<sup>79</sup>. *Had It* (2006; fig. 67) to dyptyk zestawiający dużą część płótna *Biuro w Nowym Jorku* (1962; fig. 92) z powtórzeniem obrazu przyjaciela Hoppera, Guya Pène Du Bois’a, pt. *Miłośnicystztuki* (1922). *Your Reflection, My Reflection* (2007; fig. 68) to z kolei kwadratowy, czteroczęściowy panel, którego prawą połowę zajmuje odwrócona (lub widziana w lustrze, jak podpowiada ty-

<sup>77</sup> H. Stahlhut, *The Fascination with the Mechanical* (katalog wystawy), Basel 2005, s. 14. Inny krytyk pisze, że „Aptekar wierzy, co potwierdza jego sztuka, że interpretacja to także kreatywny proces; każdy widz tworzy nowe dzieło sztuki”. Zob. J. Robertson, *Profile. Ken Aptekar*, w: J. Robertson, C. McDaniel (eds.), *Themes of Contemporary Art. Visual Art After 1980*, New York–Oxford 2005, s. 194.

<sup>78</sup> M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, s. 82.

<sup>79</sup> Znane mi są cztery cytujące Hoppera obrazy Aptekara. Tutaj omówię dwa z nich, a trzeci, pt. *Minutes Later* (2006), zanalizuję dopiero w ostatnim rozdziale książki z dwóch względów: po pierwsze, nie polega on na zestawieniu obrazu Hoppera z dziełem innego artysty ani innym obrazem, lecz transformacji *Jastrzębi nocy*, po drugie, jego analiza lepiej wpisze się w kontekst ostatniego rozdziału, który w całości jest poświęcony ikonicznemu przedstawieniu baru. Obrazem, którego nie omawiam, jest *It Was Time* (2004).

tuł) część obrazu Hoppera *Nowojorskie kino* (1939; fig. 153), a lewą – *Portret W. Grahama Robinsona* (1894) Johna Singera Sargenta.

Praca pt. *Had It* (w wolnym tłumaczeniu *Mam tego dość*) składa się z kwadratowych, nieznacznie przyciętych w stosunku do oryginałów przedstawień dwóch, z pozoru bardzo różniących się obrazów: cytat z Hoppera ukazuje fragment ulicy z biurem na rogu, w którego wielkim oknie pojawia się zapewne pracująca tam kobieta, a po lewej stronie widać fragment znikającej za nim ostrym skosem ulicy. Z kolei obraz Du Bois'a przedstawia kilka postaci w galerii: na pierwszym planie zajęty rozmową mężczyzna wyciąga dłoń, by podszczypnąć wychylającą się w lewo, zaglądającą do sąsiedniej sali kobietę. Krótki napis „Had It” został sprawiedliwie rozdysponowany na obu panelach. *It (to)* prowokacyjnie naniesiono na postać kobiety i może implikować jej uprzedmiotowienie. Tytułowe sformułowanie „Mam tego dość” ma sygnalizować, jak twierdzi artysta, próbę zerwania z narzuconymi kobietom rolami społecznymi, w tym przypadku „kobiety pracującej w biurze” i „kobiety z towarzystwa”<sup>80</sup>. Kombinacja obu cytatów, mimo tej mało – moim zdaniem – przekonującej eksplikacji, jest zajmująca z uwagi na analogię między oknem biura i widocznym w tle po lewej stronie kobiecym portretem, a następnie zdwojonym, szerokim pasmem ściany i dalej przestrzennym otwarciem; u Hoppera na prostopadłą ulicę, u Du Bois'a do wnętrza galerijnej sali. Obraz i galeria, szczególnie podatne na wirtualną inskrypcję innego, zaznaczają miejsca w dziele Hoppera (jak pokażę w kolejnym rozdziale, partia ta również otwiera się na inny, tym razem fotograficzny, obraz). To na tym poziomie zawiązuje się podstawowa wizualna relacja, która generuje dalsze interpretacyjne wątki.

W cytującej *Nowojorskie kino* malarskiej pracy *Your Reflection, My Reflection* poszczególne panele zostały namalowane monochromatycznie w odcieniach błękitu i sepii. Ich rozmieszczenie w układzie szachownicowym sprawia, że każdy fragment obrazu, oddzielony za pomocą zastosowanej barwy, nawiązuje zarazem do partii drugiego cytowanego dzieła po przekątnej. Pośrodku znajduje się tekst, którego układ powtarza kształt kwadratowych paneli, łączy je,

---

<sup>80</sup> Prywatna korespondencja mejlowa z artystą z 22 czerwca 2009 roku.

kwestionując jednocześnie klarowność zasadniczego podziału. Tekst składa się z dwuwyrzowych fraz, które pojawiają się naprzemiennie, w ramach obrazu, do którego się odnoszą, i naprzeciwległego cytatu oraz pośrodku, „sznurując” ze sobą oba fragmenty zacytowanych dzieł. W ten sposób powstały dwie, ściśle ze sobą związane środkową partią wizualno-dyskursywne kolumny.

Artysta „czierpie ze skojarzeń, które wywołują pamięć prac Hoppera w widzach, ponieważ wiele z nich to obrazy kanoniczne i znane szerokiej publiczności”<sup>81</sup>. On sam oparł tekstową warstwę pracy na własnych asocjacjach: „jego młodość, jej dystans, jego płaszcz” itd. Głównym powodem, dla którego zestawił te dwie postaci – jak twierdzi – jest podobne, ambiwalentne i płynne w obu obrazach przedstawienie płci i seksualności jeszcze w momencie ich krystalizacji. „Androgeniczny dandys najwyraźniej przymierza jeszcze coś innego niż płaszcz, a bileterka – mimo starań Hoppera, by uczynić z niej seksowną kobietę – ubrana jest jak chłopiec”<sup>82</sup> – komentuje Aptekar, zaznaczając jeden z możliwych tropów. Jednak w tym przypadku bardziej interesuje mnie sposób, w jaki jego praca symuluje, ale i generuje kontakt z widzem.

Ostatnią, tytułową parę fraz „twoje odbicie”, „moje odbicie” można odczytać jako wzajemny, bezpośredni zwrot jednej postaci do drugiej. Oba obrazowe cytaty stanowią lustrzany refleks „oryginałów”, do których się odnoszą, a ich antytetyczny układ sprawia, że wzajemnie przeglądają się w innym. Z kolei semiotyczna dynamika zaimków dzierżawczych „moje” i „twoje” – szyfterów, zmiennych wypowiedzi zawsze zależnych od kontekstu zdaniowego, w którym występują, sprawia, że widz czuje się interpelowany w horyzoncie innego. Z jednej strony zachęcają, by zajął stanowisko, z drugiej wprost przeciwnie, by oscylował w nierozstrzygalności między „moje” a „twoje”, świadom tego, że może być zarówno podmiotem, jak i przedmiotem wypowiedzi. „Moje odbicie” może być głosem artysty, jednej z postaci lub po prostu innego, sytuującym widza w pozycji „twojego odbicia”. Może on je jednak również zawłaszczyć,

---

<sup>81</sup> Prywatna korespondencja mejlowa z artystą z 28 czerwca 2009 roku.

<sup>82</sup> Ibidem.



przejąć głos inskrypcji, atrybuując ją samemu sobie i sytuując się w roli mówiącego i widzącego podmiotu. W rzeczywistości jednak dochodzi do nieuchronnej kompilacji obu opcji: nie będąc w stanie idealnie odtworzyć głosu artysty, zawsze mówimy głosem przełamanym, jego i naszym zarazem.

Wspólną płaszczyzną obu obrazowych fragmentów jest transparentna szyba – połyskliwa materializacja płaszczyzny różnicowania się obrazu aktualnego i wirtualnego jako odwrócenie płaszczyzny obrazu – zgodnie z koncepcjami hermeneutycznymi kluczowego elementu obrazowego sposobu bycia tego, co przedstawione. Szyba ta – i jej przezroczystość – staje się synonimem wirtualnie dialogujących obrazów, które łączą się na poziomie wizualnym i dyskursywnym, a jednocześnie taki podział negują; wydobywa dyskursywność obrazu i wizualność litery (lub dyskursywność figury i figuralność dyskursu), sprowadza je do wyrażonej ową szybą płaszczyzny<sup>83</sup>. W ten sposób Aptekar chwyta i fizycznie unieruchamia między deską a szybą skręconymi ze sobą śrubami skonstruowany przez siebie obraz percytowany, PREPARAT DOŚWIADCZENIA obrazów Hoppera.

---

<sup>83</sup> Zob. J.-F. Lyotard, *Discourse, figure*, trans. A. Hudek, M. Lydon, Minneapolis 2011. Omówienie koncepcji figury i dyskursu Lyotarda w języku polskim zob. M. Gołębiewska, *Koncepcja figury i dyskursu Jean-François Lyotarda – inspiracje*, w: E. Domańska, M. Loba (red.), „*French Theory*” w Polsce, Poznań 2010, s. 381–402. Więcej na ten temat piszę w ostatnim rozdziale książki w kontekście prac Izabelli Gustowskiej.



## ROZDZIAŁ 2

### Zbliżenie – fotografia

[...] obrazy fotograficzne pozostają niemymi wspomnieniami naszych przeszłych spojrzeń. Animujemy je tylko wtedy, gdy przywołują nasze własne wspomnienia. Spojrzenie dwóch widzów, którzy mają przed sobą tę samą fotografię, są różne, gdy dzieli je wspomnienie\*.

„Duch malarstwa niepokoił i nadal niepokoi fotografię” – pisał Roland Barthes w swej słynnej książce<sup>1</sup>. Współcześni badacze fotografii zauważają jednak, że obecnie szczególnie wyraźna jest relacja odwrotna i to fotografia nawiedza malarstwo<sup>2</sup>. W istocie zaś w EPOCIE POST-MEDIALNEJ dochodzi do nierozzerwalnego współlistnienia obu tendencji i ich wzajemnego uzupełniania się<sup>3</sup>. Wydaje się, że pozostały jedynie widma mediów rozumianych jako materialna lub technologiczna baza, splecione ze sobą tekstualnymi nićmi obrazów, których niepewny ontologiczny status, sprawiając badaczom większą niż wszelka znaczeniowa ambiwalencja trudność, staje się wiodącym wątkiem refleksji nad obrazem i wyraźniej uczestniczy w procesie interpretacji. Ów ruch na polu mediów fotograficznych przekłada się również na sposób, w jaki są postrzegane obrazy Edwarda Hoppera, coraz bardziej manifestujące swą skłonność do uaktywnionego w pamiętającym spojrzeniem przekraczania ram malarstwa. Niesione dynamicznie cyrkulującymi fotografiami ślady płócien Hoppera są coraz częściej widziane tam, gdzie najmniej ich się spodziewamy.

---

\* H. Belting, *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 261.

<sup>1</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 53.

<sup>2</sup> Zob. G. Batchen, *Post-Photography*, w: idem, *Each Wild Idea. Writing Photography History*, Cambridge, MA 2000, s. 109; idem, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA 1999, s. 215.

<sup>3</sup> Sformułowanie to stosuje Rosalind E. Krauss we wspomnianym już eseju *A Voyage on the North Sea. A Work of Art in the Age of Post-medium Condition*.

Nieobojętny stosunek malarstwa do fotografii (i *vice versa*) zaznaczył się natychmiast po udanej próbie Louis-Jacques'a Daguerre'a w 1839 roku (choć historia ta jest bardziej złożona), kiedy to malarz Paul Delaroche miał obwieścić rychłą śmierć malarstwa<sup>4</sup>. Losy tego związku były zmienne i oba sposoby tworzenia obrazów pozostawały zwykle we wzajemnym napięciu. Wyliczyć tylko kilka ważnych, powszechnie znanych momentów: Charles'a Baudelaire'a przekonanie o zagrożeniu, jakie niesie fotografia dla malarstwa; wykorzystywanie fotografii przez impresjonistów; zwizualizowany przez piktorialistów kompleks fotografii względem malarstwa; autonomizacja i legitymizacja medium fotograficznego w eksperymentach awangardy; Benjaminowska utrata aury jako skutek mechanicznej reprodukcji; splot fotografii i malarstwa w pop-artcie i fotorealizmie; współczesna fotografia cyfrowa, która – jak ostatnio pisze Michael Fried – znów „znaczy jako sztuka” i zbliża się do malarstwa<sup>5</sup>. Jednak zamiast szczegółowo omawiać przemiany skomplikowanej relacji obu mediów, skoncentruję się na wątku fotografii wplecionym w spotkania z obrazami Hoppera.

Fotografie traktuję przede wszystkim jako potencjalnie autonomiczne obrazy<sup>6</sup>. Zarazem jednak fotografia silniej niż jakiekolwiek inne medium odsyła do tego, co przedstawia. Ta dwoistość wydaje się nieuchronna, przynajmniej w momencie, gdy żywy jest jeszcze modus odbioru fotografii analogowej, jako – choć po wielokroć i na rozmaite sposoby skutecznie krytykowanego – obrazu transparentnego. Strukturalną cechą fotografii jest również pamięć, generowany w momencie jej percypowania efekt przypominania, sięgania oczyma w przeszłość („to-co-było”)<sup>7</sup> i wyobraźniowego przeniesienia w inne miejsce. Dyskusyjny jest jednak przedmiot owego od-

---

<sup>4</sup> Zob. G. Batchen, *Burning with Desire*, s. 207.

<sup>5</sup> Zob. M. Fried, *Why Photography Matters As Art As Never Before*, New Haven–London 2008.

<sup>6</sup> Rozumiem przez to ich wizualną specyfikę przeciwstawną dokumentacyjnej funkcji i realistycznej idei „obrazowania widzenia”. Jednym z najbardziej żarliwych proponentów takiego podejścia jest Joel Snyder. Zob. J. Snyder, *Picturing Vision*, „Critical Inquiry” 1980, Vol. 6, No. 3, s. 499–526.

<sup>7</sup> R. Barthes, op. cit., s. 130.

syłania, „widzenia przez” – to, co dzięki fotograficznemu efektowi transparencji staje się widoczne. Chodzi tu o efekt – tendencję spojzenia do sprawdzania możliwości wyjścia poza obraz fotograficzny w świat, pytania o jego zdolność świadczenia, a nie naiwną wiarę w dokładną analogię wyglądu rzeczy lub ich ontologiczną ekwiwalencję. Obrazowe konwencje i sposób, w jaki wykonuje się zdjęcia, a potem na nie patrzy, nieuchronnie zapośredniczają fotografię już w momencie jej powstawania i odwołują jej bezpośredniość w oglądzie. Okazują się zatem nie tyle obrazami świata, co obrazami innych obrazów lub świata złożonego z innych obrazów<sup>8</sup>. W rezultacie rzekoma transparentność okazuje się jej zaprzeczeniem<sup>9</sup> i prowadzi „od złudzenia pochwylenia rzeczywistości do rzeczywistości uchwyconej fikcji”<sup>10</sup>. Tak ujęta fotografia mogłaby stanowić jeden z modeli proponowanej przez mnie perspektywy oglądu generowanej przez obrazy Hoppera: percytowania, czyli „widzenia przez” lub wraz z cytatem, powtórzeniem, w wyniku pracy pamięci jako operatora przepływu obrazów. Konkretnie fotografie stanowiłyby więc „przejście od wirtualnej nieskończoności do zaktualizowanej skończoności”<sup>11</sup>.

W kontekście tego projektu to, czym jest fotografia, należy negocjować lokalnie, w momencie spotkania z konkretnym obrazem lub w ramach analizowanego akurat problemu. Wynika to zarówno z rozmaitych sposobów dialogowania malarstwa Hoppera z tym medium oraz związanych z nim sposobów widzenia, jak i różnorod-

<sup>8</sup> Vilém Flusser pisze w kontekście obrazów fotograficznych (używa on określenia: „obrazy techniczne”) o zastępowaniu lub przysyłaniu przez nie świata, tak że nieuchronnie cały czas napotyka inne obrazy, które „tworzą wiecznie krążącą pamięć społeczeństwa”. Zob. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 30. Taką pamięć współtworzą również obrazy Hoppera. Dodajmy jednak, że diagnoza Flussera ma wydźwięk negatywny.

<sup>9</sup> „Fotografia nie wskazuje na transparentność realnego, a wręcz przeciwnie – na jego zagadkową nieprzezroczystość”. Zob. F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter i W. Forajter, Kraków 2007, s. 119.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 309.

<sup>11</sup> A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 231. Ta skończoność ma jednak jedynie wymiar materialny, bowiem – sięgając choćby po przytaczaną już koncepcję semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a – praca interpretującego odsyłania nie zostaje nigdy zakończona.

nością praktyk fotograficznych i dzieł określanych jako fotograficzne – poczynając od fotografii analogowej, a kończąc na cyfrowej, od zdjęć pojmowanych jako odcisk rzeczywistości na kliszy przez prace *quasi*-abstrakcyjne, dążące do ontologicznej suwerenności, które zazdrośnie spoglądają na medium malarstwa, a nie na naoczną rzeczywistość, wreszcie te, które taką rzeczywistość symulują<sup>12</sup>. Semiotykę i złożoną ontologię fotografii konstituuje SPLOT INDEKSU I IKONY, NATURY I KULTURY, obrazu, który z jednej strony posiada swą autonomię, z drugiej – niemal zawsze odsyła lub wytwarza pewien efekt odsyłania czy związku z jakąś inną widzialnością. Miejsce konkretnych prac w takim kontinuum musi zostać ustalone w każdym przypadku indywidualnie.

W części pierwszej książki pisałem o zauważonej przez Clementa Greenberga i innych krytyków fotograficzności obrazów Hoppera, sugerującej wpisany w nie pierwiastek widzenia naocznego, utożsamianej z językiem wizualnej dosłowności, które sprawiają, że ich medialny, ontologiczny status jawi się jako poróżniony z samym sobą, domaga się „nowej kategorii sztuki” – czegoś między silnie związaną z widokiem rzeczywistości tradycyjną fotografią a niemającym z nią nic wspólnego autonomicznym obrazem malarskim, którego uproszczonym modelem mogłoby być malarstwo abstrakcyjne. Obrazy Hoppera opierają się na formach widzialnego świata, a jednocześnie wyraźnie zaznaczają dzielącą je od nich różnicę. Dochodzi w ten sposób do oscylacji w obrębie kontinuum, a nie klarownego zakotwiczenia w którymś z możliwych modeli. W rozdziale *Widzieć Hopperem* wskazywałem na dyskursywny wątek określający doświadczenie obecności obrazów w momencie jego nieobecności,

---

<sup>12</sup> Trudno wskazać artystę lub artystkę, których dzieła uosabiałyby tylko jedną z tych kategorii. W kontekście Walkera Evansa pisze się o „dokumentalnym stylu”, a zarazem wskazuje na Hoppera jako potencjalne źródło konwencji obrazowej. Jeff Wall w wielu pracach symuluje rzeczywistość, opierając się jednocześnie na schematach malarskich. Cindy Sherman nie symuluje rzeczywistości, lecz film itd. Należy zatem uznać, że w większości przypadków mamy do czynienia z fotografią jako obrazem o złożonej infrastrukturze referencji. Między innymi dlatego Krauss pisze o fotografii jako o „obiekcie teoretycznym”. Zob. R. E. Krauss, *Reinventing the Medium*, „October” 1999, Vol. 25, No. 2, s. 289–305.

wirtualne ich przywołanie przez to, co aktualnie percypowane. Taki byłby jeden z najistotniejszych rysów fotograficzności tego malarstwa, od którego należy zacząć poniższy analityczny rozdział spotkań z dziełami Hoppera.

## Sfotografować (miejsca) Hoppera

*Niektórzy goście Whitney czuli, że nie tyle oglądają obrazy, co przypominają sobie miejsca – i że ich wspomnienia nigdy wcześniej nie były bardziej klarowne\*.*

Określenie „miejsca Hoppera” zaczerpnąłem z tytułu opublikowanego w postaci książki fotograficznego projektu autorstwa Gail Levin<sup>13</sup>. Badaczka zestawia obrazy z wykonanymi przez siebie na przestrzeni około dwudziestu lat (od 1976 roku) fotografiami miejsc, które malował Hopper. Zdjęcia mają służyć jako zapis, dokument tego, co po owych miejscach, a raczej współwidzianych z nimi obrazach, pozostało. Chodzi jednocześnie o to, by uchwycić różnicę między rzeczywistym widokiem (który przecież przez lata musiał ulec zmianom) a powstałym obrazem<sup>14</sup>. W ten sposób Levin próbuje pokazać skalę zmian świadcząca o przekraczającej proste naśladownictwo artystycznej kreatywności Hoppera<sup>15</sup>. Projekt ten jest jednak nieco bardziej złożony niż wydawało się jego autorce<sup>16</sup>.

Jej fotografie stanowią rezultat dwóch sił: pragnienia, by jak najwierniej oddać widok jakiegoś fragmentu rzeczywistości przez

\* *Art: By Transcription*, „Time” z 20 lutego 1950 roku, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,812010,00.html> (dostęp: 10.03.2010).

<sup>13</sup> G. Levin, *Hopper’s Places*, New York 1998; książka wydana po raz pierwszy w 1986 roku; poprzedzał ją artykuł: G. Levin, *In the Footsteps of Edward Hopper*, „Geo”, February 1983, Vol. 5, s. 36–45.

<sup>14</sup> Pisałem już, że wiele z nich, zwłaszcza akwarele, Hopper malował w plenerze.

<sup>15</sup> Powtarza w ten sposób wcześniej omówione dyskusje na temat fotograficzności Hoppera, które pojawiły się już w latach dwudziestych.

<sup>16</sup> W prywatnej rozmowie z badaczką w 2008 roku zasugerowałem, że jej projekt ma również konceptualny wymiar, który tu opisuję. Levin przyznała, że nie myślała o tym wcześniej, lecz, jak wynika z późniejszych rozmów, zgadza się z poniższym sformułowaniem krytycznego potencjału tego przedsięwzięcia.

światlony odcisk na kliszy, a jednocześnie znaleźć celownikiem aparatu konkretny obraz, jak najściślej utożsamić kadr z ramą malarzkiego płótna. Levin próbowała wykonać – lub „wywołać” – zdjęcia przechowanymi w pamięci obrazami Hoppera, pokonując drogę od obrazowej przeszłości w kierunku zawsze już przeszłej teraźniejszości; od obrazu Hoppera ku temu, co stanowiło rzekomy impuls dla owego obrazu namalowania, odwracając tradycyjny, wydawałoby się – nienaruszalny porządek.

W niektórych przypadkach przedstawione miejsca było łatwo odnaleźć ze względu na precyzyjne ich określenie lub rozpoznawalność (np. *Dom Talbota*, 1926; fig. 69–70). Kiedy indziej okazywało się to niemożliwe, bowiem obraz został skonstruowany w studio (np. *Wczesny niedzielny poranek*)<sup>17</sup>. Część prac, zwłaszcza akwarel, jak ta wymieniona powyżej, rzeczywiście cechuje „fotograficzna precyzja”, inne, takie jak *Wjeżdżając do miasta* (1946; fig. 71–72), w porównaniu z fotografią wykazują radykalne zmiany, „wyczyszczenie” widoku na rzecz bardziej syntetycznego, strukturalnie i barwnie klarownego obrazu. Już tylko te przykłady pokazują, że trudno mówić o fotograficzności Hoppera jako o jakimś stabilnym rysie tego malarstwa, podobnie jak nie sposób na podstawie już bez mała dwustuletniej historii obrazów fotograficznych znaleźć jedno definiujące ich specyfikę kryterium. Taki intermedialny dialog należy za każdym razem precyzować od nowa, lokalnie, wraz z obrazem.

Levin powtórzyła gest artysty, który podczas spacerów i samochodowych wycieczek poszukiwał obrazów<sup>18</sup>. Wykonując fotografię, próbowała restytuować obraz, spinając go z konkretnym miejscem lub widokiem; fotografia nie była jedynie formą zapisu, lecz niezbędnym źródłem kadru, ujęcia w ramę, bez którego nie można byłoby upewnić się o słuszności rozpoznanego, wirtualnie naznaczonego i obrysowanego widoku. Choć Levin przyznaje, że niektóre miejsca bardzo się zmieniły, to nadal twierdzi, że dzięki różnicy między foto-

<sup>17</sup> Nieco dalej powrócę do kwestii rzekomej niemożliwości znajdowania miejsc i śladów obrazów Hoppera, które nie są powtórzeniem żadnego konkretnego widoku.

<sup>18</sup> Zob. podrozdział *Tekst autora i Nieznośna lekkość fotografii* w pierwszej części książki.



grafią a obrazem można dostrzec skalę transformacji dokonywanych przez artystę, tak jakby zestawienie obrazu z fotografią odpowiadało relacji obrazu z rzeczywistością. Znamienne jest również to, że wiele dobrych dzieł zmusiło ją do zrobienia zupełnie nieinteresujących estetycznie fotografii<sup>19</sup>.

Projekt Levin polegał zatem przede wszystkim na znalezieniu perspektywy, przestrzennego punktu, który nie tylko umożliwiłby jak najbardziej precyzyjne powtórzenie malarskiego kadru kadrem aparatu, ale też powtórzenie i uaktywnienie obecności danego widoku na siatkówce percypującego artysty w tamtym miejscu i czasie – „to-co-było” obrazu. Ową z gruntu niemożliwą próbę sfotografowania widzenia Hoppera charakteryzuje kluczowy paradoks, który przemieszcza ich przedmiot z danego widoku aktualnego na generowany przez niego obraz pamięciowy. Fotografie te świadczą o całkowicie zależnej od obrazu tkaninie rzeczywistości i wirtualności. Bez obrazu wiele z tych widoków nie wyróżnia się niczym szczególnym. W ten sposób kształtuje się logika *hopperesque* jako współczesnego *picturesque*. Nie potrzeba też historycznego kontekstu, by sfotografować miejsce Hoppera: wystarczy pamięć jego obrazów, które same się przypominają, gdy natrafiają na odpowiedni moment, odpowiednią płaszczyznę widzenia. Taka byłaby więc perspektywa zarówno wirtualnego, jak i rzeczywistego fotografa<sup>20</sup>.

Powyższa interpretacja *Miejsc Hoppera* jawi się jako swego rodzaju archeologia widzenia. Projekt Levin nie tylko jest próbą zbliżenia się do prawdy „tego-co-było” zachowanego postaci obrazu „tam-i-wtedy”, ale i przerzucenia pomostu między „teraz” i „wtedy” dzieła. Przedsięwzięcie to samo jednak się dekonstruuje, wskazując na nieuchronne współwystępowanie, zespolenie różnych wymiarów temporalnych. Miejsca, które stają się miejscami w momencie ich obramienia i pulsacji dostrzeżonego śladu, nie muszą jednak symulować spojrzenia Edwarda Hoppera, który znajdował się w kon-

---

<sup>19</sup> Por. na przykład *Wjeżdżając do miasta* (1946) i zdjęcie tego motywu.

<sup>20</sup> Tu po raz kolejny odsyłam do rozdziału *Widzieć Hopperem*, w którym omówiłem ten rodzaj sytuacji. O „umysłowym fotografowaniu” w sensie zakreślonym we wstępie pisze Henri Bergson w: *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006, s. 69.

kretnym miejscu i malował, lecz Hoppera jako MIEJSCA OBRAZÓW, dającego o sobie znać w postaci powtórzenia, śladowego zaznaczenia, nieoczekiwanej epifanii<sup>21</sup>. Innymi słowy, sfotografować Hoppera można gdziekolwiek, nawet tam, gdzie go najmniej się spodziewamy. Nie musi być to jednak fotografia wykonana przez nas, ale znaleziona, nosząca ślad obrazu, który jako taki zostaje rozpoznany w momencie skutecznego, „fotograficznego” wywoływania tegoż obrazu w pamiętającym spojrzeniu. Takie wywoływanie obrazu, niczym wywoływanie ducha, zaznacza nieobecność obecność Hoppera. Tu właśnie leży „prawda” Hoppera – w ujawnianiu się nie „naprawdę”, lecz jako efekt, wirtualna siła zjawiania się i zawłaszczania widzenia, znajdowania miejsca dla siebie. Jak pisze Hans Belting: „wiele miejsc istnieje dla nas – tak jak wcześniej tylko miejsca przeszłości – wyłącznie jako obrazy”<sup>22</sup> nie tylko w tym sensie, że znamy lub odwiedzamy je wizualnie, przez obraz, ale nawet wtedy, gdy znajdujemy się gdzieś cieleśnie, postrzegamy dane miejsce przez pryzmat naszych oczekiwań lub związanej z nim, zapamiętanej przeszłości. Słowem: poszukujemy obrazu<sup>23</sup>. Celem nie jest jednak „piękny obraz, który powstał sam dla siebie”, ani analiza świata za pomocą obrazu<sup>24</sup>, tylko coś dokładnie pomiędzy: ani motyw, ani klucz do świata, raczej obraz, „który już tam jest”, choć nie jako coś z góry danego, doświadczany w ruchu jednoczesnego wpisania i odzyskiwania przez pamiętające spojrzenie.

---

<sup>21</sup> Spotkanie obrazów Hoppera można by określić jako rodzaj epifanii, o której w kontekście doświadczenia historycznego pisał Franklin Ankersmit. Twierdzi on, że doświadczenie to „dar chwili, który przychodzi niespodziewanie, bez zapowiedzi i nie da się powtórzyć siłą woli”. Zob. F. Ankersmit, *Can We Experience the Past?*, w: R. Torstendahl, I. Veit-Brause (eds.), *History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline*, Stockholm 1996, s. 51.

<sup>22</sup> H. Belting, op. cit., s. 77. Niemiecki historyk sztuki pisze, że dziś dochodzi do paradoksalnego odwrócenia, bowiem nie odwiedzamy obrazów w miejscach, tylko miejsca w obrazach. Levin w pewnym sensie skondensowała te dwie możliwości; obrazy Hoppera stają się jednak częściej „nieumiejscowionymi miejscami”, miejscami nomadycznymi, które są noszone w umyśle widza i czekają aż znajdą odpowiedni moment, by się zaktualizować.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 259–260.

Mówiąc o miejscach Hoppera jako MIEJSCACH FOTOGRAFICZNEGO POWTÓRZENIA, mam zatem na myśli doświadczenie spotkania Hoppera w fotografii w momencie dostrzeżenia podobieństwa, zwłaszcza obrazowej struktury odsyłającej do konkretnego obrazu. Pisałem o tym, że twórczość akwarelowa uchodzi powszechnie za bardziej „fotograficzną”, jeśli miarą fotograficzności byłoby wierne naśladowanie widoku<sup>25</sup>. Wiąże się to z jego nietypowym, bardzo wyrazistym, zwartym sposobem malowania akwarelami oraz z faktem, że prace te wykonywał w plenerze, bezpośrednio obserwując przedmiot przedstawienia. Przy tak niewielkim „marginesie błędu” odnalezienie, czy raczej natknięcie się na fotografię, która jako obraz wyraźnie dialoguje z konkretnym przedstawieniem akwarelowym, uderza przypadkowością, a jednocześnie zmusza do współzależnego oglądu, porównania i próby szczegółowej analizy. Z drugiej strony „miejsce Hoppera” to miejsce, które zwykle wyznacza ślad obrazów olejnych, takich jak *Wczesny niedzielny poranek*, które nie generują tak silnego efektu reprezentacji naocznej rzeczywistości: znaczące rozluźniają więzy z potencjalnymi znaczeniami na rzecz silniejszego niż w przypadku akwrel odcisku w pamięci widza, a co za tym idzie, częstszego powracania i większej tolerancji dla różnicy. Obrazy te „nasiąkają” obrazami podobnymi na poziomie ogólnej struktury, wrażenia niesamowitości, wizualnej siły motywu. Analiza tego przypadku będzie przedmiotem kolejnego podrozdziału. Tymczasem spójrzmy na kilka prac i „ich” fotografie odnalezione w archiwum obrazów Walkera Evansa oraz, nieco później, młodszych fotografów.

Akwarela Hoppera pt. *Fabryka kartonów* (1928; fig. 73) najprawdopodobniej ukazuje przemysłową część nadmorskiego miasta Gloucester, w którym w latach dwudziestych artysta spędzał waka-

---

<sup>25</sup> Zob. V. Mecklenburg, *Edward Hopper. The Watercolors*, New York–London 1999. Barbara Rose tak napisała w jednej z recenzji: „Kolejnym powodem, dla którego uważam akwarele za mniej udane, był fakt, że ich kompozycje zbyt dosłownie przypominały przycięte fotografie, podczas gdy oleje, choć nadal miało się poczucie prostokąta, wybranego i wyciętego z danej sceny, wydawały się mniej wymuszone; ten właśnie aspekt zwracał uwagę w większym stopniu niż kompozycja jako kompozycja”. Zob. B. Rose, *New York Letter. The Hopper Retrospective*, „Art International” 1964, Vol. 8, No. 9, s. 52.

cje. Umieszczono ją w katalogu wystawy „Walker Evans & Company” na tej samej stronie, co fotografię Evansa pt. *Widok przydrożny* (1936; fig. 74)<sup>26</sup>. Powstałe osiem lat później zdjęcie ukazuje przecinającą miasteczko w Alabamie ulicę wraz z przydrożnym krajobrazem: rząd domów, samochód, sylwetka mężczyzny, dyspozytor benzyny. Obie prace charakteryzują się uderzająco analogiczną strukturą linii dzielących pole obrazowe oraz motywem samochodu – popularnym w tamtym okresie modelem Forda. Przedstawienia dzieli na dwie części horyzontalny element rozpięty między bocznymi krańcami pola. W przypadku *Fabryki kartonów* jest to szerokie pasmo nadziemnego korytarza, w *Widoku przydrożnym* kabel telefoniczny. Ponadto uwagę zwraca podobieństwo dyspozycji skośnych linii w lewym górnym rogu pola – w obrazie Hoppera widzimy fragment fabrycznej konstrukcji, na zdjęciu Evansa skos szyldu reklamującego stację benzynową oraz równoległy do prawej granicy obrazu słup, na którym ów szyld został umieszczony. Również relacja słupa po lewej do prostokątnej partii dystrybutora jest analogiczna do wzajemnego stosunku elementów pionowych i brązowego pasma w akwareli. Współwidzenie niepozornego obrazu Hoppera wraz z przypominającą go fotografią nie tylko go „urealnia”, lecz zmusza, by zwrócić uwagę na elementy, które dotychczas były postrzegane jako marginalne i ikonograficznie nieistotne. A zatem fotografia różnicuje obraz na poziomie relacji z rzeczywistością, ale i przekładalnej na znaczenie gęstości wizualnego tekstu wynikającej z dialogicznego spłotu dwóch obrazów.

Znane płótno Hoppera pt. *Dwaj purytanie* (1945; fig. 75) oraz *Rząd domów, Willimantic, Connecticut* (1931; fig. 76) Evansa przedstawiają uszeregowane wzdłuż drogi (u Hoppera jest to ścieżka) domy i drzewa widziane z bardzo podobnej perspektywy. Podobieństwo motywu buduje ów efekt miejsca Hoppera, podwójnie poróżnionego obrazu, który jawi się jako skondensowane powtórzenie fotografii i implikowanego przez nią świata. Elewacja bliższego domu

---

<sup>26</sup> P. Galassi (ed.), *Walker Evans and Company*, New York 2000, s. 88–89. Związek obrazów Hoppera i fotografii Evansa zaznaczałem już w pierwszej części książki. Powróć do niego w kolejnej partii tego rozdziału.

w *Dwóch purytanach* zwraca się w kierunku widza, „siłuje się” z perspektywą, by zbliżyć się do płaszczyzny obrazu. Ściana boczna, której fragment jest widoczny z prawej strony pola, wbrew temu, czego można by oczekiwać, jest równoległa do płaszczyzny obrazu. Drzewa zostały zredukowane do nagich pni. Fotografia Evansa, nawiedzając i konstruując miejsce Hoppera, staje się jednocześnie lustrem jego obrazowości – jeśli obrazowość rozumieć jako wizualnie manifestowaną nieredukowalność do innego i opartą na napięciu między przestrzenią i płaszczyzną specyfiką obrazu. *Rząd domów*, sam w sobie konwencjonalny (idealna perspektywa i ostrość, typowo skadrowane drzewa), w zestawieniu z dziełem Hoppera staje się miarą zaangażowania obrazu w coś więcej niż tylko przedstawienie mało zajmującego motywu. Relacje te są także czytelne na poziomie tytułów: owa purytańskość domów odnosi się bardziej do obrazowej syntezy niż do samego motywu, a szczegółowość opisu ukazanego miejsca w przypadku tytułu zdjęcia Evansa zaznacza fotograficzny dyskurs dokumentu w większym stopniu niż referencję do rzeczywistego miejsca.

Realizm Evansa wpisujący się w nurt *straight photography*, który charakteryzowało unikanie manipulacji negatywem, był kontynuowany przez młodsze pokolenie amerykańskich fotografów: Lee Friedlandera, Williama Egglestona i Stephena Shore'a (określani są również mianem *street photographers*). W przypadku Friedlandera ślady Hoppera odnajduję zwłaszcza w wyraźnych podziałach struktury pola, znajdującymi się bliżej widza elementami pionowymi, na wzór drugiego z powyżej omówionych obrazowych dialogów<sup>27</sup>. Z kolei Shore<sup>28</sup> i Eggleston jawią się jako fotografowie *hopperesque* nie tylko ze względu na powracające motywy stacji benzynowych, dróg, znaków i frontalnych fasad budynków, ale i kolor (od lat sie-

<sup>27</sup> Nie jest to oczywiście wynalazek Hoppera, lecz w połączeniu z amerykańską ikonografią to on przychodzi na myśl w momencie oglądu zdjęć Lee Friedlandera. Takie zabiegi często stosował na przykład Georges Seurat.

<sup>28</sup> Jak zauważył Vince Leo, Eggleston i Hopper są artystami „kątów prostych”. Zob. V. Leo, *Fünf Amerikanische Fotografen und Edward Hopper*, w: G. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie* (katalog wystawy), Essen 1992, s. 164.

demdziesiątych stosowali kolorowe klisze). Kolor w fotografii, zdaniami niektórych krytyków, w niebezpieczny sposób zbliżał ją do naocności, przełamując ową wyróżniającą fotografię różnicę, która sprzyjała klasyfikacji tego medium jako sztuki<sup>29</sup>. Tym niemniej barwna charakterystyka sfotografowanego motywu silniej związała niektóre zdjęcia z obrazami Hoppera na planie przekraczającym strukturalne i ikonograficzne analogie.

Ślad akwareli pt. *Przejazd kolejowy* (1926; fig. 77) odnajdujemy w fotografii Shore'a pt. *Greenwich, Connecticut* (1972; fig. 78) oraz Egglestona *W pobliżu Morton, Missisipi* (1972; fig. 79). Głównym motywem akwareli jest zaznaczony diagonalą torów przejazd kolejowy. Linia torów „siłuje się” ze skośnymi śladami pędzla prowadzącymi ku niej od dolnej krawędzi obrazu, które wydają się ową granicę przewycięzać, a jednocześnie czynić jej przekroczenie mało istotnym. Istotna natomiast jest tutaj wyznaczona widzowi niska perspektywa oglądu, która sugeruje pewien wysiłek potrzebny do pokonania przejazdu, a „roztopione” w miejscu skrzyżowania z szarością drogi tory w charakterystyczny dla Hoppera sposób przycinają wszystko to, co znajduje się po drugiej stronie. W widzeniu płaszczyznowym węzłowy moment skrzyżowania stanowi podstawę widocznego w głębi, za drzewami domu<sup>30</sup>. W swej niepozornej formie jest on miejscem kondensacji treści obrazu, opartej nie na przedstawieniu jakiegoś realnego widoku, lecz generowanego w oglądzie problemu przejścia, dojścia do granicy, widzenia i nie-widzenia. To kolejny przykład wpisanej w obrazy Hoppera niewidoczności, implikującej umożliwiający poszerzenie pola oglądu ruch widza. W strukturę tych dzieł jest wpisana sugestia tajemnicy w postaci potencjalności widzenia.

---

<sup>29</sup> Vilém Flusser twierdzi, że „czarno-białe [fotografie – F. L.] są konkretniejsze i w tym sensie prawdziwsze; wyraźniej objawiają swoje teoretyczne pochodzenie i na odwrót: im »prawdziwsze« stają się fotografie kolorowe, tym są logiczniejsze i tym bardziej tuszują swoje teoretyczne pochodzenie”. Zob. V. Flusser, op. cit., s. 45. Dodam, że dla Flussera fotografie to obrazy pojęć, a nie bezpośrednio zapisy naocności.

<sup>30</sup> Motyw ten powraca w *Domu przy torach* i kilku innych pracach, które będą analizował w kolejnym rozdziale.

Fotografie Shore'a i Egglestona stanowią pod względem kompozycji lustrzane odbicie akwareli Hoppera. Przedstawiają identyczny, obniżony punkt widzenia, tak jakby zostały wykonane z samochodu. Zarówno szosa w pierwszym przypadku, jak i piaszczysta, podobna do tej z pracy Hoppera, droga w drugim, prowadzi spojrzenie skosem w górę, do około połowy wysokości zdjęcia, by na tak wyznaczonym horyzoncie napotkać samochód lub po prostu błękit nieba. Dostrzeżenie tych analogii nie ma świadczyć ani o wpływie Hoppera na obu fotografów, ani też o jakimś szczególnym, nowym znaczeniu, jakie fotografie nadają pracy amerykańskiego malarza. Ważne jest to, że fotograficzne powtórzenie podstawowej struktury zaszczenia w widzu odczucie jej zachwiania, już zawsze zdwojonego lub wielokrotnionego widzenia, a zarazem paradoksalnego w tej sytuacji, silniejszego „ugruntowania” w rzeczywistości. Taki zbieg obrazowych okoliczności zmusza do postawienia pytania o to, co w każdym z tych obrazów jednostkowe; tutaj będzie to dodatkowo mobilizująca spojrzenie do oscylacji między przestrzennym i płaszczyznowym porządkiem, schowana za przejazdem kieszeń wirtualnej widzialności.

Z kolei fotografia Williama Egglestona z ukończonego w 1974 roku cyklu *Los Alamos* (fig. 81) stanowi lustrzane odbicie akwareli pt. *Wagon towarowy w Truro* (1931; fig. 80). Oba przedstawienia ukazują centralnie zakomponowany, rdzawobrazowy wagon. Choć źródło światła na akwareli pada na stronę niedostępną spojrzeniu widza, to drugi bok wagonu jest niemal tak jasny jak ten na fotografii. Zabrudzone szarości na przedpolu oraz złamane brązy i żółcienie tła stanowią nieco bardziej uporządkowany odpowiednik analogicznych elementów pracy Egglestona.

Tak uderzające podobieństwo splata ze sobą oba obrazy, retrospektywnie nasycając akwarelę przypisywaną Hopperowi fotograficznością. Jednocześnie jednak uwagę zwracają szczegóły określające różniący je sposób bycia ciężkiej bryły wagonu. Na fotografii wagon jest bardzo stabilny: jego pionowe krawędzie są równoległe do granicy zdjęcia, a całość została dodatkowo umocowana w kadrze cienkimi, rozpiętymi horyzontalnie liniami drutów elektrycznych. Fotografia dodatkowo unieruchomiła to, co już było w bezruchu. Z kolei wagon z akwareli Hoppera przechyla się na prawo,

dotatkowo obciążony wyrazistą plamą cienia z tej właśnie strony. Kierunek ten został wzmocniony widocznym po obu stronach, opadającym skosem pagórka. Wyraźnemu oglądowemu zachwianiu równowagi zapobiega delikatnie wznosząca się linia torów, spora kępa roślinności, a zwłaszcza niepozorny element, jakim jest przechylony w lewo słup telegraficzny, „wyrastający” zza stojącego bliżej betonowego słupka. Usytuowany dokładnie między krawędzią wagonu a prawą krawędzią pola, przecinając silną, ciemną linią opadający w prawo łuk wzgórza, utrzymuje on wizualny ciężar potężnej bryły wagonu. Na kluczową rolę tego elementu wskazuje tworząca zwężającą się formę plama cienia, która swym ostrym zakończeniem wskazuje na szczelinę w trudnej do identyfikacji czarnej formie przy wspomnianym już słupku, w widzeniu płaszczyznowym – wzmocnieniu podpierającego wagon telegraficznego słupa. W ten sposób wagon, cień, ciemne formy z prawej strony i słup tworzą wizualną strukturę, której napięcie koncentruje się w przestrzeni między lewą krawędzią wagonu i prawą krawędzią obrazu.

Fotografia Egglestona nie jest niezbędna do wizualnego wychwycenia tych immanentnych relacji; jednak – współwidziana z akwarelą – mówi o tym, że nie trzeba poszukiwać Hoppera, żeby go znaleźć już sfotografowanego, co nie znaczy, że „gotowego”. Nie ma mowy o *ready-made*. Takie znalezisko oznacza wprawienie obrazu w różnicujący ruch śladu i wynikającą z niego re-wizję. Dochodzi do rozszczelnienia historycznych zależności na rzecz szczególnej dziejowości obrazu rozumianej jako jego każdorazowe wydarzenie się w oglądzie. Hopper, którego poszukiwała Levin, zostaje znaleziony przeze mnie za pośrednictwem Egglestona. To ja, przechodząc z percypowania w percypowanie, wykonuję owo zdjęcie, wpisując je gdzieś między zawsze nieuchwytny przedmiot widzenia Hoppera a jego obraz.

Jeszcze bardziej zaskakującym przypadkiem znalezienia obrazu Hoppera w fotografii, a zatem, można by rzec, wywołania widma nie tylko konkretnej pracy, ale i – jeśli zgodzić się z Barthesem, że „zdolność widzenia Fotografa to nie znaczy »widzieć«, ale znaleźć się w tym właśnie miejscu”<sup>31</sup> – śladowej sugestii (nie)obecności

---

<sup>31</sup> R. Barthes, op. cit., s. 85.



Hoppera jako artysty, może być spotkanie fotografii Jeffa Walla pt. *Sosna na rogu ulicy* (1990; fig. 83) i obrazu *Słońce na Prospect Street* (1934; fig. 82). Zostają powtórzone podstawowe elementy: miejsce ulicy oraz stojących na niej samochodów w kadrze, z tą różnicą, że żółty Volkswagen garbus znajduje się nieco bliżej widza niż „zaparkowany” w obrazie Hoppera Ford T-Model, a w głębi, po drugiej stronie ulicy na fotografii Walla, zamiast jednego, stoi kilka aut. Tym niemniej trudno ich wirtualnie nie „przeparkować” z jednej ulicy na drugą, nie powracać do owej zupełnie przypadkowej aranżacyjnej analogii jako zdarzenia, które wprawia temporalną linię historii w nieuchronne drżenie, swoisty przeciwczas, powrót obrazu i jednoczesny jego zwrot, pre- i post-, zawarty w powtórzeniu i różnicy kreującej wirtualny międzyobraz. Nawet domy po lewej stronie ze zwróconymi ku nas oknami i drzewo – u Hoppera wyrastające w głębi ulicy nad maską automobilu, u Walla przemieszczone w prawo, lecz z zachowaniem analogicznych proporcji – gospodarują od momentu ich skojarzenia wspólną płaszczyzną różnicowania. Obraz Walla to rodzaj Warburgowskiego dynamogramu, realizacji potencji obrazu Hoppera. Nawet jeśli trudno ową potencję określić, nazwać czy do końca zracjonalizować, to jej ożywiające działanie powinno w tym momencie wystarczyć. Sytuację tę – jak zresztą większość omawianych tu międzyobrazowych wydarzeń – można by podsumować zdaniem francuskiego historyka sztuki: „Przeciwczas wynurza się z materiału repetycji, zapomnienie z materiału świadomych wspomnień, różnica wynurza się jako rezultat przetrwania materiału podobieństw”<sup>32</sup>.

Refleksję nad miejscami Hoppera zakończy krótkie spojrzenie na jeden z jego najbardziej znanych obrazów *Słońce w pustym pokoju* (1963; fig. 84). To przedstawienie wnętrza – choć nie jest to ostatni obraz, jaki Hopper namalował – bywa uznawane za zwieńczenie jego twórczości, które polega na całkowitej eliminacji wszelkich elementów i „zbędnych” postaci, pozostawieniu wolnej przestrzeni pokoju dla wpadającego przez widoczne z prawej strony okno słoneczne-

---

<sup>32</sup> G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 176.

go światła. Osiada ono wyraźną, geometryczną plamą na podłodze i dwoma pionowymi pasmami (przełamanymi cieniem wynikającym z uskoku) na ścianie. Jego znaczenie może podkreślać fakt, że „roztopiło” ono linię okiennego podziału, tak że jej cień w ogóle nie został namalowany.

Ów przesycony bezruchem i ciszą „pokój medytacji”<sup>33</sup> wdaje się jednak w bezgłośny dialog z fotografią Thomasa Demanda pt. *Stodoła* (1997; fig. 85). Natychmiast uderza analogia okien widocznych po prawej stronie. Na fotografii niemieckiego artysty światło jest zimniejsze i ulega rozproszeniu. Zamiast wyrazistych słonecznych pasm w górnym lewym narożniku pojawia się kolejne okno, a światło sygnalizuje swą obecność, wypełniając szczeliny w drewnianych ścianach stodoły. Ponadto, mimo odmiennych warunków przestrzennych, sposób oświetlenia podłogi jest bardzo bliski temu, który widzimy na obrazie Hoppera. Nadal nie wiedząc nic więcej o fotografii Demanda, możemy zauważyć pewną analogiczną do *Słońca w pustym pokoju* sztuczność, „nie-naoczność”. Obraz Hoppera dialoguje ze szczególnym rodzajem fotografii, która – jak pisze Michael Fried – „reprezentuje, a nawet alegoryzuje intencjonalność jako taką”<sup>34</sup>. Idzie mu o to, że jest ona – wbrew kolejnemu mitowi fotografii o jej automatyzmie i minimalnym wkładzie fotografa – całkowicie podporządkowana woli artysty. Podstawą tej fotografii jest jedno ze słynnych zdjęć Hansa Namutha, które ukazuje pracującego w swej słynnej szopie na Long Island Jacksona Pollocka w towarzystwie Lee Krasner. Demand użył tego zdjęcia, by skonstruować pustą przestrzeń owej szopy w trójwymiarze. Następnie zbudowany przez siebie przestrzenny model sfotografował. Jak pokazują zachowane szkice, podobnie postąpił Hopper, eliminując kolejne elementy, meble i postaci. Zupełnie przypadkowo Demand nasycił swą fotografię nie tylko intencjonalnością, ale śladem obrazu Hoppera. Fotografia ma być – zdaniem Frieda – sposobem kontroli, którą Demand chce sprawować i która byłaby niemożliwa w przypadku wie-

---

<sup>33</sup> J. Hollander, *Hopper and the Figure of Room*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 155–160.

<sup>34</sup> M. Fried, op. cit., s. 272.

loaspektowego oglądu rzeźby<sup>35</sup>. Taka kontrola nie przewiduje jednak szczególnego, proponowanego tutaj sposobu lektury. Co z tego wynika dla obrazu Hoppera? Kusi, by rozpocząć dyskurs o kolejnym spotkaniu z Pollockiem – dotychczas dochodziło do nich kilka razy na łamach prasy – i o związku malarstwa Hoppera z abstrakcyjnym ekspresjonizmem<sup>36</sup>. Pozostawię ten wątek jednak otwarty, ponieważ istotniejszy jest tutaj rys malarstwa, który znacznie różni się od poprzednich przykładów: wrażenie nie tyle intencjonalności, co koncentracji na suwerenności obrazu w stosunku do rzeczywistości. Jeśli akwarele i niektóre oleje Hoppera są fotograficzne w tym sensie, że są cytowane w fotografii generującej efekt indeksyjności, to tutaj wszelki związek ze światem zostaje stłumiony na rzecz odniesienia międzyobrazowego. Po określenie „fotograficzność Hoppera” należy zatem sięgać ostrożnie, pozostawiając szeroki margines błędu; nigdy nie wiadomo, w jakim obrazie fotograficznym znajdziemy ślad Hoppera, w którym momencie dopasuje się on do tego, co postrzegamy, i kiedy, za pomocą spojrzenia, zrobimy mu zdjęcie.

### **Kon-frontacja: Wczesny niedzielny poranek i Główna ulica Evansa**

*To obraz trzymający w napięciu lub w zawieszeniu.  
Ma wiele wspólnego z fotografią.  
Choć w istocie nie jest tak statyczny jak obraz fotograficzny\*.*

*Wczesny niedzielny poranek* (1930; fig. 86) i *Główna ulica, Selma, Alabama* (1936; fig. 87) Walkera Evansa<sup>37</sup> to najczęściej przywoły-

\* W. Wenders, *A Step Ahead of the Times. Conversation About Photography, Painting and Film with Paul Püschel and Jan Thorn-Prikker*, w: idem, *Wim Wenders: On Film. Essays and Conversations*, trans. M. Hofmann, London 2001, s. 419.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 271.

<sup>36</sup> Zob. P. Tyler, *Hopper/Pollock. The Loneliness of the Crowd and the Loneliness of the Universe: An Antiphonal*, „Art News Annual” 1957, Vol. 26 oraz moje omówienie tego problemu w pierwszej części książki.

<sup>37</sup> Fotografia Evansa, obok katalogów i tekstów poświęconych problemowi fotografii w malarstwie Hoppera, jest reprodukowana między innymi w: K. A. Marling,

wane w literaturze i reprodukowane zestawienie obrazu Edwarda Hoppera z fotografią – zwykle wtedy, gdy mowa o domniemanym wpływie malarza na wczesną twórczość fotograficzną Evansa<sup>38</sup>. Kiedy indziej zostaje ona po prostu wizualnie zacytowana jako wierna reprezentacja wyglądu amerykańskich miasteczek tamtego okresu. Zwraca się również uwagę na analogię charakterystycznej, frontальной kompozycji, jednak nie podejmowano próby namysłu nad konsekwencjami takiej zbieżności dla lektury obu prac.

Dzieło Hoppera określono jako „najbardziej znany rząd okien w malarstwie amerykańskim”<sup>39</sup>, „komentarz na temat okresu Wielkiej Depresji”<sup>40</sup> czy „percepcję miejskiego życia bez życia” związaną z atmosferą ciszy i bezruchu<sup>41</sup>. Jak stwierdził artysta, jest on „prawie bezpośrednią translacją Siódmej Alei”, po czym dodał, że tych domów już nie ma<sup>42</sup>, tak jakby próbował unieważnić otwartą w pierwszej części wypowiedzi możliwość poszukiwania dla nich wzoru. Wskazywał na to początkowy tytuł, który brzmiał ponoć *Sklepy na Siódmej Alei* (*Shops on the Seventh Avenue*). Tymczasem obecny tytuł obrazu, określając porę dnia, niejako tłumaczy brak ludzi i sugestii ruchu oraz kładące się na chodniku długie cienie<sup>43</sup>.

Obraz Hoppera ukazuje frontalnie zwrócony do widza, równoległy do płaszczyzny obrazu (ową równoległość przyjdzie jesz-

*Early Sunday Morning*, „Smithsonian Studies in American Art” 1988, Vol. 2, No. 3, s. 31; I. Kranzfelder, *Edward Hopper 1882–1967. Vision of Reality*, Köln 2002, s. 130.

<sup>38</sup> Zob. E. de Chassej, *Les Photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire*, „Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne” 2005, No. 92, s. 75–93.

<sup>39</sup> B. O'Doherty, *Portrait: Edward Hopper*, „Art in America” 1964, Vol. 52, No. 6, s. 78.

<sup>40</sup> R. Hobbs, *Edward Hopper*, New York 1987, s. 83.

<sup>41</sup> J. A. Ward, *American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper*, Baton Rouge 1986, s. 19. Na temat ciszy i bezruchu zob. ibidem, s. 171–172; M. Strand, *Hopper*, New York 1994, s. 19.

<sup>42</sup> Cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 227.

<sup>43</sup> Jak czujnie zauważa Marina von Assel, położenie wspominatej ulicy według kierunku północ–południe wyklucza takie ułożenie cieni. Zob. M. von Assel, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995, s. 79.

cze uściślić) rząd stojących wzdłuż ulicy budynków<sup>44</sup>. Wydłużone pole dzieli się na cztery równoległe do siebie pasma: ulicę i poziomo różnicowany podłużnymi cieniami wschodzącego słońca chodnik, pierwszą kondygnację budynku z witrynami sklepów, drugą, przetrętą prostokątami okien mieszkań oraz błękitny, delikatnie złamany bielą odcinek nieba z ciemnobrązowym kwadratem w prawym górnym rogu. Horyzontalny układ tych stref naruszają jedynie fryzjerski słup, hydrant i skosy cieni. To przełamanie układu wyznaczającego rytm elementów od jednej bocznej krawędzi do drugiej intensyfikuje wrażenie obecności tych, w innym przypadku ikonograficznie marginalnych, elementów, których rola jest jeszcze trudna do określenia. Tak opisał obraz amerykański artysta i przyjaciel Hoppera, Charles Burchfield:

Jeśli chcielibyśmy być brutalni, moglibyśmy powiedzieć, że jest to tylko zbiór horyzontalnych, przeciwstawionych kwadratowi i prostokątowi linii, nierównomiernie rozluźnionych przez słup fryzjerski, hydrant i jeden lub dwa szlaczki markizy. Każde z dziesięciu okien drugiego piętra różni się od siebie, tak że nie ma dwóch takich samych. Jestem jednak przekonany, że wszystko to ma niewiele wspólnego ze zniewalającą fascynacją obrazem, oddaniem nastroju, koncentracją wszystkich cichych niedzielnych poranków w jednym<sup>45</sup>.

Artysta zauważa tutaj rozdźwięk między opisem formalnym a symbolicznym lub metonimicznym charakterem *Wczesnego niedzielnego poranka*. Brutalność, o której pisze, jest nieuchronna, bowiem formy nie sposób oddzielić od treści: to, jak obraz został namalowany, decyduje o owej fascynacji przejawiającej się powracaniem do dzieła zarówno bezpośrednio, jak i za pośrednictwem ewokujących go śladów, również obrazów fotograficznych, takich jak *Główna ulica* Evansa.

Każde z budujących obraz pasm różnicuje i rytmizuje płaszczyznę obrazu w odmienny sposób. Pasma nieba, ten – wydaje się –

---

<sup>44</sup> Na temat struktury obrazu zob. L. Goodrich, *Edward Hopper* (1964), New York 1971, s. 52.

<sup>45</sup> Ch. Burchfield, *Hopper: Career of Silent Poetry*, „Art News” 1950, Vol. 48, No. 8, s. 17.

najbardziej banalny, a nawet kiczowaty, często pomijany jako tło dla figury malarski motyw, w obrazie Hoppera przybiera zupełnie elementarną formę wydłużonego prostokąta, zamkniętego lub otwartego na jednym końcu bazową figurą kwadratu. Postrzegane osobno, pasmo to przypomina zapalną lub papierek lakmusowy: kwadrat to moment zapalny lub miejsce sprawdzające płaszczyznę obrazu.

Od dołu pierzeja ujęta jest również przez stosunkowo prosty układ, złożony z wąskiego, oliwkowego pasa ulicy, równoległej kreski cienia, powtórzonej nieco dalej cieńszą linią, którą można odczytać jako nietypowo długi cień czegoś znajdującego się poza obrazem lub zaznaczającego kolejne podwyższenie poziomu chodnika. Źródłem dodatkowego horyzontalnego cienia z lewej strony jest hydrant. Z kolei cień fryzjerskiego słupa stojącego bliżej budynku w połowie długości zlewa się z krawędzią pierzei. Dolna partia obrazu stanowi zatem pole nieco bardziej zróżnicowane, stopniowo wydobywające figury i prowadzące ku głównemu przedmiotowi obrazu.

Lektura od najprostszego do najbardziej złożonego pasma zmusza do „przeskokowego” tryb oglądu, czyli prowadzi do pomalowanego na ceglasty kolor pierwszego piętra. Ujęty gzymsami pas okien wydaje się zbyt wąski, czyli – w przełożeniu na rzeczywistość – zbyt niski, by mogły znajdować się tam pomieszczenia mieszkalne. Wsporniki wyrazistego gzymsu wieńczącego są gęściej rozdysponowane niż okna i nadają górnej części piętra szybszy rytm. Z kolei okna tworzą rytm nieregularny, ciąg, który można podzielić ze względu na odległości dzielące pojedyncze okna oraz na kolor zasłon i rolet. Po pojedynczym oknie z żółtą roletą od prawej w podobnych odstępach następują dwa czarne (niepodświetlone wewnątrz) okna z białą, podwieszoną w środku firanką. Roleta i firanki tworzą rytm równomiernie opadający w lewo. Następną grupę stanowią trzy okna z żółtymi roletami i białymi bocznymi zasłonkami. Środkowa roleta jest spuszczonej odrobinę niżej i podkreśla scentralizowany układ grupy. Następnie widzimy parę ciemnych okien, a przy jednym z nich cień zaznaczonego tylko profilem szyldu, padający skosem w dół na kolejne dwa okna; roleta skrajnego okna jest podciągnięta nieco wyżej, symetrycznie nawiązując do układu elementów z prawej strony obrazu. Widziane wspólnie, okna i zmienne zagospodarowanie we-

wnątrzokiennych przestrzeni tworzy falisty układ, który może przypominać zapis nutowy.

Parter stanowi najszerze i najbardziej zróżnicowane pasmo, w którym obszerne pola witryn sklepowych (lub zakładów usługowych, na przykład fryzjera) przeplatają się z węższymi prostokątami drzwi. W partii tej wyraźniejszy staje się subtelny podział ciągu budynków na trzy segmenty<sup>46</sup>. Pierwszy od prawej jest zaznaczony analogicznym do piętra czerwonym kolorem elewacji, podczas gdy pozostała jej część jest pomalowana na zielono. Następny, środkowy, z witryną ujętą w wyróżniającą się białą markizę, określają również elementy wyższego pasma: zdwojone wsporniki gzymsowe. Z kolei trzeci łączy para żółtych markiz. Dwa skrajne segmenty posiadają własne, rzucające ukośne cienie szyldy przymocowane do międzykondygnacyjnego gzymsu, a funkcję środkowego określa pasiasty słup fryzjerski. Istotnym elementem kształtującym sposób widzenia tej partii obrazu są zaznaczone, lecz nieczytelne, napisy na szybach. Jeśli – ze względu na stosunkowo gęste zagospodarowanie pola i płytką przestrzeń – pomyśleć o tym obrazie jako o malarskim reliefie, to jest on najbardziej plastyczny, najwyraźniej definiujący formy przestrzenne właśnie w tym pasie. Tym samym zdaje się, oględnie mówiąc, najbardziej „ludzki”: zaprasza widza do identyfikacji z nim własnej sytuacji przestrzennej (do tej kwestii powrócę nieco dalej).

Zanim uruchomię intertekst Evansa, zwrócę uwagę na kilka innych obrazów, które lokują się w wizualnej konstelacji *Wczesnego niedzielnego poranka*. Gospodarujący niemal całym polem obrazowym frontalizm budowli przywodzi na myśl serię przedstawiających ulice londyńskiej Chelsea obrazów i grafik Jamesa McNeilla Whistlera. Grafika *Sklep rybny, zatłoczona Chelsea* (1884–1886; fig. 88) poszerza pasmo ulicy Hoppera kosztem nieba, od góry domykając pole elewacją bardzo podobnych do budynków z *Wczesnego niedzielnego poranka*. Swobodnie zdefiniowana struktura bocznych segmentów pierzei wyłania się z bieli podłoża, którą można utożsamiać z licem budowli. Jeśli zapomnieć o tej funkcji „niewidzialnego” muru, wydaje się, że wszystkie pozytywne formy są zawieszane w powie-

<sup>46</sup> Zob. M. von Assel, op. cit., s. 70.

trzu, tworzą rodzaj „azurowej” ruiny. Hopper współwidziany z pracą Whistlera zyskuje dodatkową ciężkość, tak jakby kolor skonsolidował rachityczne dukty igły, a rysowane przez nie formy zgęstniały w masywne pasma budynków. Odbywa się to kosztem ulicznego ruchu, sprzedawców i klientów, pozostawiając po nich jedynie antropomorficzny ślad w postaci słupa i hydrantu, z którymi może utożsamić się widz<sup>47</sup>.

Obraz Hoppera przypomina również inne fotografie Evansa, Roya Caravy, Stephena Shore’a czy zdjęcia (fotograficzne i filmowe) Wima Wendersa. Jednak jedną z bardziej radykalnych konstatacji jego prostej struktury (nawet w większym stopniu odnosi się to do dwóch innych prac Hoppera o podobnym pasmowym układzie pt. *Kanał w Charenton*, 1907; fig. 11, i *Droga i drzewa*, 1962; fig. 13) jest oscylująca między obrazem malarskim a fotograficznym, i – jak twierdzi Fried – bliższa temu pierwszemu, praca Andreasa Gursky’ego *Ren II* (1999; fig. 89) przedstawiająca naprzemiennie soczystą zieleń pasm trawnika, szarość szosy, rzeki i nieba<sup>48</sup>. Szczelnie wypełniony pasmami kadr przewyżcza widzenie przestrzenne na rzecz *quasi*-abstrakcyjnego układu płaszczyznowego.

*Główna ulica* Evansa, jak informuje druga część tytułu, ukazuje widok ulicy w mieście Selma w Alabamie. Zdjęcie to artysta wykonał w trakcie jednej z podróży po Stanach Zjednoczonych, którą odbył na zlecenie Farm Security Administration<sup>49</sup>. Jednak można założyć,

<sup>47</sup> „[...] aktorami jego obrazów rzadko są ludzie; służące ludzkości domy i komunikacyjne trakty są zaludnione częściej przez hydranty, latarnie i fryzjerskie lub telegraficzne słupy niż przez ludzkie istoty. Jeśli ukazuje człowieka wśród budynków, to wydaje się często, że znalazł się on tam przypadkowo”. Zob. A. H. Barr, Jr. (ed.), *Edward Hopper. Retrospective Exhibition*, New York 1933, s. 14.

<sup>48</sup> „Rozluźnienie indeksykarności [...] jest dokładnym ekwiwalentem odcięcia obrazu od jakiegokolwiek oryginalnego doświadczenia wizualnego”. Zob. M. Fried, op. cit., s. 166. Fried zaznacza tutaj malarski charakter cyfrowej fotografii Gursky’ego, fakt, że pracował przy nim niemal jak przy obrazie, komputerowo „czyszcząc” wybrzeże Renu z wszelkich dodatkowych, zakłócających pasmowy układ elementów.

<sup>49</sup> Fotografie te miały mieć pierwotnie charakter czysto dokumentalny, a zarazem miały stanowić zapis oraz legitymizację przewidzianych przez rząd Franklina Delano Roosevelta wydatków na pomoc dla obszarów dotkniętych



że dla każdego, kto znał przedtem *Wczesny niedzielny poranek*, tym, co owo zdjęcie re-prezentuje w sensie interpretacyjnego, wizualnego intertekstu, jest w dużo większym stopniu dzieło Hoppera niż jakkolwiek rzeczywisty widok amerykańskiego miasteczka.

Karel Ann Marling nazwała *Główną ulicę* Evansa „oczywistym hołdem” dla Hoppera, widokiem, który Evans znalazł, a który Hopper widział wszędzie<sup>50</sup>. Fotografia przypomina obraz Hoppera nie tylko kompozycją, architekturą (jednak dużo wyraźniej zaznaczającą wertykalne podziały), ale i dojmującą nieobecnością ludzi. Heinz Liesbrock z kolei zauważył, że fotografie takie jak ta „ukazują nie tylko podobieństwa struktury do obrazów Hoppera, na przykład we frontalnym pasie architektury obejmującym całą szerokość płótna czy w koncentracji na rzeźbiarskiej formie i wyizolowaniu budynków, ale także w ich wewnętrznych relacjach. Jest tak właśnie dlatego – pisze dalej Liesbrock – że wyraźnie unikają one wszelkiej zewnętrznej aktywności; rzeczywistość jako sytuacja formy i rozumienia światła tematyzuje sam moment, pełen moment, w którym oddanie widza staje się oczywiste”<sup>51</sup>. Ta silna relacja między obrazem a jego percepcją, umocowanym w wizualnej strukturze danego przedstawienia widzem, była też często wspominana przez krytyków w kontekście Hoppera<sup>52</sup>.

---

gospodarczym kryzysem. John Tagg i inni badacze zwrócili uwagę na to, że przekraczają one swą dokumentacyjną funkcję i mogą być rozpatrywane na wielu innych płaszczyznach. Zob. J. Tagg, *Melancholy Realism. Walker Evans's Resistance to Meaning*, w: idem, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis–London 2009, s. 95–178. Literatura na temat Evansa i FSA jest ogromna. Kompetentne informacje na temat udziału fotografa w tym rządowym projekcie można znaleźć w jego biografii: B. Rathbone, *Walker Evans. A Biography*, New York 2000. Zob. też: Ch. Hagen, *American Photographers of the Depression. Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*, London 1991; J. Guimond, *American Photography and the American Dream*, Chapel Hill–London 1991.

<sup>50</sup> K. A. Marling, op. cit., s. 30.

<sup>51</sup> H. Liesbrock, *Edward Hopper und die Fotografie. Die Wahrheit des Sichtbaren*, w: G. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie*, s. 30.

<sup>52</sup> Brian O'Doherty stwierdził, że amerykański malarz „udaremnił ucieczkę widza w anegdotę i unikał zwracania zbytnej uwagi na materię malarską i proces. Cel był taki, by widz stał tam właśnie, przed obrazem, patrząc”. B. O'Doherty,

Wyartykułowane powyżej, podstawowe podobieństwa należy uzupełnić kwestią przejmującego wrażenia pustki w obu pracach. Pewien krytyk, pisząc o *Wczesnym niedzielnym poranku*, zauważył, że obraz ten „nawiedza nieobecność ludzi”<sup>53</sup>. Fotografia z jej mitem widzialnej prawdy czyni nieobecność ludzi, niczym u Eugène Atgeta, odczuwalną jeszcze silniej. Zarazem jednak niedostatek nośników narracji, jakimi są ludzkie postaci, zostaje uzupełniony intensywnością doznania, wspomnianą już w kontekście Hoppera swoistą antropomorfizacją poszczególnych elementów oraz znaczeniowym nasyeniem każdego elementu. Taką rolę w fotografii pełniłyby zwłaszcza auto oraz latarnia. Jednocześnie jednak, pisze John Tagg, „znaczenie wydaje się dziwnie wstrzymane w pracach Evansa”<sup>54</sup>. „Napoty-kamy u niego – pisze dalej brytyjski badacz – oddanie dla przedmiotu, które nie podporządkowuje się instrumentalnie traktowanej komunikacji, lecz jest zaszyfrowane, zamknięte pod warstwami reprezentacji jak nieskończona seria rosyjskich matryoszek. Jest to realizm melancholijny, którego obecność w archiwum wydziału (FSA) jest zagadką samą w sobie”<sup>55</sup>. Pojemna – ponieważ zawsze trudna do zdefiniowania – melancholia, zasadnie powracająca w kontekście Hoppera, określa również twórczość Evansa. W ujęciu Tagga jest ona figurą oznaczającą „praktyki reprezentacji, które zamiast poddać się zapotrzebowaniu na wydajną i spójną komunikację, opierają się znaczeniu”<sup>56</sup>. Obrazy Hoppera i Evansa egzemplifikują taki opór, milcząco zbliżając się ku sobie (przy jednoczesnym utrzymaniu dystansu), świadczą o takiej właśnie znaczeniowej potencji (*significance*), która zamiast osadzać się w legitymizowanym tradycyjną historią sztuki dyskursie, zmusza do zmiany jego porządku.

---

*Hopper's Look*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper* (katalog wystawy), London 2004, s. 90. Wagę spojrzenia podkreślali również między innymi cytowani już von Assel, Silberman czy Jackson.

<sup>53</sup> R. Silberman, *Edward Hopper and the Implied Observer*, „Art in America” 1981, Vol. 69, No. 7, s. 149. Pierwotnie w jednym z okien na piętrze po prawej stronie artysta namalował postać, po czym z niej zrezygnował. Zob. B. O’Doherty, *Portrait*, s. 78.

<sup>54</sup> J. Tagg, op. cit., s. 145.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 174.

W rezultacie spowodowana frontalnym ujęciem KON-FRONTALNA zostaje spotęgowana poczuciem odwzajemnionego, zniewalającego spojrzenia budynków; bezpośredniością, z jaką oba obrazy zwracają się za pośrednictwem widza ku sobie. Wydaje się, że w tym dialogu widz znajduje się między nimi, już nie po drugiej stronie ulicy, ale na jej środku. Nosząc je w pamięci, raz spogląda na jedną, raz na drugą stronę ulicy.

Implikowana przez *Główną ulicę* pozycja widza znajduje się dokładnie naprzeciwko ukazanego szeregu budynków, a dokładniej: w wejściowej niszy centralnej partii. Ukazana pierzeja składa się z trzech wyraźnie wydzielonych segmentów, z których tylko centralny jest całkowicie ujęty na fotografii. Łatwo jednak zauważyć porządek centralizującego kadru, układ linii i pól, który do pewnego stopnia uniezależnia się od swego desygnatu. Wrażenie, że widz zostaje zatrzymany, a nawet pochwycony (sfotografowany), w owym naprzeciwko, pogłębia dyspozycja dwóch elementów, które symetrycznie ramują środkową partię obrazu: auta po prawej oraz latarni po lewej stronie. Podczas gdy miejsce latarni jest w stosunku do budynków, niejako „z natury rzeczy” niezmiennie, to takie, a nie inne usytuowanie samochodu, który jawi się jako element dodany z zewnątrz i tymczasowy, może zaskakiwać. Ustalenie pozycji widza dokładnie na osi fotografii jest pogłębione również przez regularne rozmieszczenie czterech okien drugiej kondygnacji oraz dekoracyjny szczyt z rzeźbiarsko opracowaną lwią głową, pieczętującą niejako ów fotograficzny, znaleziony przez Evansa zestaw elementów. Widok ten można jednak określić jako znaleziony tylko dlatego, że został wcześniej sfotografowany. Innymi słowy, nie mógłby on zaistnieć bez fotografii.

We *Wczesnym niedzielnym poranku* podziały wertykalne odgrywają znacznie mniej prominentną rolę. Jednak, o czym wspominałem powyżej, w swej analizie wskazującej na transcendentny, progowy wymiar doświadczenia architektury w dziele Hoppera Marina von Assel zauważa, że ciągły horyzontalny podział na dwie kondygnacje – mieszkań na górze i sklepów na dole – zostaje subtelnie kwestionowany przez podziały pionowe, również na trzy segmenty. W dialogu z Evansem jawią się one jako pozostałości, ślady po „fo-

to graficzno-architektonicznej” segmentacji, być może jako ślady jakiegoś „oryginalnego”, lecz już sfotografowanego widoku.

Lektura obrazu Hoppera z *Główną ulicą* potęguje wrażenie niepewności co do wyznaczonego widzowi przez obraz miejsca: nie można zająć bezpiecznej pozycji zdystansowanego obserwatora – tak jak to było w przypadku fotografii – naprzeciwko pionowej osi obrazu, ponieważ znajduje się ona mniej więcej w dwóch trzecich długości środkowej witryny. Jedynym, niewystarczającym punktem, w którym os znajduje oparcie, jest prawa krawędź środkowego okna na piętrze. Ponadto hydrant i pasiasty słup zostały przesunięte względem środkowej osi w lewo, implikując wzdłużny ruch w tym kierunku. Przesunięcie to potwierdzają pozornie mało istotne, prostopadłe do lica budynków, a zarazem płaszczyzny pola, szyldy reklamowe. Stojąc dokładnie na wprost, widz dostrzega różnicę ich wychylenia sugerującą, że powinien przesunąć się dalej na prawo i stanąć mniej więcej naprzeciwko fryzjerskiego słupa. W ten sposób jest również zasygnalizowane coś istotniejszego: namalowana pierzeja nie jest wcale idealnie równoległa do płaszczyzny pola obrazowego; odchyła się nieznanie wraz z oglądem od prawej do lewej strony. Staje się to jasne, jeśli uważnie porównamy szerokość pasma chodnika i ulicy na skrajnych końcach płótna oraz różnice w sposobie padania światła na kolejne fragmenty dolnej kondygnacji budynków. Celebrowany przez piszących o Hopperze frontalizm (szczególnie w porównaniu z *Główną ulicą* Evansa) jest określeniem zbyt ogólnym, na rzecz dominującego wrażenia unieważniającego szczegóły, które w momencie takiej konfrontacji okazują się kluczowe. Jeśli kwadrat w prawym górnym narożu może stanowić idealne, tożsame z płaszczyzną obrazu „przyłożenie”, to między lewą partią elewacji a wirtualną płaszczyzną powstaje szczelina, ku której zmierza prowadzone drogowskazami cieni światło. I także w tym obrazie (choć jest negatywowo uwidocznione przez cienie) pełni ono – niczym w *Pokoju na Brooklynie* – funkcję „rozepchnięcia” przedstawianego i przedstawiającego (płaszczyzny), motywu i obrazu jako płaskiej powierzchni, otwarcia między nimi wąskiego klina przestrzeni. Hopper nie pozwala na opanowanie ukazanego widoku przez scentralizowany punkt widzenia, na poczucie stabilności i dominacji widza względem obra-

zu. Zamiast tego skonfrontowane z fotografią płótno zmusza do mobilnego, skanującego spojrzenia i otwiera możliwość wymknięcia się z obrazu jego lewą stroną.

Struktura obrazu, a zwłaszcza światło, zachęca do lektury prowadzącej spojrzenie od ciemnego kwadratu w prawym górnym narożu płótna, po przekątnej w stronę miejsca, gdzie kończy się niebieskawy cień rzucany przez hydrant<sup>57</sup>. Kwadrat już na samym początku podaje w wątpliwość realizm obrazu, zawiesza spojrzenie między iluzją kontynuacji przedstawienia poza granicą płótna a jego geometryczną abstrakcją jako gwarantem takiego właśnie, niezmiennego rozwiązania. Jeśli pokusić się o taką przekraczającą granice poszczególnych pasm (a przecież wzmacnianą przez wcześniej przywoływane obrazowe interteksty) lekturę, to owa „źródłowa” czy „awangardowo” absolutna figura na dalszym etapie oglądu ulega różnicowaniu na triadę okien, w których – jak pisałem wcześniej – układ zasłonek prowadzi wzrok widza ruchem zstępującym w lewo. Następnie skos cienia prowadzi w stronę pasiastego słupa. Kolejnym, najniższym punktem jest hydrant i jego cień. Dodajmy też, że fragment płótna ujmujący „przeszło” z trzecim oknem od prawej i znajdującą się pod nim wystawową witrynę zostaje stosunkowo precyzyjnie powtórzone w fotografii Evansa, w analogicznej strukturze z drugim oknem po tej samej stronie. W żadnym innym momencie oba dzieła nie zbliżają się ku sobie tak wyraźnie jak tutaj.

Wyróżniony w ten sposób prawy segment jest najbardziej zwarty, stabilny i najbliższy relacji równoległości z płaszczyzną obrazu, czego miarą jest kwadrat w narożu, barwnie nawiązujący do tworzących szerszą podstawę brązowych okien wystawowych poniżej. Ta część rzędu domów jest szczególnie również ze względu na wspomnianą powyżej analogię z Evansem<sup>58</sup>. Jednak obrazem, któ-

<sup>57</sup> Kwadrat ten był różnie interpretowany: pewien krytyk powiada, że „wygląda jak kwadrat czarnego atramentu, niemający nic wspólnego z obrazem, którego górny prawy róg wypełnia” (cytat z notatek, nie odnalazłem źródła). Z kolei Levin pisze, że Hopper „przy pomocy minimalnych środków przedstawił drapacz chmur”. Zob. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 228.

<sup>58</sup> Von Assel sięga po porównanie rzędu budynków z pociągiem, którego lokomotywą byłby prawy segment, a kwadrat pełniłby rolę swoistego komina. Implikowana

ry pieczętuje, cytatowo zagęszcza i przemieszcza prawą partię płótna Hoppera na planie wertykalnym, a jednocześnie wyróżnia i scala w kontekście pozostałej części przedstawienia na planie horyzontalnym, jest *Ulica w Delft* (1657–1658) Vermeera (fig. 90).

Obraz przedstawia podobny, kompozycyjnie zorientowany frontalnie fragment uliczki w holenderskim mieście<sup>59</sup>. Tym razem w grę wchodzi również analogia ceglastej czerwieni w połączeniu z brązem i błękitem nieba (dialogujący obraz Hoppera przestaje być czarno-biały). Przede wszystkim jednak mamy tu do czynienia z podobieństwem opartym na zwróconej do widza, równoległej do płaszczyzny pola fasadzie w podobny, choć bardziej szczegółowy sposób artykułowanej geometrią otworów okiennych i drzwiowych. Schodkowa struktura szczytu kamienicy Vermeera zostaje powtórzona w relacji płaskiego kwadratu i opadającego rytmu okiennych zasłon. Uformowane przez skosy dachów otwarcie przestrzeni w kształcie litery V – inicjału artysty markującego jego idiom – współwzdziane z obrazem Hoppera, radykalnie narusza geometrię pasma nieba i drugą kondygnację, wyraźnie zaznacza odrębność jego prawej strony (w *Ulicy w Delft* architektura ma swoją kontynuację jedynie w dolnej kondygnacji)<sup>60</sup>. Dochodzi tu do relacji zbliżonej do tej, jaką dostrzeżliśmy w dialogu z analizowanym w poprzednim rozdziale *Porankiem w mieście*: choć Vermeer zajmuje oko malarską finezją, otwiera przestrzeń i zachęca do oglądania dzieła z bliska, to – przynajmniej pod względem struktury i kompozycji – obrazy Hoppera wymagają dłuższego „wypracowania” w spojrzeniu, które zwykle trzyma się blisko płaszczyzny obrazu.

jest w ten sposób pewna dynamika i możliwość przekroczenia ram obrazu. Porównanie z pociągiem, czyli siłą ukierunkowaną w prawo, jest jednak odwrotne do sugerowanej przeze mnie progresywnej dynamizacji i uprzestrzennienia wraz z oglądem w lewo. Zob. M. von Assel, op. cit., s. 73.

<sup>59</sup> Analogię tę zauważył już Ernst-Gerhard Güse, lecz jej nie rozwinął. Zob. E.-G. Güse, *Bemerkungen zu Edward Hopper*, w: E.-G. Güse (Hrsg.), *Edward Hopper. Das Frühwerk* (katalog wystawy), Münster 1981, s. 41.

<sup>60</sup> Z kolei w miejscu fryzjerskiego słupa w głębi przejścia na podwórze pojawia się pochylona postać kobiety. Druga kobieta przysiadła we wnęce wejścia do domu, a przed nim pod ławką bawi się dwójka dzieci. Obecność tych osób nie czyni jednak tego obrazu narracyjnie dużo „głośniejszym” niż dzieło Amerykanina.

Również dialog z Evansem otwiera problem szczegółowego oglądu i zachęca do „wypробowania” go na *Wczesnym niedzielnym poranku*. Na fotografii jesteśmy w stanie przeczytać niemal wszystkie napisy na sklepowych witrynach. Spojrzenie jest skupione, punktowe, jakby fizycznie przygwożdżone ową czynnością odczytywania, a czasowo i semiotycznie wyrzucone poza fotografię, poza obraz, ku informacji uruchomionej przez kod językowy. Widz zachęcony możliwością lektury sfotografowanych napisów z witryn na *Główniej ulicy*, przenosi swoje oczekiwania i modus widzenia na obraz Hoppera. Choć format płótna jest w rzeczywistości znacznie większy niż stosunkowo skromnych rozmiarów zdjęcie Evansa<sup>61</sup>, zaś dystans między budynkami a widzem jest zbliżony, to napisy na okiennych szybach są nieczytelne, przetarte, tak jakby obraz z założenia nie był przeznaczony do szczegółowego oglądu, jakby Hopper jeszcze wahał się, czy powinna tam pojawić się litera (jak wiadomo, napisy pojawiały się w jego późniejszych pracach) i czy bardziej wyrazisty napis nie udzieli obrazowi „fotograficznej lekkości bycia”. Praca Hoppera pozostaje nadal w sferze malarskiej sugestii innego kodu, a nie jego transpozycji; sprawia ona, że spojrzenie widza jest w ciągłym ruchu, płynnie przechodzi z jednego miejsca pola na drugie. Jest to kolejny aspekt, który w pierwszym momencie zbliża obraz i fotografię do siebie, lecz je problematyzuje, zmusza spojrzenie do konstatacji wyraźnych różnic.

Rygorystyczne podporządkowanie *Główniej ulicy* wertykalno-horizontalnemu układowi granicy i związanego z tym symetrycznego podziału pola autonomizuje fotograficzną odbitkę, implikując konieczność i niezmienność takiego właśnie układu. A zatem fotografia Evansa, zbliżając się (mimo wszystkich różnic, o których pisałem) do struktury obrazu Hoppera, potęguje swą ikoniczną niezależność. Zwracałem już uwagę na to, że – obok wycięcia samego rzędu budynków – jedynie zaparkowane auto bezpośrednio implikuje jakąś pozakadrową rzeczywistość<sup>62</sup>. Zarazem jednak jego

<sup>61</sup> 16,9 × 23 cm (według katalogu zbiorów Museum of Modern Art).

<sup>62</sup> O obrazie Hoppera jedna z badaczek napisała, że „jest przycięty po obu stronach niczym fotografia”, mając zapewne na myśli nieregularne cięcia wzdłuż okien, sugerujące fotograficzne działanie kadrem. Zob. C. Troyen, *The Sacredness of Every-*

przynależność do „poza-kadru” neutralizuje fakt, że znajduje się on w identycznej odległości od granicy, co latarnia i – sugerujący jego widmowe powtórzenie – cień po lewej, zdradzając konieczność właśnie takiego, nieprzypadkowego układu. Jednak auto nie redukuje wcześniej wspomnianej „dośrodkowości” przedstawienia, lecz utrzymuje fotografię Evansa w napięciu między porządkiem indeksu – świadczącym nie tylko o tym, co widoczne, ale też o tym, co poza ramą – i ikony rozumianej jako samowystarczalne przedstawienie<sup>63</sup>.

Jeśli (jestem świadom dużego, potrzebnego chwilowo uproszczenia) podstawowym surowcem fotografii Evansa jest widok rzeczywistości, to w malarstwie jest nim farba i płaszczyzna płótna oraz teoretyczna dowolność tego, co może na nim się zdarzyć. Skoro *Główna ulica* podważa swą – jak powiedziałby Roland Barthes – polegającą na przyległości i przypadkowości swobodę, to Hopper, trwając przy swoim realizmie (rozumianym jako zależność od form, jakie oferuje rzeczywistość), odsuwa na dalszy plan możliwości rodzące się w horyzoncie malarskich praktyk modernizmu. W takim ujęciu, paradoksalnie, Hopper zbliża się do fotografii jako transparencji i przypadkowości, ekscentrycznie, malarsko przekraczając warunki medium, i zmierza w kierunku przeciwnym do koncentrycznego skupienia, skończoności tego, co widoczne, na co zdecydował się Evans w *Główniej ulicy*. Jednocześnie, o ile obecność kwadratu w narożu jest śladem abstrakcji i immanentnych własności obrazu (zneutralizowanych potencjalnym znaczeniem – budynkiem w tle), od której Hopper próbuje się oddalić, to podobną funkcję konotującą przypadkowość (nawet jeśli również zneutralizowaną wspomnianą już symetrią jego czoła) pełni samochód.

Skonfrontowane ze sobą w pamiętającym spojrzeniu widza zarówno fotografia Evansa, jak i obraz Hoppera zmierzają ku sobie, każde z osobna dążąc do tego, od czego w pewnym sensie próbuje

---

*day Fact*, Hopper's Pictures of the City, w: C. Troyen, J. A. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper*, Boston 2007, s. 137.

<sup>63</sup> W istocie zaś trudno oba porządki od siebie oddzielić: indeks najczęściej jest ikoną, a fotograficzna ikona zwykle ma charakter indeksu. Te relacje – rzecz jasna – zmieniają się w przypadku fotografii cyfrowej. Powyższe kwestie niedawno wnikliwie dyskutowano w: J. Elkins (ed.), *Photography Theory*, New York–London 2007.



oddalić się drugie z nich. Nie chodzi o to, że ideałem malarstwa ma być fotograficzny mimetyzm, a fotografia ma przerwać wszelki związek z realnym światem i ukazywać obrazy autonomiczne, abstrakcyjne, lecz wprost przeciwnie: o napięcie, które powstaje w momencie oglądu obu prac. Trafnie ujął to Eric de Chassey, który pisze o paradoksalnej sytuacji: z jednej strony malarstwo Hoppera cechuje fotograficzność, którą przypisywano wtedy wielu nie-modernistycznym artystom. Z drugiej Evans, jako fotograf, chciał, by jego prace funkcjonowały w kontekście modernizmu i dlatego sięga po malarstwo, które wydaje się najbliższe jego spojrzeniu i które oferuje mu wystarczającą na potrzeby fotografii dozę modernizmu<sup>64</sup>. Relację tę celnie podsumowuje cytowane przez francuskiego badacza stwierdzenie Lincolna Kirsteina o „duszności” obrazów Evansa, którą można odnieść do prac obu artystów: „Nieobecność powietrza u Hoppera jest metaforyczna w pracach przekazujących znaczenie opresji i duszności za sprawą nakładających się na siebie planów obrazowych, »przestrzennych przejść«, które zagrażają integralności przedmiotu, jak i podmiotu. Problem ten staje się dosłowny u Evansa, w tym sensie, że jego obrazy są po prostu materializacją prawdziwej płaskości [*platitude* – oznacza też, co może nie być bez znaczenia, banalność – F. L.]”<sup>65</sup>. Zostaje wygenerowana jedynie wizualnie wyczuwalna oś niemożliwych do realizacji pragnień. Ten intermedialny niepokój stanowi jedną z głównych przyczyn, dla których obrazy Hoppera (i Evansa) są tak zajmujące, i w tym kontekście jaśniejsze staje się omawiane wcześniej napięcie między malarstwem autora *Jastrzębi nocy* i fotografią, o którym pisał Greenberg.

### **Światło obrazu: *Biuro w Nowym Jorku*, *Tryptyk Groover* i *Obraz dla kobiet Walla***

*Biuro w Nowym Jorku* (1962; fig. 92) przedstawia fragment miejskiego widoku: pustą ulicę z budynkami biurowymi. Ciężkie formy bu-

---

<sup>64</sup> E. de Chassey, op. cit., s. 82.

<sup>65</sup> Cyt. za: ibidem.

dowli oraz dominujące odcienie szarości, beżu i bladych żółci tworzą nieprzyjazną atmosferę martwej po godzinach pracy dzielnicy biznesowej. Kompozycyjna struktura obrazu opiera się na części frontalnie zorientowanej elewacji biura z wielkim, kwadratowym oknem, w którym stoi kobieta. Po lewej stronie widnieje biegnąca pod kątem ostrym ulica z równoległym do niej budynkiem, które znikają z pola widzenia za rogiem biura. Całość „podkreśla” oświetlone słonecznym światłem pasmo chodnika i ulicy. Dolna, jaśniejsza partia obrazu wizualnie uprzestrzenia gęsto zakomponowany obrazowy kadr, oferując możliwość identyfikacji usytuowania widza przed obrazem z przestrzenią przedstawienia. Wydaje się, że nagle zatrzymał się, tak jakby coś przykuło jego wzrok, zmusiło do patrzenia.

Wypełniające przestrzeń między granicą obrazu a ramą okna boniowane fragmenty elewacji, a na dole pas chodnika, tworzą dodatkowe obramienie okna, sygnalizując w ten sposób jego istotną rolę w przedstawieniu i szczególnie, metaobrazowy charakter. Na tle ciemnego wnętrza wyróżnia się stojąca przy oknie kobieta. Blondynka w niebieskiej sukience stanęła za ustawionym przy oknie lśniącem, złocistopomarańczowym blatem biurka, na którym stoi telefon. W dłoni trzyma biały prostokąt wyglądający jak koperta, karta papieru, być może list. Jej sposób bycia w oknie, a zatem w obrazie, określiłbym jako inscenizowany: niemal punktowe oświetlenie i oszczędne, chciałoby się powiedzieć – metonimiczne, wyposażenie dają wrażenie teatralnego *mise-en-scène*. Prosta czynność otwierania listu nabiera tutaj szczególnej dramaturgii, tak jakby owa przesyłka miała specjalne, niezwiązane z biurowymi obowiązkami znaczenie, wymagała chwili intymności i lepszego oświetlenia, by nie uronić ani słowa. Z lewej strony najbliższą oknu część wewnętrznej ściany biura rozjaśniły szarobłękitne, przecięte skosem granicy światła i cienia pasma. Ich barwa wizualnie dialoguje z kolorem kobiecej sukienki, a w widzeniu płaszczyznowym ów świetlny skos zmierza ku dłoni, w której kobieta trzyma kartkę (choć w rzeczywistości przedłużenie linii sięga parapetu na lewo od postaci). Paradoksalnie, próbując zyskać odrobinę prywatności, udaje się „najbardziej na zewnątrz” bez opuszczania biurowego wnętrza i „wystawia się” na spojrzenie potencjalnych przechodniów, a zwłaszcza widza przed obrazem. Taka

iluzja nieobecności innego, samotności i intymności w chwili bycia obserwowanym lub wystawionym na widok, tworzy szczególnie silny, teatralny efekt. W istocie pusta, „uprzątnięta” przez Hoppera ulica okazuje się przestrzenią „dla niej”, bardziej intymną niż wnętrze biura.

Dynamiczny kontrapunkt dla statycznej elewacji stanowi skos ponurej ulicy po lewej stronie. Linie jezdni, chodników, okien i gzymsów budynku odprowadzają spojrzenie w prawo, niejako „za biuro”; pojawia się sugestia pozostającej w ramach obrazu, lecz niewidocznej w oglądzie płaszczyznowym kontynuowanej za biurowcem, przestrzeni ulicy. Ostry, ciemnoszary skos ulicy zostaje zderzony z masywnym, nasłonecznionym, narożnym filarem. Rezultatem tego zderzenia jest układ przeciętych wyraźną diagonalą granicy światła i cienia błękitnych pasm wewnętrznej ściany. Pole to stanowi wirtualną kontynuację ulicznego skosu (jego negatyw) i światła na filarze – obszar, który wymyka się łatwemu przyporządkowaniu którejś ze stron wizualnego sporu. Można rzec, że ulica biegnie po drugiej stronie pola obrazowego (jego oś wyznacza oliwkowa linia okiennej framugi) w postaci widmowego splotu światła i przestrzeni. Wrażenie to problematyzuje cytat lewej partii obrazu Hoppera, który znalazłem w fotograficznych tryptykach amerykańskiej fotografi Jan Groover.

Po prawej stronie jednego z paneli niezatytułowanego fotograficznego tryptyku Groover (1977; fig. 93) pojawia się niemal identyczny motyw ulicy wraz z fragmentem ściany biegnącym wzdłuż prawej krawędzi kadru. Groover wykonała zdjęcia w trzech różnych, lecz podobnych pod względem motywu i analogicznie skadrowanych miejscach<sup>66</sup>. Następnie połączyła wybrane zdjęcia z tej samej lub różnych sesji w fotograficzny tryptyk, z wyraźnym zachowaniem indywidualnego obramienia. Fotografia ta, przypominając o płótnie Hoppera, nie odsyła już tylko do przypadkowego miejsca, ale w pamiętającym spojrzeniu jawi się jako jego wirtualna transpozycja na kliszę. Ale też odwrotnie: wzmaga odczucie, że to obraz adoptuje fo-

---

<sup>66</sup> W innych wersjach fotografowała to samo miejsce, podczas gdy czynnikiem różnicującym było to, co akurat pojawiło się w kadrze: ludzie, samochody itd.

tograficzną precyzję definicji architektury i przypisywane fotografii odważne kadrowanie; fotografia zostaje wszczepiona w percepcję obrazu, czyniąc jego fragment ontologicznie „podejrzany”.

Na omawianym panelu zostaje zwizualizowany analogiczny układ skosu znikającej za przyległym do prawej krawędzi ceglanym murem ulicy. Choć dialogująca z fragmentem obrazu Hoppera fotografia implikuje mniejszą odległość widza od naroża, nie zakłóca to uderzającego podobieństwa. Istotną różnicę stanowi jednak niewielka część widocznego zza pionowej krawędzi auta (istnieje również druga wersja, z idącym chodnikiem mężczyzną). Jest to właśnie owo „spo-za”, a zarazem „w” – w fotografii, unaoczniające to, co obraz jedynie sugeruje jako możliwość. W takiej konfiguracji auto wyłania się z wirtualnej kieszeni wewnętrznego dekadrażu<sup>67</sup>. FOTOGRAFIA SPRAWDZA OBRAZ, udowadnia możliwość pytania o jakiś poza-kadr; zachodzi pod wizualny naskórek *Biura w Nowym Jorku* i zaznacza pęknięcie w malarskiej integralności płótna. Z drugiej zaś strony zdjęcie Groover w kontekście tryptykowej repetycji nabiera znaczenia jako samowystarczalna kompozycja elementów formalnych, dla których to, co poza kadrem, ma drugoplanowe znaczenie. W takim dialogu dochodzi do podobnej, autonomizującej interakcji, tyle że nie na planie horyzontalnym, lecz wertykalnym. Pamiętające spojrzenie metaforycznie pieczętuje tę część obrazu<sup>68</sup>. Paradoks powtórzenia zawiera się w utracie tożsamości przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na to właśnie dzieło, przywołaniu go w jego zjawiskowej postaci przez inny obraz, zmuszający do lekturowej rewizji.

Owa „podskórnica” wprowadzona do *Biura w Nowym Jorku* fotografia w jej tryptykowym rozwinięciu ośmiela, by w obrazie wyodrębnić trzeci człon – centralną partię przejściową, złożoną z masywne-

---

<sup>67</sup> Pojęcie dekadrażu pojawia się w: P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et Cinéma*, Paris 1995.

<sup>68</sup> W kontekście fotografii Rineke Dijkstry Fried pisze, że rozpoznanie cytatu – pozy z *Narodzin Venus* Sandra Botticellego sprawia, że zdjęcie staje się wyjątkowe. Zob. M. Fried, op. cit., s. 211. Cytowanie to akcentowanie cytowanych elementów w powtórzeniu. Za cenę utraty aury wyjątkowości zyskuje się dynamiczną gęstość, szczególnie, wyjmujący z (kon)tekstu, sposób jawienia się, „odciśnięty ślad” w teksturze wizualności.

go filara i oświetlonej, wewnętrznej partii ściany. Taki zasugerowany przez zestawienie z Groover tryptykowy układ, przede wszystkim zaś kobieca postać w oknie, a zarazem „za ladą”, skierował moją uwagę na odmienną wizualną narrację: *Obraz dla kobiet* (1979) Jeffa Walla (fig. 94)<sup>69</sup> – fotograficzny pastisz *Baru Folies-Bergère* (1881–1882) Édouarda Maneta.

Pierwsze wrażenie oglądowe pozwala związać ze sobą obie prace z uwagi na dominującą, zimną, szaro-błękitno-ugrową kolorystykę oraz motyw stojącej po lewej stronie za blatem kobiecej postaci. Na fotografii spogląda ona w stronę widza. Pośrodku widać aparat na statywie – technicznego sprawcę fotograficznego *tableau* – a po prawej stronie nieco wycofaną postać samego fotografa<sup>70</sup>. Całość przedstawienia to sfotografowane lustrzane odbicie postaci, aparatu i wnętrza, które na jednej płaszczyźnie ukazuje przedmiot i podmiot spojrzenia, w istocie zacierając różnicę między tym, co fotografowane, a fotografującym.

Trzy strefy są wydzielone pionowymi liniami oświetleniowych starych. Podwieszane pod sufitem żarówki stanowią echo żarzą-

<sup>69</sup> Na analogię między płótnem Maneta *Barem Folies-Bergère* oraz innym obrazem Hoppera – *Automat* – zwróciła uwagę Margaret Iversen. Zamiast lustra odbijającego tłocznię salę barową – okno ukazujące ciemność, zamiast dziewczyny za barem – kobieta siedząca przy stole taniego, samoobsługowego baru. Zadumane spojrzenie, waza z owocami, gradient lamp łączą oba w istocie bardzo różniące się od siebie dzieła. *Biuro w Nowym Jorku* angażuje płótno Maneta w bardziej przekonujący sposób: kobieca postać stoi za czymś w rodzaju „biurowego” baru oraz, w przeciwieństwie do *Automatu*, istnieją tam sugestie głębi (u Maneta symulowana, lustrzana, u Hoppera obrazowo-realna) oraz wspomniane wcześniej światliste dyski (u Maneta okrągłe, u Hoppera elipsoidalne). Zob. M. Iversen, *Hopper's Melancholic Gaze*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper*, s. 56–57.

<sup>70</sup> Na temat fotograficznego *tableau* zob. M. Fried, op. cit., s. 143–146 (pierwsza część rozdziału pt. *Jean-François Chevrier on the „tableau form”*; *Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye*). Fried, referując artykuł Chevriera, podaje podstawowe wyróżniki fotograficznego *tableau*: duża, zapewniająca konfrontacyjne doświadczenie odbioru skala fotografii przeznaczonej „na ścianę”, a nie na przykład do reprodukcji w albumie. Ponadto jest to forma „fotograficznego obrazu” pozostająca w opozycji do wykorzystania tego medium przez konceptualistów. Fotografie mają jednocześnie „konceptualny” charakter ze względu na swą konstrukcyjność.

cych się światel (*via* przedstawienie paryskiego baru) w *Biurze w Nowym Jorku*, a skosy ścian wizualnie korespondują z lewą partią obrazu. Nie tylko modelka, ale i artysta, za sprawą analogicznego ułożenia zgiętej w łokciu, trzymającej kabelek spustu migawki ręki, nawiązują dialog z postacią kobiety w biurowym oknie. W takiej konfiguracji dochodzi bowiem do niespodziewanej WIZUALNO-TEKSTUALNEJ KONDENSACJI ZNACZEŃ: sekretarka z obrazu trzyma w dłoni oświetloną słonecznym światłem kopertę z listem, wydobywając w ten sposób sprawcze działanie fotografa i foto-grafii jako splotu słońca i pisma. Inscenizacja całości fotograficznego *tableau* i przyjęta przez jego aktorów poza wpisują się we wspomnianą konwencjonalną teatralność przedstawienia biura.

W *Obrazie dla kobiet* aparat jest elementem sprawczym, źródłowym czynnikiem organizującym przestrzeń i widzialność, odpowiednikiem punktu zbiegu linii perspektywicznych. Praca ta jest bardzo udanym fotograficznym autoportretem Walla, który zwraca uwagę na problem automatyzmu fotografii i roli artysty sięgającego po to medium. Współwidziany z dziełem Hoppera aparat swym centralnym umiejscowieniem odpowiada „strefie przejściowej” obrazu: filarowi skontrastowanemu z załamującą światło ścianą. Filar stanowi część frontalnej, blisko związanej z granicą i płaszczyzną obrazu struktury ramującej okno, podczas gdy błękitna, efemeryczna strefa wnętrza określa i jednocześnie problematyzuje przestrzeń. Jeśli ogniskujące się w oku obiektywu światło kontroluje obraz fotograficzny, to w centrum *Biura w Nowym Jorku* spletają się elementy dwóch budujących jego zasadniczą strukturę porządków.

Thierry de Duve twierdzi, że *Obraz dla kobiet* jest projektem, w którym Wall uwidoczniał fotograficzną (domniemaną) przezroczystość, tak jak artyści modernistyczni, poczynając od Maneta, obnażali albertiańską iluzję przestrzeni<sup>71</sup>. Aby ukazać fotograficzną transparencję, należy zwizualizować niewidzialność: pokazać przezroczystość. Wall dokonuje tego, używając lustra, którego odbicie powtarza i „podtrzymuje” obraz fotograficzny. De Duve rozpoczy-

---

<sup>71</sup> T. de Duve, *Mainstream and the Crooked Path*, w: T. de Duve (ed.), *Jeff Wall*, London 1996, s. 41.

na namysł nad *Obrazem dla kobiet* od uwag Greenberga o fotografii. Jak pisałem w poprzedniej części książki, zdaniem amerykańskiego krytyka fotografia to jedyne medium, które nie musi wstydzić się swej literackości (rozumianej jako anegdota, realizm, figuratywność) i transparenacji, podczas gdy lustrzane płaszczyzny malarskich płócien już dawno „zaśniedziały”, manifestując swą nieprzezroczystość. Wall dokonuje podwójnej wolty: nie tylko korzysta z wolności, jaka została udzielona fotografii, lecz za jej pomocą testuje specyfikę fotograficznego medium.

Obszar odsłonięty przez niego w dialogu z Hopperem pokazuje, że określenie malarstwa mianem „fotograficznego” nie musi oznaczać wiernego powtórzenia lub symulacji jakiegoś widoku. Skoro Wall może być „modernistycznym fotografem”, czyli „fotografem malarskim”, sprawdzającym medium, w którym pracuje przez nawiązanie do innego medium, to Hoppera można określić jako „fotograficznego malarza”, który sprawdza „swoje” medium, za pośrednictwem widza sięgając po fotografię (podobna była również konkluzja analizy *Wczesnego niedzielnego poranka*).

Projektowane w obraz Hoppera, organizujące przestrzeń fotografii spojrzenie aparatu uderza w pionową oś pola biegnącą dokładnie wzdłuż oliwkowej linii zaznaczającej framugę okienną, między filarem i błękitną partią ściany. Płaszczyzna filara, dzięki równomiernemu światłu oraz ostremu zaznaczeniu konturów, wydaje się bardziej „wyczyszczona”, *quasi*-fotograficzna, podczas gdy błękitny fragment wewnętrznej strony ściany przybiera postać przestrzennie ambiwalentnego, bezprzedmiotowego układu pól. Wrażenie to pogłębia reminiscencja fragmentu płótna Richarda Diebenkorna *Ocean Park No. 16* (1968; fig. 96). To oparte przede wszystkim na analogicznej kombinacji diagonalii i kolorystyki obrazowe skojarzenie „stempluje” i autonomizuje błękitne pasmo, zatrzymując je przy niewidzialnej biurowej szybie, która w tym właśnie miejscu manifestuje swą nieprzezroczystość niczym lustro w pracy Walla. Za sprawą wspomnianej wcześniej oglądowej ambiwalencji ta partia obrazu stanowi najbardziej „źródłowej” (tak jak aparat) fragment płótna.

Tutaj należy zwrócić uwagę na subtelny, wiążący ze sobą rozmaite wątki moment: w centrum dyskusji i w centrum obrazu. Według

Jacques'a Lacana aparat stanowił znaczące lub metaforę spojrzenia<sup>72</sup>. W jego koncepcji źródło spojrzenia znajduje się poza podmiotem: „To, co mnie całkowicie określa wobec widzialnego, to spojrzenie [gaze – F. L.], które jest poza mną. To poprzez spojrzenie wkraczam w światło i dzięki spojrzeniu ma ono na mnie wpływ. Dlatego spojrzenie staje się instrumentem ucieleśniającym światło i przez nie [...] jestem SFOTO-GRAFOWANY”<sup>73</sup>. Jak zauważa Kaja Silverman, dla Lacana spojrzenie było pozbawione historycznego wymiaru, miało postać „iluminacji i »obecności innych jako takich«”<sup>74</sup>. Być sfotografowanym to STANĄĆ W ŚWIETLE INNEGO. Tutaj jednak historia (nawet jeśli anachroniczna) zaznacza swą obecność w konkretnych obrazach.

*Biuro w Nowym Jorku* percytowane z *Obrazem dla kobiet* kondensuje metaforę spojrzenia jako „aparatu fotograficznego” i źródła światła, czyli widoczności. Centralna, wypracowana w oglądzie partia obrazu kondensuje światło, jego różnicującą i organizującą widzialność całości energii oraz, niczym oko aparatu w fotografii Walla, angażuje widza jako podmiot wkraczający w światło obrazu. To właśnie, *mutatis mutandis*, na zasadzie tak zorganizowanego, Lacańskiego przeciw modelu widzenia postrzegamy obraz Hoppera przez pryzmat fotografii Walla: ich wzajemne różnicowanie tworzy ekran jako wypadkową naszego spojrzenia i „spojrzenia” obrazu. Wyraźna staje się tutaj analogia światła obrazu Hoppera i aparatu Walla jako metafory fotografującego nas spojrzenia.

Ekspozycja „światła na ścianie” powraca również w innych obrazach. Przede wszystkim w *Pokojach nad morzem* (1951; fig. 100) i *Słońcu w pustym pokoju* (1963; fig. 99) oraz w *Zakładzie fryzjerskim* (1931; fig. 97) i *Słonecznym świetle w kawiarni* (1958; fig. 98) centrum obrazu zostaje „wyczyszczone” z figuracji na rzecz światła – w sugestii prostego spotkania znanego z koncepcji spojrzenia Lacana „innego jako takiego”. „Inny jako taki” w obrazach autora *Biura w Nowym Jorku* byłby emanacją możliwie najczystszej, najmniej za-

<sup>72</sup> J. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. A. Sheridan, New York–London 1998, s. 106.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996, s. 132.



pośredniczej obecności, idei, o której mówił Hopper i która nigdy nie zostanie w pełni zrealizowana.

Umieszczony pośrodku aparat staje się swego rodzaju punktem zero, wizualizacją idei obrazu fotograficznego, w żadnym razie nie jego reprezentacją. Zarówno w *Biurze w Nowym Jorku*, jak i w innych wymienionych płótnach Hoppera oraz w *Portrecie dla kobiet* elementy produktywnie generujące liczne wizualne interteksty, które przez powtórzenie osadzają się na ekranie widzenia, znajdują się poza ścisłym centrum obrazu. Jeśli – z punktu widzenia Greenberga – wyróżnikiem fotografii miałyby być narracyjność i przezroczystość, to istotą malarstwa był ich brak rozumiany jako bezprzedmiotowość, koncentracja na samym sobie. Tak też jawi się „sprawdzona” modernistycznym obrazem Diebenkorna, kwestionująca różnicę płaszczyzny i przestrzeni partia obrazu Hoppera. Przełamane wyraźną diagonalą światła i cienia pasmo po wewnętrznej stronie ściany stanowi wrażliwą membranę dzielącą, a zarazem łączącą namalowaną oraz wirtualną przestrzeń, która nie jest autonomiczna względem pozostałych partii obrazu, lecz wpisana w system zależności między wszystkimi jego elementami<sup>75</sup>.

W obrazie *Słoneczne światło w kawiarni* (1958) spojrzenie przykuwa blask szerokiego pasma żółceni na ścianie lokalu. Wizualna moc tej części przedstawienia marginalizuje narracyjny aspekt zawiązujący się między postaciami – kobietą na żółtym tle i spoglądającym na nią mężczyzną po prawej stronie. Kontrast dla jasnego centrum obrazu stanowi szara, ponura elewacja widocznych przez okno kawiarni budynków, które są niemal identyczne z tymi w *Biurze w Nowym Jorku*. Ponieważ to, co w obrazie z 1962 roku znajduje się na zewnątrz, odpowiada wewnątrz kawiarni, można tu mówić o „wywinięciu” ciemnej, biurowej przestrzeni z późniejszego obrazu na zewnątrz.

W *Słońcu w pustym pokoju* dominującym elementem jest środkowe, pionowe pasmo światła. Widz, konfrontując się z nim już bez

<sup>75</sup> „Światło” – powiada Hopper – jest „ważne jako sposób ukazywania struktury rzeczywistości, cenna broń, która pozwala artyście przekazać swą wizję bez konieczności poddawania się w obliczu braku technicznych umiejętności”. R. Squirru, *Edward Hopper, „Americas”* z 17 maja 1965 roku, s. 16.

żadnych przeszkód, zostaje przez to namalowane światło sfotografowany, czyli owym światłem zapisany i w-pisany w pole działania obrazu. Heinz Liesbrock powiada, że „pokój jest sceną dla światła”, a Hopper pokazał, że chodziło mu o związek z pozaludzkiem bytem, który jest w stanie określić „jedynie poprzez doświadczenie życia wokół niego, w otwarciu ku któremu wiedzie oko”<sup>76</sup>. Tu ekran jako płaszczyzna różnicowania wirtualnego i aktualnego jest bardziej, choć nigdy całkowicie, przezroczysty<sup>77</sup>.

Centralne miejsce światła w obrazie skłania, by sięgnąć po tekst artysty, którego nie ma powodu wykluczać, skoro celnie określa sytuację wynikającą z lektury samych obrazów. Artysta powiedział, że nie interesowały go przedstawienia ludzi, a głównym celem było malowanie światła na ścianie budynku. Chciał „malować światło słoneczne bez eliminacji form, na których spoczywa”<sup>78</sup>. Zaznaczył jednak, że jest to niezwykle trudne, bowiem „forma przysłania [*begins to obscure*] światło samo w sobie i je niszczy. Być może – przyznawał – chciałbym malować światło słoneczne samo w sobie. Ale ono [...] musi znajdować się na jakieś naturalnej formie”<sup>79</sup>. Widz, stając naprzeciwko płótna Hoppera, staje zarówno w ŚWIETLE OBRAZU, jak i naprzeciwko OBRAZU ŚWIATŁA. Wiele z nich można określić jako fotocentryczne lub fotologiczne, podporządkowujące przedstawieniu światła, które nie ginie w zakamarkach przedmiotowych form<sup>80</sup>. Owa „idea” Hoppera, o której pisałem w pierwszym rozdziale, a którą próbuje on przenieść na powstające w studio płótno, pozbremie-

<sup>76</sup> H. Liesbrock, *Edward Hopper. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Stuttgart 1992, s. 70.

<sup>77</sup> Świadczy o tym choćby wcześniej analizowane przeze mnie odniesienie do *Stodoly Demanda*.

<sup>78</sup> E. Hopper, wywiad z Aline Saarinen, *Sunday Show*, NBC Television, 1964, maszynopis, s. 3; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 531 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Derrida twierdzi, że jedną z podstawowych metafor metafizyki jest światło: „cała historia naszej filozofii jest jakąś fotologią”. Zob. J. Derrida, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 50. Więcej na ten temat w: idem, *Biała mitologia*, w: idem, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieńiążek, Warszawa 2002.

wa platońskim świetlnym logosem, który w momencie próby reprezentacji ulega stopniowemu rozpadowi na rzecz widzialnych form<sup>81</sup>. Namalowane światło pośrodku obrazu można zatem postrzegać jako znak pragnienia nieosiągalnej źródłowej obecności. Jeśli pierwotny wymiar światła na przestrzeni wieków był utożsamiany z ideą, prawdą i absolutem<sup>82</sup>, a u początku wynalazku fotografii z analogiczną emanacją natury, „formą naturalnego języka”<sup>83</sup>, to współcześnie, w cały czas ulegającej przekształceniom dobie technicznej reprodukcji, fotografia jawi się jako „pisanie światłem” w sensie Derridowskiego dyseminującego pisma<sup>84</sup>. Z perspektywy doświadczenia poststrukturalizmu i nowoczesnych form cyrkulacji obrazów malarstwo Hoppera wydaje się zatem znacznie bardziej nowoczesne i mniej naiwne niż na przykład twórczość abstrakcjonistów, którzy poszukiwali absolutu przez rozmaite formy figuratywnej redukcji.

Specyficzny FOTOLOGICZNY REALIZM Hoppera jest wypadkową idealistycznej koncepcji i świadomością niemożliwości jej realizacji, nieuchronności rozpadu, zapośredniczenia, wpisanej w abstrakcyjną czy, w jego przypadku, świetlną utopię. Hopper, tak jak Francis Bacon, co podpowiadają same obrazy odsyłające w różne obszary historii sztuki i nie tylko, był świadom wirtualnych klisz już zawsze spoczywających w pozornie tylko dziewiczym płótnie<sup>85</sup>. „Wszystko,

<sup>81</sup> Jak pisze Cathryn Vasseleu, „Platońskie światło jest niewidzialne i może być »widziane« jedynie jako eidos”. Zob. C. Vasseleu, *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, London–New York 1998, s. 4. Obraz jest światłem zwizualizowanym, czyli odpowiednikiem cienia w platońskiej jaskini.

<sup>82</sup> H. Blumenberg, *Light as a Metaphor for Truth*, w: D. M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley 1993, s. 30–62.

<sup>83</sup> Tak określa „światło-pismo” (przeciwnie do mojego rozumienia tego pojęcia) Bernard Stiegler w: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 240–241. Szczegółowe omówienie początków fotografii w: G. Batchen, *Burning with Desire*.

<sup>84</sup> Tu odnoszę się oczywiście do znaczenia greckiego *phos* – światło i *graphia*. „Świetlne pismo spojrzenia” nie ma tu jednak oznaczać metafory Williama Foxa Talbota – fotografii jako ołówka natury czy prawdy fotografii jako logosu, słowa światła – lecz jego wizualną dynamikę, różnicowanie się w widzeniu.

<sup>85</sup> Zob. G. Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, trans. D. W. Smith, London–New York 2005, s. 8 i 61–69.

co [artysta] ma w głowie lub co znajduje się dookoła, już jest na płótnie, w mniejszym lub większym stopniu wirtualnie lub aktualnie, zanim rozpocznie pracę. Wszystkie te rzeczy są obecne na płótnie jako całe mnóstwo obrazów, aktualnych lub wirtualnych, a więc malarz nie musi pokrywać pustej płaszczyzny, ale raczej ją opróżniać, uwalniać ją i oczyszczać<sup>86</sup> – pisze Gilles Deleuze. Owe klisze, które Bacon – i być może również Hopper – utożsamiał przede wszystkim z fotografią, to nic innego, jak obrazy z naszego własnego muzeum wyobraźni. Jednak obrazy Hoppera ich nie eliminują, lecz wprost przeciwnie, pozwalają im w sobie spoczywać w stanie wirtualnej potencjalności. Wystarczy pogodzić się z ich widmową obecnością, a jeśli przyjąć je jako wpisane w doświadczenie obrazu paradoksalną konieczność i uznać za nasze, wówczas nie muszą być wcale miarą separacji, ale sposobem zbliżenia z obrazem, formą interakcji opartej na wzajemnym foto-grafowaniu.

### Scena światła: Pokoje nad morzem

Obraz wyciągnął ze zdjęcia to, co najważniejsze, jak wysysa się szpik kostny, jak z piasku wyjmuje się nugat, i podał wprost, odsupłane, oczyszczone, zwiększone do pełnych wymiarów [...]. Może ściana powstała po to właśnie, by na chwilę przyjąć na sobie żółty blask. I ten spokój jest [...] ostatnią placówką, gdzie nie-ludzkie dociera bez przeszkód, lecz jeszcze nie pochłania zaborczo wszystkiego [...], światło [...] choć przysłane i niewzruszone, ma tu większe od naszego prawo być<sup>87</sup>.

Tak o *Pokojach nad morzem* (1951; fig. 100) pisze Marek Bieńczyk, porównując obraz z wykonaną przez Gail Levin fotografią wnętrza domu Hopperów na Cape Cod. Autor przyjmuje proponowaną w tej książce perspektywę wzajemnego naznaczania: płótno niejako wykształca się w widzeniu w ścisłym związku z powstałą później przecież fotografią, wysysa jej „szpik kostny”. Zwraca on przy tym uwagę

<sup>86</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>87</sup> M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Kraków 2007, s. 55–56.

na dominujące znaczenie światła, najmilej widzianego „nie-ludzkiego” gościa w domu, a zarazem w obrazie Hoppera.

Światło pada z zewnątrz przez otwarte drzwi na ścianę i podłogę, wycinając ostrym konturem nieregularną, geometryczną formę. Nasłonecznione partie płaszczyzn podłogi i ściany w postaci jasnych, geometrycznych pól stanowią widzialną podstawę indukowanej w spojrzeniu przestrzennej bryły o postaci ściętego, leżącego na boku ostrosłupa. Forma ta i otwarte na oścież, równoległe do prawej granicy pola drzwi sprawiają, że mimo braku jakiegokolwiek postaci obraz nabiera charakteru niemal narracyjnego zdarzenia. Zielonkawy zamek i pionowe pasemko biegnące przez całą wysokość płótna, tuż przy jego prawej krawędzi, podkreślają kluczową, sprawczą rolę tej strony obrazu. W połączeniu z idealnym prostokątem nieba w prawym górnym narożu już „na progu” zostają dowartościowane podstawowe właściwości obrazu ustalające punkt wejścia nie tylko do wnętrza, ale i do obrazu.

W *Pokojach nad morzem* ponownie mamy do czynienia z tryptykowym układem. Hopper wygospodarował tu dużą przestrzeń „dla siebie” (w nawiązaniu do przytaczanej już wypowiedzi, że chodzi mu „o siebie” w innym obrazie *Światło w pustym pokoju*)<sup>88</sup>. Boczne, węższe partie tworzą paradoksalne kulisy: odwracają konwencjonalny, teatralny porządek, ponieważ to właśnie one wydają się w większym stopniu przestrzenią przedstawienia (rozumianego nie jako uobecnianie, lecz reprezentacja) jakiegoś widoku niż centralna „scena”: pozostaje ona pusta, z wyjątkiem padającego na nią światła. Światło nie podkreśla obecności aktora lub przedmiotu, ale scenę właśnie, na której ono samo jest jedynym obiektem przedstawienia. Z kolei partie boczne określa nie tyle przezroczystość na jakąś rzeczywistość, co efekt czytelności powstały dzięki intensywnej cyrkulacji obrazowych śladów.

Jak zauważył Pascal Bonitzer, obraz ten jest znakomitym przykładem kompozycyjnego dekadrażu, gdzie „pusta” partia centralna „rozpycha się”, pozostawiając tylko wąskie pasma po obu stronach.

---

<sup>88</sup> Być może nie bez powodu motyw ten stanowi jedyne przedstawienie jego domu w South Truro.

Stanowią one miejsca potencjalnej anegdoty lub narracyjnego zdarzenia – wyjścia i wejścia – a ich fragmentaryczny charakter sugeruje jakieś „poza-pole”<sup>89</sup>. Otwór drzwiowy ukazuje idealnie wpisany w górne naroże prostokąt nieba, który od lekko pofalowanej niebieskiej tafli morza dzieli niczym niezakłócona linia horyzontu. Wraz ze zbliżaniem się wody do domu fale stają się coraz bardziej wyraźne i realne: woda podchodzi tuż pod próg, tak jakby za chwilę miała wlać się ze światłem do środka. Zarazem jednak niepokojący efekt bliskości morza kontrastuje z wyrazistą i pewną definicją struktury całego obrazu. Dlatego wydaje się, że błękitne skrzydło zostało niejako wklejone w drzwiowe otwarcie, tym bardziej że perspektywa widzenia zostaje zakłócona: to, co powinno być widziane pod kątem, zwraca się frontalnie ku płaszczyźnie obrazu i dopiero dolny skos progu zmusza, by przejść z porządku widzenia płaszczyznowego w przestrzenny. Z kolei widok pokoju po lewej stronie został wpisany w podłużny prostokąt ukazujący niewielkie fragmenty obrazu, sofy i komody oraz zieloną plamę dywanu. Na ścianie widnieje słoneczny równoległobok, który – odniesiony do tego z przedsionka – jest kolejnym etapem wędrówki spojrzenia wraz ze światłem, od prawej do lewej strony: przez drzwi, przedsionek, do pokoju – tak jakby ktoś rzeczywiście wchodził do ukazanego wnętrza. A zatem, wydawałoby się, statyczna, wyraźnie ustrukturowana trójdzielna kompozycja (nie można tu mówić o frontalizmie, ponieważ ściana znajduje się w stosunku do płaszczyzny pola pod kątem) pozostaje w napięciu z jednoczesną funkcją oświetlonego centrum jako KOMUNIKACYJNEGO TRAKTU dla wędrujących między owymi nietypowymi kulisami światła i spojrzenia.

Marginesy obrazu otwierają się na ślady innych dzieł. Działanie śladu nie przekracza jednak granic obrazu, ponieważ generowane powtórzenie nie uzupełnia fragmentu na planie przyległości, lecz wertykalnie, tworząc kolejne wirtualne warstwy widzenia. Innymi słowy, fragmentaryczność owych elementów jawi się jako konieczna i skończona, a z międzyobrazowym różnicowaniem spotykamy się w ramach danych części obrazu Hoppera.

---

<sup>89</sup> P. Bonitzer, op. cit., s. 61–62.

Można również mówić o „historii” owych powtórzeń, która, jeśli uporządkować ją chronologicznie, wiedzie w kierunku przeciwnym do kierunku światła. Wnętrze pokoju „zamieszkują” ślady obrazów malarskich od Vermeera, aż po przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Stanowi ono wizualny magnes przyciągający cały szereg obrazowych wariantów, których wymienię tylko kilka: obraz Vermeera *Śpiąca służąca* (1657; fig. 101) bez sofy, a ze stolikiem; *Robert Louis Stevenson z żoną* (1885; fig. 103) Johna Singera Sargenta z siedzącą na kanapie postacią lub *Pokój z balkonem* Adolpha Menzla (1845; fig. 102), w którym podobny zestaw elementów pojawia się jako odbicie w lustrze (z obrazem Hoppera wiąże go również plama światła na ścianie)<sup>90</sup>. Ponadto należy zauważyć, że na jednym ze szkiców Hoppera wiszący na ścianie, „przycięty” obrazek pojawia się w całości na oświetlonej ścianie przedsionka. W olejnym obrazie, współwidziany ze szkicem, jawi się nie tylko jako przesłonięty, ale też malarsko „przewieszony”, a przede wszystkim częściowo zamalowany – jako ślad nie tyle jego obecności za ścianą, co wcześniejszego zamysłu. Generuje się w ten sposób dynamiczny układ gry na płaszczyźnie, manifestujący umowność iluzji przestrzeni i konieczność analizy sposobu bycia tego, co przedstawione w paradoksie skończonego, choć cały czas różnicującego się w spojrzeniu, fragmentu.

Z kolei prawa strona, ze względu na spowodowaną wizualną bliskością wody aurę *das Unheimliche*, była porównywana dość ogólnie do surrealizmu<sup>91</sup>. Przypomina się zwłaszcza prawa strona obrazu Reného Magritte’a *Myśliwi na krawędzi nocy* (1928; fig. 104)<sup>92</sup>. Jednocześnie jednak geometryczny rygor podziału na niebo i wodę (nieco zakłócony ostrym skosem uformowanym przez drzwi i próg) odсылa do czarno-białych prac fotograficznych Hiroshiego Sugimoto<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Sh. Wagstaff, *The Elation of Sunlight*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper*, s. 26.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 26–27.

<sup>92</sup> Nawiązania do malarstwa (ale nie tego obrazu) Magritte’a w: ibidem, s. 27; R. G. Renner, *Edward Hopper, 1882–1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s. 90–92. Mark Strand z kolei pisze, że prawa część obrazu „w istocie została skradziona Magritte’owi”. Nie podaje jednak, o jaki obraz mogłoby chodzić. Zob. M. Strand, op. cit., s. 63.

<sup>93</sup> Ostatnio pisał na jego temat Michael Fried (op. cit., s. 294–299).

(fig. 105) oraz błękitnych, powtarzających kolorystykę *Pokojów nad morzem* fotografii Pera Baka Jensena<sup>94</sup> (fig. 106). W obu przypadkach przedmiotem zdjęcia jest bardzo prosty, wręcz elementarny układ morza i nieba podzielonych, a zarazem połączonych linią horyzontu.

„To jest właśnie to, czego chciałem. Zdecydowałem, że będę stosował zawsze tę samą kompozycję z linią horyzontu jako niezmiennym centrum: połowa to niebo, połowa woda, nic więcej”<sup>95</sup> – powiada pierwszy z wymienionych fotografów. Sugimoto traktuje serię wykonywanych od lat osiemdziesiątych prac jako dziewiczy obszar, krajobraz „przed człowiekiem”, który – dodaje Michael Fried – widziało przed nami tylko oko aparatu. Zatem fotografia nie jest powtórzeniem czegoś istniejącego tam i wtedy, lecz obrazem stworzonym niejako od nowa, samodzielny, odsyłającym do swego przedmiotu o tyle, o ile widz przeczyta pełniącą funkcję tytułu informację o roku i miejscu wykonania danego zdjęcia.

Błękitne drzwiowe otwarcie w obrazie Hoppera (ale i otwarcie obrazu) percytuje również z fotograficznym obrazem duńskiego artysty Pera Baka Jensena: niewielka, trzydziestocentymetrowa (format prac japońskiego artysty to około 150 × 150 cm) kwadratowa fotografia morskiego krajobrazu, podzielona dokładnie w połowie wysokości linią horyzontu. Obie części różni tylko odcień błękitu i faktura powierzchni. Jak pisze Mikkel Bogh, Jensen posługuje się dwoma modusami widzenia: z jednej strony pokazuje napięcia między pustką i rzeczą, odsłaniając to, co zostało utracone przez nasze rozpoznające, wykalkulowane widzenie, z drugiej – pokazuje świat jako jedną spójną powierzchnię, równomiernie rozdysponowaną na całej szerokości odbitki, która daje – kontynuuje Bogh – efekt *all over*<sup>96</sup>. Fotografie, jakie przypominam sobie, patrząc na dzieło Hoppera, dają wrażenie takiego właśnie zamkniętego mikrokosmosu, całości, elementarnego doznania widzialnego świata. Spotkanie

---

<sup>94</sup> M. Bogh, *Per Bak Jensen. Det usete billede*, Bjerggaard 2006 (dziękuję Annie Mrozewicz za zwrócenie mojej uwagi na duńskiego artystę oraz pomoc w tłumaczeniu).

<sup>95</sup> H. Sugimoto, *Contacts Hiroshi Sugimoto*, film 2000; cyt. za: M. Fried, op. cit., s. 294.

<sup>96</sup> M. Bogh, op. cit., s. 67.



z Hopperem w obrazie jest nie tyle konfrontacją dwóch mediów, co podobnego sposobu wydobywania, a zarazem konstruowania obrazowych ekwiwalentów efektu „bycia wobec” niezakłóconej, niezapośredniczonej obecności. Jednocześnie już w obrazie jest to cytat, powtórzenie, re-prezentacja takiej możliwości. Hopper nie zapisuje obrazu na kliszy, lecz otwiera płótno, dosłownie wręcz uchyla widzowi drzwi, by zobaczyć już zrobiony obraz fotograficzny, zaraz za progiem domu, w nieprzekraczalnym horyzoncie pola obrazowego. Fotografii te nie pokazują dali, ale możliwość ujęcia, obramienia świata, w którym przestrzenne warunki bycia człowieka zostają zredukowane do minimum. Błękitny dwupodział w obrazie Hoppera otwiera się, a zarazem zamyka, blokuje, nie pozwala się penetrować okiem, analogicznie do pokoju po lewej stronie. Jak pisała Rosalind E. Krauss: „Morze i niebo są sposobem spakowania świata jako totalizowanego obrazu, jako obrazu kompletnego, jako pola konstytuowanego przez logikę własnej ramy”<sup>97</sup>.

Światło na ścianie obrazu Hoppera jednoczy zatem (podobnie jak w przypadku *Biura w Nowym Jorku*) dwie biegunowo różne, a jednocześnie współwystępujące w wielu dziełach nowojorskiego artysty sposoby postrzegania rzeczywistości: jako pewnej pozornie nieistotnej, prze-oczonej zwykle codzienności, która jednak zmusza do tego, by ją zauważyć, oraz pewnego utopijnego, abstrakcyjnego, możliwe nawet absolutnego, rysu widzialnego świata.

Ślady *Pokojów nad morzem* powracają także w fotografiach Joela Meyerowitza<sup>98</sup>. Od lat siedemdziesiątych powraca na Cape Cod, co już w punkcie wyjścia oznacza pracę na materiale zawłaszczonym przez twórczość Hoppera. Jego zdjęcia przywołują wizualną atmo-

<sup>97</sup> R. E. Krauss, *Optyczna nieświadomość*, tłum. M. Bryl, „Artium Questiones” 2005, nr 16, s. 243 (wyróżnienie – F. L.). Dodaje potem: „Ale rama tego obrazu jest ramą wykluczeń, a jego pole jest polem ideologicznej konstrukcji”.

<sup>98</sup> Meyerowitz niejednokrotnie podkreślał znaczenie, jakie ma dla niego malarstwo Hoppera. Zob. *Artists' Panel: Joel Meyerowitz, George Segal, William Bailey*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2 (Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art), s. 150–154; J. Meyerowitz, *Stille und Zeit: Edward Hopper und die Fotografie*, w: G. Költzsch, H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie*, s. 158–160; V. Leo, *Fünf Amerikanische Fotografen und Edward Hopper*, w: *ibidem*, s. 168.

sferę obrazów, zwłaszcza kolorystykę i kadrowanie. Szczególnie wyraźnie rysują się odniesienia do omawianego tu obrazu. Prawa strona *Hartwig House* (1976; fig. 107) ukazuje fragment sąsiedniego pokoju, analogiczny do tego z *Pokojów nad morzem*. Z kolei *Wychście na plażę* (1982; fig. 108) odsyła spojrzenie do „morskiej” części dzieła Hoppera. Jego pierwszy plan zajmuje biała ściana budynku, w centrum której znajduje się wąskie przejście na drugą stronę, czytelne jako cytat z obrazu Hoppera: zamknięty wyciętym przez obrys owego przejścia prostokątny widok morza i nieba. Dochodzi tu jednocześnie do znamienego przemieszczenia: widoczne z prawej strony, równoległe do krawędzi fotografii niebieskie drzwi – odpowiednik tych z *Pokojów nad morzem* – zostały zamknięte.

Pamięć o obrazie Hoppera dominuje w kilku końcowych scenach filmu *Droga do zatracenia* Sama Mendesa (2002; fig. 109). Wplata się w przyjętą tu ramę nie tylko dzięki wizualnym skojarzeniom, ale także ze względu na pojawiający się tam wątek fotografii<sup>99</sup>. Akcja dzieje się w latach trzydziestych. Ojciec, usiłujący zerwać ze swoją gangsterską przeszłością, po wielu perypetiach przybywa wraz z synem do nadmorskiego domu swojej szwagierki. Oczom widza ukazują się piękne, sielankowe widoki plaży i morza. Syn bawi się z psem na plaży, a ojciec w tym czasie wchodzi do domu, w którym nikogo nie zastaje. Jasno oświetlone, białe wnętrza (drzwi, korytarz, pokój) w kontekście poprzedniego ujęcia morskiego krajobrazu oraz wychodzącego na morze szerokiego okna nieuchronnie przywołuje atmosferę „pustego” *Pokoju nad morzem*. Mężczyzna podchodzi do okna, a kamera filmuje go z zewnątrz, tak że jego sylwetka i wnętrza są współwidziane z odbijającymi się w szybie falami morza. Wnętrze i zewnątrz przenikają się niczym obraz pamięciowy wpleciony w to, co akurat percypowane: spokojna atmosfera zewnątrz wirtualnie przenika obraz tego, co wewnątrz. Nagle koją-

<sup>99</sup> Fragment ten połączyła z *Pokojami nad morzem* Izabella Gustowska w swoim znakomitym projekcie *Struny czasu* (2008–2012), o którym więcej w kolejnym rozdziale. Zapętlony film łączy sugestywny ogląd obrazu przy pomocy wirtualnej kamery, w trakcie którego daje się słyszeć szum fal z omówionego fragmentu *Drogi do zatracenia*. Po chwili obraz malarski przechodzi w scenę z filmu.

cy szum morza zakłócają dwa strzały z pistoletu przeszywające klatkę piersiową mężczyzny. Osuwa się na ziemię, a w głębi widać mordercę, który postanowił wyrównać porachunki z przeszłości. Jego zwyczajem było robienie zdjęć swoim ofiarom. W kolejnym ujęciu umierający, leżący pod oknem mężczyzna jest ukazany z perspektywy wnętrza pokoju. Następnie na ekranie ukazuje się zbliżenie starego typu aparatu średnioobrazkowego na statywie, przypominającego ten, którego użył Wall w *Obrazie dla kobiet*. Kolejne etapy sekwencji składają się z bliskiego ujęcia aparatu skierowanego prosto w stronę widza, ujęcia odwróconego wizerunku ofiary na matówce, a dalej twarzy mordercy szepczącego: „smile”. Na końcu jest flesz i „mordercze” zdjęcie. Trochę tak, jakby aparat Walla pojawił się widmowo w domu Hoppera, na tle ściany i, wycelowany w stronę widza, gdy ten stoi przed płótnem, sfotografował go, unieruchomił, czyli metaforycznie uśmiercił w obrazie<sup>100</sup>.

## W stronę filmu: śladem Hoppera w fotografiach Crewdsona i Sherman

*Jego prace mogą być wszędzie i nigdzie.  
Nie tyle określają konkretne miejsce,  
co zbiorową nieświadomość\*.*

W niedawno wydanym zbiorze tekstów pt. *The Cinematic* David Campany próbuje nakreślić pejzaż refleksji i postaw artystycznych problematyzujących różnice między obrazem fotograficznym i kino-

\* G. Crewdson, *Aesthetics of Alienation*, „Tate Etc.” 2004, No. 1, s. 46 (wypowiedź dotyczy Hoppera).

<sup>100</sup> Metafora śmierci w fotografii towarzyszy jej od samego początku (fotografia Hippolyte’a Bayarda) i sięgali po nią rozmaici teoretycy. W klasycznych już tekstach Susan Sontag i Roland Barthes piszą tak: „Wszystkie fotografie to *memento mori*. Zrobić zdjęcie to uczestniczyć w śmiertelności, bezbronności, zmienności innej osoby (lub rzeczy)”. Zob. S. Sontag, *On Photography*, New York 2002, s. 15. „Ponieważ w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najściślej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas”. Zob. R. Barthes, op. cit., s. 162.

wym, które demonstrują ich pragnienie wzajemnego zbliżenia. Ze strony fotografii jest to uruchamiająca projekcję widza sugestia formalnego lub narracyjnego przekroczenia kadru oraz, w innym przypadku, narracyjno-temporalna kondensacja wielu wątków w jednym ujęciu, którą można „rozczytać” w trwającej w czasie lekturze. Z perspektywy kina jest to przede wszystkim maksymalne zwolnienie ruchu, długie ujęcia i nieruchome kadry, dekonstrukcja narracji, a nawet radykalne operowanie stop-klatkami wstrzymującymi filmową progresję<sup>101</sup>. Wypadkową tych dążeń określa stosunkowo płynne kontinuum, poczynając od praktyk fotograficznych badających ruch, takich jak dziewiętnastowieczna chronofotografia Étienne-Julesa Mareya i serie fotografii ukazujących fazy ruchu Eadwearda Muybridge’a, przez fotograficzne cykle w postaci pokazów slajdów Nan Goldin czy Jamesa Colemana, spowolnione prace wideo Billa Violi, film *La Jetée* (1962) Chrisa Markera złożony niemal wyłącznie ze stop-klatek, aż po kino koncentrujące się na obrazie w większym stopniu niż narracji – długie ujęcia w filmach Michelangelo Antonioniego, Chantal Akerman lub Wima Wendersa czy nieruchome kadry Yasujirō Ozu. Figurą i konkretną realizacją obrazu poróżnionego tymi dwoma, w gruncie rzeczy nierozzerwalnymi, obszarami wizualności jest kadr (stop-klatka, fotogram)<sup>102</sup>. Na to trudne do zdefiniowania pole zależności i określenie ontologicznego statusu kadru wskazuje również fakt, że decyduję się o nim wspominając w ostatniej części rozdziału poświęconego wątkom związków Hop-

---

<sup>101</sup> D. Campany, *Introduction/When to be Fast? When to be slow?*, w: D. Campany (ed.), *The Cinematic*, London–Cambridge, MA 2007, s. 10–17.

<sup>102</sup> Dla ułatwienia zarówno „film still”, „stop frame”, jak i „frame” będę tłumaczył jako „kadr” (zgodnie z drugim znaczeniem podanym przez Marka Hendrykowskiego w: *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 133), czyli: „pojedyncza klatka filmowa, standardowa częśćka ruchomego obrazu kinematograficznego trwająca na ekranie 1/16 lub 1/18 sekundy w przypadku filmu niemej i 1/24 sekundy w wypadku filmu dźwiękowego”. Choć stop-klatka odnosi się do zatrzymanego obrazu winkorporowanego w strukturę filmu (jak podaje Hendrykowski), podkreślając fakt zatrzymania i trwania w zatrzymaniu, a kadr utożsamia się najczęściej z fotogramem, a więc fotografią wykonaną z fragmentu taśmy filmowej odpowiadającego jednej klatce, to w tym przypadku wydaje się jednak, że rozróżnienie to nie jest istotne.

pera i fotografii. Jednak charakter twórczości analizowanych tu artystów zmusza do podjęcia niektórych kwestii już teraz.

W tej części rozdziału skoncentruję się na fotograficznych cyklach Gregory'ego Crewdsona oraz znanej serii *Untitled Film Stills* Cindy Sherman. Cyfrowo komponowane fotograficzne *tableaux* Crewdsona, powtarzając typowe dla Hoppera sytuacje i widoki (samotne, zamyślane postaci we wnętrzach, widoki amerykańskich miasteczek), swą hiperostrością i nagromadzeniem detalu wizualnie rozpisują mitologię alienacji, ciszy, melancholii i amerykańskości, zarazem kondensując kinowe, narracyjne klisze. Z kolei w drugim przypadku dostrzegalne analogie między obrazami Hoppera ukazującymi kobiece postaci a zaaranżowanymi przez Sherman nieistniejącymi kadrami filmowymi z jednej strony uruchamiają „wstrzymaną narrację” (odwrotnie niż Crewdson: nie kondensują, tylko odsyłają poza siebie), z drugiej – określą drogą nawiązań do procesu tworzenia wydobywają performatywny charakter jego obrazów. Achronologiczna kolejność (Crewdson, Sherman) wynika z silniejszego, i bardziej adekwatnego w kontekście Hoppera, związku Sherman z poetyką filmu, co pozwoli na płynne przejście do kolejnego rozdziału.

### Rozpisywanie Hoppera

Na wystawie w Williams College jedna z fotografii (fig. 110) Gregory'ego Crewdsona została pokazana z obrazem *Poranek w mieście* (fig. 28), który analizowałem w poprzednim rozdziale – w dialogu z Vermeerem<sup>103</sup>. Podczas gdy Vermeer „chwytą” końcowy moment – lewą stronę obrazu Hoppera, Crewdson w oparciu o kilka elementów ikonograficznych (kobieta przy oknie, toaletka, łazienka w lewej części) dopowiada, DO-FOTOGRAFOWUJE, nazywa to, co drzemie w obrazowych formach *Poranka w mieście*.

---

<sup>103</sup> Tę analizę można by kontynuować w związku z tą właśnie fotografią: każdy list ma wielu adresatów. Na temat niewielkiej wystawy „Drawing on Hopper” w galerii Williams College zob. [http://www.wcma.org/press/06/06\\_Hopper\\_Crewdson.shtml](http://www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml) (dostęp: 13.03.2010).

*Lato w mieście* (1949; fig. 111) jawi się jako potencjalny wzór dla niezatytułowanego zdjęcia Crewdsona, wchodzącego w skład cyklu pt. *Dream House* (2002; fig. 112). W pierwszej parze w obu pracach widzimy kobietę siedzącą w zamyśleniu na łóżku, podczas gdy jej partner leży obok<sup>104</sup>. Niezależnie od intencji Crewdsona oba obrazy, oprócz samego motywu, charakteryzuje zbliżona kompozycja i aura emocjonalnej separacji pogłębionej jednoczesną sugestią fizycznej bliskości<sup>105</sup>. W ten sposób wstępnie ustalone podobieństwo (i na nim tym razem poprzestaną) wiąże oba obrazy na poziomie analogii z wpisaną w nią różnicą: podczas gdy przedstawienia Hoppera, nadal utrzymując się w ramie klarownej figuratywności, w charakterystyczny dla siebie sposób opierają się na SEMIOTYCZNEJ REDUKCJI POŁA MALARSKIEGO Dyskursu (w znaczeniu, jakie nadał pojęciu dyskursu Norman Bryson, czyli przekładalności znaku wizualnego na język werbalny)<sup>106</sup>, Crewdson nasycił swoje obrazy najdrobniejszymi detalami, tak jakby wypełniał niedopowiedziane, pozostawione przez malarza pola, jakby chciał skonstruować zdjęcie, które na zasadzie kontrastu wydobywałoby malarskość owych sto-

<sup>104</sup> Większość prac Crewdsona nie ma tytułów. Tam, gdzie to możliwe, będę podawał numery w katalogach. W podobny sposób można zestawić inny obraz Hoppera – *Filozoficzną dygresję* (1959) – ze stanowiącą *pendant* do tej wspomnianej wyżej, ukazującą analogiczną sytuację, w której role zostały odpowiednio odwrócone.

<sup>105</sup> Artysta przyznaje się do inspiracji Hopperem. „Hopper ma na mnie jako artystę ogromny wpływ [...]. Wynurzając się z amerykańskiej tradycji, twórczość Hoppera dotyczy idei piękna, smutku, alienacji i pragnienia”. Cyt. za: R. Banks, *Gregory Crewdson. Beneath the Roses*, w: G. Crewdson, *Beneath the Roses*, New York 2008, s. 8. Hopper to jego „numer jeden”, „ulubiony fotograf”. Zob. G. Crewdson, *Close Encounters. Gregory Crewdson and the Suburban Uncanny*, rozmowę przeprowadził R. Dyer, „Pluk” 2005, Vol. 24, No. 6, s. 27. Jednak Russel Banks twierdzi, że jest to nieprzekonujące, „łatwe odniesienie”. Piśze, że, choć częste przypadki przywoływania autora *Jastrzębi nocy* w tekstach poświęconych Crewdsonowi są ugruntowane w „tonie atmosfery, światła, kompozycji i ikonografii”, to fotograf nie jest tak sentymentalny, dosłowny i ilustracyjny. Zob. R. Banks, op. cit., s. 8. W prywatnej rozmowie w maju 2008 roku Crewdson zaprzeczył jednak, iżby świadomie sięgnął po te konkretne płótna Hoppera.

<sup>106</sup> Zob. N. Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, s. 1–28.

sunkowo niemalarskich obrazów, rozumianą właśnie jako semiotyczne niezdeteterminowanie. Crewdson współwidziany z Hopperem zaznacza, ZAPISUJE PUSTE POLA struktury malarskich przedstawień hiperrealistyczną szczegółowością i miękkim światłem. Niemal każdy najmniejszy detal przylega do jakiegoś możliwego do precyzyjnego określenia elementu rzeczywistości (realnej lub symulowanej).

Lektura narracyjnego aspektu, tego „co się zdarzyło” w obrazie Hoppera i na fotografiach, jest tak samo nierozstrzygnięta, pozostawiona domysłom widza. Jednak gęsta, utkana z połyskujących znaczących materia fotografii Crewdsona skuteczniej odracza ostateczną konkluzję na temat nierozstrzygalności zawartej w nich anegdoty. Dlatego też, podczas gdy u Hoppera krytycy szukają transcendentnego wymiaru skrywającej się prawdy pod malarską skorupą, fotografie zajmują spojrzenie swą bogatą powierzchnią, dają widzowi czas, umożliwiają rozkoszowanie się czytelnym, wizualnym tekstem przynoszącym efekt nie-rzeczywistości. Fotografie te pozwalają widzieć zbyt wiele, każdy element jest jednolicie ostry i przeczy naocznemu, selektywnemu widzeniu.

Oglądając duże fotograficzne plansze w galerii, „na żywo”, zdajemy sobie sprawę ze zdrady, jakiej musimy dokonać na przypominanych sobie obrazach Hoppera: do fotografii jesteśmy zmuszeni podchodzić – jak podszeptowały płótna – zbyt blisko. W momencie, gdy traci się z oczu klarowność form przypominanego, niesionego „pod powiekami”<sup>107</sup> obrazu na rzecz coraz wyraźniej widocznej malarskiej materii, fotografie zaopatrują nas w kolejne dane dotyczące rodzaju sfotografowanej materii, koloru skóry czy wzoru tapety. W przypadku prac Hoppera, zamiast maksymalnej ostrości odniesienia, pojawiały się dukty pędzla, pole farby, malarskie znaczące.

Głównym motywem obrazu Hoppera pt. *Pokoje dla turystów* (1945; fig. 113) jest fasada zwróconego pod niewielkim kątem do pola obrazowego dwupiętrowego domu. Istotniejsze od pokazania architektury jest stworzenie sytuacji oglądowej, z którą mógłby utożsamić się widz, o czym świadczy przycięty szczyt budynku i pozosta-

---

<sup>107</sup> Tak określa między innymi obraz zapamiętane Maria Poprzęcka. Zob. M. Poprzęcka, *Obraz pod powiekami*, w: eadem, *Inne obrazy*, Gdańsk 2008, s. 139–165.

wione pasmo drogi w dolnej części. Nocna aura wydobywa widoczne przez okna fragmenty wnętrza, ukierunkowując w tamtą stronę spojrzenie stojącego na zewnątrz implikowanego widza<sup>108</sup>. Trudno precyzyjnie określić znajdujące się po stronie widza źródło światła, które pada na elewację zdobioną dekoracyjną snycerką i ciemnymi markizami nad oknami. Jak zauważył pewien badacz, zastanawiające jest równomierne oświetlenie fasady, a jednocześnie niemal punktowe światło wydobywające silnie odcinający się na tle ginących w ciemności domów szylt oraz partię drogi w prawej dolnej partii pola<sup>109</sup>. Ta iluminacyjna defamiliaryzacja, wydawałoby się całkowicie typowego dla Hoppera przedstawienia wiktoriańskiej architektury, przywołuje fotografię nr 3 z albumu *Beneath the Roses* (fig. 114)<sup>110</sup>.

Choć widoczny po prawej stronie dom Crewdsona nie stanowi dokładnie powtórzenia architektury budowli z *Pokoi dla turystów*, to liczne, arbitralnie rozdysponowane źródła światła, wyraźne kontrasty jasności i ciemności oraz perspektywa spojrzenia zmuszają tego, kto zna obie prace, do ich wzajemnego ze sobą skojarzenia. Fotografia ta w charakterystyczny sposób rozwija skondensowane przedstawienie Hoppera nie tylko na poziomie ostrości widzenia, ale także na horyzontalnym planie wizualnej narracji. Rozłożysta korona rosnącego przed domem drzewa tworzy liściasty baldachim nad ulicą i stojącą tam taksówką, z której, jak się wydaje, właśnie wysiadła młoda, ubrana jedynie w halkę i rozpinaną bluzę młoda kobieta. Jednocześnie, choć zwrot jej ciała w prawo na to nie wskazuje, nie można wykluczyć, że kobieta wyszła z domu i mamy do czynienia z jakimś dramatycznym zwrotem akcji. W samochodzie oprócz kierowcy siedzi jeszcze jedna osoba. Trudno ocenić, co właściwie

<sup>108</sup> Taki teleskopowy, zbliżający się i oddalający ruch oka zasugerowała dynamiką symulowanej kamery Gustowska w kolejnym ze swoich filmów opartym na tym właśnie obrazie. Artystka dokonuje kombinacji obrazu Hoppera z końcową sceną filmu *Bugsy* Barry'ego Levinsona (1991), w której główny bohater zostaje zamordowany w swoim domu strzałami niewidocznych sprawców stojących na zewnątrz.

<sup>109</sup> Zob. R. G. Renner, op. cit., s. 42.

<sup>110</sup> G. Crewdson, *Beneath the Roses*.



się wydarzyło i co ma wydarzyć się za moment. Akcenty miękkiego światła na „zahipnotyzowanej” twarzy kobiety, na fasadzie domu i w taksówce, smugi światła w głębi ulicy i stłumiona iluminacja werand oraz okien stwarzają efekt niesamowitości, jakiejś ponadrzeczywistej siły oddziałującej na postaci i ustalającej hierarchię oglądowej lektury. Wydaje się, że gdybyśmy oddalili się nieco od obrazu Hoppera i poszerzyli pole widzenia, oczom widza mogłaby ukazać się podobna sytuacja. Jednocześnie w miejscu wyznaczonym widzowi przez obraz stałaby widoczna na fotografii kobieta. Słowem, Crewdson czyni widzialnym to, co implikują obrazy Hoppera – wyobrażeniową, przekraczającą ramy obrazu kontynuację. Hopper zatrzymuje się w pół kroku, unikając tego, co czyniłoby jego obrazy przedstawieniami otwarcie fantazyjnymi; zawsze utrzymuje się w sferze prawdopodobieństwa; zatrzymuje się w ostatnim momencie, a widz, siłą „rozpędzonego” spojrzenia, przekracza granice widzialnego. *Pokój dla turystów* stanowi taki szczep, któremu Crewdson pozwala rozrastać się w swych fotografiach, zagospodarowując owo fantazmatyczne, generowane w umyśle widza pole.

To właśnie jest sytuacja, gdy obraz Hoppera – jak to ujął Wenders – wydaje się niczym „akapit otwierający opowieść”<sup>111</sup>. Hopper widziany u Crewdsona stanowi zapowiedź jego obecności w kinie. Fotografia jest tutaj „procesem kinowej kompresji” wspólnych obu artystom kinowych mitów i klisz<sup>112</sup> pochodzących z thrillerów lub filmów science fiction<sup>113</sup>. „Film – pisze Belting – [...] oddaje foto-

<sup>111</sup> W. Wenders, *A Step Ahead of the Times. Conversation about Photography, Painting and Film with Paul Püschel and Jan Thorn-Prikker*, w: idem, *Wim Wenders: On Film. Essays and Conversations*, trans. M. Hofmann, London 2001, s. 419.

<sup>112</sup> Zob. S. Berg, *The Dark Side of American Dream*, w: S. Berg (ed.), *Gregory Crewdson, 1985–2005*, Ostfildern 2005, s. 11–22.

<sup>113</sup> Plan zdjęciowy Crewdsona przypomina plan filmowy, a jego prace są kojarzone ze scenami z filmów: *Bliźnięta trzeciego stopnia* (1977) Stevena Spielberga, *Vertigo* (1958) Alfreda Hitchcocka, *Blue Velvet* (1986) Davida Lyncha, które stanowią kolejne – obok Hoppera – interteksty dla jego fotografii. Filmy Hitchcocka i Lyncha bywają również przywoływane w literaturze poświęconej Hopperowi. Ponadto w serii *Dream House* Crewdson zaangażował znanych, zawodowych aktorów, którzy swą obecnością niosą ze sobą wcześniej grane przez siebie role. Artysta zapytany o to, jak traktuje postaci, które pozują do jego

grafiom swoje zadanie opowiadania, fotografiom, które nie są już używane jako elementy sekwencji filmowej [jak u Sherman, o której będzie mowa za chwilę – F. L.], ale przedstawiają całą opowieść w pojedynczym obrazie”<sup>114</sup>.

Doświadczenie twórczości Crewdsona stanowi hiperbolę i rozwinięcie mitu Hoppera, który Gordon Theisen określił w kontekście *Jastrzębi nocy* jako „ciemną stronę amerykańskiej *psyche*” – odwrotność amerykańskiego *snu*<sup>115</sup> (wątek ten rozwinę w ostatnim rozdziale).

W fotografii Crewdsona jest wpisany złożony sposób ich powstawania, proces, którego końcowy etap niczym nie różni się od produkcji filmowych (uczestniczy w nim kilkudziesięciosobowy zespół ludzi, niekiedy profesjonalni aktorzy). Tak jak Hopper, który – jak sam powiadał – szukał czegoś, co mu „coś zasugeruje”, krąży on autem po północno-wschodnich stanach w poszukiwaniu odpowiedniego miejsca na „plan zdjęciowy”. Następnie wykonuje serię szkiców, szczegółowo ustalając transformacje obiektu, jakich musi dokonać, by osiągnąć zamierzony efekt, oświetlenie i pozycję postaci oraz kolorystykę. Hopper również wykonywał szkice, niekiedy z towarzyszącą im paletą kolorów, których planował użyć. Podczas gdy transformacja wyjściowego obiektu dokonuje się w głowie malarza – a w rezultacie – na płótnie, Crewdson stwarza wyobrazony obraz od nowa lub dokonuje znacznych scenograficznych transformacji wybranego, już istniejącego obiektu, by go sfotografować

---

fotografii, nie potrafił zdecydować, czy traktuje ich jako modeli, czy aktorów, podkreślając jednocześnie, że stara się zachować dystans, emocjonalną obojętność i oczekuje tego również od nich. Stąd postaci na jego fotografiach są zobojętniałe na otaczający ich świat, wyglądają jak lunatycy i przypominają postaci z obrazów Hoppera. Szczegółowy opis procesu powstawania fotografii na stronie internetowej magazynu „Aperture”: <http://www.aperture.org/crewdson> (dostęp: 05.02.2010).

<sup>114</sup> H. Belting, op. cit., s. 277.

<sup>115</sup> Lub „ciemną stronę amerykańskiego *snu*” – taki tytuł nosi wcześniej cytowany artykuł Berga. Z kolei Russel Banks pisze, że – jego zdaniem – Crewdson nie przedstawia „ponurej lub pesymistycznej ani też cynicznej wizji Amerykanów. Ona jest po prostu celna”. Banks, sięgając po frazę amerykańskiego poety Charlesa Olsona, nazywa Crewdsona „archeologiem porannej pory” ze względu na późną noc lub świt panujące w jego obrazowych konstrukcjach. Znamienne, że określenie to również idealnie pasuje do Hoppera. Zob. R. Banks, op. cit., s. 7.

i przenieść z powrotem w sferę obrazu. On sam nigdy nie naciska na spust migawki, dystansuje się do fizycznej czynności fotografowania. Wykonuje kilkadziesiąt do kilkuset analogowych klatek zdjęciowych, które następnie w procesie postprodukcji łączy cyfrowo w jeden, kompozytowy, „kreatywnie” ukształtowany ostateczny obraz<sup>116</sup>. Fotografie te opierają się na całym szeregu rozsunień wynikających z kohabitacji rzeczywistości, jej transformacji i reprezentacji – Hoppera, fotografii i filmu.

Pisząc, że Hopper to jego „ulubiony fotograf”, Crewdson sugeruje, że stara się fotografować tak jak on, czyli „malować” obraz fotograficzny. Do pewnego stopnia można by go określić jako współczesnego piktorialistę „po kinie” i „po psychoanalizie”<sup>117</sup>. Crewdson dysponuje wyborem fotografii analogowych wykonanych przy różnych czasach naświetlania, ostrości i z różnymi filtrami, tak jakby malował ten sam motyw innym pędzlem i odcieniem farby. Przede wszystkim jednak może on mieć na myśli uczucie bycia „sfotografowanym” przez obraz autora *Jastrzębi nocy* dostrzeżony w otaczającej rzeczywistości. Widmowa obecność dzieł Hoppera w *oeuvre* Crewdsona zaopatruje widza w napisany przez fotografa scenariusz, „zwijany” w momencie powrotnego spojrzenia na któryś z obrazów. Hopper jako fotograf to Hopper przenikający nie tylko krajobraz Stanów Zjednoczonych lat trzydziestych, ale coraz gęstsza, OBRAZOWĄ TKANINĘ ŚWIATA, złożoną z fotografii i filmów dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku.

---

<sup>116</sup> Jak pisze Geoffrey Batchen, „procesy cyfrowe w istocie zwracają produkcję fotograficznych obrazów kaprysem ludzkiej ręki (czyli cyfrow). Z tego powodu obrazy cyfrowe są właściwie bliższe duchem kreatywnym procesom sztuki niż prawdziwościowym wartościom dokumentu”. Zob. G. Batchen, *Ectoplasm. Photography in the Digital Age*, w: C. Squiers (ed.), *Over Exposed. Essays on Contemporary Photography*, New York 1999, s. 15.

<sup>117</sup> Jego ikonografia znakomicie nadaje się do analizy psychoanalitycznej i z pewnością wątki psychoanalityczne, takie jak schizofrenia, depresja, stłumienie i wiele innych, znajdują swoje wizualne odzwierciedlenie w jego pracach. Podkreśla się również biograficzny wątek: ojciec Crewdsona był psychoanalitykiem, a Gregory często podsłuchiwał sesje, które przeprowadzał w gabinecie.

## S-hopp-er-man

*Obrazy Hoppera są jak kadry filmowe, zatrzymane opowieści,  
które z jednej strony pobudzają naszą skłonność do narracji,  
z drugiej tę narrację udaremniają\*.*

*...Film Still jest skonstruowany jedynie dla tego jedyne go obrazu  
i nic nie istnieje przed lub po ukazanej chwili. Każdy owocny moment  
jest wycinkiem, „tableau” sugerującym fabułę i jednocześnie  
ją negującym\*\*.*

Spójrzmy najpierw na kilka zestawień obrazów Hoppera z fotografiami amerykańskiej artystki Cindy Sherman pochodzącymi z cyklu *Untitled Film Stills* (1977–1980; dalej: *UFSs*). O wizualnym związku między poszczególnymi pracami nie tylko decyduje podobieństwo, ale ich relacja na horyzontalnym planie całej serii<sup>118</sup>.

*Hotelowy pokój* (1931; fig. 115) kojarzy się ze zdjęciem *UFS # 33* (fig. 116), które przedstawia widoczną z dużo niższej perspektywy, siedzącą przy wezgłowie łóżka postać. Na rogu pościania, blisko widza, leży list wraz z kopertą. Dialog obu prac implikuje czasowe przesunięcie względem obrazu i reakcję na treść depechy, którą kobieta u Hoppera dopiero czyta. Obraz *Lato* (1943; fig. 117) przypomina się w momencie oglądu fotografii *UFS # 18* (fig. 118), która jawi się jako kadr następujący po trwającym w zatrzymaniu obrazie. Płótno Hoppera przedstawia dziewczynę stojącą w portykowym wejściu do szarego budynku, ubraną w białą, niemal przezroczystą sukienkę. W pozie typowej dla kogoś, kto dopiero co wyszedł na zewnątrz i rozkoszuje się piękną pogodą, ogrzewa twarz i ciało w promieniach słońca. Choć na fotografii Sherman całkowicie brak tej „świetlnej metafizyki”, to jej obecność na tle podobnie usytuowanego w kadrze budynku z analogicznie skadrowanym kolumnowym

\* M. Iversen, *In the Blind Field. Hopper and the Uncanny*, „Art History” 1998, Vol. 21, No. 3, s. 414.

\*\* L. Mulvey, *Cosmetics and Abjection. Cindy Sherman 1977–1987*, w: J. Burton (ed.), *Cindy Sherman*, seria: „October Files 6”, Cambridge, MA 2007, s. 69.

<sup>118</sup> Zob. „szkic” tego rozdziału: F. Lipiński, *S-Hopper-Man*, „Artluk” 2008, nr 1, s. 18–21.

portykiem, stanowi wystarczający argument, by związać ze sobą oba obrazy. Nawet zupełnie nieistotny element w dolnym lewym rogu – fragment ulicy w *Lecie* i skos cienia w *UFS # 18* – wzmacnia poczucie bliskości obu dzieł. Fotografia Sherman jawi się jako kontynuacja obrazowego ujęcia Hoppera: kobieta opuściła już ramy kolumn i idzie wzdłuż budynku. Z kolei inne zdjęcie, *UFS # 20*, na którym widać tę samą kobietę w półdystansie, frontalnie, wychodzącą właśnie z domu, antycypuje „kadr” Hoppera. Jednak do stwierdzenia takiego związku może już dojść tylko retrospektywnie, dzięki relacji wcześniejszej pary obrazów<sup>119</sup>.

W *Hotelowym oknie* (1955; fig. 119) starsza kobieta – elegancko ubrana, gotowa do wyjścia – oczekuje kogoś, wpatrując się w okno. Strój, a zwłaszcza sposób, w jaki siedzi na krawędzi sofy, jakby w napięciu, przygotowana do natychmiastowego powstania, stanowią impuls do skojarzenia go z *UFS # 50* (fig. 121). Zdjęcie Sherman można połączyć też z innym płótnem Hoppera pt. *Przedział C, wagon 293* (1938; fig. 120): siedzącą w pociągu kobietę charakteryzuje analogiczny zwrot ciała i ubiór, a przede wszystkim powtórzenie formy kapelusza i niewielkiego abażuru lampki, które mają swoje odpowiedniki w zachodzącym na jasną osłonę lampy nakryciu głowy kobiety z fotografii. Z kolei *Czteropasmowa szosa* (1956; fig. 122) przypomina *UFS # 7* (fig. 123) ze względu na analogiczną relację wychylającej się na zewnątrz kobiety oraz postaci siedzącej przed budynkiem (u Hoppera jest to mężczyzna na zewnątrz stacji benzynowej, u Sherman mamy do czynienia jedynie z sugestią postaci – narzuconą na leżak koszulą oraz kapeluszem). Wreszcie *UFS # 15* (fig. 125) nawiązuje do serii obrazów kobiet przy oknie, takich jak *Jedenasta przed południem* (1926; fig. 124), a *Nowojorskie kino* (fig. 126) – znane przedstawienie kinowego wnętrza z zamyśloną postacią stojącą z lewej strony bileterki – kojarzy się z *UFS # 4* (fig. 127) z uwagi na powtórzenie relacji między postacią a zwężającą się po diagonali przestrzenią wnętrza.

---

<sup>119</sup> Istnieją jeszcze dwie fotografie uzupełniające tę sekwencję o zbliżenia: *UFS # 17* i *UFS # 19*.

*Untitled Film Stills*, jak wskazuje tytuł, to fotografie symulujące kadry z nieistniejących filmów, w których Sherman fotografuje siebie samą, wcielając się w rozmaite stereotypowe kinowe role kobiece<sup>120</sup>. Filmowy charakter fotografii ujawnia się zarówno na poziomie cyklu, który sugeruje continuum ruchomego obrazu w czasie, jak i pojedynczego „niezatytułowanego kadru”, którego aranżacja scenograficzna i charakter narracyjny konotują liczne, lecz niezwiązane bezpośrednio z jakimkolwiek filmem obrazy kinowe. „Te obrazy powinny uruchomić pamięć, wywołując uczucie, że widziało się je już wcześniej. Ludzie mówili mi, że pamiętają film, z którego pochodzi jedno z moich zdjęć, ale w rzeczywistości nie miałam żadnego filmu na myśli”<sup>121</sup> – powiada artystka. Dzięki uważnej obserwacji języka kina amerykańskiego i europejskiej filmowej Nowej Fali udało się jej znaleźć równowagę między ogólnością i sugestią konkretnej sytuacji, która nie tworzy efektu rzeczywistości, lecz efekt filmowości – wrażenie „już widzianego”, rodzaju medialnego *déjà vu*<sup>122</sup>. *UFSs* wizualnie tłumaczą i wzmacniają uwikłanie wielu obrazów Hoppera w kinematograficzny obszar oscylujący między fotografią a filmem, związany z obrazową narracją, napięciem między zatrzymanym i ruchomym obrazem<sup>123</sup>.

Artyści ukazują postaci zarówno we wnętrzach, jak i na tle miejskiego krajobrazu. Kobiety (grane przez) Sherman przeglądają się w lustrze, gdzieś idą lub stoją w jakimś nieokreślonym miejscu (któ-

<sup>120</sup> Jak pisze Rosalind E. Krauss, *UFSs* mają charakter symulakrum – kopii bez oryginału, ponieważ symulują swój nieistniejący wzór: kadr filmowy. Zob. R. E. Krauss, *Cindy Sherman: Untitled*, w: J. Burton (ed.), *Cindy Sherman*, s. 98.

<sup>121</sup> C. Sherman, *Q&A: Cindy Sherman*, rozmowę przeprowadził L. Nelson, „American Photographer” 1983, No. 9, s. 77.

<sup>122</sup> Zjawisko *déjà vu* w kontekście Sherman przywołuje Douglas Crimp w: *The Photographic Activity of Postmodernism*, w: J. Burton (ed.), *Cindy Sherman*, s. 34. Jak już pisałem wcześniej, pojawiło się ono też kilkakrotnie w literaturze na temat Hoppera.

<sup>123</sup> Peter Schjeldahl napisał: „Jego motyw przewodni – obrazy życia ukazane z surową szczerością – jest również cechą charakterystyczną wielu z naszych współczesnych artystów, w szczególności Erica Fischla i Cindy Sherman”. Zob. P. Schjeldahl (ed.), *Edward Hopper. Light Years* (katalog wystawy), New York 1988, s. 6.

re z kolei określa postać). Niekiedy ich twarze i gesty wyrażają emocje (płacz, strach), które można interpretować jako reakcję na coś, co wydarzyło się przed chwilą lub co ma się dopiero zdarzyć. Najbardziej charakterystycznym czynnikiem symulującym obecność czegoś lub kogoś poza kadrem, co odwraca uwagę postaci i powoduje jej wyjęcie z kontekstu, jest jednak spojrzenie w bok lub za siebie.

W przeciwieństwie do szerokiego repertuaru ujęć w cyklu Sherman, Hopper nigdy nie stosuje zbliżeń twarzy czy ujęć postaci z dołu. Zazwyczaj widz ma poczucie bezpiecznego dystansu, na przykład perspektywy, która z jednej strony zakłada jego obecność w ukazanym wnętrzu, z drugiej – nie rozprasza ani nie zagraża percypowanym postaciom. Tu pojawia się główna różnica: postaci z obrazów Hoppera niemal zawsze wyglądają na zajęte własnymi myślami, pochłonięte lekturą książki lub listu, zaabsorbowane nieuchwytnym dla widza przedmiotem w ich fantazji lub za oknem. W obrazach takich jak *Lato* kobieta „ślepo” spogląda w stronę słońca. Słowem, ich związek z czasem i przestrzenią poza kadrem jest nie tyle oparty na wyrażonej cielesną ekspresją akcji i reakcji, co generowanym w widzu przekonaniu, że ów bezruch trwa za długo i musi w końcu się zakończyć, że musi nastąpić jakaś zmiana – ujęcia lub sceny. Ponadto, w przeciwieństwie do Sherman, Hopper rzadko ukazywał postaci w ruchu (znamienny wyjątek stanowi przedstawienie zakonnicy pędzącej ulicą z dziecięcym wózkiem w *Nowojorskich chodnikach*). W rezultacie sposób ich przedstawienia sugeruje narracyjne milczenie, retoryczną pauzę, słabiej powiązaną z polem poza ramą obrazu niż w przypadku UFSs Sherman: kadrowa narracyjność Hoppera lokuje się nieco głębiej w obrazie.

Ponieważ modelką dla wszystkich postaci jest sama Sherman, można tu mówić o serii krypto-autoportretów: zawołowanych przebraniem oraz powielonym tekstem filmu i fotografii. Nie chodzi jednak o katalog jej tożsamości, lecz o wskazanie konwencji przedstawiania kobiet i kobiecości jako kulturowego konstruktów oraz kształtowania ich podmiotowości w kinie i mediach. Różne twarze kobiecości, jak zauważyła jedna z feministycznych krytyczek, nie tkwią jedynie w samych kobietach, ale w „obrazach-kadrach” jako

wizualnej, znaczącej całości<sup>124</sup>. Amerykańska artystka modelowała swą tożsamość, zmieniając ubiory i peruki, stosując silny makijaż, ale kluczowym czynnikiem była scenografia – ujęte w kadr wizualne otoczenie kobiety, która wcielała się w różne role: od dziewczyny z małego miasteczka, porzuconej kochanki, psychotycznej histeryczki, po dystygowaną, czekającą na kogoś kobietę czy pracownicę biura z Wall Street. Pomimo tych przebrań bardziej docieklivy widz jest w stanie zauważyć, że jest to ta sama osoba. Można rzec, że kontekst dzieła związany z procesem powstawania prac Sherman zwiija się w tekst, staje się jego częścią i, za sprawą nakreślonych powyżej wizualno-tekstualnych relacji, niejako czyni to samo z malarstwem Hoppera, wydobywając, a może raczej zwracając, dziełu aspekt jego twórczości określanej niekiedy jako teatralność<sup>125</sup>. Jeśli w swoich fotografiach Sherman powraca w przebraniu, to Jo Hopper w obrazach swego męża w „przemalowaniu”.

Od momentu ślubu w 1924 roku Josephine była jedyną modelką autora *Jastrzębi nocy*. W niepublikowanych dziennikach Jo wspomina, że Hopper dawał jej szczegółowe wskazówki co do pozy, oświetlenia, rodzaju sukienki lub fryzury<sup>126</sup>. Mieli także zwyczaj nadawania

<sup>124</sup> J. Williamson, *A Piece of the Action. Images of „Woman” in the Photography of Cindy Sherman*, w: J. Burton (ed.), *Cindy Sherman*, s. 40. Z kolei Laura Mulvey podkreśla ich „przeznaczenie-do-bycia-pokazywanym” (*to-be-seen-ness*) jako uprzedmiotawiającą rolę kobiety-fetysza i przedmiotu męskiego spojrzenia w kinie. Zob. L. Mulvey, *Cosmetics and Abjection*, s. 71. W odpowiedzi na powyższe argumenty Krauss zauważa, że konstruowane w ten sposób znaczone tworzą uniemożliwiający grę znaczących mit, a Sherman jest według niej takiego mitu dekonstruktorką (*de-myth-ifier*), ponieważ nie eliminuje swobodnego działania *signifiants*. Część UFSs wygląda na fotografie zupełnie amatorskie; charakteryzuje się grubym ziarnem, jest częściowo zamazana lub nieostra. Elementy te, tak jak materia malarska – powiada Krauss – „funkcjonują jako znaczące kluczowe dla efektu semantycznego”, lecz są najczęściej pomijane na rzecz narracji. Taka subtelna manifestacja substancji znaczącej ma również odpowiednik w nieśmiałym ujawnianiu materii malarskiej przez Hoppera, który w podobny sposób, zwłaszcza przez nieregularności perspektywiczne i semantyczne niejednoznaczności, podważa mit swego malarskiego realizmu. Zob. R. E. Krauss, *Cindy Sherman*, s. 111.

<sup>125</sup> Zob. G. Crewdson, *Aesthetics of Alienation*; W. Wells, *Silent Theater. The Art of Edward Hopper*, London–New York 2007.

<sup>126</sup> Cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 431.



imion postaciom i przyporządkowywania im konkretnego osobowego typu (Nora, intelektualistka, lafirynda itd.)<sup>127</sup>. W rezultacie tworzyli wspólnie coś na kształt niemego teatru, którego syntezą, takim zatrzymanym decyzją artysty *film still* był obraz. Hopper prawie zawsze transformował postać Jo, a tożsamość przedstawianych kobiet określał strój, miejsce czy po prostu narracyjna – a przede wszystkim obrazowa – sytuacja, w jakiej się znajdowały, nie zaś podobieństwo do konkretnej osoby. Proces transformacji podobizny małżonki Hoppera w docelową postać można prześledzić w szkicach przygotowawczych. Mimo to na wielu płótnach fizyczność Josephine jest z łatwością rozpoznawalna. Te uśredniające, typizujące działania na przedmiocie przedstawienia są również charakterystyczne dla pracy Sherman nad fizycznością person w *UFSs*. Vivien Green Fryd pisze o bardzo ambiwalentnej relacji między Hopperem-artystą i jego żoną-modelką, która była także malarką, a niegdyś próbowała swych sił jako aktorka. Z jednej strony pozując, poddaje się ona spojrzeniu męża będącego w pozycji władzy (artysta oraz podmiot spojrzenia), z drugiej zaś przyjmując pozę i angażując się w akt mimikry, uniemożliwia dostęp do siebie, staje się kimś innym, przez co – pisze Fryd, nawiązując do rozważań Craiga Owensa – rzuca wyzwanie władzy męskiego spojrzenia, a zarazem podkreśla swój współdział w procesie twórczym<sup>128</sup>.

Choć tekst Hoppera, czyli obecność śladów jego malarskiego idiomu w szerokim horyzoncie kultury wizualnej, świadczy o przecięciu pępowiny wiążącej sens dzieła z autorskimi intencjami na rzecz znaczeń kształtujących się w lekturze obrazów, to nie ma potrzeby odrzucać wątki, poręczone przez ich wizualność, powracające do widza w charakterze kolejnego tekstu. W perspektywie powyższych rozważań być może nie bez znaczenia jest to, że w *UFS # 13* dziewczyna stojąca przy bibliotecznej półce sięga po książkę Natha-

---

<sup>127</sup> Zob. eadem, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 3, New York–London 1995, s. 375.

<sup>128</sup> Zob. V. G. Fryd, *Art and The Crisis of Marriage. Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, Chicago 2003, s. 107–114; C. Owens, *Posing*, w: idem, *Beyond Recognition, Power and Culture*, Berkeley 1992, s. 207–210.

na Knoblera o znamienym tytule *The Visual Dialogue. An Introduction to Appreciation of Art*.

Na koniec chciałbym powrócić do najistotniejszego z wywołanych przez Sherman wątków, a mianowicie problemu KADROWOŚCI Hoppera, który szczegółowo omówię w kolejnym rozdziale.

„Wydawało się, że to, co pakowaliśmy, to były zatrzymane kadry z długiego jak życie filmu. Ponieważ w obrazach Hoppera ruch codziennego życia zatrzymuje się, kontinuum jest przerwane i zakłócone, a związki rozerwane. Wynikająca z tego izolacja wrażeń nieodwracalnie odciska jego obrazy w umyśle”<sup>129</sup> – pisał O’Doherty, wspominając przygotowania do jednej z organizowanych przez siebie wystaw Hoppera. Obrazy te manifestują swą fragmentaryczność, implikują istnienie jakiejś całości, z której zostały wyjęte, by następnie tworzyć konstelacje na ścianach muzeów i galerii. Miejscem przejścia ku temu, co poza obrazem, jest przede wszystkim rama, a ściślej: relacja przedstawienia z ograniczeniem dostępnego pola. Płótno byłoby zatem fragmentem EPIDERMY WIDZIALNEGO ŚWIATA, wycinkiem manifestującym teksturę nietransparentnej, temporalno-przestrzennej tkanki świata, jakiegoś totalnego, nieskończonego światooobrazu. Z kolei owa przyległość polegałaby na związkach narracji w postaci ciągu obrazów, którego – jak się wydaje – najlepszą realizacją byłby film.

Podobny film już powstał: *La Jetée* Chrise Markera (1962), półgodzinna wizualna opowieść science fiction. Ten awangardowy, kluczowy dla francuskiej Nowej Fali projekt lokuje się na pograniczu filmu i projekcji fotograficznej<sup>130</sup>. Składa się z następujących po sobie kadrów filmowych, fotogramów lub po prostu fotografii, które zmuszają widza, by wypełniał to, co mogłoby stanowić czasoprzestrzenny łącznik między nimi. Jednocześnie uniemożliwiają one rekonstrukcję czasu fizykalnego, a zamiast tego kreują subiektywny czas pamięci głównego bohatera. Każdy fotogram w filmie Markera, jak

<sup>129</sup> B. O’Doherty, *Object and Idea. An Art Critic’s Journal, 1961–1967*, New York 1967, s. 42.

<sup>130</sup> Przychodzi tutaj na myśl seria fotografii pt. *The Ballad of Sexual Dependency* (ok. 1979–1986) Nan Goldin prezentowana w postaci pokazów slajdów z muzyką w tle.

pisze Jon Kear, jest nasycony skompresowanym czasem<sup>131</sup>. Kolejne kadry przedstawiają różne zapamiętane momenty z życia mężczyzny, jako przeszłe teraźniejszości, ale również teraźniejsze przyszłości, gdy widzi on dwukrotnie swą śmierć. Reprezentują one pamięć i określony przez nią czas nie jako chronologiczną ciągłość, lecz tak, jak go pojmował Henri Bergson: jako ujawniające się w zapamiętanych i aktualizowanych przez postrzeżenia obrazach trwanie.

Niedawno ukończoną realizację, która niejako wtórnice wpisuje obrazy Hoppera w tkankę filmu, jest film Gustava Deutscha pt. *Shirley. Visions of Reality*<sup>132</sup>. Stanowi on końcowy etap projektu, który zapoczątkowała, omawiana już w pierwszej części książki, instalacja pt. *Western Motel* pokazana na wystawie o tym samym tytule w Wiedniu. Film ten rozwija trzynaście płócien o wymiar czasu „przed” ukazaną lub „po” ukazanej na obrazie scenie. Akcja filmu zawiera sytuacje z życia głównej bohaterki, Shirley, oparte na szczegółowo odtworzonych w trójwymiarze obrazach Hoppera powstałych między 1931 a 1965 rokiem. Deutsch dokonał ciekawego spłotu trzech różnych wątków czasowych: czasu Hoppera jako tego, kto wyznacza obrazom tytuł i datę powstania, czasu przedstawionych postaci i czasu filmu. Istotniejsze jest jednak to, że obraz malarski z jednej strony zostaje nasycony czasem, z drugiej staje się pretekstem do przekraczającej ramy wizualnej narracji, tak by jego materialna, a wraz z tym znaczeniowa gęstość, uległa rozcieńczeniu i pokryła temporalnie większy obszar<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> J. Kear, *In the Spiral of Time. Memory, Temporality and Subjectivity in Chris Marker's „La Jatee”*, w: A. Hughes, A. Noble (eds.), *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque 2003, s. 218–238.

<sup>132</sup> Informacje dostępne na stronie artysty: <http://www.gustavdeutsch.net/index.php/en/installations/27-2008-visions-of-reality-wednesday-28-august-1957-6pm-pacific-palisades.html> (dostęp: 25.03.2010). Film został ukończony w 2013 roku i zaprezentowany w Polsce na festiwalu „Era Nowe Horyzonty” we Wrocławiu. Ponieważ udało mi się go zobaczyć dopiero na końcowym etapie redakcji książki, nie podejmuję się jego bardziej szczegółowej analizy.

<sup>133</sup> Istnieją liczne literackie odpowiedniki tego projektu, z czego najciekawszym jest zbiór dziesięciu „opowiadań o miłości” osnutych wokół pojedynczego obrazu Hoppera autorstwa norweskiego pisarza Frode Gryttena. Zob. F. Grytten, *Eine*

Na wrażenie wyjęcia obrazów Hoppera z jakiegoś czasoprzestrzennego, narracyjnie motywowanego kontinuum zwraca uwagę w dłuższym passusie Robert Hobbs:

W swojej sztuce Hopper zatrzymuje narrację opartą na podróży samochodem lub montażu filmowym po to, by skoncentrować się na dziwnie wyizolowanych kadrach. Widziane same w sobie, kadry te są tajemnicze i niepokojące. Sprawiają, że pragniemy poznać resztę historii, a zarazem bardzo wyraźnie ukazują załamanie się fabuły, rozłam, który jest cechą nowoczesnego życia. W ten sposób budzą w widzu pragnienie całości, a w rezultacie wywołują poczucie izolacji i straty [...]. W kadrach Hoppera nigdy nie ma dość wskazówek, by zagwarantować skończoną opowieść; w jego dojrzałych obrazach zawsze wyraźnie daje o sobie znać ich fragmentaryczność: pozostają znakami zapytania bez odpowiedzi, które wskazują na głęboką nieufność w stosunku do całej epoki nowoczesności<sup>134</sup>.

Badacz zauważa, że obrazy niepokoją widza „widziane same w sobie”, dając do zrozumienia, że można je zobaczyć również jako integralną część jakiejś większej całości – filmu lub odcinka podróży. „Pragniemy poznać resztę historii”, której to reszty w istocie nie ma, a przynajmniej nie jest zaznaczona na płótnie<sup>135</sup>. Z kolei myślenie o konstrukcji obrazu jako indukowanej przez układ elementów w polu kontynuacji poza ramę zdradza autorski opis płótna pt. *Pętla Mostu Manhattańskiego* (1928; fig. 149):

Ów bardzo długi, horyzontalny kształt tego obrazu, *Pętla Mostu Manhattańskiego*, jest wynikiem starań, by oddać poczucie obustronnej rozciągłości [poza ramę obrazu – F. L.]. Kontynuacja głównej poziomej linii kompozycji z niewielkimi tylko jej zakłóceniami przy krawędziach

---

*Frau in der Sonne. Liebesgeschichten zu Bildern von Edward Hopper*, München 2007.

<sup>134</sup> R. Hobbs, op. cit., s. 16.

<sup>135</sup> Znamienne, że Hobbs, choć wyraźnie sygnalizuje problem niejednoznacznego statusu obrazów Hoppera i ich odporności na „pewne” znaczenie, to natychmiast próbuje umocować je w dyskursie antymodernizmu. Zwątpienie w pozytywne oblicze ruchu, lokomocji i rozwoju jest sprzeczne z wypowiedziami Hoppera i jego zamiłowaniem do podróży.

plótna ma wzmocnić ten efekt i sama stać się przedmiotem obrazu [*and make the scene itself*]. Świadomość tych [zewnątrznych wobec przedstawienia – F. L.] przestrzeni jest zawsze wprowadzana przez artystę w tę bardzo ograniczone pole motywu, który zamierza on malować; jednak sądzę, że nie wszyscy artyści zdają sobie z tego sprawę<sup>136</sup>.

Dzieło to przypomina sceny filmowe, w których bohater idzie ulicą wzdłuż muru i – w zależności od pracy kamery – wychodzi poza kadr lub, gdy kamera dotrzymując mu kroku, podąża za nim. Z taką sytuacją spotykamy się na przykład w bardzo hopperowskim filmie Wendersa *Nie wracaj w te strony* (2005; fig. 150)<sup>137</sup>, wraz z którym przekroczyć „kadr rozdziału” i podjęty tu problem będą kontynuował w części poświęconej filmowemu wymiarowi Hoppera.

---

<sup>136</sup> Edward Hopper do Charlesa H. Sawyera, list z 29 października 1939 roku; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 215.

<sup>137</sup> Więcej na ten temat w kolejnym rozdziale książki.



## ROZDZIAŁ 3

### Zbliżenie – film

– *Do czego mam użyć oczu? Na co patrzeć?*  
– *Ty zastanawiasz się, na co patrzeć.*  
*Ja zastanawiam się, jak żyć. To jest to samo\*.*

#### Obraz-kadr: między metaforą a metonimią

Recepcja Edwarda Hoppera w kulturze wizualnej i literaturze przedmiotu wskazuje, że jego obrazy często „widuje się” w kinie. Wieloznaczność i, jak się wydaje, brak precyzji zawarty w takim, nie bez powodu przypominającym pogłoskę lub plotkę sformułowaniu, trafnie ujmuje złożony charakter relacji, nad którymi przychodzi zatrzymać się historykowi sztuki, a zarazem każdemu widzowi. Charakter pogłoski, powtarzanej opinii lub informacji, po-głosu, czyli głosu powtarzanego, odbijającego się echem, uzasadniony jest popularnym wymiarem funkcjonowania obrazów autora *Jastrzębi nocy*. Badając tę problematykę, przekonałem się, że niemal każdemu, komu znane jest to malarstwo, zdarzyło się rozpoznać ślad w postaci cytowanego powtórzenia konkretnego płótna lub hopperowskiego „stylu”, który odsyła do tekstu Hoppera jako bardziej ogólnej kategorii. Bywa również odwrotnie: w trakcie lektury obrazu przypominają się filmy lub pewne aspekty języka filmowego<sup>1</sup>.

Film ze względu na swe podstawowe wyróżniki, jakimi są ruch i czas, oraz różnicę między materialnym fotogramem a ruchomą projekcją w czasie problematyzuje status obrazu, zmusza do myśle-

---

\* Dialog między Giulianą i Corrado Zellerem w filmie *Czerwona pustynia* Michelangelo Antonioniego (1964). W scenie tej Giuliana spogląda przez okno, niczym postaci z obrazów Hoppera.

<sup>1</sup> Odnoszę się tutaj zarówno do dużej liczby tytułów filmów wymienianych w literaturze przedmiotu, jak i prywatnych rozmów o skojarzeniach z kinowymi obrazami lub hopperowską „atmosferą”.

nia o wizualności w trudno uchwytnych czasoprzestrzennych kategoriach. Jest to jeden z powodów, dla których kino, mimo tak ogromnego ikonicznego potencjału i kreatywnych możliwości obrazowania, niezbyt chętnie było analizowane przez historyków sztuki<sup>2</sup>. Sytuacja uległa pewnym zmianom, gdy pole działań artystycznych poszerzyło się o sztukę wideo i nowe media, a na gruncie poststrukturalizmu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstała wspólna platforma inspiracji teoretycznych<sup>3</sup>. W kolejnej dekadzie za sprawą toczących się do dziś dyskusji wokół obrazowego zwrotu i kultury wizualnej akademicka refleksja nad wzajemnym przenikaniem się kina i innych sztuk wizualnych uległa ożywieniu. Za jeden z próbieży zmian paradygmatu naukowości i wiedzy umożliwiających zbliżenie malarstwa i kina – zarówno ze względu na rolę podmiotu-widza, jak i problematycznego statusu specyfiki medium – można uznać zapóźnione odkrycie potencjału ikonologii Aby'ego Warbur-

<sup>2</sup> Nadal najważniejszym tekstem napisanym przez historyka sztuki na temat filmu jest esej Erwina Panofskiego: *Styl i medium w filmie*, w: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Warszawa 1972, s. 128–159. Przeglądu i analizy pisarstwa historyków sztuki na temat kina dokonałem w: *Historia sztuki wobec kina i studiów nad filmem*, w: M. Poprzęcka (red.), *Historia sztuki dzisiaj*, Warszawa 2010, s. 149–161. Zob. również: F. Albera, *Etudes cinématographiques et histoire de l'art*, „Perspective” 2006, No. 3, s. 433–460. Warto zwrócić uwagę na liczbe istotnych publikacji badaczy filmu, które balansują między dziedzinami, zacierają między nimi granice i często w nowatorski sposób analizują możliwości otwierające się w chwili wpisania ich we wspólną ramę interpretacyjną. Zob. P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et Cinéma*, Paris 1995; J. Aumont, *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989; G. Viatte (éd.), *Peinture, cinéma, peinture* (katalog wystawy), Marseillé 1989; A. Dalle Vacche, *Cinema and Painting. On How Art is Used in Film*, Austin 1995; B. Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton 1995; L. M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam–New York 2008; A. Dalle Vacche (ed.), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, New Brunswick–London 2003.

<sup>3</sup> Jednym ze świadectw zbliżenia się historii sztuki i filmoznawstwa był założony w 1976 roku przez Rosalind E. Krauss i Annette Michelson magazyn „October”. Teoretyczno-analityczny namysł sięgający po teorię literatury, przede wszystkim semiotykę, krytykę ideologiczną Louisa Althussera i psychoanalizę, obejmował zarówno sztukę, jak i – ze względu na koncentrację zainteresowań Michelson – film.



ga dla refleksji nad fluktuacją obrazów i ich wzajemnym oddziaływaniem<sup>4</sup>. Omawiane przeze mnie już wcześniej zagadnienia dynamiki i przetrwania lub „życia po życiu” obrazów w pamięci kulturowej i indywidualnej, powrotu motywów i związanych z tym kwestii czasu i ruchu, stwarzają dogodne warunki do zaniechania niezbędnych, choć mało odkrywczych dyskusji nad wzajemnym wpływem malarstwa Hoppera i kina na rzecz międzyobrazowych analiz, sprawdzających sygnalizowany „filmowy” sposób bycia jego obrazów.

Kluczowym, częściowo już poruszonym w kontekście Cindy Sherman, aspektem tej relacji jest problem obrazu jako kadru. Kadr pełni rolę swego rodzaju nierozstrzygalnika oscylującego między proponowanym przez Raymonda Belloura „nieosiągalnym tekstem”<sup>5</sup> (*le texte introuvable*) filmu a „drugim tekstem” fotogramu, w którym – jak twierdzi Roland Barthes – umiejscowiona jest filmowość filmu<sup>6</sup>. Kadr to „ekscentryczny” fragment wskazujący poza siebie, swoim statusem poręczający własną fragmentaryczną nie-tożsamość, odsyłający do środowiska, z którego został wycięty, a jednocześnie autonomiczny, „koncentryczny” obraz fotograficzny<sup>7</sup>. Okreś-

<sup>4</sup> Warburga dynamiczna wizja krążenia i przetrwania obrazów (*Nachleben*) jako nośników kulturowej pamięci została zinterpretowana w kontekście ruchomego obrazu i kina przez Philippe’a-Alaina Michauda oraz Maurizję Natali. Analizując ich teksty, dowodzę, że tak jak Panofsky przez długi czas swą wersją ikonologii skutecznie egzorcyzmował „duchy” historii sztuki Warburga, a jego filmowy ekskurs stabilnie spoczywa w antologiach teorii filmu, tak od kilku dekad ikonologia autora *Mnemosyne* znalazła w studiach nad kulturą wizualną (łączącą między innymi historię sztuki i film) podatny grunt i jest cały czas „poruszana” siłą ruchomych obrazów. Zob. P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2007. Wynikiem kinowego myślenia o obrazie była wystawa w Centre Pompidou w 2006 roku i towarzysząca jej publikacja o takim samym tytule: P.-A. Michaud (éd.), *Le Mouvement des Images*, Paris 2006. Zob. też: M. Natali, *The Sublime Excess of the American Landscape. „Dances with Wolves” and „Sunchaser” as Healing Landscapes*, „Cinemas. Revue d'études cinématographiques/Cinemas. Journal of Film Studies” 2001, Vol. 12, No. 1, s. 105–125. Por. moje omówienie powyższych publikacji: *Historia sztuki wobec kina i studiów nad filmem*, zwłaszcza s. 156–161.

<sup>5</sup> R. Bellour, *The Unattainable Text*, „Screen” 1975, Vol. 16, No. 3, s. 19–28.

<sup>6</sup> R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 41.

<sup>7</sup> Myślę tutaj o kadrze jako o konstytutywnym elemencie celuloidowej taśmy (tylko wtedy można mówić o fotogramie), jak i o kadrze rozumianym jako

lone w ten sposób pole napięć, w kontekście Hoppera z jednej strony jest związane z wpisaniem w strukturę, deklarowanym przez krytyków napięciem w jego obrazach (ruch–bezruch, narracja–narracyjne zatrzymanie), z drugiej – z różnymi, często współistniejącymi ze sobą formami ich funkcjonowania w kinie. Sprecyzowanie dynamiki OBRAZU-JAKO-KADRU pozwoli określić przestrzeń, w której będą się poruszać, analizując wybrane dzieła.

Bellour określił film jako „nieosiągalny tekst”, czyli tekst paradoksalny, bowiem niemożliwy do zacytowania<sup>8</sup>. Ruch i złożone sensorium filmu, jego przestrzenność, która umyka w czas, sprawiają, że kadr jako cytat okazuje się jedynie symulakrem: jest kopią fragmentu czegoś innego niż film, bowiem nie jest w stanie pochwycić czasoprzestrzennej, ufundowanej w ciągłości specyfiki filmowego tekstu. Tekstualność kina nie poddaje się również redukcji do poziomu językowej narracji, której niebezpieczeństwo dostrzegali Barthes. W takim sensie lektura filmu nieuchronnie wymaga od widza ciągłego pamięciowego uzupełniania i jest sztuką *par excellence* wirtualną w proponowanym przez mnie sensie splotu obrazu aktualnego i mentalnego (pamięciowego lub wyobraźniowego). Film jest już zawsze tekstem wielowarstwowym, złożonym z wzajemnie się dopełniających i różnicujących obrazów i znaków, czasowości oraz przestrzeni, które nie mogą być od siebie odseparowane<sup>9</sup>.

---

zatrzymanym na ekranie ruchomy obraz, niezależnie od rodzaju jego nośnika. Jak pisze Laura Mulvey, w epoce odtwarzaczy DVD i innych form indywidualnego oglądu filmów zmienił się sposób, w jaki traktujemy obraz filmowy. Obecnie każdy jest w stanie wychwycić interesujący go kadr, zatrzymać ruchomy obraz, by dokładniej mu się przyjrzeć, kontemplować go jako autonomiczną jednostkę wizualną. Rozważania Mulvey prowadzą ku niewypowiedzianej przez nią konkluzji, że film jest w zasadzie nieskończonym rezerwuarem obrazów fotograficznych, a widz przed ekranem telewizora lub komputera staje się fotografem już sfotografowanego. Zob. L. Mulvey, *Death 24 Times a Second. Stillness and the Moving Image*, London 2006, s. 7–32.

<sup>8</sup> R. Bellour, op. cit., s. 19–21.

<sup>9</sup> Szczególnym sformułowaniem złożoności filmu z perspektywy Bergsonowskiej wizji czasu jest koncepcja filmu jako szczególnej formy krystalicznego obrazu czasu Gilles'a Deleuze'a: „Obraz-kryształ może mieć wiele różnych elementów, ale jego nieredukowalność polega na niepodzielnej jedności aktualnego obrazu

Jednak w praktyce wizualna dynamika wirtualności ustępuje i ogranicza się zwykle do przestrzeni *diegesis*, czyli wątku narracyjnego. Jak zauważył Robert B. Ray: „napotykać obraz, który wygląda jak »kadr«, natychmiast zaczynamy wyobrażać sobie brakującą historię [...]. W cywilizacji dwudziestego wieku wszystkie obrazy otoczone są przez niewidzialne formuły, których nieuchronna aktywacja umacnia posłuszeństwo językowi jako jedynemu sposobowi tworzenia sensu”<sup>10</sup>. Proces linearyzacji, czyli podporządkowania wizualnego wymiaru obrazu filmowego językowo determinowanej narracji, charakteryzuje tzw. klasyczne kino hollywoodzkie<sup>11</sup>. Pomimo awangardowych zabiegów dążących do fragmentacji fabuły i koncentracji na obrazie jako specyficznym języku medium, nadal dominującą formą odbioru dzieła filmowego jest zapomnienie obrazu na rzecz koherentnej, łączącej poszczególne elementy, narracyjnej nici.

Podczas gdy dla Belloura paradoksalną specyfikę filmu stanowiła jego tekstualna niecytowalność, w tekście *Trzeci sens* Barthes poszukuje filmowości (istoty filmu) zupełnie gdzie indziej: w kadrze filmowym (fotogramie), czyli w cytacie właśnie<sup>12</sup>. Deklaruje swą „odporność na kino” związaną z nieuchwytnością obrazu jako obrazu, niemożliwością jego lektury poza niezbędnym wątkiem redukowanym do języka. Gdzie indziej pisze, że podczas gdy z fotografii jest w stanie wydobyć coś, co już w niej jest i uaktywnia się w momencie oglądu, tzn. *punctum*, w kinie nie ma na to czasu: „Jestem przymuszony do ciągłej żarłoczności; jest tu wiele innych ko-

---

i »jego« obrazu wirtualnego”. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009, s. 305.

<sup>10</sup> R. B. Ray, *The Avant-Garde Finds Andy Hardy*, Cambridge, MA 1995, s. 37.

<sup>11</sup> N. Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton 1981; cyt. za: D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of the Cinema*, Princeton–London 1988, s. 104. Noël Burch określa dominujący model filmu, którego produkcje z Los Angeles są sztandarowym przykładem, mianem „instytucjonalnego modusu reprezentacji” (IMR – Institutional Mode of Representation). Klasyczne kino hollywoodzkie „oznacza okres w kinie amerykańskim między ok. 1930 a 1960, charakteryzujący się stosunkowo jednorodnym stylem i dużym podobieństwem formalnym między poszczególnymi filmami”. Zob. R. Syska (red.), *Słownik filmu*, Kraków 2005.

<sup>12</sup> R. Barthes, *Trzeci sens*, s. 31.

rzyści, ale brak zamyślenia. Dlatego interesuję się fotogramem”<sup>13</sup>. Sięga po kadr, bowiem – jego zdaniem – tylko w nim obraz opiera się zawłaszczeniu przez język i historię. Tam konstytuuje się trzeci sens – nadwyżka względem sensu informacyjnego i symbolicznego, które czynią z filmu „tylko kolejny tekst”<sup>14</sup>. Jak celnie ujął to Ray: „jeśli chce się naprawdę zobaczyć kinowe obrazy, należy pochwycić je z zaskoczenia, gdy nie są chronione przez ich historie”<sup>15</sup>. Znalezione w kadrze trzeci sens, sens tępy lub otwarty (*obtus*), znajduje się w polu potencji znaczenia (*signifiance*) nieintencjonalnego, poza pragmatyką językowej komunikacji i poza linearnym czasem. „Fotogram jest więc fragmentem jakiegoś drugiego tekstu, którego byt nie przekracza nigdy fragmentu”<sup>16</sup>. Dla Barthes’a liczy się zatem lektura wertykalna, paradygmatyczna, która lokuje się w poprzek horyzontalnego porządku fabuły i daje czas na myślenie. Fotogram, czyli kadr, jako drugi tekst niosący ów otwarty sens, choć strukturalnie związany z filmem, jest względem niego niezależny.

W ten sposób zarysowują się dwa wektory myślenia o filmie: horyzontalny i wertykalny, metonimiczny i metaforyczny<sup>17</sup>. Pierwszy z nich Bellour określa jako semiotycznie złożone, nierozzerwalne kontinuum, Barthes zaś, negatywnie, jako kontinuum redukowalne do językowej komunikacji i linearnej czasowości; drugiego autor *Trzeciego sensu* upatruje w wyjętym z filmu, autonomicznym kadrze (fotogramie). Ślady Hoppera są określone zawsze przez oba wektory, tyle że w różnych proporcjach.

Robert B. Ray określił poetykę jego malarstwa w kategoriach metonimii i metafory właśnie, czyli generowanych przez nie pytań: „co nastąpi dalej?” i „co to znaczy?”. Z jednej strony – na co wielokrotnie już zwracałem uwagę – obrazy te pod względem kompozy-

<sup>13</sup> Idem, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 23. Zarazem *punctum* również znajduje się poza kadrem: „*Punctum* jest więc rodzajem czegoś subtelniejszego spoza kadru, tak jakby obraz przerzucał pożądanie poza to, co sam pozwala widzieć”. Ibidem, s. 102.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>15</sup> R. B. Ray, *The Avant-garde Finds Andy Hardy*, s. 37.

<sup>16</sup> R. Barthes, *Trzeci sens*, s. 41.

<sup>17</sup> Lub: paradygmatyczny i syntaktyczny. Pojęcia te są synonimiczne.

cji, kadrowania, sytuacji, w jakich znajdują się postaci, i kierunku ich spojrzenia sugerują jakąś kontynuację. Z drugiej – wewnętrzne ramy, okna, ta sama fragmentaryczność przykuwają uwagę do pozornie nieistotnych dla potencjalnej anegdoty elementów (taką sytuację wizualizują *Okna nocą* Hoppera i na przykład *Okno na podwórze* Alfreda Hitchcocka). Ray porównuje taki modus spojrzenia ze strategią oglądania filmów praktykowaną przez surrealistów – André Bretona, Man Raya i Louisa Aragona. Chodzili oni na losowo wybrane seanse, przy czym oglądali je „od środka”, jeden po drugim i tylko częściowo. Man Ray miał zwyczaj patrzenia na ekran przez palce, co pozwalało mu wydobyć elementy wcześniej niezauważane, zdefamiliarizować obraz, przerwać „oślepiającą” narrację. Krytyk cytuje Aragona: „Obdarzyć poetycką własnością to, co jeszcze jej nie posiada, celowo ograniczyć pole widzenia, by wzmocnić siłę wyrazu: są to dwie własności kinowego obrazu, które pomagają uczynić kinową scenografię adekwatną oprawą dla nowoczesnego piękna”<sup>18</sup>. Taka dekontekstualizacja antycypuje gest Barthes’a i może być pomocna w określeniu filmowego sposobu bycia Hoppera.

A zatem Hoppera w kinie nie można rozpatrywać osobno jako elementów „rozpuszczonych” przez temporalno-przestrzenną progresję ani jako nieruchomych fotogramów czy stop-klatek. Dzieje się tak nie tylko ze względu na poetykę jego obrazów, ale przede wszystkim z uwagi na sposób ich percytowania w filmach lub z filmami, interakcji między obrazem malarskim i filmowym. Każdy przypadek cytowania Hoppera zagęszcza i różnicuje fragment filmu, sprawia, że dana scena, ułamek sekundy lub dłuższy moment zostaje natychmiast naznaczony ramą obrazu wirtualnego. Jednocześnie czasoprzestrzenna kontynuacja filmu powoduje, że owa rama zostaje przekroczona i, w ruchu międzyobrazowego naznaczania, zostaje naruszona struktura obrazu. Dla określenia dynamiki cytowania Hoppera w kinie z punktu widzenia wpływu na sposób postrzega-

---

<sup>18</sup> L. Aragon, *On Décor*, w: P. Hammond (ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*, London 1978, s. 29; cyt. za: R. B. Ray, *The Mystery of Edward Hopper*, w: *Edward Hopper and the American Cinema*, New York 1995, s. 3 (tekst w broszurze towarzyszącej pokazom filmów w Whitney Museum of American Art).

nia dzieła pomocne są słowa Jacques'a Derridy, który pisze w *Pis-mie i różnicy*: „Można zatem metodycznie zagrażać strukturze, aby ją lepiej postrzegać, nie tylko w jej żebrowaniu, ale i w owym utajonym punkcie, w którym nie jest już ona naprężeniem, ani ruiną, ale chwiejnością. Owa operacja nazywa się (po łacinie) niepokoje-niem [*soucier*] czy naleganiem [*solliciter*]. Inaczej mówiąc, zachwie-waniem, którego wstrząs dotyczy całości (od „*sollus*”, a w archaicznej łacinie = „wszystko”, i od „*citare*” = „odepchnąć”)<sup>19</sup>. Owo NIEPO-KOJĄCE NALEGANIE – *solliciter* – zawiera w sobie *citare* – powstały w wyniku cytowania ruch, odepchnięcie chwiejące całością, tak jak obraz Hoppera za sprawą swego bycia wpisany w ruchomy obraz zo-staje przesunięty w ramach, wprawiony w charakterystyczne drżenie jako obraz-kadr<sup>20</sup>.

Zanim w kolejnych częściach tego rozdziału skoncentruję się na bezpośrednich cytatowych powtórzeniach konkretnych obrazów, zarysuję sposób i obszar pojawiania się śladów obrazów Hoppera jako przelotnie dostrzeżonych, „rozsianych” w filmach hopperow-skich kadrów.

„Ze wszystkich budynków, które widzimy na szlaku podczas podróży, jest jeden, który zapamiętujemy, podczas gdy reszta do-świadczenia z upływem czasu błędnie niczym negatyw [...]. Lub twarz widziana przez chwilę wśród tysięcy anonimowych twarzy, która nabiera niewytlumaczalnej wagi w naszej pamięci [...]. Obra-zy Hoppera, przede wszystkim te najlepsze, pozwalają rozpoznać i odtworzyć te jakże intymne, a zarazem częste momenty<sup>21</sup> – pi-sze Brian O'Doherty. Przemijający za oknem krajobraz podczas po-dróży jest bliski ruchomym obrazom na ekranie, które pozostają

---

<sup>19</sup> J. Derrida, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 13 (nawiasy i podkreślenia zgodne z oryginałem).

<sup>20</sup> Spektrum sposobów zagospodarowania tego metonimiczno-metaforicznego potencjału interakcji można zaobserwować w wypowiedziach krytyków oraz realizacjach filmowych, które będą przedmiotem poniższych analiz.

<sup>21</sup> B. O'Doherty, *Portrait: Edward Hopper*, „Art in America” 1964, Vol. 52, No. 6, s. 76–77.

w pamięci tymczasowej jako pewnego rodzaju powidoki<sup>22</sup>. Według O'Doherty'ego płótna te są „obrazami rozpoznania”. Nie oznacza to jednak, że gdy dostrzegamy je po raz wtóry, reprezentują one jakiś konkretny moment, ale raczej wpisany w ich strukturę sposób bycia widzianym w modusie rozpoznania – jako już przywoływane przeze mnie *déjà vu*. Hopper nader często sygnalizuje swą obecność właśnie w ten sposób, w chwili podwojenia obrazu filmowego. Ruchome obrazy kierują ku konkretnemu dziełu (jak dom w *Psychozie* Hitchcocka przywołuje *Dom przy torach*) lub niejasno przywołują „styl Hoppera”, „to-co-hopperowskie” (jak ujęcia ulicy z *Nie wracaj w te strony* Wima Wendersa). W wyniku takiego WIRTUALNEGO, PERCYTACYJNEGO PRZEBŁYSKU, dochodzi do przerwania ciągłości filmu, ale też ZADRŻENIA OBRAZOWEJ RAMY.

Praca pamięci w międzyobrazowej lekturze jego obrazów w kinie, odniesiona do wypowiedzi Hoppera symuluje proces ich powstawania. Wirtualny splot malarstwa i filmu postrzegam jako doświadczenie re-konstrukcji procesu twórczego. „Kiedy podróżujesz pociągiem, wszystko wygląda pięknie, gdy zatrzymasz się, staje się monotonne” – powiedział Hopper<sup>23</sup>. Ograniczone okienną ramą widoki są „piękne” lub interesujące tylko jako przemijające wydarzenie

<sup>22</sup> Powidok (inaczej: obraz następczy) to utrzymujący się na siatkówce oka po odwróceniu wzroku widok obiektu, który wcześniej pozostawał przed oczyma przez kilkanaście sekund. Jak pisze Mary Ann Doane, powidoki są związane z teorią trwałości widzenia (*persistence of vision*), obrazu opóźnionego, którego psychofizjologiczny aparat widzenia nie nadąza rejestrować. Dzięki niemu jesteśmy w stanie postrzegać między innymi ruchomy obraz kinowy jako ciągły. Na temat powidoku jako odpowiednika Peirce'owskiego indeksu oraz czynnika problematyzującego czasowość ruchomych obrazów zob. M. A. Doane, *The After-image, the Index and the Accessibility to the Present*, w: eadem, *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge, MA 2002, s. 69–107.

<sup>23</sup> Cyt. za: A. Eliot, *A Certain Alienated Majesty*, „Time” z 26 maja 1967 roku, s. 72. Gdzie indziej Hopper powiedział: „Dla mnie ważną sprawą jest uczucie ruchu naprzód. Wiesz, jak pięknie wszystko wygląda, gdy podróżujesz”. Cyt. za: *The Silent Witness*, „Time” z 24 grudnia 1956 roku. Jacques Aumont twierdzi, że jazda koleją była jednym z głównych czynników nowoczesności wprowadzających kinowy modus spojrzenia. Zob. J. Aumont, *The Variable Eye*, w: D. Andrew (ed.), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin 1997, s. 231–259.

się na okiennym ekranie<sup>24</sup>. Ich piękno spoczywa zatem nie w nich samych, lecz w ruchu i w czasie. Zatrzymanie eliminujące ruch i czasowość nie jest sposobem ich pochwycenia, nie pomaga artyście, ale sprawia, że widok staje się nieinteresujący. Wydaje się więc, że chodzi o to, by namalować obraz z natury medium nieruchomy, lecz zawierający w sobie ślad ruchu i znamię temporalności. Podróż pociągiem, nowojorskim nadziemnym metrem (tzw. L-train) lub samochodem miała być dla Hoppera niewyczerpanym źródłem sposobów widzenia – perspektywy, kadrowania – ale i motywów, które usiłował zatrzymać w pamięci, by potem nanieść je na płótno. Ów rozstęp między postrzeżeniem a malowaniem, faza dojrzewania w umyśle jako spłot widzenia i pamięci, przypomina słowa Charles'a Baudelaire'a, według którego geneza sztuki nie tkwiła w bezpośredniej percepcji, lecz w pamięci i wspomnieniu, tam „gdzie zaczyna się [...] pojedynk między pragnieniem, by wszystko zobaczyć, nic nie zapomnieć, a zdolnością pamięci, która przywykła wchłaniać tylko ogólną barwę i sylwetkę, arabską konturę”<sup>25</sup>. Syntetyczną formę malarstwa Hoppera można zatem odnieść również do owej ogólnej sylwety i konturu zapamiętanego widoku.

Ulotność obrazów za szybko poruszającego się pojazdu sprawia, że artysta zapamiętuje jedynie fragment kadru, szczegół albo ogólną strukturę. Końcowy rezultat pracy przybiera formę kolażu lub montażu takich postrzeżeń, jest syntezą, dojrzewającym w pamięci obrazem obrazów. W taką interpretację wpisuje się komentarz artysty do obrazu *Biuro nocą* (1940): „Tworząc ten obraz, początkowo mogłem zasugerować się licznymi podróżami pociągiem »L«. Po zmroku chwilowe widoki biurowych wnętrz Nowego Jorku były tak ulotne, że pozostawiały świeże i żywe wrażenia w moim umyśle”<sup>26</sup>. Jak napisał o obrazach pewien krytyk: „Efekt przypominał kadr filmowy

<sup>24</sup> Na temat historii i związku okna i ekranu otwierającego się we współczesnej erze komputeryzacji zob. A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA 2006.

<sup>25</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: idem, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 323.

<sup>26</sup> G. Levin, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 3, New York–London 1995, s. 270.



wyrwany z ciągu historii albo wojerystyczne spojrzenie przez okno do oświetlonego pokoju<sup>27</sup>.

Z podobnym procesem spotykamy się w momencie dostrzeżenia śladu Hoppera w oglądanym filmie: wysiłek zatrzymania „właśnie tej chwili”, która natychmiast staje się przeszłością (lub, jak powiedziałby Henri Bergson, terazniejszą przeszłością), w wizualnej postaci ulotnego powidoku. To, co zostaje w pamięci, jest rejestrowane jako wirtualny obraz Hoppera, który niejako „stempluje” filmowy fragment swym zarysem. Zaskoczenie, jakie powoduje ślad obrazu w filmie, sprawia, że nie jesteśmy pewni, „czy rzeczywiście”, czy się nie mylimy, „czy to było to”. W istocie obraz ów nigdy nie jest właśnie „tym”, zawsze jest czymś innym, wypadkową postrzeżenia i wspomnienia, czegoś, co nie pozwala się natychmiast zrationalizować i prze-myśleć.

Jak pisałem w części pierwszej, malarstwo Hoppera jest najczęściej kojarzone z popularnym kinem gangsterskim i filmem *noir*. Choć wskazane przez krytyków formalne i ikonograficzne paralele mogą przekonywać, należy zaznaczyć, że „czarnych” obrazów Hoppera namalował zaledwie kilka: obok słynnych *Jastrzębi nocy* (1942; fig. 197) będą to zwłaszcza *Narada nocą* (1949) i grafika *Nocne cienie* (1921; fig. 128)<sup>28</sup>. To ostatnie dzieło jest przedmiotem „okamgnieniowych”, hopperowskich cytatów zarówno w „czarnym” kinie hollywoodzkim, jak i gatunkowo odmiennych realizacjach<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> K. A. Marling, *Edward Hopper 1882–1967*, New York 1992, s. 4.

<sup>28</sup> Silny związek Hoppera i tego gatunku filmowego wiąże się przede wszystkim z popularnością i modą na tamten okres w historii i kulturze Stanów Zjednoczonych, a zatem efektywnym oddziaływaniem na sferę wyobrażeń i prostytucyjnej pamięci kulturowej oraz z czasową synchronią (chodzi tu o dyskursywny konstrukt: „czas Hoppera”, który omówiłem wcześniej w kontekście wystawy w Hamburgu) powstania obrazów i filmów. Takie ujęcie otwiera możliwość przeprowadzenia kojącej sumienie większości badaczy argumentacji wpływo-logicznej i kulturowo-kontekstualnej, a nie związanej jakimś dominującym w jego malarstwie nurtem estetycznym.

<sup>29</sup> Ze względu na czas powstania, filmowe ujęcie pod kątem z góry, wyrazisty, niemal ekspresjonistyczny kontrast światła i cienia jest uznawana za pracę, która mogła mieć szczególnie wpływ na niektórych scenografów i reżyserów wcześniej wymienionych gatunków filmowych.

Grafika przedstawia widziany z ptasiej perspektywy róg ulicy nocą. Taki punkt widzenia destabilizuje formy budynków i sprawia, że obraz niejako „kładzie się” na ukazany, szczerlnie wypełniający pole fragment miasta. Nieco poniżej centrum pola kroczy w lewo niewielka, lecz przez światłocieniowy kontrast skupiająca spojrzenie, sylwetka postaci. Wyraziście zaznaczony na tle sztucznie oświetlonego chodnika długi cień niewidocznej latarni łączy lewą krawędź obrazu z narożnymi budynkami po prawej stronie: przecina i wizualnie blokuje drogę, ale też może wskazywać miejsce wyjścia z kadru. Punkt zbiegu dla całego układu linii cieni, chodnika i ulicy znajduje się za lewą granicą obrazu, co potęguje wrażenie, że postać za chwilę zniknie z pola widzenia. W dodatku owo wyjście, wymknięcie się z obrazowej pułapki, jest konieczne ze względu na zagrożenie ze strony przechylających się budynków<sup>30</sup>. Kombinacja perspektywy oglądu przypominającej ujęcie kamery „z dźwigu” oraz powyżej zarysowanych czynników powraca jako ślad właśnie tego obrazu w trakcie oglądu powstałych w tak różnym czasie filmów, jak: *Śmiertelny zaułek* (1937; fig. 129), *Mordercy* (1946; fig. 130), *Cień wątpliwości* (1943; fig. 131), *Asfaltowa dżungla* (1950; fig. 132), *Głęboka czerwień* (1975; fig. 133), *Blue Velvet* (1986; fig. 134), *Dom Gry* (1987; fig. 135) czy *Nie wracaj w te strony* (2005; fig. 136). Tworzą one konstelację śladów ustalających szczególnie napięcie między pieczęcią rozpoznania a nieuchronnością kontynuacji. Niezależnie od intencji reżyserów, tego, czy znali pracę Hoppera i czy ją świadomie wykorzystali, widz doświadcza rozwinięcia, umocowania jej w fabule zwykle nasyconej napięciem związanym z tym, co za chwilę ma się wydarzyć, a zatem i w czasie. Grafika *Nocne cienie* nie jest miejscem rozwiązania, lecz oczekiwania, OBRAZEM PRZEJŚCIA. Film, powtarzając jedynie zachowaną w pamięci „sylwetę i kontur”, o których pisał Baudelaire, powraca do ryciny Hoppera i współkształtuje sposób, w jaki ją postrzegamy i opisujemy.

---

<sup>30</sup> Zob. wnikliwą analizę: E. Kepetzi, *Negierte Realität. Mensch und Raum bei Edward Hopper*, w: S. Lieb (Hrsg.), *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, s. 336–346.

Innym typowo hopperowskim obrazowym śladem percytowanym w kinie jest motyw okna i otwierającego się w nim widoku, który powraca w takich pracach, jak *Okna nocą* (1928; fig. 141) czy *Pokój w Nowym Jorku* (1932; fig. 142). Ich filmowość wiąże się z typowym ujęciem z kamery zawieszonej w powietrzu na zewnątrz lub w budynku po drugiej stronie ulicy. Motyw ten zostaje wpisany w dynamikę filmu w takich realizacjach, jak *Żegnaj, laleczko* (1944; fig. 137), *Okno na podwórze* (1956; fig. 138) czy wielu filmach Wima Wendersa. Z kolei otwierająca sekwencja *Psychozy* (1960; fig. 139) Alfreda Hitchcocka opiera się na serii trzech hopperowskich obrazów: miejska panorama przywołuje *Miasto* (1927; fig. 140) z wysokim budynkiem po prawej stronie; najazd kamery na okna jednego z apartamentowców generuje punkt widzenia kamery analogiczny z tym, jaki Hopper stosuje w *Oknach nocą* (fig. 141); aż w końcu zbliżenie okna na ułamek sekundy ujmuje je w kadrze w sposób powtarzający *Pokój w Nowym Jorku* (fig. 142); tutaj jednak opuszczone żaluzje zmuszają spojrzenie-kamerę, by przedostało się do wewnątrz szczepliną w dolnej partii okna). Fabuła i zdjęcia innego filmu tego samego reżysera – *Okno na podwórze* (fig. 138), oparta jest na widzeniu „w ramie”. Można powiedzieć, że film ten jest w dużej mierze tematyzacją Bazinowskiego ekranu jako maski: elewacja budynku staje się wieloekranową płaszczyzną, tyleż ukazującą, co skrywającą<sup>31</sup>. Istotą filmu Hitchcocka jest nie-do-widzenie, czyli koncentracja na widzeniu, którego konstytutywnym aspektem jest przesłonięcie: wizualne dane muszą być uzupełniane werbalną, narracyjną spekulacją. *Okno na podwórze* nie tylko powtarza wiele „ujęć” Hoppera, zagnieżdżając się w percepcji jego obrazów, ale także odtwarza i problematyzuje relację między obrazami i filmem.

Kolejnym, powtarzającym w kinie *par excellence* hopperowskim obrazem są przedstawienia, w których prominentną rolę odgrywa motyw drogi lub ulicy. Dobrym przykładem jest *Droga nr 6, Eastham* (1941; fig. 143). Większość dolnej partii płótna wypełnia zwiężające się ku prawej stronie pasmo szosy. Ów ostry skos wyłania się „spod” dolnej krawędzi obrazu, by zniknąć po prawej stronie, częś-

<sup>31</sup> Zob. A. Bazin, *What is Cinema?*, Vol. 1, trans. H. Grey, Berkeley 2005, s. 105.

ciowo za sprawą pionowego cięcia ramy, częściowo linii horyzontu. Mniej więcej w centrum widnieje horyzontalnie zakomponowany dom z grupą budynków gospodarczych. Z kolei większość górnej partii pola zajmuje niebo z białymi pasmami chmur. Ten zupełnie niepozorny widok wraz ze swoimi wariantami (np. *Samotność nr 56*) powraca w filmach, takich jak *Badlands* (1973; fig. 144) czy *Grosz z nieba* (1981; fig. 145) oraz wielu innych, typowych dla kina amerykańskiego filmach drogi. Motyw widzianej z pobocza szosy, przez niejako z natury wpisane weń wyraziste formy, również stanowi „obraz przechodni”. Dostrzeżony i w ułamku sekundy zaktywizowany w kinie obraz zostaje po krótkiej chwili pozbawiony swej wizualnej podstawy, porzucony, pozostając chwilowo w pamięci w wirtualnej postaci złożonego powidoku tego, co pojawiało się na ekranie, i tego, co zostało zapomniane.

Powyżej zarysowane kwestie podsumuję krótkim odniesieniem do filmografii prawdopodobnie najbardziej „hopperowskiego” reżysera – Wima Wendersa<sup>32</sup>. Choć powołuje się on na Hoppera jako źródło inspiracji, to najdosadniej świadczą o tym same filmy. Jego wizualne narracje dotyczą Ameryki jako mitologicznego, obrazowego konstruktów, ale też uniwersalnego problemu mediacji rzeczy-

<sup>32</sup> Zob. W. Wenders, *The Patch of Sun in Moving. Edward Hopper's Paintings are Film Frames of the American Dream*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008, s. 268–271 (artykuł wcześniej publikowany jako: *Le tache de soleil se deplace*, „Positif” z lipca–sierpnia, s. 425–426, 1996, s. 147–151); G. Levin, *Hopper's Legacy for Visual Artists*, w: eadem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 758–761. W filmie dokumentalnym pt. *Reverse Angle* (1985) Wenders przeglądał album Hoppera, poszukując obrazów do swoich filmów. Poza tym często wypowiadał się na temat Hoppera, określając go jako swego ulubionego malarza, którego obrazy nie pozostały bez wpływu na jego zdjęcia filmowe. Do tej otwartej, bowiem zależnej od doświadczenia widza, listy zaliczyłbym Alfreda Hitchcocka, Michelangela Antonioniego, Yasujirō Ozu, Terrence'a Malicka, Davida Lyncha. Może się zdawać, że przywołując nazwiska autorów, a nie tytuły konkretnych filmów, popełniam niekonsekwencję. Rama sygnatury nie ma jednak kierować ku intencji konkretnych twórców (oczywistych w przypadku Wendersa czy Herberta Rossa, mało prawdopodobnych w przypadku Antonioniego czy Ozu), lecz określać obszary zagęszczenia lub otwierania się na percypowanie Hoppera.

wistości i widzenia: w *Końcu z przemocą* (1997) motyw przywołujący niewielki fragment *Z Mostu Williamsburskiego* (1927) zostaje ukazany w zbliżeniu, na ekranie, w widoku z kamery przemysłowej (fig. 146–147). Można powiedzieć, że niemiecki reżyser myśli o Stanach Zjednoczonych już istniejącymi, zatrzymanymi obrazami<sup>33</sup>. W realizacjach Wendersa z łatwością odnajduje się ujęcia, w których charakterystyczne elementy pionowe dzielą kadr, wyznaczając proporcje zbliżone do złotego podziału. Choć taka kompozycja wydaje się stosunkowo typowa, to wraz z „neonową” kolorystyką skutecznie przywołuje hopperowską formułę obrazowania (fig. 148). Kiedy indziej podstawą rozpoznania Hoppera jest skontrastowane z zakotwiczanym pionem horyzontalnie zorientowane pasmo, którego dynamikę „sprawdza” poruszająca się wzdłuż niego postać (fig. 149–151). Pojawiają się u Wendersa widoki miast i miasteczek kręcących z szybującej kamery, okna z ukazującymi się w nich postaciami i horyzontalnie zakomponowane ujęcia przypominające „drogowe” prace Hoppera. Poza całym arsenałem innych charakterystycznych elementów, takich jak szyldy, neony, stacje benzynowe, witryny sklepowe, przecinające kadr słupy elektryczne i latarnie, tym, co sprawia, że widzę Hoppera wraz z Wendersem, jest kolor. Hopper sięgał po jednolite, wyraziste, nasycone barwy z przewagą brązów, żółcień, czerwieni, ostrych zieleni i błękitów. W zdjęciach swoich filmów reżyser osiąga podobny efekt: budujące poczucie scenograficzności jego miejskich widoków i krajobrazów, przerysowanie i sztuczność. Szczególnym przypadkiem jest scenografia i zdjęcia z *Nie wracaj w te strony* – realnie istniejące w stanie Montana miasteczko Butte (fig. 152) i inne kadry z tego filmu przywołują na myśl ikonografię, kolorystykę i sposoby ramowania w malarstwie Hoppera, na przykład *Wczesny niedzielny poranek* (1930) lub *Z Mostu Williamsburskiego* (1928) czy *Aptekę* (1927). Należy pamiętać, że nie chodzi tu o wierne powtórzenie, ale o ujęcia i motywy, takie jak narożny bar lub sklep czy malowane na jaskrawe kolory fasady, artykułowane łukowato zamkniętymi rzędami okien, które, choć różnią się znacznie od płócien nowojorskiego artysty, to są postrzegane jako „miejsca

---

<sup>33</sup> Rozwijam ten wątek pod koniec kolejnego rozdziału.

Hoppera”. Skutecznie budują „miasto Hoppera”, przenosząc zapamiętaną galerię jego obrazów w obszar czuwania, który można by określić mianem aktywnej w obrębie przestrzeni filmowej „pamięci roboczej”<sup>34</sup>. Parker Tyler pół wieku temu zauważył: „Świat Hoppera, tak znakomicie zrównoważony, wydaje się zawierać rzeczywiste architektoniczne elementy, lecz nie prawdziwe budynki, raczej scenografie filmowe ukazujące tylko fasady”<sup>35</sup>. Paradoksalnie, niemiecki reżyser swe hopperowskie miasteczko znalazł, a nie wymyślił<sup>36</sup>. Należałoby może zatem powiedzieć, że – przypomnijmy sobie cytowanego już Jana Cybisa – Wenders musiał najpierw poznać obrazy Hoppera, że obrazy te musiały być najpierw namalowane, by mógł on odnaleźć miasto Butte dla swego filmu, tak jak ja często znajduję w filmach mało istotne dla fabuły obrazy tylko dlatego, że naruszają czułą tkankę filmowej wizualności, „ocierając” się o obrazy już mi znane. Wenders jest krytykowany za nieumiejętność opowiadania historii. Być może dlatego, że świadomie wykorzystuje samowystarczalność obrazu, jego względną niezależność od narracji i akcji. „Nadal wierzę, że montaż i narracja są niczym suma tego, co dodane, i, jeśli żaden obraz nie mógłby istnieć na własnych warunkach ani ze względu na to, co sam jest wart, ich suma nie miałaby żadnej wartości”<sup>37</sup> – powiada reżyser, a dalej pisze:

W filmach – lub przynajmniej w moich filmach – [...] obrazy niekoniecznie prowadzą ku czemuś innemu [niż one same – F. L.]; istnieją same dla siebie. Sądzę, że obrazy są bardziej skłonne, by istnieć same dla siebie, podczas gdy słowo zwykle szuka kontekstu historii [...]. Jeśli mają funkcjonować w taki sposób jak słowa i zdania, muszą zostać do tego zmuszone, co oznacza, że muszą nimi manipulować. Jako

<sup>34</sup> Pojęcie pamięci roboczej jako aktywnej pamięci długotrwałej jest stosowane w psychologii kognitywnej i w taki sposób jest stosowane w: N. Cowan, *Working Memory Capacity*, New York 2005.

<sup>35</sup> P. Tyler, *Hopper/Pollock. The Loneliness of the Crowd and the Loneliness of the Universe: An Antiphonal*, „Art News Annual” 1957, Vol. 26, s. 96.

<sup>36</sup> Wywiad dostępny w materiałach prasowych przygotowanych na premierę filmu *Nie wracaj w te strony* na Festiwalu Filmowym w Cannes (2005).

<sup>37</sup> W. Wenders, *Impossible Stories*, w: idem, *Wim Wenders: On Film. Essays and Conversations*, trans. M. Hofmann, London 2001, s. 212.

filmowiec twierdzą, że opowieść wymaga zastosowania pewnej PRZEMOCY NA OBRAZACH. Czasami efektem takiej manipulacji jest sztuka opowiadania, ale niekoniecznie. Zazwyczaj, rezultatem są jedynie ŹLE TRAKTOWANE OBRAZY<sup>38</sup>.

Oczekiwania związane z narracyjną funkcją medium filmowego zmuszają Wendersa do przemocy na obrazie, manipulowania nim w taki sposób, by jego obecność w filmowej tkance mogła być uzasadniona wymogami opartej na linearnym systemie opowieści. Powstaje zatem pytanie: czy wplecione w niektóre jego realizacje obrazy są „skorumpowane” narracją, czyli źle traktowane? Wydaje się, że nie i że kosztem tego, co określilibyśmy jako zgrabną historię w hollywoodzkim stylu, Wenders swoje „niezgrabne” opowieści nasycił obrazami w takim stopniu, że one właśnie przejmują pracę tworzenia znaczeń: filmy takie jak *Nie wracaj w te strony* zmuszają do zmiany modusu odbioru z „czytelniczego” na oglądowy, bowiem ich warstwa wizualna co chwila „odkleja się” od narracji. Jej bieg opóźniają pojawiające się na poziomie drugiego, wirtualnego tekstu obrazowe akcenty, niespodziewane cytaty. Dzieli się ona na ujęcia i sekwencje, które mogą stanowić autonomiczny minifilm lub wizualną miniopowieść. Jak twierdzi Wenders, każdy obraz Hoppera jest początkiem opowieści, „otwierającym akapitem historii”<sup>39</sup>. Nie jest to jednak żadna konkretna historia, lecz otwarcie narracyjnej możliwości. Reżyser częściej nie tyle rozpisuje gęstą materię potencjalnej narracyjności, co zawiesza obrazy na filmowych strunach czasu i przestrzeni, by przemykały widzowi przed oczyma, odracząc narracyjną konkluzję, zaburzając filmowy rytm.

Nasycone narracyjnym potencjałem i czasem obrazy Hoppera sprawiają wrażenie tęskniących za czymś, czym nie są, ale czego noszą ślady. Ich pragnienie spełnienia takiej, doświadczalnej w oglądzie, tkwiącej w obrazie obietnicy kieruje okrężną drogą przez film ku samym obrazom.

---

<sup>38</sup> Ibidem (wyróżnienie – F. L.).

<sup>39</sup> W. Wenders, *A Step Ahead of the Time. Conversation About Photography, Painting and Film with Paul Püschel and Jan Thorn-Prikker*, w: idem, *Wim Wenders: On Film. Essays and Conversations*, s. 419.

## Alegoria kina: Nowojorskie kino i *Grosz z nieba* Rossa

Obraz pt. *Nowojorskie kino* (1939; fig. 153) sygnalizuje potencjał znaczeń skoncentrowanych wokół filmu już na poziomie oryginalnego tytułu (*New York Movie*), który, zwykle tłumaczony w powyższy sposób z uwagi na dominujący motyw wnętrza, mógłby równie dobrze brzmieć: „nowojorski film”. Z jednej strony odnosiłby się wtedy do filmu widocznego na fragmencie ekranu w głębi, z drugiej mógłby sugerować, że mamy do czynienia z namalowanym kadrem filmowym. Do powyższych kwestii powrócę nieco dalej. Przede wszystkim jednak, ze względu na motyw kinowego wnętrza, praca ta pojawia się w dyskusjach dotyczących zainteresowania Hoppera filmem, jego częstych odwiedzin na seansach filmowych w momentach twórczej niemocy oraz przy okazji innych namalowanych przez niego kinowo-teatralnych motywów. Znane są pięćdziesiąt trzy szkice przygotowawcze, wykonane na podstawie wnętrza czterech różnych kin (*movie-theater*) w Nowym Jorku<sup>40</sup>. Jednak wskazują one nie tyle na próbę jak najwierniejszej transkrypcji rzeczywistości na płótno, co na swobodne operowanie zgromadzonym materiałem ikonograficznym, transformację i montaż. Miały one stworzyć wachlarz możliwości, które następnie, na zasadzie wyboru i przekształcenia, stały się podstawą ostatecznego obrazu.

Już sama struktura dzieła Hoppera budzi skojarzenie z obrazem filmowym: efektem montażu, wewnątrzkadrowym podziałem, różnicą między planem dalekim a ogólnym oraz pełniącą akcentującą rolę światłem<sup>41</sup>. Kompozycję dzieli na dwie główne części szerokie, pionowe pasmo ściany. Zostają wydzielone w ten sposób dwie

---

<sup>40</sup> Hoppera szkice do obrazów nie zostały dotychczas w całości opublikowane (pojedyncze reprodukcje pojawiają się w rozmaitych publikacjach). Największy ich zbiór posiada Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku.

<sup>41</sup> Również Carol Troyen zasugerowała, że taki podział kompozycyjny mógł być inspirowany techniką montażu filmowego, gdzie zostało zestawione zbliżenie (prawa strona) i plan daleki ukazujący głębię sali (strona lewa), które w filmie pojawiałyby się jedno po drugim, sygnalizując związek dwóch wydarzeń dziejących się w innym miejscu. Zob. C. Troyen, *Hopper's Women*, w: C. Troyen, J. A. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper*, Boston 2007, s. 188.



przestrzenie: fragment kina oraz przestrzeni, którą będę tu nazywał przedsionkiem. Po lewej stronie widzimy ciemną salę kinową, której głębia jest zaznaczona ostrym gradientem pomarańczowych, podświetlonych stłumionym światłem spodów balkonów oraz ciemnych sylwet krzeseł. W górnej części pola, w głębi sali, gdzie mieści się punkt zbiegu linii perspektywicznych, został namalowany szaro-biały fragment ekranu z wyświetlanym właśnie filmem. Na widowni w półdystansie można dostrzec sylwetki dwóch postaci. Z kolei po stronie prawej, w znacznie płytszej przestrzeni przedsionka, stoi oparta o ścianę, ubrana na niebiesko bileterka. Ta partia obrazu jest znacznie lepiej oświetlona z przewagą ciepłych odcieni żółci na ścianie i czerwieni lamp oraz kotary przy wejściu na balkon. Kobieta przykuwa uwagę swą wyraziście zdefiniowaną sylwetką oraz prowokującą do interpretacyjnej projekcji pozą zadumy: jej prawa ręka podpira w geście namysłu lekko pochyloną głowę. Taki gest jest najczęściej odczytywany jako wyraz melancholijnego nastroju, chwili wycofania się ze świata realnego w świat osobistych przeżyć<sup>42</sup>.

Dekadraz – indukowana perspektywnie kontynuacja obrazu poza ramą – przemieszcza większą część sugerowanego przez tytuł (do problemu tytułu jeszcze powrócę) kinowego ekranu, w sferę wyobrazeniowej projekcji. Ekran, na który spoglądają widzowie, zajmuje tutaj miejsce okien w innych obrazach Hoppera. Dochodzi ponadto do skomplikowanego rozczepienia widzenia i ról, jakie zostały przypisane poszczególnym „aktorom” tej sceny. Dekadrujące, destabilizujące narrację spojrzenie głównej postaci w obrazach, takich jak *Poranek w mieście* czy *Kobieta w słońcu*, zostaje w tym przypadku przekazane ledwie widocznym postaciom na widowni. Z kolei spojrzenie głównej bohaterki w analizowanym obrazie ma charakter mentalny. Owa dwubiegunowa sytuacja oglądowa nie jest jedynie kompozycyjnym zabiegiem mającym na celu podział pola i przestrzeni wnętrza, ale także podział na inne modusy widzenia: na spojrzenie uzewnętrznione, aktualne oraz obraz mentalny, fantazmatyczny, czyli wirtualny. Zauważmy, że na pierwszym planie ów dwupodział zostaje przełamany przez rzędy krzeseł wykraczających

---

<sup>42</sup> Zob. podrozdział *Melancholia Hoppera* w pierwszej części książki.

poza, a raczej przed obraz, implikujących pozycję widza na widowni, gdzie ekranem jest już nie tylko namalowany film z 1939 roku, ale – co istotniejsze – samo płótno Hoppera.

Uwaga krytyków koncentrowała się zwykle na postaci kobiety. Podkreślano jej separację i obojętność na to, co dzieje się po drugiej stronie obrazu<sup>43</sup>. André Breton, zobaczywszy omawiane płótno w nowojorskim MoMA w 1941 roku, powiedział: „Piękna, młoda kobieta, zagubiona we własnych marzeniach, z dala od problemów nękających innych ludzi, ciężkie, mityczne kolumny, trzy światła [...] zdają się nasycone symbolicznym znaczeniem, które wygląda jakby przesłoniętym wyjściem chciało się wydostać na zewnątrz”<sup>44</sup>. A zatem mamy tu do czynienia z podwójną świetlną projekcją, sensem filmowym i bliższym postaci ruchem światła będących nośnikiem niesprecyzowanego jeszcze znaczenia (do tego wątku powrócę). Gail Levin także zauważyła, że głównym przedmiotem zainteresowania Hoppera jest bileterka, a na zajętą seansem publiczność nikt nie zwraca uwagi. „Tym, co porusza naszą wyobraźnię, jest nastrojowe światło tego fikcyjnego świata marzeń (zarówno na ekranie, jak i na dekoracyjnych detalach architektury kina)”<sup>45</sup>. Carol Troyen pi-

<sup>43</sup> „Bileterka stoi samotnie, spoglądając w zamyśleniu w dół, nie okazuje specjalnego zainteresowania filmem, wydaje się pochłonięta własnymi problemami. Choć większa część obrazu Hoppera jest spowita w ciemności, światło koncentruje uwagę na samotnej postaci, kolejnej tajemniczej kobiecie Hoppera”. P. Wollen, *Two or Three Things I Know About Edward Hopper*, w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper* (katalog wystawy), London 2004, s. 74. „Bileterka w prawie pustym kinie, która widziała ten film niezliczoną ilość razy i woli własne marzenia”. W. Schmied, *Edward Hopper. Portraits of America*, New York 1995, s. 76.

<sup>44</sup> Cytat z wywiadu Charlesa Forda z André Bretonem w: *Interview with André Breton*, „View I” 1941, No. 7–8, w: C. Troyen, J. A. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper*, s. 189.

<sup>45</sup> G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, s. 53. Z kolei według Pameli Koob „interpretacja odosobnienia bileterki jako wyrazu samotności może być błędnym tropem. Ponieważ brakuje jej ekspresji, postać ta opiera się anegdocie... Być może delektuje się ona po prostu chwilą, gdy jest sama i dookoła panuje cisza i nie musi się zajmować kinowymi gośćmi (Hopper odczuwał głęboką potrzebę samotności)”. Jednak aby uniknąć interpretacyjnej projekcji bezpośrednio w obszar uczuć bileterki, badaczka traktuje ją jako *alter ego* artysty i ową projekcję zastępuje spekulacją na temat jego intencji, co

sze z kolei, że „Hopper ukazuje *Nowojorskie kino* jako »przestrzeń marzeń«, która pozwalała na wyobrażeniowe wkroczenie w inny świat<sup>46</sup>. Bileterce, z uwagi na swe zajęcie<sup>47</sup>, ale i miejsce przy wyjściu (choć musi być ono raczej wejściem na wyższy poziom, co nie zmienia faktu, że prowadzi poza główną przestrzeń sali i niejako „pod” wizualną powierzchnię obrazu), jest przypisana rola odzwiernej i przewodniczki – Charona przeprowadzającego widzów od tego, co realne, do tego, co wyobrażone; jest ona medium między filmem a światem wewnątrzobrazowym. Jak podkreśla Robert Silberman, mamy do czynienia z dwojakim wymiarem pozorów lub fantazmatu: wewnętrznym snem na jawie bileterki oraz uzewnętrznionym fikcyjnym obrazem filmowym<sup>48</sup>. Obok porównania z modelem platońskiej jaskini pojawia się tutaj analogia obrazu kinowego i snu, wyobrażeniowej projekcji lub fantazji<sup>49</sup>.

Już w połowie dwudziestego wieku Edgar Morin w książce pt. *Kino i wyobraźnia* sformułował antropologiczną teorię widma i projekcji-identyfikacji, a kino uznał za najlepszą płaszczyznę ich realiza-

---

wydaje się tropem równie nieuzasadnionym: „*Nowojorskie kino* mogło być próbą stworzenia wizualnego odpowiednika jego własnego doświadczenia teatru lub filmu, wraz z jego architektonicznymi, artystycznymi i ludzkimi atrakcjami”. Zob. P. Koob (ed.), *Edward Hopper's New York Movie* (katalog wystawy), New York 1998, s. 8. Przykładem tego, jak postać bileterki pobudza wyobrażeniową projekcję, jest tekst Leonarda Michaela, który osnuł postać kobiety fantazją na temat mitu o Orfeuszu i Eurydyce. Zob. L. Michaels, *The Power of Silence*, „Vogue” 1995, No. 6, s. 207–209 i 248; przedruk pod tytułem *The Nothing That is Not There* w: D. Lyons, A. Weinberg, J. Grau (eds.), *Edward Hopper and the American Imagination*, New York 1995, s. 1–8.

<sup>46</sup> C. Troyen, *Hopper's Women*, w: C. Troyen, J. A. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper*, s. 189.

<sup>47</sup> Pełni ona rzadką w europejskich kinach funkcję „salowej” – osoby usadzającej na miejscach.

<sup>48</sup> I. R. Silberman, *Hopper and the Theater of the Mind*, w: P. MacDonnel, D. Nasaw (eds.), *On the Edge of Your Seat. Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century Art*, New Haven–London 2002, s. 152.

<sup>49</sup> „W *Nowojorskim kinie* rzutowany na ekran obraz jest jak cienie na ścianie jaskini w *Państwie Platona*, uwodzicielski obraz, który choć ma moc przyciągania ludzi, nie powinien być mylony z rzeczywistym światem”. Ibidem. Jean-Louis Baudry, o którym będzie mowa niżej, w swoim modelu kina również sięga po metaforę platońskiej jaskini.

cji<sup>50</sup>. Odwiecznymi, zakorzenionymi w kulturze przejawami widma są: cień, odbicie zwierciadlane, motyw sobowtóra oraz schizofreniczne stany psychiczne. Inną ważną predyspozycją człowieka jest mechanizm projekcji – identyfikacji, czyli rzutowania i wchłaniania świata przez ludzkie „ja”. Kino stanowi środowisko, w którym potencjalny obraz myślowy zostaje skutecznie uruchomiony i uzewnętrzniony w postaci widma-halucynacji, co wiąże się także z intensywnym pobudzeniem projekcyjno-identyfikacyjnej skłonności widza. Morin zaznacza, że specyfika doświadczenia kina tkwi w fizycznej bezsilności widza wobec niezwykle sugestywnego i emocjonalnie angażującego obrazu filmowego, który jawi się jako możliwa do subiektywnej rekuperacji materializacja autorskiej projekcji-identyfikacji. Niemożliwość jego „przepracowania” w rzeczywistym uczestnictwie potęguje doznanie emocjonalnej rzeczywistości.

Koncepcja Edgara Morina antycypowała wspomnianą wcześniej perspektywę psychoanalityczną w studiach nad filmem – teorię aparatu Jean-Louisa Baudry’ego oraz „wyobrażonego znaczącego” Christiana Metz’a, która podkreśla charakter filmu jako immersyjnej, wyobraźniowej konstrukcji porównywalnej ze snem, a zwłaszcza, ze względu na wtórne przepracowanie, marzeniem i fantazją<sup>51</sup>. W trakcie seansu filmowego następuje (przynajmniej chwilowe) utożsamienie oka widza z wędrującym okiem kamery i czasowe zatarcie granic między rzeczywistością a projekcją filmową. Jak piszą Alicja Helman i Jacek Ostaszewski, omawiając teorię psychoanalityczną na gruncie filmoznawstwa: „W kinie dzieje się tak, jakby ktoś śnił za nas i mając możliwość zobiektywizowania swojego snu, oferował go nam w prawach doskonale autonomicznego, wiarygodnego świata. Widzimy tylko to, co uprzednio zobaczył ktoś inny, lecz ten ktoś pozwala nam uwierzyć, że widzimy wyłącznie my sami”<sup>52</sup>. Jak się przeko-

<sup>50</sup> Zob. E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

<sup>51</sup> Zob. J.-L. Baudry, *The Apparatus. Metapsychological Approaches to the Impression of Reality on Cinema*, w: G. Mast, M. Cohen, J.-L. Baudry (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York–Oxford 1992, s. 690–707; C. Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* (fragmenty), w: ibidem, s. 730–745.

<sup>52</sup> A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 247.

namy, powyższy problem jest wpisany w znaczenie analizowanego dzieła Hoppera.

Kobieta pełni mediacyjną rolę nie tylko w obrębie wewnątrzobrazowego dziania się, ale przede wszystkim na osi między widzem przed obrazem a obrazem jako przedstawieniem kina oraz, jak się okaże w dalszej części analizy, obrazem w filmie i „w kinie”, gdzie kino oznacza zarówno przestrzeń projekcji, jak i „tekst kina”, zawierający konkretne realizacje i budujący się wokół nich dyskurs. W kategoriach estetyki recepcji Wolfganga Kempa bileterka jest paradoksalnym, wewnętrznym nośnikiem prezentacji<sup>53</sup>. Jeśli w obrazach, takich jak *Poranek w mieście*, postać wiedzie swym spojrzeniem wzrok widza poza namalowane okno, tutaj „wsobne” spojrzenie kobiety wskazuje na konieczność uruchomienia wirtualnych pokładów fantazji i pamięci, innej, wyobraźniowej lektury, której realizacją jest widoczne po lewej stronie kino.

Postać bileterki wpisuje się w całą konstelację przedstawień ukazujących rzekomą melancholię, zadumę, ucieczkę w fantazję, mentalną nieobecność. Jednak rzadko ów stan introspektywnego zaangażowania nie przekłada się w ramach tego samego dzieła na jego wizualną realizację, tutaj dodatkowo uzupełnioną o jej technologiczny wymiar.

Na jednym z rysunków przygotowawczych (fig. 155) kobieta została narysowana inaczej: znajduje się bliżej środka kompozycji i silnie przechyla się w lewo, zaglądając do wnętrza sali kinowej. W ostatecznej wersji obrazu pracę połączenia obu stron obrazu musi wykonać widz. Nie jest to jedynie proste skojarzenie zamyślenia, snu na jawie z kinowym snem na ekranie. Otóż z czarnym pasmem ściany kontrastuje złocisty błysk pochodzącego z lampy światła, który wyraźną smugą pojawia się na poręczu dzielącej widownię od przedsonka. Znajduje się on na przedłużeniu zaznaczonego nad głową kobiety skosu granicy światła i cienia, który zabiera ze sobą potencjalne (bowiem niewidoczne) spojrzenie bileterki, a przynajmniej

<sup>53</sup> Zob. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983. Wnikliwe omówienie: M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Questiones” 1990, nr 4, s. 140–151.

wyznacza jego orientację w widzeniu płaszczyznowym. Plamka, której intensywny blask ślizga się wzdłuż linii poręczy, przekierowuje ową linię spojrzenia i, kontynuowana przez diagonalnie zorientowane elementy wnętrza sali, odsyła w stronę ekranu. W ten sposób komunikacja mentalnego obrazu fantazjującej postaci z ekranem nie jest całkowicie arbitralnym, konstruowanym pozaobrazowo związkiem, lecz dokonuje się za sprawą drogowskazów w obrazie, uruchomionych dzięki spojrzeniu widza. Wyznaczone widzowi miejsce w tylnym rzędzie widowni wykraczającym poza obraz pozwala połączyć oba obszary, ująć obraz jako potrzebującą spojrzenia całość.

Przyjrzyjmy się zatem filmowi Herberta Rossa *Grosz z nieba* (1981; fig. 154), w którym obraz Hoppera został zacytowany w formie kinowego *tableau vivant*<sup>54</sup>.

Poza temporalną inskrypcją w obrębie ekranowego powtórzenia Ross dokonuje symulacyjnej restytucji obrazu do epoki jego powstania i zakotwicza go w dyskursywnie skonstruowanej ramie „czasu Hoppera” – w latach trzydziestych.

Filmowe powtórzenie obrazu Hoppera utożsamiające pole obrazowe z kinowym ekranem trwa aż sześć sekund, czego nie sposób uzasadnić fabułą lub kinową konwencją; widzowi zostaje dany czas,

---

<sup>54</sup> Według Brigitte Peucker źródeł *tableau vivant*, czyli żywego obrazu powtarzającego obraz malarski, należy upatrywać w osiemnastowiecznej koncepcji teatru Denisa Diderota jako serii następujących po sobie obrazów, gdy aktorzy po kolejnych zwrotach akcji tworzyli grupę przypominającą malarską kompozycję i w takim „płodnym” momencie zamierali w bezruchu, przedłużając istotną dla fabuły chwilę, oddając ją widzom do kontemplacji w *tableau*. Zob. B. Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton 1995, s. 143–146; eadem, *Filmic Tableau Vivant. Vermeer, Intermediality, and the Real*, w: I. Margulies (ed.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, Durham–London 2003, s. 294–314. Koncepcję *tableau* Diderota w odniesieniu do malarstwa jako wyznacznika udanego obrazu sztalugowego tworzącego spójną całość wnikliwie omawia Michael Fried w: *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago–London 1996, s. 167–180. Właściwe *tableau vivant* – inscenizacja malarskiego obrazu złożona z żywych postaci – rozpowszeczniło się w dziewiętnastym wieku, choć jedną z pierwszych prób tego typu była inscenizacja obrazu Jean-Baptiste'a Greuze'a *L'accorde de village* w widowisku *Les Noces d'Arlequin* w Paryżu już w 1761 roku. Zob. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 71.

by mógł nie tylko rozejrzeć się po nowo wprowadzonej scenie ustalającej miejsce akcji, lecz po aktualizowanym w pamięci, wirtualnie nawiedzającym obraz *Nowojorskim kinie*. Starannie odtworzono ikonografię, przestrzeń oraz kadrowanie obrazu, a ujęcie to nie pozostawia żadnych wątpliwości co do swego obrazowego odniesienia. Sześć sekund to wystarczająco długo, by rozpoznać i wirtualnie „obciążyć” ekran, niejako go przesłonić wychodzącym ku niemu obrazem, a zarazem stosownie krótko, by nie pozwolić na szczegółowe rozpoznanie dzielących ich różnic, które, mimo sugestywności powtórzenia, są jednak bardzo znaczące.

Przede wszystkim format ekranu pozwolił nieco poszerzyć i uprzestrzennić przedstawienie ze szczególnym uwzględnieniem sali kinowej, która wraz z kolumną zajmuje około dwóch trzecich długości ekranu. Co istotne, usunięto przedmiotowo i kompozycyjnie ambiwalentne, niezgrabne pasmo ściany, wiążąc w ten sposób ze sobą widownię i aneks wyjściowy. Podczas gdy w *Nowojorskim kinie* silnie diagonalne ukierunkowanie elementów sali było wzmocnione przez analogiczny kierunek widocznych w szczelinie między kotarą wyjścia schodach, w filmie są one zwrócone frontalnie do widza (niezgodnie z logiką architektury wnętrza), tak jakby zapraszały do wyjścia, a nie do tego, by zasiadł na widowni. Wiąże się to również z większym oddaleniem całej sceny i ostatniego rzędu krzeseł, który w obrazie został znamienne przycięty przez dolną krawędź pola obrazowego. Poszerzenie formatu otworzyło również przestrzeń dla ekranu, którego nie przysłaniają już balkony łoży. Choć nadal jest widoczny tylko jego fragment, to ma on teraz kształt regularnego prostokąta. Tym razem ukazany na nim obraz zostaje ożywiony przez wewnątrzfilmową projekcję. Innym elementem, który paradoksalnie „zdradza” życie owego żywego obrazu, jest ruch postaci, które – w przeciwieństwie do sytuacji z przedstawienia Hoppera – w filmie Rossa zasiadły obok siebie.

Powyższe różnice, dostrzegalne dopiero po kilkukrotnym oglądzie lub zatrzymaniu filmu, wskazują na pojawiające się w *Nowojorskim kinie* nieregularności i rozwiązania komplikujące lekturę, pozostawiające go w nierozstrzygalnej sytuacji między narracyjnie i kolorystycznie absorbującą uwagę bileterką, a „zasysającą” spojrze-

nie przestrzeni „kinowej jaskini”. Ta oscylacja „pomiędzy”, o czym wspomniałem wcześniej, odnosi się również do relacji spojrzenia aktualnego i wirtualnego oraz ekranu obejmującego pewną całość i fragment.

Strukturalną cechą *tableaux vivants*, zwłaszcza w filmie, jest medialna hybrydalność i dyferencyjna inkorporacja w percepcję ewokowanego w ten sposób obrazu pamięciowego. Sager Eidt określa taki rodzaj cytowania malarstwa w kinie mianem „ekfrazy dramatycznej”, która jest najbardziej wizualna i zawiera najwyższy współczynnik *enarageii*, czyli potencji ewokowania i kreowania obrazów w umysłach widzów przy jednoczesnym ich ożywieniu i przekształcaniu generującym kolejne, kontrastujące ze sobą obrazy<sup>55</sup>. Inna badaczka powiada, że „*tableau vivant* to miejsce spotkania kilku modusów reprezentacji, tworzących palimpsest lub tekstualne nawarstwienie przypominające jednocześnie malarstwo, sztukę teatralną i rzeźbę”, tłumacząc płaskość obrazu na trójwymiar<sup>56</sup>. Żywe postaci pojawiające się w przestrzeni obrazu mają również przełamać dystans między znaczącym a znaczone<sup>57</sup>. Z kolei Noël Burch w kontekście kinowych żywych obrazów zauważa „niespodziewane, przejściowe współzamieszkiwanie dwóch trybów reprezentacji” oraz wynikające z tego „napięcie między płaszczyzną i głębią”<sup>58</sup>. Arden Reed pisze w książce o znamienym tytule *Slow Art*, że *tableaux vivants* widziane z perspektywy życia dokonują spłaszczenia i zatrzymania, z perspektywy sztuki – ucieleśniają i przyspieszają<sup>59</sup>. Kino

<sup>55</sup> L. M. Sager Eidt, op. cit., s. 56.

<sup>56</sup> B. Peucker, *Dutch Realism. Vermeer, Greenaway, Wenders*, w: eadem, *The Material Image. Art and the Real in Film*, Sanford 2007, s. 30.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>58</sup> N. Burch, *Building a Haptic Space*; cyt. za: ibidem, s. 30.

<sup>59</sup> Zob. A. Reed, *Slow Art. The Image as Event* – dzięki uprzejmości autora korzystam z rozdziału jeszcze nieopublikowanej książki, która ma wyjść nakładem University of California Press. *Tableaux vivants* stanowią według Reeda najlepszy model „powolnej sztuki” i ich czas – twierdzi badacz – nie minął, lecz właśnie w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku model *tableau vivant* znajduje najbardziej różnorodne zastosowanie. „Powolna sztuka” rozgrywa się w przestrzeni różnicy między statyką a ruchem, uwagą a rozproszeniem, zainteresowaniem a nudą. „Powolność” wynika z interakcji między widzem a dziełem



wyduje się zatem idealnym miejscem dla żywego obrazu między mediami i między sztuką a życiem<sup>60</sup>. Zarazem jednak stanowi specyficzną pojętą realizację owego „między” dwoma rodzajami wyobraźni/fantazji – percypowanej na ekranie kina i na ekranie umysłu<sup>61</sup> – już zawartego w obrazie Hoppera.

Forma *tableau vivant* nie musi ograniczać się do bezruchu, może ulegać różnicowaniu w obrębie „obrazowego” kadru, a praca kamery dokonuje fragmentacji i wizualnego rozczepienia jego bycia jako *tableau* na rzecz wystawiającego jego ramę na próbę ożywienia. Chodzi tu również o oddziaływanie innych scen i rozpisanie, wizualne „rozciągnięcie” samego obrazu w poza-kadr<sup>62</sup>. Powyższe spostrzeżenia znajdują odzwierciedlenie w filmie Rossa, który jednak nie tyle uprzestrzenił, co spłaszczył obraz Hoppera, zlikwidował przeszkody i podziały tak, by stworzyć komunikacyjny trakt dla spojrzenia widza od bileterki w głąb sali lub w ślad za wspomnianym rysunkiem przygotowawczym, na którym widać przechyloną w lewo sylwetkę zaglądalej do sali bileterki. Wyczyszczenie kompozycji i redukcja strukturalnego wolumenu pozwoliła Rossowi na bezpośrednie przejście od obrazu ku lewej stronie, w głąb kinowej sali.

sztuki i nie może być przypisana ani sposobowi odbioru tego pierwszego, ani immanentnym cechom drugiego.

<sup>60</sup> Jak pisze Bernard Stiegler: „życie (anima – po stronie obrazu mentalnego) już ZAWSZE jest kinem (animacją – obrazem-przedmiotem)”. Zob. B. Stiegler, *The Discrete Image*, w: J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television. Filmed Interviews*, trans. J. Bajorek, Cambridge 2002, s. 162.

<sup>61</sup> Zob. G. Deleuze, *The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze*, rozmowę przeprowadził G. Flaxman, w: G. Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of the Cinema*, Minneapolis–London 2000, s. 365–374.

<sup>62</sup> „[...] zarówno teksty, jak i filmy mogą przedstawiać obrazy w formie rozwiniętego montażu jednego *tableau vivant*. Dokonując dramatyzacji obrazu przez dłuższy epizod lub kilka ujęć, tekst lub film używa obrazu jako komentarza na temat epizodu lub sekwencji, jednocześnie się do niego odnosząc. W filmie można tego dokonać wolnym lub szybkim montażem, ruchem kamery i zmianami między ujęciami szerokokątnymi a zbliżeniami”. Zob. L. M. Sager Eidt, op. cit., s. 59.

Następujące w kolejnej scenie ujęcie ukazuje nie główną bohaterkę obrazu, lecz protagonistów filmu Rossa: Arthura i Eileen<sup>63</sup>, którzy wcielili się w drugoplanowe role pogrążonych w ciemności kinowej sali widzów (fig. 156). Ukazani *en face* oglądają uważnie film, którego odbicie jest widoczne w szybach za nimi. Na percypowanym przez widza ekranie spotyka się zatem podmiot i przedmiot oglądu. Następnie, dookreślając ów przedmiot, kamera ukazuje wypełniający całą przestrzeń kadru ekran. W rezultacie dochodzi do nałożenia się ekranów w postaci trzech warstw ontologicznych: wewnątrzfilmowej (Rossa), filmu w filmie oraz autonomicznego fragmentu filmowego musicalu Marka Sandricha pt. *Follow the Fleet* (1936) z Fredem Astaire’em w roli głównej. W przeciwuciu ponownie pojawiają się główni bohaterowie, a po krótkim dialogu między nimi kamera jeszcze dwukrotnie powraca do oglądanego przez nich filmu. Arthur zaczyna poruszać ustami do słyszanej z off-u piosenki (zwraca się do Eileen, śpiewając: „Let’s face the music and dance”) co, wraz z widzianym w tle odbiciem ekranu, tworzy załączek dalszych wydarzeń, tak jakby z wolna przenikały one aktualną audiowizualną percepcję. W następnym ujęciu Arthur i Eileen wkraczają na scenę i zaczynają tańczyć na tle ekranu, powtarzając układ kroków tancerzy z filmu. Chwilę potem przekraczają lustro ekranu i wcielają się w główne role musicalu – teraz oglądanego przede wszystkim przez widza zajmującego ich miejsce na widowni. Scena ta ma status ich fantazmatycznej projekcji, która w związku z obrazem Hoppera może być również interpretowana jako REALIZACJA WYOBRAZENIOWEGO POTENCJAŁU tkwiącego w relacji bileterki z ekranem po drugiej stronie obrazu

---

<sup>63</sup> Fabuła filmu jest dość prosta, a nawet – przynajmniej w momencie próby jej streszczenia – trywialna. Arthur jest sprzedawcą płyt – nieudacznikiem. Miał romans z Eileen. Gdy zaszła w ciążę, porzucił ją. Utraciwszy pracę, kobieta była zmuszona zarabiać jako prostytutka. Pewnego dnia spotkali się ponownie i znów zamieszkali razem. Scena ta ukazuje moment z tego właśnie okresu. Na końcu filmu Arthur zostaje oskarżony o morderstwo i stracony. Mimo to film kończy się wyobrażonym happy endem. Naczelnym przesłaniem tego filmu jest wiara w siłę wyobraźni i spełnienie marzeń, co w pewnym sensie wpisuje się w „wyobrażeniową” wymowę tej interpretacji.

i ontologicznym statusie obrazu kinowego w ogóle. Dziewczyna, by zobaczyć, co dzieje się w sali, wcale nie musi do niej zaglądać.

Powstaje rodzaj *mise-en-abyme*: seria następujących po sobie i wpisanych w siebie ram – ekranizowanych rzeczywistości. Pierwsza to *Nowojorskie kino* – płótno Hoppera, które przez dialog z *Groszem z nieba* zostaje naznaczone „kadrowością”. Film Rossa różnicuje obraz w ujęciach przekraczających kolejne wymiary wewnątrzfilmowej rzeczywistości. Odcinek drogi, który wraz z obrazem przebywa widz w trakcie lektury i obrazu, i filmu, to droga od tylnych siedzeń widowni do owego małego fragmentu rozświetlonego ekranu w narożu, który zostaje ostatecznie rozpięty na całej szerokości filmowego kadru.

Tak zobaczone *Nowojorskie kino* jawi się jako MALARSKA ALEGORIA KINA jako systemu rozmaitych modusów wizualności. W szczególny dla siebie sposób, poczynając od dwuznaczności tytułu, płótno przeplata ze sobą rozmaite filmowe wątki i, prowadząc po nich spojrzenie, dynamicznie łączy odmienne ontologiczne porządki. Film Rossa uaktywnia to, co sugeruje obraz w skondensowanej formie, podczas gdy kobieta swą postawą i gestem implikuje fantazmatyczny potencjał, którego – ponownie potencjalne, bowiem niepełne – spełnienie znajduje się po lewej stronie. A filmowy ślad niejako bezpośrednio go realizuje, czyniąc z płaszczyzny obrazu ekran możliwy do utożsamienia z „ekranem umysłu” bileterki – owej wewnątrzobrazowej pośredniczki, która nie patrzy ani nie wskazuje na nic innego niż swoje przybierające postać filmu myśli, fantazje i marzenia. *Nowojorskie kino* jako „realna” alegoria kina nie tyle odsyła poza nią samą, porzucając tekst obrazu, co owe odesłania oplata i inkorporuje poręczonym wizualnością dzieła sposobem międzyobrazowego bycia z innym oraz – „w kinie”.

### **Obraz *Psychozy: Dom przy torach* i film Hitchcocka**

Każdy dostrzeżony w kinie (i nie tylko) ślad Hoppera wiąże się z pytaniem o status zacytowanego obrazu: czy obraz jest w filmie jako obraz, czyli pewna całościowa struktura zakładająca „obrazowe” by-

cie przedstawionego motywu, czy jako scenografia, czyli odniesienie ściśle ikonograficzne. Każdy przypadek wymaga pod tym względem indywidualnej analizy i zwykle stanowi wypadkową uzupełnienia, które wiąże się z obrazem, oraz rozwinięć arbitralnych, tzn. słabo umocowanych w ich wizualnych własnościach, z czasem coraz bardziej tracących z nim kontakt.

Pytanie to jest implikowane w każdej wirtualnej analizie. Jeśli nie ma się ona stać ikonograficzną komparatystyką, musi zakładać wrażliwość widza na „unerwienie” obrazu, na jego potencjał szczególnego języka wypowiedzi. Przypadkiem obrazu, który zachęca do podjęcia tej kwestii z uwagi na dyskusję wokół jego udziału w jednym z filmów, jest *Dom przy torach* (1925; fig. 157). W roli głównej występuje tu architektura starego domu, implikująca niejako z natury rzeczy instrumentalne zastosowanie motywu w filmowej rzeczywistości<sup>64</sup>.

Obraz ten w szczególny sposób wiąże się z *Psychozą* (1960) Alfreda Hitchcocka (fig. 158). Ujęcia domu Batesów zostają nawiedzone przez przedstawiający samotny dom obraz Hoppera, ale i on zostaje anachronicznie naznaczony przez *Psychozę*. Dla tych, którzy je znają, płótno amerykańskiego artysty jawi się jako stały, choć fizycznie nieobecny punkt odniesienia, skrywający się za ujętym w kadrze domem Hitchcocka, a może raczej: za kadrem i jednocześnie w kadrze, ale i poza nim. Dialog ten trwa w czasie i ewoluuje od momentu pojawienia się słynnego domu, aż do zakończenia filmu. Sformułowanie „obraz *Psychozy*” implikuje swego rodzaju dzierżawę, wypożyczenie obrazu na czas filmowej lektury – przez widza, nie Hitchcocka<sup>65</sup>. Widziany w *Psychozie* *Dom przy torach* to również PSYCHOZA OBRAZU – wydarzające się w oglądzie ontologiczne rozczepienie, oscylacja między wirtualnością a aktualnością, pamięcią a percepcją, niczym Bergsonowski obraz-wspomnienie. Kłopotliwy

---

<sup>64</sup> Przeredagowana wersja tej analizy została opublikowana w: F. Lipiński, *Obraz „Psychozy”. O międzyobrazowym dialogu dzieł Edwarda Hoppera i Alfreda Hitchcocka*, „Quart” 2010, nr 3, z. 17, s. 75–89.

<sup>65</sup> Używam tu polskiego tytułu, podczas gdy wierne tłumaczenie oryginału powinno brzmieć po prostu *Psychol*. Tak też został przetłumaczony remake *Psychozy* w reżyserii Gusa van Santa z 1998 roku.

status obrazu w takiej dialogicznej relacji filmu nawiedzonego przez malarskie płótno przywodzi na myśl widmową metaforę, po którą sięga Derrida. Píše on o *hauntologie* – w języku francuskim homofon *ontologie* – czyli ontologii widmowości, w której figura widma lub ducha wymyka się opozycji obecności i nieobecności<sup>66</sup>.

Nie jest ważne, czy Hitchcock świadomie wzorował się na obrazie Hoppera, czy nie, bowiem znaczenie dzieła (wizualnego tekstu) nie tkwi w oryginalnym zamyśle artysty, który musi zostać zrekonstruowany, lecz jest efektem lektury. Generujące dialog wizualne analogie są przywoływane przez widza, a nie artystę, zaś ich trafność i owocność jest weryfikowana w trakcie analizy. Dla porządku zaznaczę jednak, że w rozmowie z dziennikarzem „New York Post” w 1960 roku Hitchcock miał przyznać się do inspiracji Hopperem<sup>67</sup>. Z kolei późniejsze wywiady i inne źródła nie potwierdzają tej informacji, a reżyser twierdzi, że architekturę zaczerpnął, wzorując się na licznych w północnej Kalifornii domach tego typu, a nawet wskazał miejscowość, w pobliżu której miał znajdować się model domu Bateśów<sup>68</sup>. Informacja o owej rzekomej inspiracji stanowi lejtmotyw publikacji popularnych oraz popularnonaukowych i jest przekazywana w tonie zasłyszanej pogłoski lub legitymizowanej podobieństwem obrazu malarskiego i filmowego oczywistości. Choć relacja obu dzieł najczęściej jest jedynie wzmiankowana, to niekiedy generuje nowe interpretacje i spostrzeżenia (o tym poniżej). Dotychczas jednak nie poświęcono dość uwagi szczegółowej analizie uwzględniającej wizualne przesłanki takiego dialogu i tego, co właściwie w nim uczestniczy: DOM CZY OBRAZ DOMU?

---

<sup>66</sup> Zob. J. Derrida, *Spectres of Marx*, trans. P. Kamuff, New York 1994. Zob. też: J. Lubiak, *O widmowości w sztuce. Współczesna estetyka, etyka i polityka sztuk wizualnych w Polsce*, „Artium Quaestiones” 2006, nr 17, s. 215–248.

<sup>67</sup> A. Winsten, *Outrages*, „New York Post” z 13 czerwca 1960 roku, s. 41; cyt. za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 536. Autorka biografii artysty pisze też, że Hopperowie byli bardzo zadowoleni z tej rzekomej inspiracji reżysera. Inny badacz uważa wpływ Hoppera na Hitchcocka za wielce prawdopodobny. Zob. S. Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, New York 1990, s. 68–69.

<sup>68</sup> Zob. A. Hitchcock, S. Gottlieb (eds.), *Alfred Hitchcock Interviews*, Jackson, MS 2003, s. 187. Reżyser twierdzi, że było to niedaleko miejscowości Redding.

Gail Levin twierdzi, że obraz Hoppera jest „jednym z trwałych symboli w sztuce amerykańskiej. Ten samotny dom przypomina ową bardziej niewinną przeszłość Ameryki, która minęła wraz z nadejściem nowoczesności za sprawą złożonej natury życia w mieście”<sup>69</sup>. *Dom przy torach* – pisze historyczka sztuki – to spojrzenie w przeszłość, widok, który wydaje się czymś dostrzeżonym w przelocie, po drodze ku czemuś innemu, i który „ucieleśnia naturę pozbawionego korzeni amerykańskiego społeczeństwa”<sup>70</sup>. Slavoj Žižek w swych analizach filmu Hitchcocka, porównując dom Batesów z obrazem Hoppera, idzie podobnym tropem, a prowadzony przez Normana motel zestawia także z innym płótnem pt. *Motel na zachodzie* (1957)<sup>71</sup>. Pierwsza para odzwierciedlały według niego amerykańską tradycję, druga nowoczesność. Chodzi tu jednak bardziej o symboliczne i kulturowe paralele niż o lekturę uwzględniającą wizualną substancję filmu i obrazu.

Z kolei Margaret Iversen krytykuje nostalgiczny symbolizm, jaki temu dziełu przypisuje Levin, i proponuje lekturę opartą na Freudowskim pojęciu *das Unheimliche* (niesamowitości)<sup>72</sup>. Przywołując w tym kontekście *Psychozę*, ale i rzeźbę/installację *House* Rachel Whiteread (1993–1994), czyta ona to i inne dzieła Hoppera jako podświadomie przekształcone, powracające do artysty, a za jego pośrednictwem do widza, obrazy stłumionych przeżyć i postrzeżeń.

<sup>69</sup> G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, s. 40. Inne uwagi dotyczące obu dzieł zostały zawarte na przykład w: eadem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, s. 756.

<sup>70</sup> Eadem, *Edward Hopper. The Art and the Artist*.

<sup>71</sup> S. Žižek, *In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large*, w: S. Žižek (ed.), *Everything You Wanted to Know of Lacan (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*, New York 1992, s. 231.

<sup>72</sup> M. Iversen, *In the Blind Field. Edward Hopper and the Uncanny*, „Art History” 1998, Vol. 21, No. 3. Žižek, analizując *Psychozę*, także przywołuje pojęcie niesamowitości. Piszę o tym w końcowej partii analizy. Zob. też: S. Freud, *Niesamowite*, w: idem, *Pisma psychologiczne. Dzieła*, t. 3, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–262. Przypomnijmy: jako *unheimlich* (rzeczownikowa forma: *das Unheimliche*) Sigmund Freud rozumiał coś, co wydaje się z jednej strony znajome, a z drugiej w nieokreślony sposób dziwne i tajemnicze, a nawet groźne. Zjawisko to jest wynikiem stłumienia, którego przedmiot powraca do nas w zmodyfikowanej formie.

Tym, co zbliża *Dom przy torach* do willi z *Psychozy*, ma być przenikająca go tajemnica nawiedzonego domu, aura niesamowitości otaczająca stosunkowo typową, amerykańską budowlę. „Choć namalowany w środku dnia [czyli: ukazuje scenę w środku dnia – F. L.], jest to najbardziej mroczny obraz, jaki znam” – pisze Iversen<sup>73</sup>. Jednocześnie istotne jest tutaj to, co znajduje się poza obrazowym kadrem (przypominającym kadr filmowy lub obraz zapamiętany podczas podróży pociągiem) – „ślepe pole”, które uruchamia serię wolnych skojarzeń opartych na mechanizmie przemieszczenia i substytucji. Owe asocjacje odsyłają poza będący kondensacją znaczeń obraz, generują wrażenie przerwanej narracji. Jednak tym, co buduje odczucie *das Unheimliche*, jest sugerowany przez obraz konfrontacyjny punkt widzenia z żabiej perspektywy, który poddaje widza „unicestwiającemu spojrzeniu” budowli<sup>74</sup>. Interesujące uwagi Iversen mają niestety charakter komparatystyczny i nie wiążą ze sobą obu obrazów siecią powstałych w oglądzie różnic i podobieństw tworzących nową jakość.

Tymczasem Marling twierdzi, że dom ten jest „znajdującą się w początkowym stadium scenografią filmową, nasyconą aurą strachu, której nie mogliśmy przypisać w całości żadnym racjonalnym przesłankom w samym obrazie, przynajmniej do chwili, gdy *Psychoza* Alfreda Hitchcocka wypełniła brakującą fabułę w 1960 roku”<sup>75</sup>. Historyczka sztuki zauważa narracyjny brak, którego film wydaje się idealnym uzupełnieniem (wypełnia też ślepe pole obrazu, o którym pisze Iversen), tak jakby obraz zawsze wymagał jakiegoś rozwinięcia, jakby był niewystarczający, a generowane przez niego znaczenia tkwiły jedynie w narracji. Proponuje ona dialog na poziomie języka podporządkowującego obraz anegdocie, sprowadzając *Dom przy*

---

<sup>73</sup> M. Iversen, op. cit., s. 412.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 425.

<sup>75</sup> K. A. Marling, *Edward Hopper 1882–1967*, New York 1992, s. 2–3. Na niebezpieczeństwo interpretacji związku Hoppera i Hitchcocka opierającej się na narracji zwróciła uwagę Margaret Iversen. Zob. M. Iversen, op. cit., s. 414.

torach do roli scenograficznego eksponatu „użytego” ze względu na konotowane znaczenia<sup>76</sup>.

Moja propozycja lektury Hoppera jako obrazowego cytatu u Hitchcocka stanowi polemikę z powyższymi argumentami, a zwłaszcza z ostatnim z nich. Choć, owszem, architektura budowli z obrazu stanowi prawdopodobny wzór dla domu Batesów, to dom Hoppera nie jest trójwymiarową scenografią, a scenografia z kolei nie jest tym samym, co oglądany przez widza obraz filmowy. W żadnym przypadku budowla ta nie jest przecież materialnym tworem, lecz ma nieredukowalny do jakiegokolwiek realnie istniejącego wzorca status obrazu. Jeśli chodziłoby tylko o motyw ikonograficzno-scenograficzny, referencje można by mnożyć. Samotny dom w historii kina pojawiał się już niejednokrotnie, choćby w filmie *Olbrzym* George’a Stevensa (1956; fig. 159) lub *Dni niebios* Terrence’a Malicka (1978; fig. 160) czy jako siedziba rodziny Adamsów w różnych wersjach tego filmu. Jak pamiętamy, w analizowanej na wstępie pracy Jacques’a Monory’ego *Hommage á Hopper* obok *Domu przy torach* został zacytowany kadr z *Olbrzymem* oraz fragment fotografii Waltera Evansa. Obrazy te tworzą dynamiczną konstelację referencji, których nie należy ignorować i należałoby je wpleść w nieco bardziej obszerny tekst. Pisałem też, że Monory pozostawia w swoim obrazie miejsce dla kolejnych, indywidualnych odniesień widza. Tutaj proponuję dialog z *Psychozą*, który okazuje się bardziej owocny od innych, bowiem kompleksowo angażuje wizualną substancję obrazu, koncentrując się nie na motywie budowli, lecz na obrazie jako pew-

---

<sup>76</sup> W tym sensie można równie dobrze powiedzieć – co zresztą Hitchcock czynił (patrz wyżej) – że reżyser użył któregoś z realnie istniejących domów. Według Levin wzorem dla domu Hoppera, zarówno ze względu na architekturę, jak i fakt, że miejscowość ta znajduje się w rodzinnym Nyack, mogła być budowla w Harvestraw, New York (fig. 161). Jednak obraz ten równie skutecznie, mimo mniejszego podobieństwa architektonicznego, przypominał mi inny budynek, który znalazłem w New Haven, Connecticut (fig. 162). Z kolei pisarz James Michener uważa, że dom ten był wzorowany na nawiedzonym domu zbudowanym we wczesnym dziewiętnastym wieku w mieście Kent, Ohio. Zob. S. Jacobs, *The Wrong House. The Architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam 2007, s. 127.



nej całościowej, nawet jeśli nieuchronnie poróżnionej przez ślady innych obrazów, propozycji wizualnej.

Spójrzmy na *Dom przy torach*. Płótno przedstawia wiktoriański, mansardowy dom, wyraziście odcinający się na tle złamanego odcieniami bieli i szarości błękitu nieba. Jest zwrócony do widza w trzech czwartych, a światło, którego źródło znajduje się z lewej strony, wyraźnie wydobywa bryłę i rozwarstwienie elewacji. Przedpole obrazu zajmuje horyzontalne, opadające delikatnym skosem w prawo pasmo nasypu kolejowego. Linia torów – „dziwnie złudny fundament”<sup>77</sup>, jak się wyraził pewien krytyk – stanowi podwyższony horyzont, na którego tle nie widać żadnego przedmiotowego elementu poza budowlą oraz niewielkim, trudnym do sprecyzowania, ciemnobrazowym trójkątem przylegającym do torów i lewej krawędzi budynku<sup>78</sup>. Dom jest oglądany z żabiej perspektywy kogoś stojącego u podstawy nasypu, co wzmacnia wrażenie monumentalności, a zarazem niedostępności budowli, skrycia za poziomym pasmem i jednoczesnego wyłaniania się z za niego.

W *Psychozie* dom Batesów widzimy po raz pierwszy w dwudziestej siódmej minucie filmu, gdy główna bohaterka Marion, uciekając ze skradzionymi pieniędzmi, jest zmuszona zatrzymać się w burzową noc w motelu prowadzonym przez Normana Batesa, schizofrenika, który utożsamia się ze swą dawno nieżyjącą matką. Już pierwsze ujęcie ukazuje zbudowany na wzgórzu budynek nieuchronnie przywołujący *Dom przy torach*. Pomimo nocnej scenerii i padającego deszczu wyraźnie zarysowują się główne analogie zmuszające do

---

<sup>77</sup> P. Tyler, *Edward Hopper. Alienation by Light*, „Magazine of Art” 1948, Vol. 41, No. 12, s. 292.

<sup>78</sup> Intertekst lub „międzyobraz”, który otwiera jedną z możliwości przedmiotowej identyfikacji wspomnianego wyżej trójkąta, stanowi poprzedzające *Dom przy torach* płótno pt. *Przemysłowcy* z 1924 lub 1925 roku (tytuł *The Bootleggers* oznacza nielegalnych handlarzy alkoholem w czasach prohibicji), w którym podobny element pojawia się w partii przybudówki na tyłach głównego budynku. Z kolei po lewej stronie, z za linii nasypu nabrzeża rzeki lub jeziora, wyłania się jedynie dwuspadowy dach innego budynku, co może stanowić obrazową antycypację relacji domu i nasypu kolejowego. Również perspektywa oglądu implikowana przez ukazanych na pierwszym planie handlarzy w łodzi jest zbliżona do tej, jaką narzuca się widzowi w *Domu przy torach*.

percypowania filmu z obrazem Hoppera. Ogląd z dystansu, z dołu oraz staranne zakomponowanie domu w kadrze potęgują wrażenie, że willa nie tylko stanowi jakiś użyteczny obiekt, fragment diegetycznej rzeczywistości, lecz istnieje przede wszystkim jako przedmiot spojrzenia: wpisany w film obraz. Przypomniane dzieło autora *Jastrzębi nocy* stanowi rodzaj pieczęci odcisniętej na płaszczyźnie wizualnej pamięci widza, a jednocześnie na percypowanym filmie.

Pojawienie się domu antycypują ujęcia z kamery uważnie śledzącej twarz Marion, która stojąc na werandzie motelu, niespokojnie spogląda gdzieś ku górze (fig. 163). Wyraz twarzy, przechylenie głowy i kierunek spojrzenia kobiety jednoznacznie mówią widzowi: „ja patrzę”. Następnie oczom widza ukazuje się zajmująca większość kadru sylweta domu, na tle której wyróżniają się oświetlone od wewnątrz prostokąty okien. Znacznikiem pozycji Marion względem domu jest widoczna w ukazującym go kadrze krawędź dachu motelu (w tej scenie na pierwszy rzut oka niezauważalna), na którego werandzie stoi kobieta. Kamera powraca na dwie sekundy do Marion, a kolejne ujęcie to wypełniające cały kadr zbliżenie fragmentu elewacji z oknem, w którym pojawia się przez chwilę kobieca sylwetka. Bohaterka wchodzi do samochodu i, w oczekiwaniu, że ktoś do niej zjedzie, ponownie zerka w stronę domostwa Batesów. Jednak widz nie patrzy na dom przez zalaną deszczem szybę, lecz tak, jakby stał obok auta. Następuje tu znamienne rozejście się sugerowanej w poprzednim ujęciu tożsamości spojrzenia kobiety i widza, który zostaje w ten sposób wypchnięty poza diegetyczny świat filmu, można by rzec, w stronę obrazu. W efekcie wydaje się, że interesujący nas kadr nie jest już widokiem skradzionym spojrzeniu Marion i przełamuje narrację na rzecz autoprezentacji.

Nieco później widzimy główną bohaterkę krzątającą się po pokoju w oczekiwaniu na kolację, którą ma przynieść Norman (fig. 164). Nagle słychać dobywający się z domu na wzgórzu głos matki kłócącej się z synem. Marion spogląda przez okno w kierunku domu: po raz kolejny widzimy, że ona patrzy. Jej wzrok kieruje się za okno i równocześnie poza kadr. Następnie kamera pokazuje sam dom, i tak kilkakrotnie, na przemian ze spoglądającą w tamtą stronę Marion. Choć budynek jest znaczone słyszalnym z zewnątrz głosem

i kierunkiem spojrzenia kobiety, to nie pojawia się jako część zajmowanej przez nią przestrzeni – nie widzimy go wspólnie z postacią Marion ani z ramą okna czy fragmentem firanki. Jawi się on jako wizualnie niezależny kadr spowalniający czasoprzestrzenną progresję. Ekspozycję spojrzenia Marion i ujęcia domu Batesów jako percypowanego obiektu można określić, sięgając po rozważania Gilles'a Deleuze'a z jego książki o kinie<sup>79</sup>. Według filozofa filmy Hitchcocka stanowiły fazę przejściową między obrazem-ruchem i obrazem-czasem. Krystalizują się w nich „czyste sytuacje optyczne”, w których bohater sam staje się znieruchomiałym widzem. Miejsce Marion to miejsce widza przed obrazem, z dystansu obserwującego *Dom przy torach*, ale też jego powtórzenie w filmie Hitchcocka.

Jednocześnie jednak można zauważyć stopniowe pęknięcie tej stosunkowo skoncentrowanej, wizualnej jakości ujęć domu na rzecz domu jako przestrzeni życia bohaterów *Psychozy*. Już wcześniej, w zbliżeniu, widzieliśmy sylwetkę matki Batesa w oknie, która może ewokować narracyjny potencjał pustych, częściowo odsłoniętych okien domu Hoppera. Teraz z kolei następuje przełamanie pozornie niedostępnych ścian willi przez ludzki głos. Po chwili, na krótko przed zamordowaniem Marion, widzimy młodego Batesa, który wraca do domu; wtedy po raz pierwszy oczom widza ukazuje się wnętrze budynku. Kolejną fazą przejścia od domu-jako-kadru splecionego z obrazem do iluzji trójwymiarowego, użytecznego obiektu – czyli stopniowego zbliżania się do rozwiązania zagadki – jest scena, w której prywatny detektyw Arbogast, tuż po wejściu na drugie piętro, ginie ugodzony nożem przez Normana/matkę. Następnie, pod koniec filmu, siostra bohaterki Lila wkrada się do domu, by odnaleźć panią Bates i poznać tajemnicę zniknięcia Marion. W piwnicy odnajduje szkielet matki Normana. W ten sposób rozwiązuje się zagadka morderstwa jej siostry, detektywa i historii rodziny Batesów.

Powróćmy jednak do całego czas widmowo obecnego w *Psychozie* dzieła Hoppera. Horyzontalnie przecinająca pole linia torów sugeruje ich kontynuację poza obraz. O'Doherty jako pierwszy (przed

---

<sup>79</sup> Zob. G. Deleuze, *Kino*, s. 209–226 i 246. Więcej na ten temat w kolejnej części rozdziału.

Levin i Iversen) zauważył, że *Dom przy torach* to „niezmiernie konkretne [*solid*] postrzeżenie. Jak coś zauważonego z przejeżdżającego pociągu”<sup>80</sup> (chodzi tu prawdopodobnie o montaż dwóch widoków: implikowany widok z poziomu nasypu oraz sugerującą liniowy ruch kontynuację z już przygotowanej dla widza pozycji). Zgodnie z tą logiką konkretność wizualnego doznania opiera się na postrzeżeniu jako czymś przemijalnym, lecz silnie pozostającym w pamięci. Pojawia się tutaj paradoksalny, generowany przez *Dom przy torach* modus spojrzenia jako splot ulotnego widzenia w ruchu z „solidnym”, konkretnym postrzeżeniem. Krytyk nawiązuje tu być może do cytowanej już wypowiedzi Hoppera na temat piękna obrazów postrzeganych w trakcie podróży pociągiem. Ograniczone okienną ramą widoki są „piękne” lub interesujące tylko jako przemijające wydarzenie się na okiennym ekranie<sup>81</sup>. Ich piękno – Hopper jako piękne zwykł określać obrazy, które uważał za ciekawe, godne namalowania – ujawnia się w ułamku sekundy, *im Augenblick*, i natychmiast znikając, zostaje zachowane jako obraz pamięciowy. Zatrzymanie eliminujące ruch i czasowość nie jest sposobem ich pochwycenia, nie pomaga artyście, lecz sprawia, że widok staje się nieinteresujący. W kontekście słów O’Doherty’ego i Hoppera *Dom przy torach* należałoby interpretować jako obraz miniony, zapamiętany, czyli już stracony z oczu, rodzaj POWIDOKU. Według lektury tekstów Bergsona autorstwa Eduarda Cadavy postrzegamy tylko wtedy, gdy nie postrzegamy, gdy nasze widzenie zostaje rozproszone i zakłócone<sup>82</sup>. Tak jak światło pozwala pojawić się obrazowi tylko dzięki temu, że świetlne promienie napotykną przeszkodę i ich bieg zostaje załamany, postrzeżenie może zaistnieć tylko wtedy, gdy towarzyszy mu moment ślepoty, zniknięcie obrazu, gdy przechodzi ono na stronę pamięci. Dostrzeżony, staje się natychmiast czymś niewidocznym, co

---

<sup>80</sup> Cyt. za: E. Hopper, J. Hopper, *Invitation to Art*, rozmowę przeprowadził B. O’Doherty, Boston Museum of Fine Arts, 1961 (manuskrypt z archiwum Whitney Museum of American Art).

<sup>81</sup> Zob. przypis 23 w tym rozdziale książki.

<sup>82</sup> E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton 1997, s. 87–97.

poddaje się dialektyce pamiętania i zapominania: zapominanie jest tym, co kształtuje obraz w pamięci<sup>83</sup>.

To z pozoru zawile myślenie o obrazie Hoppera w kategoriach postrzeżenia jako obrazu pamięciowego, który warunkuje przeszkoda w widzeniu, staje się bardziej klarowne, niejako *a posteriori*, w świetle doświadczenia międzyobrazowego dialogu z *Psychozą*. Obraz Hoppera jest uobecniany przez film, przywoływany przez postrzeżenie domu Batesów, któremu przeszkadza, który przenika i zasłania. Percepcja spleta się z pamięcią widza, widzenie z nie-widzeniem, ukazywanie ze skrywaniem. Sugerowane przez tory przekroczenie granic obrazu, owa projekcja spojrzenia z okien mijającego pojazdu ma miejsce w filmie: nie w postaci przedłużenia obrazowej rzeczywistości, lecz kontynuacji widzenia w momencie zmiany ujęcia i ruchu rozumianego jako stracenie obrazu z oczu oraz wymuszone przez film przejście do postrzegania go jako obrazu pamięciowego. W świetle takiego rozumowania można odnieść się do omawianych już porównań obrazów Hoppera z kadratami filmowymi: związane z kadrem wrażenie zatrzymania ruchu i czasu nabiera paradoksalnego charakteru, bowiem jest to zatrzymanie czegoś, co nigdy w ruchu nie było i czemu trudno przydać jakiś mierzalny wymiar temporalny. Implikowana w ten sposób „kadrowość” obrazu zyskuje swą konkretyzację w doświadczeniu widzenia go z *Psychozą* i przestaje być jedynie ufundowaną w anegdocie spekulacją. Owa oparta na werbalnej narracji „brakująca historia”, o której pisała przywoływana wcześniej Marling, zostaje zniesiona na rzecz dialogicznego współwidzenia. Z kolei *Dom przy torach* wpływa na sposób odbioru *Psychozy* jako filmu pełnego interwałów, na efekt wstrzymania progresji cza-

---

<sup>83</sup> Godne uwagi są również rozważania Waltera Benjamina w *Obrazie Prousta*, gdzie pisze on o „Penelopowej pracy pamięci” autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. „A może raczej – dodaje – należałoby mówić o Penelopowym trudzie zapominania? Bo czyż mimowolne wspomnienie, Proustowskie *memoire involontaire*, nie jest bliższe zapomnieniu niż temu, co zwykle określa się jako pamiętać? A czyż to spontaniczne wspomnianie, w którym pamięć stanowi wątek, a zapomnienie osnowę, nie jest raczej przeciwieństwem dzieła Penelopy niż jego odbiciem?”. W. Benjamin, *Obraz Prousta*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 74.

su i przestrzeni. Można powiedzieć za Brigitte Peucker, że taka relacja udziela ruchomemu obrazowi swego rodzaju materialnej i – dodajmy – jednocześnie wirtualnej gęstości<sup>84</sup>.

Nasyp i tory pełnią w obrazie rolę dwojaką: fundamentu, na którym spoczywa budowla, ale też pasma, które wprowadza wspomnianą powyżej nierozstrzygalną dialektykę przesłaniania i wyłaniania się. Przyczyną owego toczącego się wizualnego sporu, ale zarazem elementem godzącym alternatywy, jest linia torów, którą Marina von Assel nazwała PROGIEM POSTRZEGANIA (*eine Schwelle der Wahrnehmung*), rozpoznawalnym jedynie w widzeniu planimetrycznym, czyli związanym z relacjami elementów w widzeniu płaszczyznowym<sup>85</sup>. Znamienne, że *die Schwelle* oznacza także w języku niemieckim podkład kolejowy. Linia ta ukazuje „próg wizualnej świadomości widza”, po którego przekroczeniu, czyli dostrzeżeniu go jako tego, czym jest w obrazie, widz doświadcza – pisze Assel – *Bildlichkeit* obrazu, jego obrazowości opartej na własnościach pozadyskursywnych, swoistych dla obrazowego medium, takich jak płaszczyzna i granica pola<sup>86</sup>. Hermeneutycznie rozumianej obrazowości nie można zredukować do ikonografii, nie wyczerpuje się ona również w inwentaryzacyjnym opisie; to, co się zjawia, jest nierozdzielne i ściśle określone przez to, JAK zjawia się w obrazie. Ów próg może być widziany jako wewnątrzobrazowe powtórzenie dolnej granicy obrazu, stwarzające podstawę zjawiskowego bycia domu, jego fundament. Linia ta ujawnia właśnie fundamentalną dla wydarzającego się obrazu nieuzgadnialność widzenia projektującego w obraz przestrzenną dyspozycję jego elementów i widzenia płaszczyznowego. Rolę torów jako elementu wprowadzającego widzenie płaszczyzno-

---

<sup>84</sup> B. Peucker, *Filmic Tableau Vivant*, s. 294.

<sup>85</sup> M. von Assel, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995, s. 54.

<sup>86</sup> Ibidem. O *Bildlichkeit* pisałem we *Wprowadzeniu*. Przypomnę tylko, że *Bildlichkeit* jest kategorią stosowaną przez hermeneutycznie zorientowanych historyków sztuki w celu określenia „tego, co ono [dzieło – F. L.] samo przez się wydobywa na jaw”. Zob. O. Bätschmann, *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; cyt. za: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 r.*, Poznań 2008, s. 435.

we, nie tyle dzielącego budowlę od dolnej partii obrazu, co je z nią łączącego, wzmacnia dyspozycja kolorów. Z przeważającą w przedstawieniu chłodną tonacją tła oraz elewacji domu kontrastuje ciepła czerwień komina oraz brązy nasypu i torów. Te barwne akcenty ujmują bryłę budowli, wiążą ją w zbliżoną do trójkąta strukturę, która sprawia, że dom zostaje wizualnie przygarnięty, mocniej związany ze strefą nasypu.

Jak zatem owa obrazowość ma się do filmu Hitchcocka? Kadrowanie domu Batesów, a w szczególności dolna krawędź ekranu wraz ze szczytem wzgórza (jego linia jest nieregularna, zakłócona przez krzewy), na którym wznosi się budowla, na różne sposoby „wypróbowuje” horyzontalny element płótna Hoppera. Choć nigdy nie jest tak dwuznaczna jak w obrazie, dolna granica kadru na początku powtarza dolną krawędź pola obrazowego, później, wyniesiona nieco wyżej, wpisuje się w linię torów. Tę zmianę można widzieć jako efekt stopniowego zbliżania się ku domowi, ku rozwiązaniu zagadki, tak jakby ktoś piął się po owym kolejowym nasypie. Stanowi on dla widza przeszkodę analogiczną do wzgórza ze schodami, na którym wznosi się dom Batesów. Odpowiednikiem skrytej za nasypem (a zarazem nieskrytej, co nie znaczy, że widocznej, bowiem nienamalowanej) części domu, wypadkowej dwóch wyżej wspomnianych modusów spojrzenia, jest wewnątrz budowli w *Psychozie*, a zwłaszcza piwnica, gdzie znajduje się rozwiązanie zagadki rodziny Batesów. Drogę ku jej odkryciu przemierza detektyw Arbogast, a potem Lila i Sam (narzeczony Marion). Detektyw, który wybrał łatwiejszą drogę po schodach – według perspektywy zgodnej z obrazem Hoppera – zostaje zamordowany (tak jakby obraz blokował dostęp do domu, stawiał opór, chroniąc siebie i swój obrazowy charakter przed nadchodzącym przekroczeniem granicy, która stanowi jego kluczowy ślad w filmie). Z kolei siostra Marion nie spogląda na dom, jak by może powiedział Žižek, „z ukosa” (a tak działo się dotychczas), lecz zachodzi go od frontu, wyzwalaając się niejako z reżimu cytatu *Domu przy torach*, z narzuconej przezeń perspektywy (fig. 165). Jednocześnie taka konfrontacja z budowlą oznacza wspinaczkę po bezdrożu, zboczu pagórka, na którym stanął dom. Pozostaje jej jedynie ślad owego proggu, jego funkcji „chronienia tajemnicy”, który zna-

czony jest trudnością, z jaką Lila wspina się ku domowi po owym „filmowym nasypie”. Pokonawszy przeszkodę, dostaje się do wnętrza domu, by rozwiązać zagadkę. Owa niewiadoma stanowi narracyjną oś filmu, przedmiot pragnienia i siłę sprawczą wydarzeń. W momencie odkrycia tajemnicy – przekroczenia hopperowskiego progu – film dobiega końca, podczas gdy *Dom przy torach* nigdy się nie rozpoczyna i nigdy nie kończy: trwa w nierozstrzygalności widzenia, a tajemnica staje się jego treścią. Zauważmy też, że wspomniana przez Deleuze’a, zmierzająca w stronę modelu obrazu-czasu czysta sytuacja optyczna, w której bohater staje się widzem (Marion-dom), ulega stopniowej, a w końcowej części *Psychozy* całkowitej transformacji: tutaj bohaterka jest stroną aktywną, redukującą wcześniejszy oglądowy dystans (Lila-dom)<sup>87</sup>.

Žižek proponuje, by widzieć dom Batesów jako Lacanowską Rzecz – nieosiągalny przedmiot pragnienia sytuujący się poza porządkiem symbolicznym<sup>88</sup>. Jednym ze sposobów, w jaki ujawnia się owa Rzecz, jest odczucie niesamowitości. W tym miejscu jego interpretacja spotyka się z przytaczaną wcześniej analizą obrazu autorstwa Iversen. Žižek zauważa, że efekt ten został osiągnięty dzięki punktowi widzenia implikowanemu przez serię ujęć i przeciwujących w scenie, gdy Lila – idąc pod górę – zbliża się do domu: obiektywne ujęcie postaci i subiektywne ujęcia domu z perspektywy spojrzenia kobiety. Dom – pisze filozof – jakby spogląda na kobietę. Okna stanowią oczy, które odwzajemniają spojrzenie widza<sup>89</sup>. Podążając tym tropem, można rzec, że próba wejścia na nasyp/wzgórze i przekroczenia „progu” w filmie oferuje możliwość oswojenia tego, co niesamowite, przez spojrzenie w „otchłań” owego progowego cięcia, rysy na obrazie, która w filmie (o czym Žižek nie pisze) oznacza wejście

<sup>87</sup> Przełamanie ram narzuconych przez współwidziany z filmem obraz oznaczałoby tutaj przejście od sytuacji optycznej do zmysłowo-motorycznej. Zob. G. Deleuze, *Kino*, zwłaszcza rozdział *Poza obraz-ruch*, s. 229–251.

<sup>88</sup> S. Žižek, *Looking Awry*, „October” 1989, Vol. 50, s. 46–47. Polskie wydanie zawierające ten esej: idem, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003.

<sup>89</sup> O niepokojącej antropomorfizacji budowli w obrazach Hoppera, ich zwrotnym spojrzeniu, pisałem w pierwszym rozdziale tej części książki.



do domu i odkrycie tajemnicy. Istotna rola przysłaniająco-odsłaniającej sfery nasypu/wzgórza wyłania się również w świetle innej interpretacji, w której filozof powiada, że kolejne poziomy domu Batesów odpowiadają, poczynając od piwnicy wzwyż: *id*, *ego* i *superego*. *Id* jest tym, co stłumione, niewidzialne, a jednocześnie uwidaczniające się jako swego rodzaju pęknięcie na poziomie *ego* i *superego*<sup>90</sup>. Próg postrzegania w obrazie Hoppera jawiłby się zatem jako granica między świadomością a nieświadomością, popędem i pragnieniem umiejscowionym w obszarze trudnym do opanowania, nieuchwytnym, paradoksalnie widzianym tylko jako coś niewidocznego i – co istotne – warunkującym wszelką dynamikę, wszystko to, co dostrzegam na powierzchni i interpretuję jako przedstawienie. Hitchcock cytuje obraz Hoppera, uwzględniając, a zarazem przekraczając aspekty płótna konstytuujące jego swoisty, z punktu widzenia ikonografii mało istotny, charakter wizualny, i korzysta z produktywnego, nierozstrzygalnego napięcia, jakie wprowadza relacja linii torów i domu – by kontynuować filmową narrację.

Porównanie filmu Hitchcocka z remakiem *Psychozy* Richarda Franklina *Psychoza II* (1983; fig. 166), w którym użyto tej samej scenografii, wskazuje znamienne różnicę. Energia obrazowego cytatu wkomponowanego w filmową narrację i przez nią transformowanego zostaje rozładowana już w momencie napisów początkowych. Oczom widza ukazuje się dom Batesów na tle nieba przechodzącego od scenerii nocnej do pełni dziennego światła: ujęcie to, w kolorze, w pierwszym momencie przypomina obraz Hoppera dużo bardziej niż jakiegokolwiek moment z *Psychozy* Hitchcocka. Jednak zawiązująca się w ten sposób relacja redukuje możliwość stopniowego wydarzania się obrazu w spojrzeniu, w którym wizualna ambivalencja płótna naznaczałaby film w kolejnych jego fazach. Wyraźnie zarysowuje się tutaj nawiązanie do już zaistniałego dialogu z Hitchcockowskim filmem: cytat z Hoppera można interpretować jako swego rodzaju konstatację, zaznaczenie jego nieobecnej obec-

---

<sup>90</sup> S. Žižek, *Pervert's Guide to Cinema* (program telewizyjny), 2006. Zob. też: S. Jacobs, op. cit. Łatwo zauważyć, że nie robię tu nic innego, jak tylko psychoanalizuję, czyli analizuję *Psychozę*.

ności jako wizualnego pretekstu. Początkowe ujęcie domu w *Psychozie II* jest nie tyle cytatem, co prostym stwierdzeniem cytatu, który dużo owocniej zaistniał we wcześniejszym filmie. Obserwację tę potwierdza późniejszy sposób filmowania domu, pozbawiony wizualnej dramaturgii generowanej u Hitchcocka starannym kadrowaniem oraz montażem wiążącym poszczególne ujęcia ze spojrzeniem postaci.

Choć wpisane w *Psychozę* malarskie przedstawienie jest stopniowo „rozpuszczane” przez narrację, to thriller Hitchcocka podejmuje i odpowiada na pytania, które stawia widzowi obraz jako obraz, a nie jakakolwiek reprezentacja tajemniczego domu. Filmowy kontekst, oferując rozstrzygnięcie tego, co w obrazie nierozstrzygalne, produktywnie „zatrudnia” kluczowe dla tego dzieła wizualne napięcia. Reżyser – niezależnie od swej intencji – nie znalazł, jak chcą krytycy, „domu Hoppera”, lecz „obraz Hoppera”, który wraz z postępującym rozwojem akcji został przejęty przez film i stał się „obrazem *Psychozy*”. W filmie zagadka została w końcu rozwiązana, jednak być może szaleńczy uśmiech Normana w finale sugeruje (fig. 167), że to jeszcze nie koniec, tak jak nigdy nieodkryta tajemnica obrazu Hoppera prowokuje, by przyjrzeć mu się po raz kolejny.

### Miejsca nieistotności: Antonioni i Ozu

Sposób bycia śladów obrazu w filmie określa napięcie między wewnętrznym bezruchem oraz ruchomym obrazem i związaną z tym kwestią czasu. Poniżej, zamiast wyczerpująco analizować jeden obraz, przyjrzę się filmowemu środowisku, które skutecznie przypomina o obrazach Hoppera. Mają one szansę wybrzmieć w ich temporalno-przestrzennej ambiwalencji i zadomowić się w spojrzeniu oglądającego film widza. Niejednokrotnie przywoływane przez krytyków odczucie narracyjnego, a zatem kinetycznego i temporalnego napięcia (pisałem już o tym wcześniej), nie zostaje rozładowane, lecz skumulowane. Twierdzę, że dobrym przykładem filmów, które w percypcyjnym doświadczeniu pozwalają ujawnić specyfikę obrazów Hoppera, są realizacje Michelangela Antonioniego i Yasujirō Ozu.

W *Zaćmieniu* (1962; fig. 168) Antonioniego jedna ze scen ukazuje graną przez Monikę Vitti postać głównej bohaterki w mieszkaniu widzianym z zewnątrz, przez okno. Po wejściu do domu kobieta podchodzi do drugiego, ledwie widocznego w kadrze okna (prostokątnego do tego, przez które sytuację obserwuje widz), i spogląda przez nie na zewnątrz. Na linii jej spojrzenia, między narożem domu i lewą krawędzią kadru, są widoczne jedynie korony drzew. Takie ujęcie kończy sekwencję; nie wiadomo, co widzi bohaterka i dlaczego tam właśnie skierowała spojrzenie. Wydaje się zresztą, że nie jest to zbyt istotne dla fabuły filmu. A jednak właśnie ten moment przypomina o dziełach Hoppera, w których, mimo obecności postaci, nie dominuje anegdota, lecz własności obrazowe. Myślę tu w szczególności o takich pracach, jak *Poranek na Cape Cod* (fig. 169), *Słoneczne światło w mieście czy Kobieta w słońcu*. Z ujęciem Antonioniego wiąże szczególnie pierwszy z wymienionych obrazów, w którym widoczna z profilu kobieta w wykuszowym oknie spogląda w stronę prawej krawędzi pola; linia jej wzroku przebiega równolegle do widocznych w głębi pasm nieba, lasu i traw, ale przedmiot spojrzenia pozostaje nieokreślony<sup>91</sup>.

Deleuze pisze, jakby powtarzając uwagi dotyczące postaci Hoppera, że bohaterowie filmów włoskiego reżysera, żyjący w pustych, jak gdyby opuszczonych przestrzeniach, cierpią i dostrzegają nie tylko własną samotność w świecie, lecz nieobecność lub obcość względem samych siebie. Nieokreśloność lub widoczna pustka tego, na co spoglądają, zastępuje „tradycyjny dramat jakimś optycznym dramatem przeżywanym przez postać”<sup>92</sup>. Scena z *Zaćmienia* nie tylko jawi się jako chwilowe powtórzenie obrazu w filmowym kontinuum, ale wstawia go, przy-stawiając do czasowo-przestrzennej granicy ujęcia, tak jakby poza nim nie było już nic więcej. Jako pewna nadwyżka względem filmowej opowieści (film Antonioniego w dużej mie-

---

<sup>91</sup> Wspominałem już, że w jednym z wywiadów Jo Hopper twierdziła, że kobieta w *Poranku na Cape Cod* sprawdza pogodę, zastanawiając się, czy wywiesić pranie, na co Hopper, niechętny jakiegokolwiek narracyjnemu rozstrzygnięciu, odparł, że ona po prostu patrzy przez okno. Zob. K. Kuh, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Modern Artists*, New York–Evanston 1962, s. 132.

<sup>92</sup> G. Deleuze, *Kino*, s. 236.

rze składa się z takich scen) nie dopowiada tego, co implikuje obraz, ale powtarza ową NARRACYJNO-WIZUALNĄ NIEROZSTRZYGALNOŚĆ.

W swej książce francuski filozof postrzega kino jako obszar wizualności, który stanowi realizację koncepcji czasu oraz świata jako obrazu Bergsona. Wspominałem już, że Deleuze odnajduje w kinie dwa podstawowe rodzaje obrazu: obraz-ruch i obraz-czas. Pierwszy z nich, który dominuje w filmach powstałych do około 1945 roku (choć oba zazwyczaj współwystępują w różnych proporcjach), opiera się na powiązaniach sensoryczno-motorycznych, gdzie ruch, montaż i narracja są motywowane przyczynowo-skutkową logiką, najczęściej opartą na linearnym rozumieniu czasu i ruchu, które są ze sobą współzależne i uporządkowane narracyjnie. Klasyczne kino hollywoodzkie jest modelowym przykładem takiej zależności. Jednak w okresie po drugiej wojnie światowej związek wpisanego w obraz ruchu i przypisanego mu czasu zostaje stopniowo zakwestionowany. Determinująca klasyczne filmy narracyjna koherencja zostaje przełamana na rzecz wieloaspektowej, temporalnej struktury kryształu, a obraz filmowy coraz częściej staje się bezpośrednim obrazem czasu. Przełamanie reżimu obrazu-ruchu, zmysłowo-motorycznego schematu budowania akcji, emancypuje obraz, odsłania go w jego niefizycznej czasowości: kino, jak określił je w tytule swej książki David Norman Rodowick, jest w ujęciu Deleuze'a „maszyną czasu”<sup>93</sup>. Choć wspomniane kwestie wymagałyby rozwinięcia, nie jest to miejsce na omówienie owego monumentalnego i złożonego dzieła<sup>94</sup>. Dla tej dyskusji istotny jest moment przejściowy, który charakteryzują „czyste obrazy optyczne i dźwiękowe”, o jakich już wspominałem w poprzednim podrozdziale (Hitchcock jest reżyserem okresu przejściowego, końcowej fazy obrazu-ruchu).

„Ufilmowanie” Hoppera rozumiane jako wizualna narracja opatrująca przypomniany w filmie obraz w czas i ruch redukowałyby go

---

<sup>93</sup> D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham–London 1997.

<sup>94</sup> Wyczerpujące omówienie i interpretację książki Deleuze'a stanowi książka Rodowicka. Oprócz obszernej literatury obcej w języku polskim powstały dwie publikacje szczegółowo omawiające koncepcję kina Deleuze'a: M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003; J. Spalińska-Mazur, *Obraz-czas-mysł. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007.

do tego, co Deleuze (za Bergsonem) nazywa kliszą i wiąże w większym stopniu z obrazem-ruchem niż obrazem-czasem, gdy „zawsze postrzegamy mniej, tylko to, co nas interesuje w postrzeganiu, a raczej to, czego postrzeganie jest w naszym interesie, z powodu naszych przedsięwzięć ekonomicznych, przekonań ideologicznych i psychologicznych wymogów”<sup>95</sup>. Takie interesowne, lub heideggerowsko „poręczne”, widzenie podporządkowywałoby obraz opowieści, gdzie obraz byłby o tyle istotny, że wspomagałby i niósł scenariusz, uzupełniał wątek narracji. Stąd właśnie wzięła się Barthes’a niechęć do kina, które wymaga poświęcenia widzenia na rzecz czytania, obrazu na rzecz narracji. Walter Benjamin z kolei pisze o „rozproszonej percepcji” i cytuje Georges’a Duhamela: „Już nie potrafię się skupić. Ruchome obrazy zajęły miejsce moich myśli”<sup>96</sup>. Tymczasem wiele dzieł Hoppera implikuje czas, który może być odczuwany jako beczasowość lub znaczące zwolnienie, ale też wymaga od widza, by czas im poświęcił, czyli zmienił modus oglądu, który można określić jako przejście od epistemologicznego, lekturowego stosunku względem obrazu do stosunkowo rzadkiego w kinie, ontologicznego spotkania, jakiegoś „naprzeciwko”. Potrzebują one wizualnej bezinteresowności, logiki, która powraca do samego obrazu i jest pozbawiona pragmatyzmu sprawnej opowieści, celu, w osiągnięciu którego obraz miałby być jedynie narzędziem. Nie powinno zatem dziwić, że sceny przywodzące na myśl Hoppera, obok klasycznego kina amerykańskiego, generującego skojarzenia oparte przede wszystkim na kliszach „amerykańskości” pejzażu lub kondycji człowieka, pojawiają się w filmach kierujących się w stronę obrazu-czasu, do których Deleuze zalicza dzieła między innymi wyżej wymienionych reżyserów. Nie chodzi tu

---

<sup>95</sup> G. Deleuze, *Kino*, s. 247. Nie należy jednak traktować kliszy jako czegoś negatywnego. Twierdzą bowiem, że malarstwo Hoppera opiera się na kliszach i to właśnie wymiar klisz, jako tego, co powtarzalne, pozornie łatwo przyswajalne, generuje *gros* interakcji z innymi obrazami. Zasługą kliszy jest zawiązanie dialogu, którego owocność musi być jednak każdorazowo zweryfikowana. Słowem, z pozoru oczywiste powtórzenie, to-co-poręczne-i-znane i dlatego dostrzegane, często prowadzi do zupełnie nieoczekiwanej, otwierającej i płodnej interpretacji.

<sup>96</sup> G. Duhamel, *Scenes de la vie future*, Paris 1930, s. 52; cyt. za: W. Benjamin, *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii*, s. 233.

jednak o wskazanie konkretnych nazwisk, lecz o pewien powracający w rozmaitych filmach sposób myślenia o relacji obrazu, narracji, ruchu i czasu, a co za tym idzie, oglądowego doświadczenia.

Kryzys więzi sensoryczno-motorycznych tworzących obraz-działanie dał o sobie znać „czysto optycznymi i dźwiękowymi sytuacjami”, gdzie: „Trzeba było aktorów nowego typu [...], profesjonalnych nie-aktorów, czy – lepiej – »AKTORÓW BĘDĄCYCH MEDIAMI«, zdolnych bardziej do widzenia i pokazywania niż do działania”<sup>97</sup>. Podczas gdy w sensoryczno-motorycznym obrazie akcji widz uczestniczył w zdarzeniach, w różnym stopniu identyfikując się z działającym bohaterem, teraz wydaje się, że to bohater identyfikuje się z rolą widza, staje się wewnątrzfilmowym, implikowanym widzem, „rejestruje [spojrzeniem – F. L.], a nie reaguje”<sup>98</sup>. Koncentracja na wewnątrzfilmowym widzeniu nie służy jednak narracyjnej interpunkcji, lecz wskazuje na kondycję owych filmowych widzów, których działania częstokroć gubią wątek, są motywowane przypadkiem, a przedmiot ich spojrzenia pozostaje nieokreślony.

W analizowanej już *Psychozie* Marion spogląda przez okno w stronę domu Batesów, pełniąc rolę widza, któremu w następnym ujęciu ukazuje się kadr sugerujący obraz Hoppera. Jej czynność jest jednak logicznie umotywowana (oczekiwaniem, być może obawą) i organicznie związana z fabułą. Tymczasem w scenie Antonioniego dochodzi do rozerwania tych relacji, uwolnienia widzenia od funkcji narracyjnej. To ono staje się tematem danej sceny, tak jak widzenie stanowi oś wielu obrazów Hoppera, w których również pojawiają się aktorzy „nowego typu” – kierujący spojrzeniem widza lub, jak w *Nowojorskim kinie*, określający jego modus.

W *Nocy* Antonioniego (1961) grany przez Marcella Mastroianniego pisarz Giovanni, oczekując powrotu żony Lidii, leży na kanapie, przegląda pocztę, a w końcu odgarnia zasłonkę i unosi wzrok w stronę okna. Lekko marszczy brwi, sugerując koncentrację spojrzenia na czymś na zewnątrz. Ułamek sekundy później, w następnym ujęciu, widzimy wypełniającą większość ekranu płaszczyznę bezokien-

---

<sup>97</sup> G. Deleuze, *Kino*, s. 246 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 231.

nej elewacji budynku, która przypomina centralną ścianę w *Pokojach nad morzem* (o czym więcej poniżej; fig. 170–171). Widok z góry sugeruje, że Giovanni wygląda na zewnątrz przez okno. Jednak usytuowanie jego ciała – leży na kanapie i spogląda przez okno z bardzo niskiej perspektywy – sprawia, że utożsamienie spojrzenia mężczyzny z kadrem ukazującym ścianę jest niemożliwe. Kilka sekund później, na widocznym po lewej stronie skrawka ulicy, pojawia się jego żona Lidia. Przechodzi w dół ulicy, „ociera się” ramieniem o granicę statycznego kadru i znika za jego dolną krawędzią. Choć wydaje się, że Lidia jest tuż pod własnym mieszkaniem, widz zdaje sobie później sprawę, że znajduje się ona w innej części miasta. W rezultacie nie istnieje żaden bezpośredni związek między spojrzeniem Giovanniego i tym, co ukazuje się w kolejnym ujęciu. Takie narracyjne pęknięcie uwalnia obraz od reżimu czasoprzestrzennej opowieściowej koherencji i właśnie w takim pełnym rozstępów ciągu obrazów najskuteczniej zadamawiają się percytowane obrazy Hoppera.

Na wzór widoku morza i wnętrza pokoju u Hoppera w filmie Antonioniego na margines nieruchomego kadru zostały „zepchnięte” pasma ulicy po lewej i ciąg okien po prawej stronie. Jednak, jak zauważyłem w poprzednim rozdziale, podczas gdy wizualne cytaty utrzymują owe boczne partie w obrazie, bronią go przed wypchnięciem spojrzenia poza granice płótna na rzecz wertykalnego powtórzenia, to kadr z *Nocy* stanowi typowy przykład Bonitzerowskiego dekadrażu; zakłada przestrzeń poza ramą, zmusza poszukujące fabuły spojrzenie widza do błędzenia wzdłuż granicy kadru i przekraczającej ją projekcji. Z drugiej strony jednak zostaje dowartościowane to, co wstrzymuje postęp fabuły i zmusza spojrzenie do zmiany trybu czytającego na tryb widzący. Przejście od obrazu-ruchu do obrazu-czasu potęguje transformację przestrzeni, która w czysto optycznych sytuacjach przybiera postać przestrzeni dowolnej (*espace quelconque*), czyli miejsca nieokreślonego, bez specyficznego odniesienia geograficznego, pustego, nieciągłego na poziomie kolejnych ujęć, o dużym stopniu wizualnego wyabstrahowania<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Zob. ibidem, s. 130–135. Niedawno na relację koncepcji Deleuze’a w kontekście filmowości Hoppera pobieżnie zwrócono uwagę w: N. M. Schmitz, *Edward*

„Hopper maluje interwały, w których ulokowana jest nieistotność” – powiada O’Doherty. Ów interwał jest czymś, „co nie jest psychologicznie nasycone”, co umożliwia artyście koncentrację na tym, co banalne<sup>100</sup>. W *Blue Velvet* (1986) Davida Lyncha (fig. 172) pojawia się krótkie ujęcie ukazujące, przypadkowego z punktu widzenia fabuły, mężczyznę stojącego przed sklepem. Killkusekundowa scena nie ma istotnego związku z akcją filmu i stanowi, jak się wydaje, dość arbitralny wizualny łącznik zapewniający widzowi chwilę „czytelniczego” odpoczynku. Jednocześnie jednak właśnie ona, wśród kilku innych śladów malarstwa Hoppera, najsilniej aktywizuje hopperowską reminiscencję – z jednej strony za sprawą motywu swobodnie przywołującego *Niedzielę* (fig. 173), z drugiej – z uwagi na owo miejsce między „istotnymi” obrazami.

Hopper poszukuje, a zarazem tworzy takie obrazy, które zmuszają widza do uważniejszego spojrzenia na to, co normalnie uchodzi naszej uwadze, po czym spojrzenie jedynie się prześlizguje, bez zarejestrowania danego widoku jako czegoś istotnego, bez nazwania go. Nazwać to przecież nadać wagę, wprowadzić w rejestr, zapamiętać. W języku angielskim przywołane przez O’Doherty’ego słowo *interval* oznacza również anakt – przerwę w teatralnym przedstawieniu. W kilku obrazach ukazujących teatralne wnętrza (*Samotna postać w teatrze*, 1902–1904, fig. 174; *Pierwszy rząd widowni*, 1951, fig. 17; *Anakt*, 1963, fig. 175) Hopper szuka obrazu właśnie w chwili, gdy pod względem narracji nic się nie dzieje, gdy można oderwać wzrok od prostokąta ekranu/sceny<sup>101</sup>. „Bycie pomiędzy” w przestrzeni, ale

---

*Hopper’s Modernity or an Example of Painting in the Time of Its Technical Reproducibility*, w: G. Matt (ed.), *Western Motel*, s. 240–258. Powyższe spostrzeżenia, znacznie zresztą różniące się od wyводу Norberta M. Schmitza, poczyniłem jednak niezależnie już w referacie *Edward Hopper and the Cinema. Painting the Movies or Shooting the Painting?* wygłoszonym w styczniu 2008 roku na konferencji *Meaning and Context* na Queens University w Kingston, Ontario w Kanadzie.

<sup>100</sup> B. O’Doherty, op. cit., s. 76.

<sup>101</sup> Analizy z mojej pracy magisterskiej oraz z rozprawy opublikowanej na jej podstawie (*Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Artium Questiones” 2008, nr 18, s. 151–194) ukazują logikę takiego sposobu myślenia o dziełach Hoppera. Pokazałem tam, że scena w *Pierwszym rzędzie widowni* jest



i w czasie, które mogłoby określać owe obrazy, nie jest jednak sposobem bycia odseparowanym od tego, co „przed” i „po”. Jest to raczej miejsce kondensacji czasu i przestrzeni, wytchnienie „po” i zarazem oczekiwanie „przed”, krystaliczne współistnienie różnych warstw czasowych.

Określenie MIEJSCA NIEISTOTNOŚCI sugeruje, że to, co poza nim, jest ważniejsze, bardziej godne obrazu czy naszej uwagi. Pod względem ikonografii tematyczna banalność czyni z Hoppera kontynuatora impresjonizmu, a zarazem protoplastę pop-artu. Jednak takie porównania nie oddają sprawiedliwości zawartej w jego dziełach dynamice paradoksalnego malarskiego kadru, gdzie obraz wykracza poza siebie, a zarazem w owym dynamicznym trwaniu jeszcze silniej utrzymuje się w swej ramie. Probierzem dla części tak scharakteryzowanych, „nieistotnych” obrazów Amerykanina są właśnie filmy.

Znamiennym przykładem jest kino Yasujirō Ozu. Oglądając jego filmy, trudno nie przypomnieć sobie malarstwa Hoppera. Mam na myśli zwłaszcza późniejsze realizacje (cztery ostatnie w kolorze): *Wczesne lato* (1951; fig. 176), *Kwiat równonocy* (1958; fig. 177), *Dry-fujące trzciny* (1959; fig. 178), *Późna jesień* (1960), *Jesienne popołudnie* (1962)). Zbieżność tytułów nawiązujących do pór roku oraz dat powstania nie jest zapewne mniej przypadkowa niż wizualna poetyka kinematograficzna.

Ozu to reżyser, który, jak często pisze się w literaturze mu poświęconej, przez całe życie kręcił ten sam film<sup>102</sup>. Przez dziesięciolecia – od lat trzydziestych do sześćdziesiątych – nie zmienił techniki filmowania polegającej na statycznych ujęciach wewnątrz, przeważnie z nieruchomej kamery usytuowanej nisko nad ziemią. W okresie tym w większości filmów występują ci sami aktorzy, odgrywający

---

w istocie powtórzeniem i kondensacją pola obrazowego. Z kolei sytuacja w *Antrakcie* przypomina *Kobietę w słońcu*. Tutaj fragment sceny przy prawej krawędzi jest analogiczny do firanki sugerującej okienne otwarcie. W ten sposób, jeśli niewidoczne okienne otwarcie okazuje się w wyniku analizy ramą obrazu, na który spoglądamy wspólnie z ukazaną kobietą, to w *Antrakcie* podobną rolę pełni niewidoczna scena/ekran.

<sup>102</sup> Zob. D. Richie, *Ozu. His Life and Films*, Berkeley 1974; D. Bordwell, op. cit.; Y. Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Ann Arbor 2003.

podobne role. Fabuła jego filmów opiera się na niezbyt skomplikowanych perypetiach rodzinnych, gdzie najczęściej powracającym wątkiem jest problem wydania córki za mąż. Sztukę Ozu i Hoppera cechuje wieczny powrót „tego samego”, które nigdy nie jest tym samym, lecz subtelnie transformowanym trwaniem w analizie, cierpliwą obserwacją. Amerykański artysta również jakby „kręci” ten sam film, tyle że jest to film składający się w większości z nieruchomych, jednokadrowych ujęć.

Późne obrazy Hoppera przypominają się w trakcie oglądu filmów Ozu za sprawą kilku czynników. Chodzi o staranną kompozycję kadru opartą na wyrazistej geometrycznej strukturze i wewnętrznej ramie, na przykład bocznych, kadrujących scenę w głębi, parawanowych ścian korytarza japońskiego mieszkania. Przede wszystkim jednak wirtualne projekcje „kadrów Hoppera” pojawiają się jako charakterystyczne dla japońskiego reżysera, również wewnętrznie znieruchomiałe (choć w tle widać ruch chmur lub przechodzącą postać), jednokadrowe ujęcia pełniące rolę swoistych INTERWAŁÓW lub MIĘDZYOBRAZÓW dzielących i łączących sceny wzbogacone o ruch i dialogi (fig. 176–178). Jednocześnie stanowią one autonomiczne jednostki wizualne, często swobodnie wprowadzające atmosferę miejsca, w którym będzie rozgrywała się kolejna scena<sup>103</sup>. Są to ujęcia widoków miejskich i krajobrazów, z pojawiającymi się często na pierwszym planie motywami, takimi jak sztyl, latarnia, telegraficzny słup, które dodatkowo dzielą kadr i akcentują przestrzeń. Określa się je jako momenty zastoju, *pillow shots* lub martwe natury<sup>104</sup>. Funkcjonują niemal jak fotogramy, wklejone w tkankę filmu

<sup>103</sup> „Jeśli chodzi o puste przestrzenie, w których nie ma postaci ani ruchu, są to opustoszałe wnętrza, opuszczone plenery, albo naturalne krajobrazy. U Ozu mogą one nabierać autonomii, której automatycznie nie miały nawet w neorealizmie, co nadaje im pozorną wartość, względną (w stosunku do fabuły) albo pośrednią (gdy akcja się kończy)”. G. Deleuze, *Kino*, s. 243.

<sup>104</sup> Ibidem. Określenia *pillow shots* Burch używa w nawiązaniu do *pillow words* w poezji japońskiej – słów modyfikujących pierwsze słowo w kolejnym wersie. Niekiedy jego znaczenie jest niejasne, podnosi ton lub działa jako obraz. Zob. N. Burch, *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Film*, Berkeley 1976, s. 160. Określenie „martwe natury” pojawia się w: D. Richie, op. cit. Zob. omówienie twórczości japońskiego reżysera w języku polskim: M. Szewczyk,

fotografie. Kilku-, a nawet kilkunastosekundowym trwaniem „zmu-  
szają widza, by badał je wzrokiem, tak jak obrazy malarskie”<sup>105</sup>, czyli  
nie konsumował ich jako medium filmowej narracji, lecz analizował  
jako wizualną propozycję, w której dominują relacje elementów we-  
wnątrzkadrowych. Burch zauważył, że owe przejścia w filmach Ozu  
„nigdy nie stanowią części właściwej narracji”, ukazują to, co „poza  
*diegesis* jako przestrzeń obrazową lub jakby inny plan rzeczywisto-  
ści, nawet wtedy, gdy ukazane przedmioty [...] widzimy we wcze-  
niejszych lub następujących później ujęciach całkowicie należących  
do *diegesis*”<sup>106</sup>. A zatem z punktu widzenia fabuły – i tak, jak zauważa  
między innymi David Bordwell, bardzo redukcyjnej i z pozoru nie-  
konsekwentnej<sup>107</sup> – mają one znikome znaczenie. Te nie-istotne mię-  
dzymomenta, w późniejszych filmach wzmocnione kolorem, powta-  
rzają hopperowskie, zorientowane diagonalnie lub równoległe do  
płaszczyzny pola kompozycje. Filmy Ozu stanowią zatem wizualne  
środowisko, intertekst, który aktualizuje i sprawdza intuicję związa-  
ną z filmową kadrowością wielu obrazów jako „miejsca nieistotności”.

W jeszcze czarno-białym filmie *Wczesne lato* widzimy narracyjnie  
„pusty kadr” szczerze wypełniony fasadą naprzeciwległego biurow-  
ca, ujętą po bokach przez prowadzące do niego elewacje (fig. 176).  
Trudno wskazać konkretny, bardzo podobny pod względem struk-  
tury lub motywu obraz Hoppera; jest to raczej pamięciowy kom-  
pozyt *Pokojów przy morzu* i bezosobowości szarej ulicy biurowców  
w *Biurze w Nowym Jorku*. Jednak tym, co obok owej ascetycznej, po-  
nurej budowli oraz rygorystycznej, niemal abstrakcyjnej struktury  
sprawia, że to ujęcie ma większą siłę wirtualnego generowania pa-  
mięci malarstwa Hoppera, jest poczucie upływającego czasu nie tyl-  
ko po stronie widza, ale też po stronie obrazu. Dzieła autora *Jastrzębi  
nocy* znajdują w kinie Ozu alibi dla swej bezczasowości, funkcjono-  
wania w nielinearnym temporalnym porządku.

---

*Japońskie umiłowanie formy. Późna jesień Yasujirō Ozu, „Studia Filmoznawcze”*  
1998, nr 19, s. 33–47.

<sup>105</sup> N. Burch, *To the Distant Observer*, s. 162.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 161–162.

<sup>107</sup> D. Bordwell, *op. cit.*, s. 54.

Z kolei w otwierającej scenie *Dryfujących trzcin* (fig. 178) widzimy piękną kompozycję z martwą naturą – butelką na pierwszym planie, a także podobną kształtem i wielkością (z takiej perspektywy) białą latarnią w dali, na tle błękitu morza i nieba. Przypomina ona mariny Hoppera: *Długi hals* (1935; fig. 179) z ujętą od strony morza żaglówką i domem z latarnią na brzegu, *Piąta rano* (1937) z latarnią na wysepce, pofalowaną wodą i budynkami z kominem w oddali czy *Wzgórze z latarnią* (1927) – przede wszystkim ze względu na błękit nieba skonstrastowany z wertykalną architekturą tytułowego budynku. Nowoangielskie krajobrazy Hoppera silniej wpisują się w długą tradycję malarstwa pejzażowego i dlatego wydają się bardziej oswojone i konwencjonalne niż pejzaże miejskie. Jednocześnie są umocowane w geograficznej wyobraźni Amerykanów, transformującej sposób postrzegania tamtejszej rzeczywistości (pisałem o tym w rozdziale *Widzieć Hopperem*). Ich percytowanie z kadrem Ozu wyodrębnia jakości malarskie – kolor i relację form oraz sposób, w jaki Hopper dysponował polem obrazu. Paradoksalnie zatem film nie pozwala „rozpłynąć się” ramie, zaznacza jej niezbywalność, specyficzną kompozycję świata, zbliżając się pod tym względem do fotografii. Różnicę stanowi jednak nieustająca świadomość zapisanego w obrazie, upływającego, a raczej wydarzającego się w momencie oglądu czasu, który w kinie nie jest oczywisty, lecz w takiej formie oferowany widzowi. W tym sensie międzyobrazy Ozu można potraktować jako specjalne miejsca, nie tylko obrazu, ale dla obrazu; w chwili percytacji uczą tego, jak na obrazy Hoppera patrzeć, chwieją ich strukturą przez swą filmową przynależność, a zarazem ją wzmacniają za sprawą tak szczególnego użytku, jaki z tej przynależności czynią.

### **Wieczna miłość: *Kobieta w słońcu* i *Tatarak* Wajdy**

Obrazem, który sumuje – choć nie wyczerpuje – doświadczenie statycznej, dekonstruującej potoczne rozumienie filmowości Hoppera jest *Kobieta w słońcu* (fig. 180) zacytowana przez Andrzeja Wajdę w filmie *Tatarak* (2009). *Tatarak* kondensuje trzy najważniejsze

moim zdaniem aspekty filmowego bycia obrazów, które omawiałem w poprzednich rozdziałach: *tableau vivant*, OBRAZ-KADR oraz MIĘDZYOBRAZ. Przypadek ten skutecznie uaktywnia szeroki potencjał malarstwa Hoppera, jego poróżnioną specyfikę, wpisaną w status kadru narracyjną ambiwalencję oraz temporalno-przestrzenną autonomię.

O *Kobiecie w słońcu* pisałem pod koniec podrozdziału *Mówić pozwoli* w kontekście obrazu *Pokój na Brooklynie*. Obie te prace nie tyle łączyła postać samotnej kobiety, co różnica jej stosunku do pojawiającego się na podłodze światła. Wiązał je ze sobą także film Chantal Akerman, który wystawia widza na próbę czasu, zmusza, by zmienić rejestr widzenia i otworzył spojrzenie na trwanie, wybrzmiewanie obrazu, ale i kondycję kobiety w czasie. W filmie Akerman jest pokazywane to, co umyka widzowi podążającemu za konwencjonalną fabularną narracją, nie-czytające patrzyenie dłuży się. Reżyserkę interesują „obrazy między obrazami”<sup>108</sup>, przejścia, chwile nieistotności, które gubimy w pragmatycznie motywowanym ciągu zdarzeń. Związek z późnym obrazem Hoppera polegał na zmianie, która zaszła w chwili, gdy kobieta rozebrała się i pozbyła większości sprzętów z pokoju. Przestała patrzeć w ścianę i zaczęła wyglądać przez okno, zredukowała swój sposób bycia do elementarnych czynności, które w porównaniu ze sceną w pierwszym ujęciu filmu ożywiają ją lub w jakiś sposób przywracają jej życie.

O obrazie tym przypomina również kilka fotografii Gregory'ego Crewdsona. Jedna z nich (fig. 181) przedstawia dużo bardziej bogato wyposażone wnętrze i stojącą tylko w bieliźnie kobietę w pozie zbliżonej do tej znanej z obrazu Hoppera. Echa artykulacji (nie architektonicznej, lecz dyspozycji elementów ikonograficznych w obrębie kadru) ścian namalowanego wnętrza stanowią: okno po prawej stronie, obrazek i lustro. Atmosfera fotografii wydaje się bardziej napięta, dramatyczna, a zauważalne podobieństwa trzeba łowić wśród różnic (np. na sofie siedzi druga, starsza kobieta, być może jej matka). Wspominam o tym zdjęciu, ponieważ rolę rzutowanej przeze mnie w fotografię „kobiety w słońcu” zagrała znana amerykańka-

---

<sup>108</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 4.

ska aktorka Gwyneth Paltrow. Jej rozpoznawalność problematyzuje tożsamość postaci, a reminiscencje jej wcześniejszych ról dodatkowo mobilizują i poróżniają fotografię, predestynują do rozpisania jej scenariusza.

Z kolei w *Tataraku* w rolę *Kobiety w słońcu* wcieliła się Krystyna Janda (fig. 182). Przypadek ten nie pozostawia wątpliwości co do tego, że Wajda intencjonalnie sięgnął po obraz Hoppera (co nie znaczy, że jego świadomy gest determinuje sens takiej referencji) i oferuje najbardziej owocną ze znanych mi cytatowych interpretacji tego obrazu. Uwadze tych, którzy znają obrazy Hoppera, nie powinno też umknąć inne, mniej wyraziste powtórzenie pozy kobiety z *Porannego słońca* (1952; fig. 184) w scenie części fabularnej, gdy pani Marta czeka na Bogusia (młodego mężczyznę, którym się zauroczyła) nad rzeką (fig. 183). Motyw ten został powtórzony w fotosie reklamowym, tym razem w kontekście scenografii wnętrza znanego z *Kobiety w słońcu*, w którym aktorka siedzi w takiej właśnie pozie na łóżku. Poniżej spróbuję spojrzeć na obraz przez pryzmat filmu Wajdy – tego, jak jest przez film „traktowany” oraz jakie znaczenia w takiej interakcji są generowane. W takim dialogu z jednej strony obraz stanowi scenograficzny zasób lub wewnętrzny element składowy filmu, z drugiej – to film zostaje zwinięty w ramę obrazu, stając się również jego składnikiem.

Podstawowa część *Tataraku* oparta jest na krótkim opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza o tym samym tytule<sup>109</sup>. Opowiada o dyskretnie rodzącej się miłości starszej kobiety – pani Marty – do młodego mężczyzny, oplecionej atmosferą śmierci: jej dzieci w powstaniu warszawskim, jej własną, która ma nadejść, oraz chłopaka, który po namiętnym pocałunku z Martą, zrywając dla niej tatarak, tonie w jeziorze<sup>110</sup>. Tak rozpisany w czasie następującymi po sobie obrazami splot miłości i śmierci zostaje powtórzony w skondensowanej

---

<sup>109</sup> Wątek śmiertelnej choroby głównej bohaterki został zaczerpnięty z opowiadania Sándora Máraiiego *Nagle wezwanie*, które w Polsce zostało wydane w tomie *Magia* (Warszawa 2008).

<sup>110</sup> „I tak okazało się, że tematem *Tataraku* dla mnie jest niewątpliwie śmierć”. Zob. K. Janda, *Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu*, w: *Tatarak. Pożegnanie miłości*, opracowanie zbiorowe z opowiadaniem J. Iwaszkiewicza, rozmowami

postaci w trzech *quasi*-teatralnych scenach z monologową narracją biograficznego wątku z życia Krystyny Jandy, opowiadającej o końcowych miesiącach życia i o śmierci swojego męża Edwarda Kłosińskiego<sup>111</sup>. *Kobieta w słońcu* stanowi ich osnowę i ramę – jako kadr i jako współwydarzająca się w pamiętającym spojrzeniu, w kilkuminutowych odsłonach, wirtualna obrazowa tkanka<sup>112</sup>.

*Tatarak* to rodzaj meta-filmu, którego zasadnicza część – adaptacja opowiadania Iwaszkiewicza – łączy się z momentami z życia aktorów i twórców filmu, na przykład w początkowych scenach, gdy Janda z Wajdą czytają wspólnie *Tatarak* lub w postaci nagłego zerwania fabularnej fikcji przez przejście w przestrzeń planu filmowego. W jednej z końcowych scen do wody wskakuje Marta, a wynurza się Janda, po czym w strugach deszczu ucieka z planu, zatrzymuje nieznanego samochód i nim odjeżdża. Taka oscylacja między rzeczywistościami, kombinacja życia i sztuki, widzenia i bycia widzianym jest również konstytutywnym aspektem oglądowego doświadczenia pojawiającego się tu obrazu Hoppera i jego malarstwa w ogóle.

W scenach z Jandą w roli „kobiety w słońcu” nieruchoma kamera powtarza niezmienną granic płótna i ujmuje pole bardzo zbliżone do tego, które malarsko zagospodarował Hopper. Przekład obrazu dokonuje się zatem według dwóch podstawowych współrzędnych: dwuwymiarowej kompozycji podporządkowanej ramie oraz trójwymiarowej inscenizacji. Jednocześnie owo staranne od-

---

i wypowiedziami A. Wajdy i K. Jandy, wywiadem z M. Iwaszkiewicz oraz esejem A. Gronczewskiego, Warszawa 2009, s. 34.

<sup>111</sup> Wajda wraz z obrazem sięga po ikonografię „nie-miejsc” i związany z nią mit samotności w malarstwie Hoppera. Tak mówi o Jandzie: „Kiedy wyznała, że opowie to też innym, pomyślałem, że ona z tymi myślami wraca każdego dnia do hotelu, gdzie w samotności wspomina tamte chwile [...]. Natychmiast stanęły mi przed oczami obrazy samotnych kobiet w hotelowych pokojach namalowanych przez Hoppera. Tu przyszedł mi z pomocą autor zdjęć *Tataraku* Paweł Edelman, który uznał, że tylko całkowicie nieruchoma kamera może ukazać to, czego spodziewamy się po tych scenach w naszym filmie”. Ibidem, s. 3–4.

<sup>112</sup> Samo opowiadanie polskiego pisarza wydaje się adekwatnym literackim partnerem dla Hoppera: „Właśnie opowiadania J. Iwaszkiewicza najbardziej zbliżają nas do portretów ludzi, szczególnie kobiet. One nas zbliżają do minionych czasów, do nostalgii, która w pewnym momencie życia przychodzi do nas” – mówi Wajda. Ibidem, s. 18.

tworzenie struktury obrazu silnie zaznacza kilka podstawowych różnic. Po pierwsze, w filmie kobieta nie jest naga, lecz ma na sobie czarną koszulę nocną: zaznaczony w ten sposób kontrast z jasnym, nagim ciałem postaci z płótna Hoppera, może wskazywać na żalobną wymowę filmowego cytatu. Z kolei w obrazie zaznaczone tylko firanką okno po prawej stronie w kadrze jest częściowo widoczne. Ponadto w pierwszej z trzech odsłon (najbliższej obrazowi) pojawia się znane ze szkiców przygotowawczych krzesło, ustawione w rogu pod wiszącym na ścianie obrazkiem, a przy łóżku widzimy „występującą” w innych pracach Hoppera walizkę. Brakuje też fragmentu obrazu w lewym górnym rogu, a przez okno, zamiast rozświetlonych słońcem pagórków, widać inny budynek oraz fragment neonu „Hotel”. Zmianom uległy również proporcje poszczególnych elementów, na przykład wielkości ściany po prawej stronie, co zapewne wiąże się z różniącym się nieco od obrazu formatem filmowego kadru. Te z pozoru drobne korekty dopowiedziały to, co w obrazie niejednoznaczne i co zakłóca estetyczną oraz znaczeniową klarowność, która – jak się wydaje – mogłaby rozproszyć recepcję monologu aktorki.

Pierwsze ujęcie filmu to zbliżenie na twarz leżącej jeszcze w łóżku, właśnie budzącej się kobiety. Po krótkiej chwili wstaje, lecz nie od strony, którą sugeruje odchylenie kołdry w obrazie, gdzie widać porzucone beztrzesko pantofle, ale z drugiej, od strony ściany. W miejscu zajmowanym przez buty leży telefon i jakiś prostokątny przedmiot, może portfel. Zostaje „uruchomiona” w ten sposób przestrzeń, która na płótnie jest rozpoznawalna tylko dzięki relacji dalszej nogi łóżka i ściany. Okryta czarną koszulą nocną kobieta przywdziewa pantofle, których jeszcze nie widać (słychać jedynie wyrazisty dźwięk obcasów) i zapala papierosa, z którym – przyjmując pozę bliską kobiecie z obrazu Hoppera – staje naprzeciwko okna, w szerszym i nieco mniej wyrazistym niż w *Kobiecie w słońcu* paśmie padającego przez okno słońca<sup>113</sup>. Ten moment odzwierciedla

---

<sup>113</sup> Staje nieco bliżej okna, na tle zasłony dzielącej naprzeciwległe okno i ścianę, przy której stoi łóżko. Na jednym ze zdjęć z planu zamieszczonym w publikacji *Tatarak* aktorka stoi jednak dokładnie w tym samym miejscu co kobieta z obrazu, a nawet trzyma papierosa w taki sposób, że prowadzi on spojrzenie dokładnie tam, gdzie palec postaci Hoppera. Świadczy to o uważnym studiowaniu



możliwą do wydobycia w analizie oglądowej malarskiego dzieła sekwencję elementów, która wraz z lekturą od lewej do prawej strony generuje wydarzające się w spojrzeniu powstawanie postaci (z łóżka, a zwłaszcza – z obrazu): od granicy obrazu, splecionego z cieniem nóg światła, przez pantofle, biel łóżka i odwiniętą kołdrę, której kształt znajduje swe powtórzenie w masywnym udzie tak „powstałej” postaci. Nakładając obuwie, jawiące się jako to wyeksponowane w obrazie – „walking in her shoes” (brak butów w wyznaczonym przez obraz miejscu jeszcze silniej podkreśla przemieszczenie, cytowane wywłaszczenie sygnalizujące istotność tego pozornie błahego elementu), aktorka wybiera inną, okrężną, mniej afirmatywną i organiczną drogę do światła, które pozwala jej w-cielić się w postaci „kobiety w słońcu” (o cieniu śmierci, który kładzie się na obrazowo „życiodajnym” świetle, w dziele malarskim świadczy również to, że nagie ciało kobiety zostało okryte czarną koszulą). Zajęcie miejsca „w świetle” jest nieprzypadkowe, zaznaczone słyszalnym wydechem papierosowego dymu i rozpoczęciem monologu, tak jakby maksymalne zbliżenie się do *Kobiety w słońcu* było warunkiem mówienia. W momencie, gdy przyjęła jej pozę, została „sfotografowana” obrazem, naznaczona jej losem. Tu rozpoczyna się opowieść i ROZPISYWANIE *Kobiety w słońcu* TEKSTEM, a zwłaszcza poruszającym się CIAŁEM.

Wygłaszając swój monolog, aktorka porusza się po planie-obrazie<sup>114</sup>, uruchamiając rozmaite jego punkty, przesywając tkanę percytowanego płótna Hoppera swoim złożonym tekstem: ruchem i głosem. Oscyluje ona między *Kobietą w słońcu*, która już tam śladowo jest, i tą, którą projektuje w obraz widz. Działa również w heterogenicznej strefie między sztuką i życiem<sup>115</sup>. W tym przypadku

---

obrazu, przywiązywaniu uwagi Wajdy i Edelmana do szczegółowego określenia jego elementów.

<sup>114</sup> Bonitzer określa w ten sposób ujęcia filmowe, które muszą być widziane jako pewna spójna całość, szczególny rodzaj obrazu, najczęściej obrazowego cytatu, na przykład w formie *tableau vivant*. Jak pisze francuski krytyk, nie jest jednak konieczne rozpoznanie cytatu lub kulturowej konwencji i ukrytej w ten sposób tajemnicy lub znaczenia – wystarczy oddać się patrzeniu. P. Bonitzer, op. cit., s. 33.

<sup>115</sup> Tak określił *tableau vivant* Arden Reed w jego *Slow Art*.

specyfika przestrzeni modelu żywego obrazu staje się szczególnie adekwatna i zostaje podwojona wyjątkowym charakterem odgrywanej sceny.

Widoczność postaci nadal w dużej mierze określa osadzona w nieruchomym kadrze wirtualna rama obrazu. Gdy w pewnym momencie aktorka zbliża się do kamery, przekracza kadr, tak że górna jego krawędź przycina górną i dolną część jej ciała. Współwidzenie sceny z obrazem sprawia, że każde przekroczenie kadru ma charakter transgresyjny: jawi się jako „zdrada” cytatu, a zarazem jego kontrsygnatura. Wszystko, co wykracza poza widmo obrazu, musi pozostać niewidoczne, bowiem to on stanowi podstawę widzialności filmu, co rozumiem jako ewokacyjny efekt powtórzenia, na poziomie intencji cytującego artysty, a zwłaszcza percytującego widza.

*Kobieta w słońcu* powraca w czterech odsłonach, z których pierwsze trzy można odczytać jako stopniowe uwalnianie się od ustalonego przez płótno odniesienia (co przypomina sposób „występowania” *Domu przy torach w Psychozie*). W drugiej z nich panuje noc, okienne zasłony są zasunięte, a aktorka jest w pełni ubrana. Krzesło stoi blisko kamery, odwrócone tyłem, przycięte przez dolną krawędź pola kadru, powtarzając konwencjonalne usytuowanie tego sprzętu w malarstwie, zwłaszcza impresjonistów, oraz w innych, wcześniejszych obrazach Hoppera (np. w *Automacie*; fig. 27). Zostaje zasugerowane w ten sposób nie tylko jakieś poza-pole, ale, na mocy owego powtórzenia, ukazany fragment mebla zyskuje pewną autonomię jako skończony element budujący całość kadru. Trzecia partia opiera się już na zupełnie innym ujęciu: ukazującym aktorkę w zbliżeniu, w kadrze rygorystycznie zagospodarowanym przez sekwencję pionowych, spłaszczających i abstrahujących ukazaną przestrzeń podziałów i płaszczyzn wychodzących na sąsiednie budynki okien, ściany z obrazkiem i zasłon. Jest dzień, lecz w odróżnieniu od słonecznego poranka i nocy za oknem pada deszcz. Z kolei ostatnia odsłona to zamykające i jednocześnie ujmuje całość filmu w hopperowską ramę piętnastosekundowe ujęcie pustego już pokoju, z dedykacją: „Edwardowi Kłosińskiemu”.

Intymny, właściwie prywatny status owych interwałów – przestrzeni dziania się między obrazami, niewidocznego, bowiem wir-

tualnego<sup>116</sup> – problematyzuje bytowy status kobiety: jest ona aktorką wygłaszającą monolog o Krystynie Jandzie i jej mężu, a zarazem samą Jandą w kostiumie hopperowej „kobiety w słońcu”, ale też Jandą-grającą-panią-Martę – główną bohaterkę *Tataraku* i samą panią Martą, a wreszcie protagonistką opowiadania Iwaszkiewicza i, w mniejszym stopniu, Sándora Máraiego. Powstaje gęsta tekstura palimpsestowych (nie)tożsamości, która różnicuje się i przekształca w oglądzie. Mimo wszystko jednak najważniejszym intertekstem pozostaje obraz Hoppera, aktualno-wirtualna przestrzeń bycia postaci. Z pewnością istotną rolę odgrywa tu pojemność i otwartość tożsamości postaci z płócien Hoppera. Choć zawsze są one do pewnego stopnia unikalnie określone przez warunki dzieła, to ich summaryczna fizjonomia i koncentracja na – niemożliwym do określenia w inny sposób niż przez suplementarną zasadę intertekstualnych szczepów – zewnątrz i jednocześnie duchowym wnętrzu (te niejednoznaczności określają ich tożsamość jako potencjalność), umożliwiają takie w-cielanie się, odgrywanie ich roli, przemieszczenie, którego skutkiem jest rodzaj powidoku, ich widmowej nie(obecności). Słowem, „kobieta Hoppera” jest przepisywana przez „kobietę Wajdy” (a przez widza przez-widywana, widziana ku przyszłości wydarzania się obrazu w cytacie), niesiona jej złożoną historią. I odwrotnie – kobieta Wajdy zostaje ujęta przez postać z płótna za sprawą zawartej w sposobie jej bycia w obrazie historii – opartej na BYCIU w ŚWIETLE – byciu-ku-śmierci, afirmacji bycia przez refleksję nad własną skończonością.

Taką wykładnię rozumienia obrazu można prześledzić w analizach Heinza Liesbrocka oraz Mariny von Assel, którzy podkreślali kluczową rolę słońca w tym obrazie i węzłowy dla jego wydarzania się związek postaci ze słonecznym pasmem<sup>117</sup>. Liesbrock twierdzi, że

<sup>116</sup> Przypomina się w tym miejscu sformułowanie „ikonologia interwałów”, którym Michaud określa *Mnemosyne* Warburga. Istotne jest nie to, co widać, lecz to, co dzieje się między obrazami, w sferze wirtualnego. Pisałem o tym w pierwszej części książki.

<sup>117</sup> O roli światła podkreślanej przez tych badaczy pisałem już wcześniej. Zob. M. von Assel, op. cit., zwłaszcza s. 151–163; H. Liesbrock, *Edward Hopper. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Stuttgart 1992, s. 67–69.

„pasma słońca, linie określające przestrzeń, rzeczy i człowiek spotykają się tu razem w szczególnym związku wnętrza i zewnątrz i budują mitologię czystej obecności”<sup>118</sup>. Obie interpretacje zmierzają do wykazania jedności światła i bycia postaci, z jednej strony „syntezy bycia”, jak to określił Yves Bonnefoy<sup>119</sup>, z drugiej – możliwej do doświadczenia jedynie w oglądzie „prawdy widzenia”, o której pisał Liesbrock. Również analiza hermeneutyczna mojego autorstwa wykazała oglądowe stawanie się postaci i jednoczesny jej zwrot w stronę horyzontu swego bycia z prawej strony obrazu, tam, gdzie fragment firanki zaznacza nie tylko istnienie niewidocznego okna, ale i obrazowej ramy<sup>120</sup>. Źródło światła, konstytuującego wykształcanie się form i widoczność w ogóle, mieści się zatem w obrazie, a nie poza nim. Zaznaczone przez firankę miejsce pozwala na identyfikację opisaną powyżej oglądowej sytuacji kobiety z sytuacją stojącego twarzą w twarz z dziełem widza, dla którego doświadczenie obrazu również ma charakter EGZYSTENCJALNY.

Jeśli przyjąć tę interpretację, to Wajda znalazł być może najlepsze z możliwych miejsc już niejako gotowych, „zrobionych”, a zarazem przygotowanych do tego, by pomieścić w sobie historię Jandy o byciu ku śmierci – ale i wzrastaniu, stawaniu się. Krzysztof Michalski w ilustrowanym obrazami Hoppera – a raczej osnutym wokół nich – eseju pt. *Wieczna miłość* powiada, że miłość jest pierwiastkiem wieczności w człowieku, „metafizyczną chorobą ciała”, która nierozzerwalnie splata się ze śmiercią jako swym przeciwieństwem, ale też nieuchronnym dopełnieniem, warunkiem przejścia od stanu skończonego życia do wieczności<sup>121</sup>. Śmierć musi zostać włączo-

---

<sup>118</sup> H. Liesbrock, op. cit., s. 68.

<sup>119</sup> Y. Bonnefoy, *Edward Hopper. The Photosynthesis of Being*, trans. R. Stamelman, w: idem, *The Lure and the Truth of Painting. Selected Essays on Art*, Chicago 1995.

<sup>120</sup> Zob. F. Lipiński, *Widzące obraz*, s. 172–191.

<sup>121</sup> K. Michalski, *Wieczna miłość*, cz. 2, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 42, s. 8. Moją uwagę na ten tekst zwrócił Mariusz Bryl jeszcze w okresie pisania pracy magisterskiej, w której również analizowałem *Kobietę w słońcu*. Jednak esej Michalskiego (choć omawiany obraz nie został tam zreprodukowany) wybrzmiał w kontekście *Kobiety w słońcu* dopiero w dialogu z *Tatarakiem*. Znamienne jest współistnienie tych obrazów i tekstu, które już nie tylko komunikują się za sprawą ewentualnej dyskursywnej interpretacji obrazu, lecz także

na w życie, a miłość: „To śmiertelna choroba. Nietzsche: »kochać i umierać: to rymuje się od niepamiętnych czasów. Gotowość do miłości to znaczy także: gotowość do śmierci«<sup>122</sup>. Filozof cytuje też Iwaszkiewicza, antycypując jego spotkanie z Hopperem w *Tataraku*: „Czyż śmierć nie ma w uśmiechu miłości? / Czyż nie zawiera każdy pocałunek / Ziarna nicości?”. I dalej pisze Michalski: „śmierć tak jak miłość jest doświadczeniem radykalnej granicy, radykalnej różnicy, całkowitej obcości”<sup>123</sup>. Wątki śmierci i miłości – Krystyny Jandy, ale i pani Marty – wypełniają otwartą przez obraz możliwość. Poróżniają go za jego wpisaniem w obrazową strukturę przyzwoleniem. Obraz Hoppera otworzył film na czas w porządku trwania, obraz-czas (było tak w przypadku Ozu) pewien „wieczny moment”<sup>124</sup>, podkreślając nierozzerwalność życia i śmierci, bycie w horyzoncie skończoności. Jednocześnie Wajda i Janda precyzują i na swój sposób modelują ten potencjał obrazu, wyostrzają kontury sensu przenikającego *Kobietę w słońcu* za pośrednictwem Jandy-aktorki-Marty, tak jak robią to z niedopowiedzianym opowiadaniem Iwaszkiewicza<sup>125</sup>.

MIŁOŚĆ, ŚMIERĆ I WIECZNOŚĆ, a wreszcie oplakiwanie, przenikają się i warunkują w obrazowym tekście splotu obrazu z filmem Wajdy, poruszając fundamentalne kwestie bycia w świecie, w sztuce i wreszcie w obrazie. Polski reżyser dostrzegł rys samotności swej przyjaciółki i aktorki w obrazie Hoppera, czyli zobaczył obraz wraz

wspólnego, chciałoby się powiedzieć, bezpretensjonalnego bycia na łamach gazety, na wspólnej stronie jako płaszczyźnie wizualno-tekstualnego źródła znaczeń. Choć ani słowem nie wspomina on o obrazach Hoppera, to jego tekst staje się równorzędnym dla nich partnerem.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Matt Backer używa takiego sformułowania dla określenia czasowości w obrazach Hoppera. Zob. M. Backer, *Pursuing Desire. A Lacanian Approach to Paintings by Edward Hopper*, „Oculus” 2002, Vol. 5, s. 65.

<sup>125</sup> „Wydaje się, że korzystał z najprostszych, lapidarnych kresek, by unaocnić zaledwie projekt, który dopełni się w filmowym przedsięwzięciu”. Zob. A. Gronczewski, *Rzeka bólu*, w: *Tatarak. Pożegnanie miłości*, s. 119. A nieco wcześniej, na tej samej stronie: „Wiele tu »pustych« plam, luk, szczelin. Wiele przestrzeni, jakie żądają filmowego konkretności. W narracji Iwaszkiewicza [...] dostrzec można sporo szans dla takich dopełnień. Dla swoistego »układu rozkwitającego«, układu obrazów i znaczeń, który dokonuje się – za przyczyną filmu”.

z nią. Tutaj wątek bycia samotnym i samemu (różnica między oboma rodzajami egzystencjalnej kondycji w każdym z dzieł jest rozstrzygana indywidualnie), bez kogoś lub czegoś, tak często – i słusznie – dostrzegany w malarstwie Hoppera, wydaje się oczywisty. Jednocześnie, zwykle porzucony na rzecz instynktownego, potocznego rozumienia lub marksistowsko pojmowanej alienacji jednostki, staje się niegodnym zaufania mitem. Tymczasem, jak pisze Thomas Dumm, samotność jest szczególnym sposobem czy drogą bycia, która pozwala być i doświadczać pełniej: „Bowieć bycie samotnym [*alone* – F. L.] nie jest tylko najgorszą z rzeczy, jakich możemy doświadczyć; to również nieuchronny moment niektórych naszych najlepszych doświadczeń. W samotności [*solitude* – F. L.] uczymy się czegoś, co nie jest nam w inny sposób dostępne – tego, jak stajemy się tym, kim jesteśmy”<sup>126</sup>. Pisze on, że słowo *alone* zostało stworzone ze złożenia *all* (wszystko) i *one* (jeden, jedność). Bycie samemu, nawet jeśli jest bolesne, zakłada możliwość doświadczenia jedności wszystkiego i we wszystkim, co istotne. Obraz Hoppera byłby zatem przestrzenią takiego dokonującego się w spojrzeniu, bytowego doświadczenia samotności.

Zaznacza się tutaj również wątek opłakiwania. Według rozróżnienia Freuda, jeśli melancholię określa poczucie straty, której przedmiot nie jest uświadamiany, a zatem nie może być łatwo uzupełniony lub zastąpiony, opłakiwanie lub żałoba to poczucie straty uświadomionej<sup>127</sup>. Zostaje ona przepracowana w kostiumie obrazu – a raczej wraz z nim – i wypowiedzanego przez Jandę tekstu. To opłakiwanie – „pożegnanie miłości” – jest objawianiem miłości do drugiej osoby w obliczu jej śmierci, być może też uświadomieniem sobie własnej skończoności, a zarazem – podążając za Michalskim – otwierającej się w miłości wieczności.

Wajda mówi, że wyobrażał sobie Jandę samą w hotelowym pokoju, zmagającą się z utratą męża, samotnością, i tak powstały wyobrażony obraz zaprowadził go do dzieła Hoppera. Jednak – świa-

---

<sup>126</sup> T. Dumm, *Loneliness As a Way of Being*, Cambridge, MA 2008, s. 22.

<sup>127</sup> Zob. S. Freud, *Mourning and Melancholy*; przedruk w: J. Radden (ed.), *Anatomy of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford 2000, s. 283–294.

domie lub nie – przekroczył kliszę, mit samotności i w efekcie (choć film wydarza się na nowo podczas każdej projekcji) niebywale precyzyjnie uchwycił znaczeniowy sposób bycia tego malarstwa na poziomie pojedynczego dzieła i filmowego tekstu – jako wielopoziomowych warstw znaczeń i kodów w postaci *tableau vivant*, a jednocześnie nieredukowalnych do scenografii obrazów-kadrów oraz otwierających się na wertykalny, złożony czas międzyobrazów.

Źródłem udatności tego meta-filmu Wajdy jest POWIĄZANIE ŻYCIA I DOŚWIADCZENIA DZIEŁA SZTUKI w spojrzeniu, zachwianie granicy między tym, co prywatne, „prawdziwe”, odgrywane, czytane i pisane. Splot miłości i śmierci to opłakiwanie, które może się „udać” i zaistnieć, bowiem dzięki obrazowi Hoppera wydarza się jednocześnie – i tylko tak – w obrazie i poza nim. W innym przypadku cytowanie *Kobiety w słońcu* byłoby tylko przyjemną, mniej lub bardziej efektowną grą. W tym kontekście warto powtórzyć słowa otwierające ten rozdział: „– Do czego mam użyć swoich oczu? Na co patrzeć? – Ty zastanawiasz się, na co patrzeć. Ja zastanawiam się, jak żyć. To jest to samo”.

### Figuracje wirtualnego: *Struny czasu* Gustowskiej

*Dyskurs i figura działają jako dwa różne i nieprzystawalne wymiary, które jednak nigdy nie przestają się komunikować, nawet w ramach przestrzeni oka\*.*

*Bowiem szkło powiększające nie udoskonala widzenia z bliska. Ono je modyfikuje\*\*.*

Analizy z końcowych części poprzednich rozdziałów koncentrowały się na sposobach „użycia” Hoppera lub dostrzeganych przeze mnie śladach jego obrazów w seriach prac konkretnych artystów współczesnych. Stanowiły one jednocześnie przypadki problematyzujące

\* D. N. Rodowick, *Reading the Figural, or Philosophy After the New Media*, Durham–London 2001, s. 10.

\*\* M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1999, s. 108.

specyfikę dzieła i medium, jego samoistność i tożsamość. Dobrym przykładem były obrazy Kena Aptekara, który zestawiał namalowany cytat z obrazu Hoppera z kopią fragmentu innego dzieła oraz z tekstem werbalnym. Prace te wizualizowały różnicowanie się obrazu pamięciowego i rzeczywistego, ekran spotkania i wzajemnej transformacji, który w przypadku realizacji tego typu wkracza w miejsce mojego tekstu, stanowiąc jego wizualny odpowiednik. Z kolei międzyobrazową przestrzeń między Hopperem a kinem zagospodarowuje Izabella Gustowska swoim najnowszym projektem pt. *Struny czasu*<sup>128</sup>.

Multimedialna instalacja poznańskiej artystki kontynuuje charakterystyczną dla niej eksplorację oferowanych przez najnowsze media możliwości konstruowania audiowizualnych obrazów, których znaczenie niejako organicznie wynika z potencjału tegoż medium. W pracy Gustowskiej znaczenie wirtualności – dotychczas traktowanej jako międzyobrazowy potencjał obrazu i jego realizacja w interakcji z widzem – zostaje poszerzone o współczesne, techniczne rozumienie tego pojęcia jako cyfrowo przetworzonego obrazu. Filmy te stanowią jedną z najbardziej udanych i najpełniejszych realizacji artystycznych odczytywanych przeze mnie jako wizualizacja płaszczyzny wirtualnego różnicowania, w tym przypadku koncentrująca się na wzajemnej relacji Hoppera i kina.

Skupię się tutaj na dwóch początkowych częściach projektu, po pierwsze, ze względu na ich bezpośredni związek z Hopperem, po drugie, na fakt, że pozostałe dwie partie są nadal w trakcie realizacji. Pierwsza z nich nosi tytuł *Przypadek Edwarda H.* W jej skład wchodzi czterdzieści trzy filmy skonstruowane na zasadzie *found footage*<sup>129</sup>. Każdy kilkuminutowy film organicznie łączy jeden, za każdym razem inny obraz Hoppera, po którym „podróżuje” wirtu-

---

<sup>128</sup> Dziękuję bardzo Pani Profesor Izabelli Gustowskiej za udostępnienie mi materiałów jeszcze w trakcie realizacji projektu. Zmieniona wersja tego podrozdziału ukazała się w postaci eseju pt. *Struny czasu: figuracje „Hoppera wirtualnego”* w: A. Borowiec, M. Piłakowska (red.), *Izabella Gustowska. 66 Persons. Search for Iza G.*, Poznań 2012, s. 211–224.

<sup>129</sup> Zostało wykorzystanych dwadzieścia filmów, zarówno z klasyki kina, jak i realizacji współczesnych.



alna kamera, oraz fragment filmu fabularnego (aby uniknąć dwuznaczności, partie filmowe będą niekiedy określał mianem „kinowych”). Z kolei w części drugiej, zatytułowanej *Przypadek Izy G.*, przedmiotem oglądu i „aktorką” filmów pokazywanych w postaci wideoprojektacji lub na monitorach staje się sama artystka: widzimy ją w jej domu lub w plenerze, między innymi w Stanach Zjednoczonych, w aranżacjach nawiązujących do fragmentów obrazów lub filmów z części pierwszej. Fragmenty te, na zasadzie wizualnej filiacji lub konotacji, decydują o miejscu lub sytuacji, w której znajdzie się Iza G. – artystka, a zarazem bohaterka międzyobrazowego fantazmatu (widz może przyjąć perspektywę własną lub narcystycznie podwojonego, a zatem rozczepionego podmiotu artystki). Niekiedy obrazy Hoppera pojawiają się w wyreżyserowanej scenie na zasadzie *mise-en-abyme*, na przykład w postaci obrazu na ekranie komputera. W tej części praca Gustowskiej już nie tylko stanowi eksterioryzację różnicowania się dwóch skojarzonych ze sobą, na przecięciu percepcji i pamięci, elementów, lecz poszerza pole działania samego podmiotu-artystki, wizualizuje ambiwalentną, balansującą na pograniczu obrazu i rzeczywistości, wirtualno-rzeczywistą przestrzeń życia Izy G. Obraz – malarski lub filmowy – tworzy przestrzeń performatywnego, wirtualnego weń zaangażowania. Jeszcze niezrealizowana część trzecia, *Przypadek Josephine H.*, skupi się na postaci żony Hoppera. Całość *Strun czasu* będzie wieńczyć trzecia część pt. *Hybrydy czasoprzestrzeni* – czarno-biało-niebieska, duża projekcja i towarzyszące jej trzydzieści trzy obiekty, które będą zawierać ramki fotograficzne z przetworzonymi cytatami z filmów pojawiających się w poprzednich partiach realizacji. Sam wyświetlany w postaci projekcji film nie nawiązuje bezpośrednio do wcześniej wspomnianych obrazów. Ograniczona gama kolorystyczna tworzy wspólną płaszczyznę dla wszystkich „przypadków”, które w tym kontekście jawią się jako wyłowione z czasoprzestrzennego uniwersum. Część ta skupia, a jednocześnie rozwija i generalizuje refleksję wynikającą z poprzednich części, dotyczących złożoności doświadczenia i bycia w czasie i przestrzeni.

Gustowska sięgnęła po najbardziej znane, reprodukowane w monografiach obrazy Hoppera. Współbrzmiające z płótnami struny ru-

chomych obrazów wyznaczyły znamieny horyzont odniesień. Znakomita większość współwidzianych z Hopperem filmów nawiązuje do „czasu Hoppera”, czyli Ameryki lat trzydziestych i czterdziestych, zwłaszcza okresu Wielkiej Depresji, a w kinie do filmu *noir* i współczesnych remake'ów tego gatunku. Artystka cytuje również kilka filmów Alfreda Hitchcocka, czyli jednego z głównych kinowych partnerów w dialogu z Hopperem. Choć próbowałem tutaj przełamać takie „epokowe” myślenie o związku malarstwa i kina, to nie ulega wątpliwości, że ikonografia Ameryki pierwszej połowy dwudziestego wieku oraz filmowa poetyka tamtego czasu stanowią najgęstszy wątek tekstu Hoppera i najbardziej popularną przestrzeń odniesień. Jednak Gustowska problematyzuje ową historycznie określoną czasowość i zaszczepia w opartej na kliszach kolektywnej pamięci kulturowej współczesne, intymne doświadczenie dokonującego się w pamiętającym spojrzeniu widza dialogu.

Każdy z hybrydalnych filmów konstytuujących dwie pierwsze odsłony *Strun czasu* można traktować jako autonomiczną całość – skondensowane, ale zapętłone, czyli potencjalnie nieskończone, audiowizualne zdarzenie. Horyzontalny ruch wirtualnej kamery współgra z wertykalną dynamiką częstokroć nagłych oddaleń i zbliżeń: oko-kamera poszukuje najbardziej optymalnej ścieżki oglądu, nie tylko rejestruje, ale i interpretuje<sup>130</sup>. Dominujący obraz malarski jest stopniowo przełamany, różnicowany przez dźwięk lub chromatyczne permutacje, sygnalizujące podskórnie drżącą warstwę filmu, który w końcu pojawia się za sprawą morfinowego przejścia

---

<sup>130</sup> Ideę kamery jako medium interpretacji obrazu wykorzystywał włoski badacz Carlo Ragghianti, realizując swą koncepcję filmowej analizy dzieł sztuki w postaci critofilmów. Ruch kamery i sposób kadrowania wynikał ze struktury filmowanego dzieła sztuki i miał być jak najbliższy sugerowanej przez dzieło pracy artysty. Choć stosował również komentarz słowny, Ragghianti twierdził, że obrazy filmowe i dzieła sztuk plastycznych, ze względu na łączącą ich wizualność, są homogeniczne i dlatego jego critofilmy przełamują nieuchronny dystans między językiem wizualnym dzieła i werbalnym opisem/interpretacją. Zob. Strona Fundacji im. Ragghiantiego z tekstem jego autorstwa: <http://www.fondazioneragghianti.it/content.php?p=1.1> (dostęp: 08.04.2010) oraz F. Albera, op. cit., s. 448.

jednego obrazu w drugi<sup>131</sup>. Sytuacja ta ulega następnie do pewnego stopnia odwróceniu. Oko kamery Gustowskiej to również oko pamiętające i słyszące. Kombinacja obrazów oparta jest zatem na dźwięku, analogii motywu, często wzmocnionej o podobieństwa struktury i barwy, historycznego *mise-en-scène* przedstawienia, nastroju lub tekstu dialogu, a nawet słowa, którego wizualny desygnat lub konotacja tworzy międzyobrazowy łącznik. Z kolei „naturalny” sensoryczno-motoryczny rytm klipu filmowego zostaje dodatkowo zmodyfikowany przez zwolnienie lub przyspieszenie obrazu, jego chwilowe zatrzymanie, przesunięcie albo powtórzenie. W rezultacie okazuje się, że nie mamy tu do czynienia z następczością obrazu malarskiego i kinowego, lecz ich warstwowym współistnieniem w trakcie całego filmu Gustowskiej; ekran, manifestując swój płynny, „porowaty” status, jak wskazuje jego podwójne znaczenie, zarówno ukazuje, jak i przesłania, a różnica tkwi w zmiennym czasowo natężeniu widzialności lub słyszalności obrazowych warstw. Można tu zatem mówić o interfejsie dialogu między kinem a obrazem malarskim. Andrzej Gwóźdź pisze, że istotą interfejsu jest to, „iż lokując się na styku dwóch modalności czy materialności/niematerialności komunikowania, dwóch faz sprzężenia elementów, stanowi [on – F. L.] przeszkodę w połączeniu między nimi, ale zarazem połączenie takie umożliwia, a jego rozwój znaczony jest napięciem między obydwoma biegunami i dążeniem do likwidacji jednego z nich. Pojawienie się i znikanie – to natura interfejsów”<sup>132</sup>.

Choć wydaje się, że zapętlenie filmu umożliwia rozpoczęcie jego lektury w dowolnym momencie, a reprodukcja nie dominuje nad częścią kinową i *vice versa*, to istotna różnica pojawia się w sposo-

---

<sup>131</sup> Morfing jest wykorzystywaną w grafice komputerowej i montażu techniką płynnego przejścia z jednego obrazu w drugi. Tutaj przejście to przybiera formę swego rodzaju kropli, która poszerzającym się okręgiem otwiera jeden widoczny na ekranie obraz na drugi.

<sup>132</sup> A. Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora. Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 67. Polski badacz dopowiada: „Tak więc mówiąc o interfejsie, mam tu na myśli ową linię graniczną utkaną zarówno z technologii (sprzężenie systemów), jak i kultury (spotkanie odmiennych formacji obrazów) w taki sposób, że to, co na tym styku powstaje, wywołuje szereg konsekwencji typu »inter-«: dyskursywnych, tekstualnych, medialnych”. Ibidem, s. 69.

bie przejścia: powrót z fragmentu filmowego do obrazu jest nagły, pozbawiony płynnego otwarcia, jakby nieprzygotowany. Sytuacja ta może wskazywać wyjściowy kierunek skojarzenia wiodący od obrazu do filmu, choć w trakcie oglądu relacja ta nie jest aż tak oczywista<sup>133</sup>. Efektem tej międzyobrazowej wymiany jest intermedialna, wielowarstwowa, widzialno-słyszalna forma ciągłego przenikania się malarstwa i kina.

Ponieważ Gustowska korzysta z reprodukcji, silne zblżenia ujawniają ziarno ilustracji, rozmyte, momentami niewyraźne kształty przedstawionych rzeczy. Paradoks polega na tym, że dają one wrażenie większej malarskości powielonego obrazu. Użycie reprodukcji jawi się nie tylko jako rezultat technicznych trudności, które nastęrczałaby praca na oryginalnych obrazach, ale ma również wymiar krytyczny, odnoszący się do intensywnej reprodukcyjnej cyrkulacji obrazów Hoppera, związanych z nią zyskiem i stratą. Uwidocznione w zblżeniu ziarno reprodukcji to wliczona w koszt cena, którą płacą obrazy za swoje wirtualne *Nachleben*. Jednocześnie jednak symuluje ono warstwę znaczących, określających rzeczywisty rys tych prac jako obrazów malarskich, w bliskim oglądzie klarownie ujawniających dukty pędzla i farbę. W istocie siła oddziaływania płócien Hoppera tkwi właśnie w owej nieoczywistej logice skrywania swojego malarskiego statusu. „Skrytość” nie jest jednak tym samym co brak; bez niej dzieła nie otwierałyby się tak skutecznie na innego, zatraciłyby swą paradoksalną „dyferencyjną specyfikę”.

Interfejs ekranu jako zwizualizowana płaszczyzna wirtualnych transformacji i przemieszczeń przywodzi na myśl koncepcję figury (lub figuralności) Jean-François Lyotarda. Przestrzeń figury – to, co figuralne – bliskie jest proponowanemu tutaj rozumieniu wirtualności jako splotu znaczących, pochodzących z różnych porządków lub kodów, przybierającego postać zacierającą wyraźne między nimi podziały<sup>134</sup>. *Struny czasu* eksponują taką relację w sposobie współlist-

<sup>133</sup> W kilku przypadkach związek filmu i obrazu zostaje skonstruowany w taki sposób, że to film wprowadza w obraz.

<sup>134</sup> J.-F. Lyotard, *Discourse, figure*, trans. A. Hudek, M. Lydon, Minneapolis 2011. Zob. też: M. Gołębiewska, *Koncepcja figury i dyskursu Jean-François Lyotarda – inspiracje*, w: E. Domańska, M. Loba (red.), „*French Theory*” w Polsce, Poznań

nienia malarstwa i filmu jako cyfrowo modyfikowanej przestrzeni przenikania się obrazu, dźwięku, słowa mówionego i pisanego. Lyotard opiera swą koncepcję na Freudowskim modelu przekształcania energii popędowej w nieświadomości przez procesy pierwotne (przemieszczenie, kondensację), które deformują wszelką reprezentację w chiasmie znoszących się wzajemnie warstw obrazu i języka. W najbardziej głębinowej formie figury-matrycy, to, co figuralne, jest samą różnicą i dlatego nie jest przedstawialne bezpośrednio: wyłącza się jako symptom aktywnej energii, w postaci fantazmatu, przedstawienia „nieprzestrzennej percepcji”, a zarazem „przestrzeni wirtualnego i nieprzewidywalnego, obrazowej polifonii”<sup>135</sup>. Znamienne Lyotard pisze o idei obrazu Paula Klee jako o polu *Zwischenweltu*, czyli międzyświata, który jest „prezentacją warsztatu prymarnego procesu. Tu się nie mówi, ani się nie »widzi«, lecz działa”<sup>136</sup>. Rodowick czujnie podsumowuje swoje omówienie koncepcji francuskiego filozofa, pisząc, że obok spowodowanego w ten sposób załamania spójności dyskursu, figuralne jest „wirtualnym wymiarem, w którym percepcja nie musi testować rzeczywistości, gdzie słowa i rzeczy wzajemnie się transformują z płynnością obiektów halucynowanych. A nawet scenografia i struktura wypowiedzenia tej »przestrzeni« jest niepokojona niekodowanym strumieniem pragnienia, tworzącym superpozycję przeciwstawnych punktów widzenia, niewspółmiernych scen narracyjnych i chronologicznych warstw pamięci”<sup>137</sup>. Takie przenikanie się, twierdzi dalej amerykański badacz, określa ontologię obrazów ery nowych mediów cyfrowych, symulowanych i wirtualnych. W *Strunach czasu* to, co figuralne, najwyraźniej daje o sobie znać w momencie przesilenia, chwili owego zniekształcającego przejścia między składnikami filmu, które – niczym ekran – odślania to, co było jedynie sygnalizowane, a jednocześnie przesłania

---

2010. Tutaj jednak główną inspiracją myślenia prac Gustowskiej w kategoriach „figuralnego” jest Rodowick (*Reading the Figural*). W książce tej Rodowick wskazuje na potencjał figuralnego w analizach hybrydalnych form obrazów cyfrowych i współczesnego kina.

<sup>135</sup> N. D. Rodowick, *Reading the Figural*, s. 17.

<sup>136</sup> J.-F. Lyotard, op. cit., s. 232. Rodowick tłumaczy to zdanie nieco inaczej (s. 17).

<sup>137</sup> Ibidem, s. 18–19.

i deformuje to, co było dotychczas widoczne. Jednostkowa widzialność obu obrazów zostaje zniesiona na rzecz różnicującego, chwilowego współbycia, manifestacji figuralności; innymi słowy: FIGURACJI (HOPPERA) WIRTUALNEGO. Spójrzmy.

W kilku odsłonach pierwszej części instalacji Gustowskiej fragment filmowy można odczytać jako wyobrażeniową projekcję bohaterów obrazu. W filmie wykorzystującym obraz Hoppera *Przedział C, wagon 293* (fig. 186–187) symulowana kamera prowadzi ogląd od lampy ku nasyconemu czerwienią widokowi za oknem i dalej, powoli ku siedzącej w przedziale pociągu, czytającej magazyn kobiecie. Obraz ekranowy zostaje w tym czasie nasycony dominującą w obrazie malarskim zielenią. Ścieżkę dźwiękową początkowo stanowi odgłos pociągu, a w momencie, gdy kamera przechodzi od kart pisma w stronę głowy kobiety, zaznaczając związek między tym, co jest czytane lub oglądane, a umysłem bohaterki obrazu, daje się słyszeć kabaretowa muzyka. W momencie zatrzymania kamery na głowie kobiety stukot wagonów i muzyki łączą się ze sobą, tak jakby dochodziło do przesilenia jakiejś teraźniejszości obrazu i wykraczającej daleko poza nią czasoprzestrzennej warstwy. Obraz malarski ustępuje wyłaniającemu się obrazowi filmowemu. Bohaterka *Cotton Club* (reż. F. F. Coppola, 1984) śpiewa i wymienia romantyczne spojrzenia z przystojnym trębaczem. Scena ta jawi się tutaj jako fantazmatyczna projekcja kobiety lub wspomnienie, stanowi propozycję odpowiedzi na powracające w kontekście samotnych postaci z przedstawień Hoppera pytania o to, co w danej chwili zaprzęta ich myśli. Co istotniejsze, film ten wizualizuje wielowarstwową, nierozzerwalną relację obrazu, tekstu (czytanego przez kobietę) i porządku wyobrażeniowego.

Obraz Hoppera *Letni wieczór* (1947) Gustowska splotła z filmem *Pamiętnik* (reż. N. Cassavetes, 2004; fig. 188–189). Kamera, w bliskim planie, wiedzie po obrazie od stojącej na werandzie pary młodych ludzi w stronę okna i drzwi, tak jakby chciała zajrzeć do wnętrza domu, przełamując widzialną granicę ściany i farby zarazem, za którą w istocie kryje się przestrzeń fabularnego filmu. Nagle słyszymy dobywający się jakby stamtąd właśnie, męski, pytający głos oraz powracające co kilkanaście sekund dźwięki namiętnej sza-

motaniny i pocałunku – ścieżka dźwiękowa wzmaga suspens, staje się symptomem podskórnej obecności jeszcze niewidocznego, lecz słyszalnego filmu. Następnie zbliżeniu kamery na parę towarzyszy pytanie: „Do you wanna go somewhere?”, które niejako uzupełnia gest i zwrot ciała chłopaka z obrazu, konotujący jego zaangażowanie w dialog, próbę wytłumaczenia lub przekonania dziewczyny do czegoś. Po chwili obraz przechodzi we fragment sceny z filmu ukazującej spotkanie zakochanych nastolatków (Noah i Allie) na werandzie przypominającej tę z obrazu. Znane już dźwięki i słowa znajdują swoje uzupełnienie w filmowej scenie, wiążąc ze sobą obie części filmu Gustowskiej. Jednak dźwięk nie jest zsynchronizowany z obrazem, zostaje przemieszczony, a owo przemieszczenie sygnalizuje, że pamięciowy splot filmowego fragmentu z obrazem nieuchronnie zaburza oryginalny rytm i temporalny porządek. Zostaje również zakłócony ruch postaci: powtórzony, podwojony i jakby zwolniony za sprawą nieruchomego obrazu malarskiego. W rezultacie ani obraz nie zostaje ufilmowany, ani film uobrazowany: tworzy się nowa, wielowątkowa, multisensoryczna płaszczyzna wirtualności.

Z kolei wczesną, mniej charakterystyczną pracę Hoppera pt. *Ame-rykańskie miasteczko* (1911) oraz *Drogę do zatracenia* (reż. S. Mendes, 2002; fig. 190–191) łączy szczególnego rodzaju rys bezforemności. Płótno przedstawia widok ulicy z ptasiej perspektywy. Czarne, diagonalne pasmo wzdłuż dolnej granicy obrazu usadawia widza na czymś w rodzaju kolejowego lub drogowego wiaduktu, tak że znajduje się on dokładnie nad jezdnią. Oddalenie, perspektywa oglądu wraz z cechującym to wczesne płótno bardziej swobodnym, impastowym podejściem do definicji kształtów, powodują, że formy powozów i ludzi są zaznaczone raczej sumarycznie, a ich przedmiotowe odniesienie wynika w dużej mierze z obrazowego kontekstu. Symulowana kamera powoli zbliża się do obrazu; nie staje się on przez to bardziej klarowny, lecz za sprawą zwężonego kadrowania ciemne plamy barwne (reprodukcja sprawia, że są jeszcze mniej czytelne), oznaczające powóz lub człowieka, nabierają autonomii bezforemnego śladu. Wreszcie nagły, bardzo szybki najazd kamery i cofnięcie symulują ruch ciała lub „zoom oka” widza, który próbuje zbliżyć się do płótna, by dokładniej przestudiować detal. Wraz z przejściem

w część filmową implikowana pozycja zostaje widzowi wyznaczona na poziomie ulicy, na której główny bohater *Drogi do zatracenia* dokonuje egzekucji swych dawnych współpracowników. Jest ciemno i pada rześisty deszcz. Nagle w głębi widzimy biały błysk, tworzący jaśniejącą przez chwilę plamkę, której desygnat (ogień karabinu maszynowego) bez znajomości filmu nie jest wcale oczywisty. Następnie, w zwolnionym tempie, z deszczu wyłania się ledwie widoczna, czarna sylwetka idącej w kierunku kamery postaci. Mężczyzna i karabinowy ogień jawią się jako odpowiedniki plam farby, oznaczających pojazdy i ludzi. Elementy te gubią swoje odniesienie w obrębie „własnego” obrazu na rzecz znaczenia krystalizującego się w związku z innym.

Za podsumowanie (mogłoby ono być jednocześnie wstępem) pierwszej części *Strun czasu* można uznać film, którego osnowę stanowi motyw mężczyzny w kapeluszu oparty na *Autoportrecie* Hoppera (1925–1930; fig. 192–193)<sup>138</sup>. Artysta ubrany w kapelusz, marynarkę, niebieską koszulę i krawat jest ujęty od wysokości klatki piersiowej, zwrócony w trzech czwartych kieruje spojrzenie w stronę widza. Stanowiąca tło ściana, fragment drzwi oraz skosu widocznej w prawym, dolnym rogu podłogi sytuują postać artysty w minimalistycznie scharakteryzowanej, „prześciowej” przestrzeni, przywołującej znane z jego dzieł bezosobowo urządzone korytarze czy hotelowe pokoje. Jednak jej przejściowy charakter opiera się również na obrazowym procesie odsyłania lub przejścia ku innemu. Ponadto trudno oprzeć się wrażeniu, że Hopper pojawił się w kadrze swojego obrazu nagle i niespodziewanie, tak jakby wkroczył doń z lewej strony i został tam zatrzymany migawkowym ujęciem fotograficznym, lub stop-klatką, i niczym w filmie opuści go za chwilę po prawej stronie, zgodnie z kierunkiem sugerowanym przez narożny skos podłogi.

Na swój użytek Gustowska „przycięła” kompozycję Hoppera na wzór legitymacyjnego zdjęcia i usunęła kolor. W ten sposób zneu-

<sup>138</sup> Poniższa analiza stanowi zmieniony fragment wcześniej opublikowanego tekstu: *Wątki „tekstu autora” w analizie malarstwa Edwarda Hoppera*, w: M. Poprzęcka (red.), *Podmiot/podmiotowość. Artysta, historyk, krytyk*, Warszawa 2011, s. 147–158.



tralizowała sugestię horyzontalnej kontynuacji, czyli ruchu w prawo, na rzecz wertykalnego porządku powtórzenia w kilkusekundowych fragmentach cytowanych w *Strunach czasu* filmów ukazujących mężczyzn w kapeluszach. One również zostały odpowiednio skądowane, zredukowane do odcieni czerni i bieli oraz delikatnie przekształcone pod względem dźwięku i ruchu. Tożsamość artysty wpisana w konwencję portretu zostaje tu niejako rozproszona, co jakby potwierdza status Hoppera jako poświadczonego sygnaturą śladu. Hopper zostaje tutaj palimpsestowo zapisany lub „odmieniony” przez twarze kapeluszników, ale i niesiony mocą wizualnego skojarzenia staje się widmowo obecny, nadzorujący i skupiający tę część pracy Gustowskiej. W ostatnim użytym przez artystkę fragmencie filmowym kapelusz zostaje uchylony w powitalnym geście, przypominając o sytuacji przelotnego spotkania mijających się na ulicy znajomych<sup>139</sup>. Wielokrotnie zacytowane, ostatecznie uniesione nakrycie głowy staje się tutaj figurą wizualnego rozpoznania innego, bezsłownym, skierowanym do widza pozdrowieniem między obrazami.

W drugiej części pt. *Przypadek Izy G.* dialog z Hopperem nie ma już jedynie charakteru wirtualnego spotkania między obrazem malarzkim i filmowym: wizualna substancja obrazów Hoppera lub dialogujących z nim filmów zostaje niejako rozrzedzona, a elementem łączącym wszystkie filmy jest sama artystka jako podmiot i przedmiot spojrzenia. W kolejnych składających się na tę część filmach ślady Hoppera raz są wyraziste, z jednej strony przez motyw organizujący pozycję lub sytuację przestrzenną artystki/bohaterki filmu, czyli Izy G., z drugiej – przez jego bezpośrednie pojawienie się w kadrze, zaś kiedy indziej znikają na rzecz ramy wyznaczonej przez fragment filmowy. Iza G. to jednak niekoniecznie tylko nazwa „artystki-w-filmie”, można ją bowiem postrzegać także jako desygnat podmiotu rozczepionego, niewidocznego, oscylującego w kolejnych odsłonach między artystką, Izabellą Gustowską a bohaterką jej filmu, przebywającą w przestrzeni mniej lub bardziej wyraźnie naznaczonej znanymi widzowi obrazami (dla klarowności wyводу

---

<sup>139</sup> Nawiązuję tu do tekstu Panofskiego: E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11–32.

dalej Izę G. będąc utożsamiał z artystką-w-filmie). Tutaj ów czasoprzestrzennie hybrydalny obraz staje się już nie tylko wizualizacją zapośredniczonej przez pamięć i spojrzenie artystki figuracji wirtualnego, ale także FANTAZMATYCZNEJ AUTOPROJEKCJI PODMIOTU. Granica między tym, co rzeczywiste, i tym, co fantazmatyczne, zostaje zatarta. W przypadku drugiej części *Strun czasu* można mówić zatem o poszerzonym polu przenikania się sztuki – czy szerzej – obrazu z życiem, czyli o aktywnym, performatywnym w ten obraz zaangażowaniu, gdy cieleśnie rzeczywisty podmiot staje się jednocześnie przedmiotem własnej fantazji, ujętej w ramę hybrydalnego obrazu<sup>140</sup>.

W jednym z filmów widzimy Izę G. w domu, siedzącą przy biurku, na którym znajdują się dwa monitory. Na jednym z nich dostrzegamy znany z wcześniejszej części projektu Gustowskiej film, oparty na fragmencie obrazu Hoppera *Biuro w Nowym Jorku* (1962) oraz *Dawno temu w Ameryce* (reż. S. Leone, 1984; fig. 194), na drugim synchronicznie rejestrowaną za pomocą minikamery twarz Izy G., niczym narcystyczne, ekranowe „odbicie”. Po chwili następuje zbliżenie i to właśnie owe ekrany stają się głównym przedmiotem oglądu. W ukazanym przez Hoppera biurowym oknie stoi kobieta, a poniżej na biurku leży telefon. Znane z części pierwszej *Strun czasu* zbliżenie na aparat telefoniczny przenika sygnał dzwonka z filmu Sergio Leone. Na biurku Izy G. również stoi telefon, którego słuchawkę podnosi, tak jakby odpowiadała na obrazowo-filmowy impuls, sugerując możliwość kontaktu między dwoma różnymi porządkami rzeczywistości. W pewnym momencie oba monitory zlewają się w całość. Środkowa część ekranowej hybrydy ulega silnemu zniekształceniu, czyniąc tę partię obrazu nieczytelną. Owa nieczytelność jawi się jednocześnie jako wyraźny symptom różnicowania się obrazów i wzajemnego przenikania się kilku obrazowych porządków: lustrzanego, zapośredniczonego przez ekran „odbicia” Izy G., obrazu Hoppera oraz filmowego fragmentu. Film ten można odczytać jako metarefleksję nad własnym projektem. Za pośrednictwem Izy G. Gustow-

---

<sup>140</sup> Pojęcie fantazji szerzej omawiam w kolejnym rozdziale (podrozdział *Fantazja i pragnienie*).

ska dokonuje autoinskrypcji w *Przypadek Edwarda H.*, podkreślając tym samym poszerzone pole drugiej części *Strun czasu* i ich szkatułkową strukturę. Gustowska nie tylko zwizualizowała horyzont wirtualnego funkcjonowania obrazów Hoppera i naznaczonych nimi filmów, ale sama usadowiła się w „fałdzie” ich wizualności. Zarazem wyłania się tutaj koncepcja ontologicznie niestabilnego podmiotu, płynnie przenikającego odmienne, obrazowe przestrzenie. Mamy do czynienia z poszerzaniem pola śladowej (nie)obecności, która stanowi konstytutywny element współczesnego bycia w świecie, nie neguje go, lecz po części pozwala być inaczej, po części uświadamia to, co ulegało stłumieniu w imię stabilnych reżimów ontologiczno-epistemologicznych. *Struny czasu* pozwalają zatem również na ogólniejszą i bardzo aktualną refleksję nad złożoną strukturą czasoprzestrzeni i nierozzerwalnym, „technoorganicznym” związkiem rzeczywistości z domeną obrazów, tych fizycznych i wirtualnych.

W innej odsłonie drugiej partii projektu artystka zamawia Pepsy w amerykańskim lokalu; najpierw stoi przy barze, potem siada w barowym „boksie”. Konotowaną przez takie miejsca rutynę codzienności przerywają morfingowe przejścia do scen z *Casablanki* Michaela Curtiza (1942; fig. 195). Przygotowująca poszczególne przejścia obrazu koncentracja na Izie G., a potem na barmance sugeruje ich wspólną matrycę wyobrażeń. Jednocześnie eksponowany w części pierwszej związek *Casablanki* z *Jastrzębiami nocy* Hoppera jest tu jedynie sugerowany przez barowy kontekst, jawi się jako powidok międzyobrazowego dialogu z *Przypadku Edwarda H.* (fig. 196). Próba „wyostrzenia” obrazu i bliższego przyjrzenia się ikonicznemu dziełu Hoppera zostanie podjęta w kolejnym, ostatnim rozdziale, który w całości jest poświęcony *Jastrzębikom nocy*.



## ROZDZIAŁ 4

# Zbliżenie – *Jastrzębie nocy* i kultura popularna. Między rozproszeniem a pragnieniem

*To, co można zobaczyć w świetle dnia, jest zawsze mniej interesujące  
niż to, co dzieje się za okienną szybą\*.*

*Miłośnicy sztuki, możecie mnie ukamienować.  
Ale znam tę sytuację całkiem dobrze.  
Dwóch mężczyzn, jedna kobieta,  
tak jakby istniała najmniejsza szansa.  
Wy podziwiacie kompozycję obrazu,  
ale tym, co mnie zajmuje, jest erotyczna przyjemność  
kompletnej pustki\*\*.*

*Ale jest jeszcze inny, być może meta-poziom,  
na którym można czytać „Jastrzębie nocy”,  
ponieważ jest to także obraz o krążeniu obrazów\*\*\*.*

Szczególnym przypadkiem obrazu, który dowodzi wizualnej specyfiki malarstwa Edwarda Hoppera, opartej na owej skłonności do dialogowania z innymi obrazami i mediami, jest jego bezsprzecznie najbardziej znane płótno *Jastrzębie nocy* (1942; fig. 197)<sup>1</sup>. Duża liczba

---

\* Ch. Baudelaire, *Paryski spleen. Małe poematy prozą*, tłum. J. Guze, Warszawa 1992, s. 128.

\*\* W. Wondratschek, „Nighthawks”. *After Edward Hopper’s Painting* (wiersz), <http://alfieeee.spaces.live.com/Blog/cns!EC6A1EF3277D544A!1402.entry> (dostęp: 09.09.2009).

\*\*\* G. Gemünden, *Framed Visions. Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*, Ann Arbor 2001, s. 40.

<sup>1</sup> Wczesna, miejscami znacznie różniąca się od prezentowanej, wersja tego rozdziału została opublikowana w postaci artykułu: F. Lipiński, „Obraz o krążeniu obrazów”: „*Jastrzębie nocy*” Edwarda Hoppera pomiędzy rozproszeniem a pragnieniem, „*Artium Questiones*” 2010, nr 21, s. 87–143.

zawłaszczeń, pastiszów i rozmaitych nawiązań ROZPRASZA obrazową tożsamość tego przedstawienia, pluralizuje jego znaczenia i – jak może się wydawać – nierzadko prowadzi do wyjątkowo banalnych interpretacji. Jednocześnie jednak szczególnie sposób otwarcia się obrazu na widza sprawia, że cytowanie go – w szerokim rozumieniu cytowania jako różnicującego powtórzenia – jawi się jako odpowiedź na PRAGNIENIE OBRAZU, na to, „czego obraz chce”<sup>2</sup>. William J. Thomas Mitchell takie pytanie sformułował jako punkt wyjścia tekstu apelującego o większą wrażliwość na głos obrazów w interpretacyjnym dialogu z nimi. Z kolei w przypadku *Jastrzębi nocy* problem pragnienia wynika z lektury uwzględniającej jego, określony przez oglądowe doświadczenie, stosunek do sieci nieuchronnie wkraczających w pole widzenia cytatowych powtórzeń. Twierdzą bowiem, że recepcja, a w jej konsekwencji międzyobrazowa lektura *Jastrzębi nocy*, dokonuje się w zaaranżowanej przez obraz ramie jego pragnienia, które – niezależnie od intencji artysty – generuje mnogie sposoby doświadczenia obrazu. W żadnym z wcześniej analizowanych dzieł owo pragnienie nie jest tak kompleksowo artykułowane i realizowane. Sięgając po semiologię Rolanda Barthes’a, można rzec, że otwieranie się obrazu na inskrypcję innego stanowi plan wyrażania struktury konotacyjnej, czyli nietypową, potencjalną denotację poziomu rozproszonych, lokalnie zależnych od intertekstu znaczeń<sup>3</sup>. Jak tłumaczyłem na wstępie, propozycja ta nie tyle uchyla logikę Derridowskiej dyseminacji i intertekstualności opartych na plenności i różnicowaniu obrazowego tekstu, co – paradoksalnie – ją inkorporuje (w oglądzie): sieć powtórzeń zwija się, tworząc fałd, „wewnętrzna kieszeń większą niż całość”<sup>4</sup>, obrazową przestrzeń na

<sup>2</sup> Nawiązuję tu oczywiście do znanej książki W. J. T. Mitchella: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2004.

<sup>3</sup> Zob. R. Barthes, *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Warszawa 2009, s. 79–83.

<sup>4</sup> Tak Jacques Derrida określa pojęcie „inwaginacji”, kolejny trop problematyzujący relację wnętrza i zewnątrz, tekstu i kontekstu, gdzie to, co zewnętrzne, jest zwinęte w tekście, tworząc wewnętrzną, przerastającą go kieszeń. Tym samym każdy szczegół tekstu jest zawsze bardziej rozległy niż zewnętrzna wobec niego sieć kategorii próbująca go pomieścić i usystematyzować. Zob. J. Derrida, *The Law of Genre*, trans. A. Ronnel, „Glyph” 1980, No. 6, s. 206; idem, *Living On*, trans. J. Hulbert, w: H. Bloom (ed.), *Deconstruction and Criticism*, New York

cytaty, która czyni z *Jastrzębi nocy* „OBRAZ O KRĄŻENIU OBRAZÓW”<sup>5</sup>. Tak poręczone, „rozpraszające” przejawy odbioru w postaci współczesnych międzyobrazowych nawiązań konstytuują ścieżki dostępu do obrazu Hoppera zarówno na poziomie tekstualnej sieci, jak i wydarzania się obrazu jako nieredukowalnej propozycji wizualnej. Będzie mnie interesować przede wszystkim ta druga płaszczyzna.

Jest kilka powodów uzasadniających decyzję, by poświęcić cały rozdział jednemu tylko obrazowi. Po pierwsze, chodzi o szczególnie szeroką i różnorodną recepcję tego obrazu nie tylko w sztuce, ale w kulturze popularnej, a ogólniej: we współczesnej kulturze wizualnej, obejmującej także wcześniej analizowane media. W tym sensie nie tylko wprowadzę jak dotąd niebrane pod uwagę realizacje, takie jak na przykład amatorskie, anonimowe pastisze czy reklamy, ale także będę kontynuować dotychczasowe rozważania, tworząc większą niż do tej pory i bardziej urozmaiconą obrazową konstelację wokół jednego dzieła. Po drugie, jak pokażę, obraz ten wymaga szczególnej uwagi ze względu na sposób, w jaki formułuje swe pragnienie bycia cytowanym, które można uznać za emblematyczne dla całego projektu myślenia o Hopperze. Trzecim argumentem jest jego ikoniczny status, który wymusza nieco inną optykę spojrzenia pod względem siły i zasięgu jego oddziaływania na widza oraz sieci niesionych przez niego śladów.

## Obraz rozproszony

Hopper uważał *Jastrzębi nocy* za jedno ze swych najlepszych płócien. Zapytany o historię jego powstania odrzekł, że klinowaty kształt baru zasugerowała mu „restauracja u zbiegu dwóch ulic przy Greenwich Avenue”. „*Jastrzębi nocy* wyrażają to, jak wyobrażam sobie ulicę nocą” – powiedział, dodając: „Być może nieświadomie

---

1979, s. 97–103. Zob. też omówienie tego pojęcia w kontekście filmu: P. Brunette, D. Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton 1989, s. 45–46 i 105–106.

<sup>5</sup> G. Gemünden, op. cit., s. 40 (wyróżnienie – F. L.).

malowałem samotność dużego miasta”<sup>6</sup>. Przyznał też, że znacznie uprościł scenę i powiększył przestrzeń baru. Jak to było w przypadku wielu innych jego obrazów, nieodwracalnie „rozpuścił” domniemany rzeczywisty wzór na rzecz obrazu zależnego jedynie od innych obrazów, konkurujących ze sobą o bliskie mu miejsce w pamięci widza. Płótno to nie reprezentuje rzeczywistości, lecz stwarza rzeczywistość w postaci wyobrażeń, obrazów pamięciowych czy fantazji, które konkretyzują się w postaci recepcyjnych powtórzeń.

Komentarz Hoppera wyznaczył jeden z powracających interpretacyjnych tropów, takich jak samotność, alienacja, pustka, zagrożenie, ale i schronienie w metropolii, która – paradoksalnie – została przedstawiona w sposób umożliwiający utożsamienie tej sceny z jakimkolwiek amerykańskim, niekoniecznie wielkim miastem. Inne ścieżki interpretacji wiodą ku dialektyce tradycji i nowoczesności, wnętrza i zewnątrz, światła i ciemności<sup>7</sup>. Sięgając po słowa dwójga krytyków, można rzec, że barowi goście zgromadzeni w izolowanej przestrzeni „to cmy poddane prawu fototropizmu”<sup>8</sup> w „jasno oświetlonej oazie całodobowego baru”<sup>9</sup>. Ta metaforyka magnetycznego działania wnętrza baru jest również stosowna w odniesieniu do interakcji z widzem.

*Jastrzębie nocy* zyskały niezaprzeczalny status ikony kultury amerykańskiej<sup>10</sup>. Jak pisze Gordon Theisen, obraz ten „przekroczył

<sup>6</sup> K. Kuh, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Modern Artists*, New York–Evanston 1962, s. 134. Jedno z miejsc, w którym mógł mieścić się bar, znajduje się na skrzyżowaniu Greenwich Avenue oraz 7<sup>th</sup> Avenue w Nowym Jorku.

<sup>7</sup> Omówienie tematyki, kontekstu powstania i recepcji obrazu w: G. Levin, *Edward Hopper's „Nighthawks”*, „Arts Magazine” 1981, Vol. 55, z maja, s. 154–161; eadem, *Edward Hopper's „Nighthawks”, Surrealism, and the War*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1996, Vol. 22, No. 2, s. 180–195 i 200; J. A. Barter, „Nighthawks”. *Transcending Reality*, w: C. Troyen, J. A. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper*, Boston 2007, s. 195–209.

<sup>8</sup> S. Burrey, *Edward Hopper. The Emptying Spaces*, „The Arts Digest” z 29 kwietnia 1955 roku, s. 10.

<sup>9</sup> B. Robertson, *Hopper's Theater* (recenzja książki: L. Goodrich, *Edward Hopper*, New York 1971), „New York Review of Books” z 16 grudnia 1971 roku, s. 39.

<sup>10</sup> Claire Valier pisze, że obrazy ikoniczne (w sensie kulturowym, nie semiotycznym) to obrazy, które są „produkowane masowo i dynamicznie rozpowszechniane, i dzięki technologiom komunikacyjnym emocjonalnie angażują



granice sztuki i odcisnął trwale piętno na narodowej wyobraźni<sup>11</sup> Amerykanów oraz „jest bez wątpienia wybitnym dziełem sztuki, być może najwybitniejszym obrazem realistycznym, jaki powstał w Stanach Zjednoczonych”<sup>12</sup>. Erika Doss na początku lat osiemdziesiątych zauważyła, że „już od dawna jest uważany za wielkie dzieło sztuki amerykańskiej oraz jeden z najlepszych obrazów Hoppera”<sup>13</sup>. Jednocześnie, jak stwierdził Christoph Vitali, płótna Hoppera należą do „ikon postmodernizmu”, a omawiany tu obraz ze względu na szeroką recepcję w sztuce i kulturze masowej jest najbardziej oczywistym tej sytuacji przykładem<sup>14</sup>. Podkreślana przez Theisena narodowa tożsamość obrazu, jego „amerykańskość”, z jednej strony ogranicza spektrum możliwych znaczeń, z drugiej – paradoksalnie – diametralnie je poszerza<sup>15</sup>. Trudno bowiem o bardziej rozległe wizualne pole konotacyjne niż Ameryka – kraj, którego rozproszona tożsamość polega przede wszystkim na obrazach rozpoznawanych i postrzeganych na całym świecie jako obietnica, nie tyle wymarzonej rzeczywistości, co innych obrazów<sup>16</sup>.

---

widzów”. C. Valier, *Crime and Punishment in Contemporary Culture*, New York 2004, s. 11.

<sup>11</sup> G. Theisen, *Staying Up Much Too Late. Edward Hopper's „Nighthawks” and the Dark Side of American Psyche*, New York 2006, s. 40.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 13. *Jastrzębie nocy* znalazły się w gronie tysiąca i jeden obrazów, które „należy zobaczyć przed śmiercią”. Zob. S. Farthing, *1001 Paintings You Must See Before You Die*, Charlottesville, VA 2007, s. 709.

<sup>13</sup> E. Doss, *Edward Hopper, „Nighthawks”, and Film Noir*, „Postscript: Essays in Film and the Humanities” 1983, Vol. 2, No. 2, s. 21.

<sup>14</sup> C. Vitali, *Zum Geleit*, w: E.-G. Güse (Hrsg.), *Edward Hopper. Das Frühwerk* (katalog wystawy), Münster 1981, s. 7.

<sup>15</sup> W kontekście badań nad związkiem amerykanizacji i globalizacji Miriam Bratu Hansen proponuje pojęcie „wernakularnego modernizmu” w odniesieniu do dzieł sztuki i kultury nowoczesności, które z jednej strony są globalnie rozpoznawalne i znajome, z drugiej – utrzymują swój lokalny charakter. Zob. M. B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, w: T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 235–266.

<sup>16</sup> Dyskusja na temat wyobraźniowej konstrukcji Ameryki została podjęta wraz z początkami kultury masowej, kina hollywoodzkiego, a zwłaszcza telewizji.

Wydaje się, że owo przedstawienie „najstynnieszej sceny barowej na świecie”<sup>17</sup> już na poziomie ikonografii i elementarnej semantyki uosabia postmodernistyczną krytykę podziału na kulturę wysoką i niską, malarstwo jako elitarnie medium i obrazy jako przedmioty kultury wizualnej<sup>18</sup>. Główny motyw przywodzi na myśl popkulturę, zwłaszcza kinową, kliszę baru jako miejsca „przechodniego”. Typizacja postaci nawiązuje do konwencji filmu gangsterskiego z lat trzydziestych i filmu *noir* lat czterdziestych: gangster z kochanką, być może prostytutką, przyjazny, gadatliwy barman, tajemniczy незнаjomy<sup>19</sup>. „Czarno-białemu” modelunkowi tożsamości filmowych bohaterów odpowiada silny kinematograficzny kontrast światła i cienia budujący przestrzeń *Jastrzębi nocy*, a kolorystyka definiująca geometryczne, płasko malowane formy antycypuje pop-art<sup>20</sup> i może kojarzyć się z komiksem lub innymi formami kultury popularnej. Owe „zapożyczone własności” bez wątpienia stanowią istotny przyczynek do masowej, nasilającej się od trzech dziesięcioleci fascynacji obrazem.

Wraz z renesansem twórczości Hoppera na początku lat osiemdziesiątych – jak się zdaje trwającym do dziś – *Jastrzębie nocy* stały się jednym z najczęściej powtarzanych, zawłaszczanych i cytowanych<sup>21</sup> obrazów na rozmaitych, coraz trudniejszych do precyzyjnego oddzielenia poziomach wizualności. Jak pisze Gail Levin:

---

Najbardziej radykalną opinię o Ameryce jako o hiperrzeczywistej, symulowanej utopii sformułował Jean Baudrillard w: *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001.

<sup>17</sup> „Spiegel Spezial” 1994, No. 12, s. 125; cyt. za: G. Gemünden, op. cit., s. 6.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Na temat zbieżności typów postaci z obrazu Hoppera i filmu gangsterskiego pisze E. Doss, op. cit., s. 24. Omówienie typów postaci w filmie *noir* można znaleźć w: A. Spicer, *Film noir*, London 2002, zwłaszcza s. 84–104.

<sup>20</sup> Zob. W. C. Seitz (ed.), *São Paulo 9. Edward Hopper/Environment U.S.A.: 1957–1967*, Washington, DC 1967.

<sup>21</sup> W tym miejscu rozróżniam pojęcie zawłaszczenia i cytatu, aby podkreślić historyczny moment intensyfikacji tego rodzaju działań artystycznych. Jednak ponieważ autorskie intencje nie odgrywają w mojej analizie większego znaczenia, zawłaszczenie jest tu w istocie tym samym, co cytatowe powtórzenie. Zob. znakomite omówienie problemu zawłaszczenia w sztukach wizualnych:

[...] ten najslawniejszy, bezsprzecznie najsilniej wiązany z nazwiskiem Hoppera obraz [*signature work*] nie ma sobie równych w swej zdolności inspirowania oszałamiającej różnorodności replik, rekonstrukcji, animacji, a nawet neonowej iluminacji [...]. Dziś już przyzwyczailiśmy się do widoków ponurego całodobowego baru wypełnionego św. Mikołajem i jego reniferami, postaciami z *Peanuts*, kaczkami lub grupą króliczków obsadzonych jako „Hoppery”. Ten wybór i zróżnicowanie przeróbek mogą zachęcać do teoretycznego namysłu nad rozmaitymi sposobami wizualnego naśladownictwa i zawłaszczenia<sup>22</sup>.

Choć nie będę tu sporządzał szczegółowego inwentarza zawłaszczeń obrazu Hoppera, to krótka, rozwijająca słowa Levin panorama recepcji jest niezbędna dla określenia skali zjawiska i punktu wyjścia do dalszych rozważań.

W latach osiemdziesiątych powstały liczne, lecz zwykle niewyszukane malarskie pastisze *Jastrzębi nocy*. W *Nighthawks Revisited* (1980) Red Grooms namalował za barem między innymi samego Hoppera<sup>23</sup>. Kontrastujący z wcześniej powstałym obrazem tłok, miękka, rozedrgana linia w miejscu precyzyjnej konstrukcji oraz żartobliwy ton przedstawienia parodiują syntetyczny, „czysty” styl *Jastrzębi nocy*. Jego hiperbolę stanowi z kolei seria „kosmicznych” pastiszów Marka Kostabiego<sup>24</sup>, na przykład *Greenwich Avenue* (1986), które jeszcze bardziej redukują kolorystykę i formę obrazów Hoppera<sup>25</sup>. Najbardziej znanym pastiszem *Jastrzębi nocy* jest jednak praca Gottfrieda Helnweina pt. *Boulevard of Broken Dreams* (1984; fig. 198), w którym zasiadły ikony amerykańskiej popkultury (więcej na jego temat poniżej).

---

J. Welchman, *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, San Diego 2001 (zob. zwłaszcza wstęp, s. 1–65).

<sup>22</sup> G. Levin, *Edward Hopper's Legacy for Visual Artists*, w: eadem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 730.

<sup>23</sup> Reprodukacja i krótkie omówienie w: G. Levin, *Edward Hopper's Legacy for Visual Artists*, s. 736.

<sup>24</sup> Zob. M. Kostabi, *Conversations with Mark Kostabi*, przedmowa T. McEvelley, Boston–Tokyo 1996.

<sup>25</sup> Zob. też: G. Constantine, *Vincent Hopping Early Sunday Morning* (1982–1983). W barze Hoppera artysta umieścił Vincenta van Gogha. Zob. G. Levin, *Edward Hopper's Legacy for Visual Artists*, s. 741.

*Jastrzębie nocy* stały się bardzo popularnym przedmiotem graficznych zawłaszczeń i transformacji, często cyrkulujących w postaci internetowych memów. Autor bloga pt. *Nighthawks forever* zgromadził kolekcję ponad stu pięćdziesięciu dostępnych w sieci cytatów *Jastrzębi nocy*<sup>26</sup>. Duża ich część pochodzi z odbywających się za pośrednictwem strony internetowej *Worth 1000* konkursów, których celem jest graficzne przekształcanie między innymi znanych dzieł sztuki<sup>27</sup> (fig. 199). Obraz był również transformowany na użytek przedsięwzięć *par excellence* komercyjnych, na przykład przez dostawcę usług internetowych AOL (America Online; fig. 200), który wykorzystał skadrowane zbliżenie płótna Hoppera z laptopem na barze jako okładkę darmowego pakietu startowego. Obok reprodukcjach *Jastrzębie nocy* souvenirów reklamowych możliwych do nabycia w muzeach<sup>28</sup> fragment obrazu pojawił się na znaczkach pocztowych US Mail (fig. 201). Jest również dystrybuowany w postaci plakatu, między innymi w sieciowym sklepie IKEA<sup>29</sup>. Innym przejawem popkulturowego funkcjonowania obrazu są nawiązania do baru Hoppera (w mniejszym stopniu płótna) w kreskówkach, komiksach i rysunkach satyrycznych (fig. 202–204)<sup>30</sup> oraz popularnych programach rozrywkowych<sup>31</sup>. *Jastrzębie nocy* zostały także wykorzystane na okładkach rozmaitych publikacji – w miejscu pierwszego

<sup>26</sup> Zob. <http://nighthawksforever.blogspot.com> (dostęp: 11.09.2009). Mniejszą liczbę rozmaitych przekształceń dzieła zamieszczono na zmiennie zatytułowanym blogu: *Hopper Rolls Over In His Grave*, czyli „Hopper przewraca się w grobie”. Zob. <http://tonermishap.blogspot.com/2005/03/hopper-rolls-over-in-his-grave.html> (dostęp: 11.09.2009).

<sup>27</sup> Zob. <http://www.worth1000.com/default.asp?display=photography> (dostęp: 11.09.2009). Niektóre z nich omówię w ostatniej części rozdziału.

<sup>28</sup> Zwłaszcza w Art Institute w Chicago, gdzie znajduje się dzieło Hoppera.

<sup>29</sup> Jego plakatową wersję stanowi także pastisz symulujący kadr z odcinka znanej kreskówki *The Simpsons*, zatytułowany *Nighthogs*. W rzeczywistości bar pojawił się w *The Simpsons* w nieco innej formie, w odcinku *Homer vs The Eighteenth Amendment*.

<sup>30</sup> Bar nawiązujący do *Jastrzębi nocy* pojawił się również w rozmaitych komiksach, na przykład: F. Miller, D. Mazzuchelli, *Batman. Year One*, New York 2007; H. Huppen, *Blood Ties*, Milwaukee 2000.

<sup>31</sup> Para bohaterów *The 70s Show* zasiadła za barem w obrazie Hoppera w jednym z odcinków z 1998 roku. Fragment dostępny w internecie: <http://www.youtube.com/watch?v=z1QXgFVVOkw> (dostęp: 07.01.2010).

kontakty z potencjalnym klientem i jako wizualna metonimia treści – poczynając od katalogów malarstwa amerykańskiego<sup>32</sup>, przez opracowania niezwiązane ze sztuką, lecz wykorzystujące konotacyjny poziom obrazu<sup>33</sup>, po beletrystkę<sup>34</sup> (fig. 205) i czasopisma<sup>35</sup> (fig. 206) oraz wydawnictwa muzyczne (fig. 207)<sup>36</sup>.

*Jastrzębie nocy* stały się także przedmiotem licznych ekfrastycznych utworów literackich<sup>37</sup>. Choć nie będą one przedmiotem analiz

<sup>32</sup> Zob. F. C. Marchetti, *Malarstwo amerykańskie*, tłum. H. Borkowska, Warszawa 2003.

<sup>33</sup> Zob. P. Scannel, *Media and Communication*, London 2007.

<sup>34</sup> Zob. P. Highsmith, *Carol*, London 1992. Innym przykładem jest holenderskie wydanie *God's Gym* Leona de Wintera (2002). Autor okładki nawiązał do przedstawienia baru, ukazując często spotykany w dużych amerykańskich miastach widok: postać na rowerze ćwiczeniowym w wielkim, wychodzącym na ulicę oknie.

<sup>35</sup> Na przykład w „Atlantic Monthly”, gdzie Uncle Sam siedzi przy barze ze Statuą Wolności, w numerze specjalnym pt. „The State of the Union”. Słynny z celnych okładek „New Yorker” użył *Jastrzębi nocy* na okładce milenijnego numeru, przyozdabiając głowy klientów baru nazwanego Milli's w sylwestrowe czapeczki. Takie groteskowe zestawienie konotuje raczej dystans i zwątpienie w nowe tysiąclecie niż atmosferę zabawy. Z kolei w 2001 roku berlińskie czasopismo „Tip Magazin” umieściło w barze kandydatów do rady miasta, przydzielając im miejsca w zależności od przewidywanych szans w wyborach.

<sup>36</sup> Obok przykładów prostej reprodukcji (jak między innymi na okładce płyty *American Cello Masterpieces* Tany Prohazki i Stephane'a Lemelina, 1997) okładka albumu *The Blue Jukebox* (2004) Chrisa Rei stanowi niebezpośrednie, lecz oczywiste nawiązanie do obrazu Hoppera, przedstawiające podobnie zakomponowany bar na rogu ulicy z budynkiem w tle.

<sup>37</sup> Ekfrazja (gr. *ekphrasis*) według popularnej i zwięzłej definicji Jamesa A. W. Hefernana to „werbalna reprezentacja wizualnej reprezentacji”. Zob. J. A. W. Hefernan, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993, s. 3. Zob. też: W. J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, w: idem, *Picture Theory*, Chicago 1994. Obraz „pojawia się” w powieści Petera Handke *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1984), stanowi wizualną podstawę cytowanego, otwierającego ten rozdział wiersza Wolfa Wondratschka „Nighthawks” *After Edward Hopper's Painting* (1992), a także poezji kilku autorów zgromadzonych w: G. Levin (ed.), *The Poetry of Solitude. A Tribute to Edward Hopper*, New York 1995. Akcja krótkiej powieści Philippe'a Bessona *Babie lato* (Warszawa 2006) dzieje się niemal w całości w kawiarni Phillies w Chatham na Cape Cod, przeżywana jedynie retrospekcjami historii związku głównej bohaterki Louise ze Stephenem, który po pięciu latach pojawia się nagle w barze i ma nadzieję, że mogą zacząć wszystko „od nowa”. Niemieckie wydanie (2007) uzupełnia również paratekstualny element w postaci reprodukcji obrazu na okładce.

w dalszej części tego tekstu, to stanowią nie mniej istotne (a na wirtualnym poziomie pamięci/fantazji tożsame) świadectwo oddziaływania obrazu na widza/artystę. W specjalnym wydaniu magazynu „Der Spiegel” obraz Hoppera rozpisano na pięć scenariuszy sugerujących jego narracyjny potencjał<sup>38</sup>, który znalazł swoją realizację w powracających, aktywizujących pamięć *Jastrzębi nocy* filmowych scenach barowych oraz kilku bezpośrednich kinowych cytatach.

Choć napisano i wystawiono dwie sztuki teatralne narracyjnie rozwijające nieokreśloną sytuację barowej sceny<sup>39</sup>, to sztuką utożsamianą z obrazem Hoppera – o czym wspominałem w poprzednim rozdziale – jest właśnie kino: filmy gangsterskie lat trzydziestych, filmy *noir* oraz cytaty pochodzące z nowszych produkcji. Do pierwszej grupy należy film *Mały Cezar* (1930) Mervyna LeRoya (fig. 208) z otwierającą sceną ukazującą gangsterów siedzących w barze po dokonaniu zbrodni. Wśród gatunku filmu *noir* najczęściej wspomina się *Morderców* (1946) Roberta Siodmaka (fig. 209), opartych na bardzo cenionym przez artystę opowiadaniu Ernesta Hemingwaya<sup>40</sup>. Bar zbliżony do tego z obrazu Hoppera pojawia się między innymi w *Głębokiej czerwieni* Dario Argento (1975; fig. 133), a w postaci odtwarzających obraz Hoppera kinowych *tableaux vivants* znajdziemy go w *Groszu z nieba* (1981) Herberta Rossa (fig. 229), *Końcu z przemocą* (1997) Wima Wendersa (fig. 230–231) oraz *Nighthawks* Dmitrija Popowa (1998)<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Zob. „Spiegel Spezial” 1994, No. 12, s. 125; cyt. za: G. Gemünden, op. cit., s. 6.

<sup>39</sup> Pierwsza z nich to: *Nighthawks*, reż. L. Rosen (2000). Zob. recenzję: E. Pearse, *All Hopped Up*, „Village Voice” z 29 lutego 2000 roku, s. 6. A druga: *Nighthawks*, reż. D. Steinberg (2006). Zob. recenzję dostępną w internecie: [http://www.asociatedcontent.com/article/67308/clash\\_of\\_the\\_nighthawks\\_douglas\\_steinberg.html?cat=2](http://www.asociatedcontent.com/article/67308/clash_of_the_nighthawks_douglas_steinberg.html?cat=2) (dostęp: 10.01.2010). Nie mogę niestety podjąć się analizy tych przedstawień, ponieważ nie udało mi się ich zobaczyć.

<sup>40</sup> Zob. E. Hopper, *Edward Hopper to the Editor*, „Scribner’s Magazine” z 28 czerwca 1927 roku, s. 706. Warto zauważyć, że powstały później niż obraz film Siodmaka z punktu widzenia linearnej logiki wpływu może stanowić przykład kinematograficznej inspiracji dziełem Hoppera. Mnie interesuje jednak perspektywa współczesności, z której zarówno *Jastrzębie nocy* mogą mieć wpływ na sposób postrzegania filmu, jak i film na obraz Hoppera. Na temat związku owych filmów i *Jastrzębi nocy* pisze E. Doss, op. cit.

<sup>41</sup> Więcej o filmach Rossa i Wendersa oraz formie *tableaux vivants* w dalszej części rozdziału. Krótkometrażowy film Popowa (praca dyplomowa) jest

Podsumowaniem powyższego zarysu *Nachleben* obrazu Hoppera, a zarazem agendą wyznaczającą najważniejsze kierunki dalszych rozważań, będzie dłuższy *passus* z książki polskiego pisarza i tłumacza Marka Bieńczyka pod tytułem, wpisującym się znakomicie w dyskurs o obrazie Hoppera, *Przezroczystość*:

Na ścianach w mieszkaniu wieszałem REPRODUKUCJE Edwarda Hoppera, lśniły za szkłem jak zbyt tanie odpustowe obrazki. Lubiłem Hoppera jak inni lubią WSPOMNIENIA. Kiedyś to PRZEŻYŁEM, tak już kiedyś było; w FANTAZJACH i w wierszach stawałem się bohaterem kolejnych obrazów [...]. *Nighthawks*, najsłynniejszy obraz Edwarda Hoppera, coraz częściej pojawiał się na okładkach książek, na pocztówkach, a nawet na torebkach reklamowych [...]. Trochę mnie to peszyło i drażniło, moje WYOBRAŻENIE, moje MARZENIE, ulubiona FOTOGRAFIA nas samych, tak banalnie POWTÓRZONE I ROZPROSZONE na lśniących laminatach, ROZPISYWANE w opowieściach wyrastających z obrazu Hoppera jak grzyby ze ściółki [...], ale też godziłem się z tą powszechną fascynacją; skoro tak, skoro wzbierała w niej jakaś niewypowiedziana TĘSKNOTA ludzi, skoro mówiła o wspólnej im MATRYCY MARZEŃ, to nabrała WAGI. Choćby zbanalizowana i stereotypowa, opowiadała o jakimś PRAGNIENIU, które jak głód mogło dotknąć każdego<sup>42</sup>.

Bieńczyk artykułuje kluczowe pojęcia i problemy spolaryzowane między „rozproszaniem”, związaną z tym banalizacją „wielkiego obrazu” i jego nie-obecnością, a „jakimś pragnieniem”, które nadaje owej rozpraszającej fascynacji wagę, czyniąc z dzieła Hoppera „matrycę marzeń”. Autor *Przezroczystości* odczuwa dyskomfort spowodowany napięciem między umasowieniem doświadczenia – jak to ujął w innym miejscu – jego obrazu<sup>43</sup>, który niesie jego osobiste wspomnienia i marzenia. Drażni go fakt, że posiadana przez niego reprodukcja nie jest jedyna i że nie jest jedynym, który roz-pisuje i rozgrywa

---

dostępny w internecie: <http://www.youtube.com/watch?v=GWA5j5vadXg> (dostęp: 10.02.2010). Ze względu na to, że zapoznałem się z tą pracą już po napisaniu tej części tekstu, nie będę jej tu analizował. Tym niemniej jest to bardzo ciekawa próba oddania obrazu w medium filmu, która wykorzystuje podjęty przez Wendersa (o czym piszę poniżej) wątek filmu w filmie.

<sup>42</sup> M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 14–15 (wyróżnienie – F. L.).

<sup>43</sup> Ibidem, s. 15.

obrazową partię w wyobraźni, wspominając lub fantazjując. Zarazem jednak dostrzega znaczenie magnetycznego działania *Jastrzębi nocy*, tak jakby Hopper znalazł jakąś wizualną formułę generującą pragnienie zagłuszenia elokwentnej pustki obrazu, nadania tożsamości bezimiennym postaciom, a tym samym nie tyle zawłaszczenia, co wejścia z obrazem w dialog. Rozproszenie obecności, dokonująca się za sprawą powyżej zarysowanych powtórzeń dyseminacja śladu, nie musi zatem oznaczać przemocy na obrazie – jeśli rozumieć ją jako redukcję obrazu do języka i zachodzące na drodze cytatu uproszczenia – może stanowić szczególny sposób bycia obrazu w powtórzeniu. Obraz jako „matryca marzeń” stanowi formę, ramę generującą identyfikacje i fantazje wirtualnie teleportujące widza w obraz, który nie jest jednak ani ich depozytariuszem, ani źródłem, lecz obszarem negocjacji i aktywizacji nowych wątków obrazowego tekstu.

Wypowiedź Bieńczyka wymaga dalszego „rozpakowania” i doprecyzowania tak niebezpiecznie ogólnych pojęć, jak „fantazja” czy „pragnienie”. Wcześniej jednak wskażę wizualną infrastrukturę wydarzania się obrazu, na poziomie której jest możliwy dokonujący się za pośrednictwem widza/artysty (wirtualnie/materialnie) polilog. Innymi słowy, chodzi o wskazanie hermeneutycznych i estetyczno-recepcyjnych przesłanek międzyobrazowej lektury dzieła Hoppera.

### **Czego chcą *Jastrzębie nocy*?**

[...] wydaje nam się, że widzimy jego malarstwo tak klarownie, że nie zdajemy sobie sprawy, jak dogłębnie zbadał ów akt, na którym opierała się jego sztuka\*.

Obraz „*Jastrzębie nocy*”, opuszczony, obcy, wynaturzony, perwersyjny, desperacki, jest tym niemniej niezaprzeczalnie kuszący, jakby pozwalał zerknąć z ukosa na to, co jest zaraz za nim, tuż po drugiej stronie płótna, gdzie zawsze chcieliśmy się znaleźć\*\*.

\* W. Jackson, *The Look. The Scene of the Seen in Edward Hopper*, „The South Atlantic Quarterly” 2004, Vol. 103, No. 1, s. 148.

\*\* G. Theisen, op. cit., s. 222.



Za dwa bieguny dotychczasowych prób interpretacji obrazu można uznać kulturową lekturę obrazu Gordona Theisena w książce pt. *Staying Up Much Too Late. Edward Hopper's „Nighthawks” and the Dark Side of American Psyche* oraz inspirowany hermeneutyką analityczny fragment książki Huberta Becka *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*. W pierwszej z nich *Jastrzębie nocy* stanowią tekst<sup>44</sup> penetrujący szerokie spektrum wątków kulturowych i historycznych. Z kolei Beck koncentruje się na oglądowej lekturze obrazu, jego strukturze i wzajemnych relacjach jej elementów generujących potencjalny horyzont znaczeń utrzymujący się w interesującej go ramie wizji miasta<sup>45</sup>. Skrótowe przywołanie obu interpretacji wstępnie zarysuje dwie spletające się płaszczyzny mojej lektury *Jastrzębi nocy*.

Theisen upatruje przyczyny fascynacji dziełem Hoppera w tzw. doświadczeniu amerykańskim. Twierdzi, że przedstawia ono rewers optymistycznego i pełnego wigoru amerykańskiego snu: „ciemną stronę amerykańskiej psyche”, która podświadomie nigdy nie przestaje nęcić i ekscytować. Jego książka – pisze z myślą o amerykańskich czytelnikach – „jest próbą zrozumienia Ameryki przez namysł nad obrazem, który przedstawia nas dokładnie takimi, jakimi uparcie twierdzimy, że nie jesteśmy. Jednak jako ikona, nasza ikona, ukazuje to, czym, przynajmniej w pewnym sensie, jesteśmy: *Jastrzębie*

---

<sup>44</sup> Choć Theisen nie stosuje pojęcia tekstu i jego książka cierpi na brak zaplecza teoretycznego (ma charakter niemal popularnonaukowy), to trafnie oddaje szeroki zakres odniesień do *Jastrzębi nocy* i dynamikę ich funkcjonowania w kulturze.

<sup>45</sup> Nawiązuje on do pisarstwa Timothy'ego J. Clarka, zwłaszcza jego znanej pracy *The Painting of Modern Life*, lecz jednocześnie dowartościowuje oglądowe doświadczenie ufundowane w wizualnej specyfice obrazu, powołując się na hermeneutykę Oskara Bätschmanna i podstawowe tezy zawarte w jego przywoływanej już książce – *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik*. W wielkim skrócie chodzi o koncentrację na immanentnych własnościach obrazu i wynikającej z nich, otwarcie znaczeniowej produktywności dzieła. Doświadczenie obrazu polega na odsłaniającej się w oglądzie interpretacji.

nocy to my”<sup>46</sup>. Obraz jest „oknem na Amerykę, która nigdy nie stała się Ameryką, którą mogła się stać”<sup>47</sup>.

Hopper uchwycił nie „bezczasową esencję” Nowego Jorku, lecz, powiada Theisen, jego fragment, przelotne, budzące pragnienie spojrzenie<sup>48</sup>. Jest to obraz niedopowiedziany, przesycony atmosferą potencjalnej zbrodni i przemocy, ale i skrytej zmysłowości, „bezprawiem widzianym z dystansu”<sup>49</sup>. Przywołując historię barów szybkiej obsługi (*diners*), analogie w kinie, literaturze i historii, autor książki interpretuje bar Hoppera jako sanktuarium anonimowości, a zarazem wolności, by stać się kimkolwiek – stąd ów spektakl ról, które zastępują postaci Hoppera<sup>50</sup>. Lokal okazuje się przestrzenią niezrealizowanego napięcia erotycznego między mężczyzną i kobietą. Postać w czerwonej sukni jest jednocześnie prostytutką, *femme fatale*, uwodzicielką, przedmiotem pragnienia i nieuchronnej zguby<sup>51</sup>. Oświetlenie baru oraz jego opływowa forma i „przemysłowe” kolory skontrastowane z uliczną pustką, niską, tradycyjną architekturą widocznego w głębi budynku określają problematyczną relację między technologicznym postępem wielkiego miasta i niechęcią Hoppera, by ją eksponować w swych obrazach<sup>52</sup>. Płótno staje się pre-tekstem do omówienia prostytucji i przemysłu pornograficznego, tytoniowego, kawowego czy wydarzeń tzw. herbatki bostońskiej z 1773 roku. Asocjacje filmowe prowadzące Theisena tradycyjnie od filmu *noir* przez *Taksówkarza* (1976) Martina Scorsese, aż po *Pulp Fiction* (1994) i *Kill Billa* (2003–2004) Quentina Tarantino – zwłaszcza w przypadku tych ostatnich – są oparte na przesłankach *stricte* dyskursywnych, gubiących obraz Hoppera jako swoistą propozycję wizualną. Theisen pisze na przykład o tym, że główny bohater *Taksówkarza*, Travis, obserwuje Nowy Jork z okien taksówki, tak jak my

---

<sup>46</sup> G. Theisen, op. cit., s. 14.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 54. W tej kwestii zgadza się z Beckiem, który również podkreśla fragmentaryczny charakter obrazów Hoppera.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 82–101.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 102–144.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 62–63.

z dystansu zaglądamy do baru, by stanąć przed możliwością (z której on korzysta) wkroczenia do wnętrza i dokonania jakiegoś desperackiego, kataraktycznego, a jednocześnie niegodnego czynu<sup>53</sup>. Obraz uruchamia ukryte instynkty, przypomina o nich i trzyma widza w tej niemożliwej do zrealizowania potencjalności, a erotyczna aura baru tworzy rysy na purytańskiej fasadzie kultury amerykańskiej. Zatem *Jastrzębie nocy* to Ameryka *noir* nawiedzająca Amerykę dnia, optymistyczną i nowoczesną, choć często rozczarowującą<sup>54</sup>. W ten sposób Theisen odpowiada na pytanie, które stanowi jedną z głównych przesłanek tego tekstu: dlaczego, mimo owej ponurej konotacyjnej aury, *Jastrzębie* nie przestają fascynować? Choć wiele poczynionych w tej książce uwag natury ogólnej wydaje się słusznych, jej podstawową słabością jest niedostateczna atencja dla obrazu jako specyficznej propozycji wizualnej. Theisen mnoży interteksty i porównania, nie zwracając uwagi na to, jak miałyby zawiązywać się relacja między obrazem a przypisywanymi mu znaczeniami. Bez wahania stwierdza wątpliwe podobieństwa i zmierza ku interpretacji poszerzającej tekstualne pole obrazu, pomijając przy tym wizualne przesłanki interakcji między obrazem i widzem, które stanowią podstawę weryfikującą sieć kulturowo-historycznych skojarzeń ze względu na doświadczenie oglądowe.

Z kolei w analizie Becka wymiar intertekstualny jest całkowicie nieobecny. Przygląda się on *Jastrzębiom nocy* jako wyrażonej malarzkimi środkami wizji wielkiego miasta – miejsca alienacji jednostki, alegorycznej ruiny jako sposobu Hoppera na uporanie się z nielubianą przez niego, postępującą nowoczesnością Nowego Jorku. Beck osadza sens obrazu w specyficznym, współczesnym artyście historycznym okresie, a jednocześnie, zgodnie z hermeneutycznym rozumieniem interpretacji dzieła sztuki, uznaje możliwość współczesnej rekuperacji immanentnych znaczeń dzieła. Lektura ta jawi się również jako rozwinięcie komentarzy krytyków na temat odosob-

---

<sup>53</sup> Ibidem, s. 204.

<sup>54</sup> Jak pisze R. Barton Palmer: „Film *noir* [...] to odwrotność amerykańskiego snu”. R. B. Palmer, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, New York 1994, s. 6.

nienia zgromadzonych we wnętrzu baru postaci oraz konstytutywnych pęknięć w realizmie obrazów Hoppera<sup>55</sup>.

Postaci, pisze Beck, są zamknięte wewnątrz, określone przez strukturę pozbawionej drzwi wejściowych architektury. Siedząca przy barze para jest razem, a jednocześnie osobno, na co wskazuje analogiczne ułożenie ich ramion w trapez i jednoczesny dystans. Ów dwójkowy układ powtarzają zbiorniki ekspresu do kawy oraz pary rozłożonych na blacie naczyń, pojemników na przyprawy i serwetki, co jest świadectwem „znikającej różnicy między człowiekiem a rzeczą”<sup>56</sup>. Postaci jako grupa stanowią kulminację zacieśniającej się przestrzeni wyrażonej kolejnymi warstwami widzianymi w układzie płaszczyznowym: ulicy, szyby, rzędu taboretów, baru; ich wzorem stają się one przedmiotową jednością w bardziej ogólnym porządku przestrzeni, światła i rzeczy<sup>57</sup>. Są one – słusznie zaznacza Beck – „zatrzymane w przestrzeni i płaszczyźnie”, w widzeniu związanym z oboma porządkami jednocześnie<sup>58</sup>. Miasto stanowi zatem obszar wyobcowania człowieka od samego siebie<sup>59</sup>. Hopper ukazał fenomenologicznie ambiwalentną przestrzeń miasta, gdzie wnętrze baru ze względu na układ i rozmiar okien traci swój charakter wnętrza<sup>60</sup>, a róg budynku będący zarazem rozdrożem dwóch ulic jest miejscem nieciągłości, konieczności wyboru i miejscem charakterystycznym: za rogiem można zniknąć, ale też spotkać się na nim<sup>61</sup>. Oglądową lekturę przekłada Beck na refleksję nad społecznymi i egzystencjalnymi uwarunkowaniami nowoczesności: miasto to tajemniczy obszar cięć i podziałów, fragmentacji przestrzeni i relacji międzyludz-

---

<sup>55</sup> „*Jastrzębie nocy* są tego rodzaju obrazem [...], w którym nastrój zostaje określony tak definitywnie, że jest mało prawdopodobne, by widz zauważył decydujące o nim odchylenia od prostego realizmu”. J. Canaday, *The Solo Voyage of Edward Hopper, American Realist*, „Smithsonian” 1980, Vol. 11, No. 9, s. 130.

<sup>56</sup> H. Beck, *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*, Frankfurt am Main 1988, s. 265.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 251–252.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 249.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 259.

kich, a *Jastrzębie nocy* stanowią alegoryczną tej kondycji kondensację wynikającą z „melancholijnego” spojrzenia Hoppera<sup>62</sup>.

Podporządkowana tezie książki analiza pomija jednak wiele konstytutywnych dla sposobu interakcji z widzem czynników świadczących o nieustającym „dzianiu się” *Jastrzębi nocy* jako obrazu i wizualnego (inter)tekstu. Jak wspominałem wcześniej, obie perspektywy wzajemnie się uzupełniają i są nierozłączne, bowiem widzenie jest zawsze widzeniem w horyzoncie innego, zależnym od indywidualnych i kulturowych czynników, takich jak na przykład pamięć. W rezultacie proponuję alternatywną interpretację, która będzie próbą analitycznego uzasadnienia intuicji Theisena oraz Bieńczyka, gdy piszą oni o ciągłej aktualności obrazu opartej na generującym nieustającą nim fascynację pragnieniu i o związanej z tym gęstej sieci powtórzeń. Hermeneutyczny trop wiąże się tu przede wszystkim z dowartościowaniem pola obrazowego, wraz z jego ograniczeniem, jako dynamicznego obszaru konstytuowania się znaczeń w oglądzie, określającego sposób bycia elementów przedstawienia oraz ich wzajemnych relacji. Z kolei estetyka recepcji określi moją pozycję jako widza wobec obrazowej rzeczywistości, a elementy dyskursu psychoanalitycznego będą służyć skonceptualizowaniu i sprecyzowaniu związanej z powyższymi czynnikami interakcji między obrazem a widzem. A zatem spójrzmy<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>63</sup> Niektóre spostrzeżenia z tej analizy poczyniłem w cytowanej już pracy magisterskiej. Podobnie jak było w poprzednich przypadkach, nie unieważniam wcześniejszych wniosków wypływających z immanentnej analizy inspirowanej koncepcją Michaela Brötjega, lecz koncentruję się na niedyskutowanym wtedy aspekcie, poświadczonym relacją elementów przedstawieniowych do płaszczyzny, dialogu *Jastrzębi nocy* z innymi obrazami. Mimo otwarcia obrazu na inne, jestem przekonany, że w owych międzyobrazowych negocjacjach znaczeń najistotniejszym argumentem lub kartą przetargową pozostaje to, „jak” obrazu są lub jak „dzieją się” jako obrazy. Nawet jeśli doświadczenie obrazu malarzkiego nie ma nic wspólnego z Brötje’owskim absolutem, to jest „rozgrywane” w swoisty, nieredukowalny do czegokolwiek innego sposób i ma ono (owo „jak”) swój udział w formowaniu się znaczeń, w tym, jak obraz „przemawia” do widza i czego od niego „chce”.

Pole obrazowe ma kształt wydłużonego prostokąta o proporcjach przypominających kinowy ekran<sup>64</sup>. Już na tak elementarnym poziomie kształtu materialnej podstawy i jej ograniczenia jestem zmuszony zapytać o możliwość cytatowego, „rozszerzającego” tożsamość obrazu cięcia wzdłuż ramy. Kluczowym czynnikiem rozstrzygającym o sposobie jawienia się całości przedstawienia jest relacja granic obrazu do architektonicznej ramy baru. Elewacja budynku jest zawiasowo przymocowana do prawej granicy pola na zasadzie wydłużonej, uchylonej do wnętrza obrazu „okiennicy”, tak jakby wszelka figuracja była rezultatem lekkiego pchnięcia, otwarcia okna, współczesnego, literalnie potraktowanego *fenestra aperta*. Wydaje się, że podłużna elewacja lokalu została przymocowana do ramy symetrycznym względem poziomej osi pola chwytem ciemnych pasm partii cokołowej i gzymsowej, spiętych powtarzającym pion ramy podziałem okiennym. Z tej strony budynek baru zajmuje całą wysokość płótna – wraz z oglądem w lewo zwęża się, a w widzeniu przestrzennym oddala od płaszczyzny pola. Powstaje wrażenie, że lewy kraniec baru oderwał się od odpowiadającej mu krawędzi obrazu, otwierając widok na przestrzeń po lewej stronie płótna. Krawędź baru to jedyne miejsce, w którym szyba zostaje zaakcentowana, niczym blizna po granicy obrazu. Efekt zawiasowego ruchu implikuje „pierwotne” położenie przeszkłonego okna baru w miejscu obrazowej płaszczyzny<sup>65</sup>. A zatem śladowa identyfikacja płaszczyzny z szybą rozpiętą w czworoboku okna, a jednocześnie zwrotne utożsamienie barowego okna z płaszczyzną obrazu tworzy dynamiczne pole niewidocznych, lecz aktywnie wpływających na doświadczenie wzrokowe napięć. Dzięki swej transparencji szyba umożliwia zjawianie się tego, co za nią – wraz z nią. W tym przypadku jawi się jako swoista manifestacja hermeneutycznego sposobu pojmowania PŁASZCZYZNY JAKO DYSKRETNEJ PODSTAWY WYDARZANIA SIĘ

<sup>64</sup> Zob. E. Doss, op. cit., s. 28. Wymiary w różnych publikacjach nieznacznie się różnią. Levin podaje 81,1 × 152,4 cm. Zob. G. Levin, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 3, New York–London 1995. Proporcje kinowego ekranu wahają się od 1 : 1,85 do 1 : 2,35.

<sup>65</sup> Podobna relacja pojawia się również w innych obrazach Hoppera; dobrym przykładem są *Apartamentowce* (1928).

OBRAZU<sup>66</sup>. Z kolei obramiony w ten sposób widok barowego wnętrza można odczytać jako indywidualne przedstawienie: nie zwykły „obraz w obrazie”, jakich wiele w tradycji malarstwa, ale obraz jako RÓŻNICUJĄCE POWTÓRZENIE OBRAZOWEJ PŁASZCZYZNY warunkowane nakreśloną powyżej sytuacją oglądową. Powtórzone, czyli poróżnione ze sobą samym, okno/obraz rozluźnia w ten sposób herme(neu)tyczne zamknięcie okna/baru/obrazu, otwiera się i ośmiela spojrzenie widza do współudziału w nieuchronnej „zbrodni”, nad którą rozmyślają zgromadzone w barze postaci: zrzeczeniu się suwerenności baru na rzecz innego.

Różnicę przestrzeni między płaszczyznami pola i szyby zaznacza fragment ulicy z zielonkawymi refleksami padającego z wnętrza baru światła. To właśnie ów klin jawi się jako miejsce wizualizujące różnicę między płaszczyzną obrazu – nieuchwytną podstawą, punktem wyjścia<sup>67</sup> – a „płaszczyzną baru”. Widziane „z ukosa” transparentne barowe okno zaprasza moje spojrzenie, by penetrowało otwierający się w nim widok, a jednocześnie, za sprawą perspektywicznego ciężenia przedstawienia ku lewej stronie (punkt zbiegu linii mieści się daleko poza ramą obrazu), nie pozwala mu się zbyt wygodnie usadowić i wzrok „ześlizguje się” w rozstępie między krawędziami baru i pola. Na mocy owej różnicy – zarówno w porządku przestrzennym, jak i płaszczyznowym – odcinek ten wprowadza i odsłania ślad innego w obrazie: widniejący w przestrzeni między lewą granicą pola

---

<sup>66</sup> Nawiązuję tu do hermeneutycznych koncepcji podkreślających wagę widzenia zorientowanego na płaszczyznę, obecnego zarówno w ikonice Maksa Imdahla, jak i hermeneutyce obrazu Gottfrieda Boehma. Najbardziej radykalne dowartościowanie płaszczyzny pojawia się w koncepcji Brötjego, dla którego płaszczyzna stanowi rodzaj wszechobecnej, i współobecnej z każdym elementem przedstawienia, transcendentnej infrastruktury obrazu. Zob. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1991, s. 21.

<sup>67</sup> Już zawsze poróżnioną, bowiem aby mogła się zmanifestować, musi przestać być ze sobą tożsama. Ponadto, zgodnie z tym, co pisze cytowany już Gilles Deleuze, płótno już zawsze, nawet jeszcze przed naniesieniem pierwszego śladu, jest pełne projektowanych przez artystę/widza pamięciowych klisz. Zob. G. Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, trans. D. W. Smith, London–New York 2005, s. 61.

oraz narożem baru budynek nieuchronnie przypominający inne płótno Hoppera. Ciemne witryny i drzwi dolnej kondygnacji mieszczącej sklepy oraz ceglasty kolor piętra z rzędem okien jawią się jako wyraźny ślad *Wczesnego niedzielnego poranka* (fig. 210–211). Legitymizowana relacją ramy obrazu i baru tożsamość (jeśli można tu jeszcze mówić o tożsamości) *Jastrzębi nocy* jako obrazu jest zatem paradoksalnie konstytuowana na mocy wewnętrznego pęknięcia – lub ściślej – rozsunięcia otwierającego międzyobrazowy potencjał, a lepiej: jakąś wirtualność, współwystępujące z obrazem widmo innego. Oglądowe wydarzenie się obrazu zostaje niejako wewnątrznie naznaczone różnicą. Główny motyw opiera się na oglądowej logice dyferencji (płaszczyzny) i powtórzeniu (też) łączącym aktualną percepcję z poróżniającym go, projektowanym pamięciowo *Wczesnym niedzielnym porankiem*, który poszerza doświadczenie o ontologicznie odmienny, wirtualny wymiar nie tylko w planie wertrykalnym (współwidzenia obrazu aktualnego i pamięciowego), ale i horyzontalnym (przełamania/poszerzenia granicy)<sup>68</sup>.

Związek okna baru i płaszczyzny obrazu oraz powstała między nimi buforowa, ambiwalentna przestrzeń stwarzają zdwojone poczucie granicy i nieredukowalnego dystansu nie tylko między barowym wnętrzem i oknem, ale i ciałem; sprawiają, że spojrzenie widza, gdy stoi przed obrazem, zostaje „ucieleśnione”. Rozumiem przez to nie tylko pozycję implikowanego widza na ulicy i otwierającą się przez to możliwość jej przedłużenia w przestrzeń przed obrazem, lecz zintegrowane z takim usytuowaniem poczucie wirtualnego „przeszklenia” płaszczyzny obrazu, niewidoczne, ale odczuwalne odseparowanie, a nawet klaustrofobiczne unieruchomienie. Zanegowana w ten

---

<sup>68</sup> Napięcie między barem a jego wewnątrzobrazowym zewnętrzem w nieco inny, uzupełniający powyższą propozycję sposób wyraził Lloyd Goodrich: „silny klin restauracji, napierający od prawej ku lewej stronie, niczym dziób statku, uderza w masywną ścianę budynków naprzeciwko, pod kątem prostym. Tutaj ruchomy klin napotyka statyczną masę”. Zob. L. Goodrich, *Edward Hopper* (1964), New York 1971, s. 53. Cytatowy rozstęp dokonał się za sprawą możliwego jedynie w widzeniu płaszczyznowym wrażenia fizycznego zderzenia dwóch wizualnych mas, w punkcie zaznaczonym niewielkim trójkątem odbijającego się światła, którego lustrzany refleks stanowi wyeksponowana w wystawowym oknie kasa.



sposób możliwość zblżenia się do barowej szyby budzi pragnienie, by poszukać jakiejś możliwości skomunikowania się z obrazem, wydostania się z patowej sytuacji; tym bardziej że natychmiast następuje identyfikacja przebywania przed „obrazową szybą” z pozycją na ulicy, nie tylko jako transcendentne oko, lecz ze względu na dystans i relację z innymi postaciami – ciało. Cieleśna niemoc i identyfikacyjna ambiwalencja potęgują zaangażowanie wzrokowe i związaną z nim, wynikającą z pragnienia, by „coś zrobić”, projekcyjną, wyobrażeniową aktywność, wirtualnie, niejako na życzenie obrazu, inkorporującą widza w jego przestrzeń<sup>69</sup>.

Generujące pragnienie uczestnictwa poczucie braku jest związane również ze wstrzymaną narracją obrazu Hoppera, która w innym przypadku była czynnikiem przynajmniej częściowo „rozładowującym” napięcie przez anegdotę. Zamiast tego postrzegane od prawej do lewej strony, poszczególne, stosunkowo nieliczne elementy ascetycznego wnętrza stanowią kolejne fazy stopniowego wykształcania się figuralności, tak jakby dystans od płaszczyzny był wprost proporcjonalny do złożoności i antropomorfizacji zjawiających się w takim porządku form: płaskie pasmo drzwi (spłaszczone siłą swej bliskości z płaszczyzną i granicą pola), a dalej ekspres do kawy antycypujący kolor ubrania barmana, a zwłaszcza ucieleśnioną formę siedzącej przy barze pary<sup>70</sup>. Z kolei siedzący tyłem do widza mężczyzna, z uwagi na swoją pozycję potencjalny, wewnątrzobrazowy odpowiednik widza, wytraca oglądową energię w prostokącie ciemnego okna, ku któremu kieruje się jego spojrzenie. W takiej lekturze wpisane w trójkątny rdzeń architektury wnętrza staje się swego rodzaju inkubatorem figuralności i związanej z nią potencjalnej, lecz nieaktywnionej narracji.

---

<sup>69</sup> Można tu chyba mówić o załamaniu się różnicy między wyróżnionymi przez Wolfganga Kempa systemami przedstawienia (*Darstellung* – forma, jaką artysta nadaje tematowi, aby ustanowić związek między jego elementami) i prezentacji (*Präsentation* – forma, jaką artysta nadaje *Darstellung*, aby nawiązać kontakt z widzem). Zob. M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Questiones” 1990, nr 4.

<sup>70</sup> Na tę relację zwraca uwagę również Beck.

Podstawowe zróżnicowanie wzajemnych relacji we wnętrzu dokonuje się za sprawą podziałów linearnych: wcześniej wspomniany podział okienny po prawej stronie wydziela strefę zawiasową (ikonograficznie wzmocnioną płaską plamą drzwi na zaplecze). Z kolei tylne, otwarte na ciemną ulicę okno ujmuje grupę klientów, wpisując ich zarówno w porządek wnętrza, jak i zewnątrz. Jest to również strefa spinająca ze sobą dwie podstawowe części obrazu: baru oraz pierzei z lewej strony, której kontynuacja ukazuje się w oknie, w postaci ledwie widocznych szarawych zarysów. Owo „miejsce wspólne” jest dodatkowo podkreślone płynnym przejściem horyzontalnych podziałów dolnej kondygnacji budynku w odpowiadającą im górną krawędź tylnego okna i linię baru. Jego centralne umiejscowienie w polu, fuzja baru i ulicy rozpuszczająca figurację i barwę sprawiają, że nieregularny prostokąt złamanej szarością czerni, na którego tle pojawiają się tytułowe „jastrzębie nocy”, kulminuje „harmonijkowy” układ elementów obrazu; wytracając energię figuracji, stanowi swoisty powrót do wyjściowej sytuacji obrazowej płaszczyzny. Z kolei fakt optycznego uwięzienia i separacji barowych gości (zwłaszcza odwróconego mężczyzny, którego garnitur jakby wtapia się w czern tła) stanowi analogię do powyżej opisanej sytuacji widza przed obrazem.

Zauważona wcześniej dialektyka bliskości i dystansu ustalająca relację pary zostaje w szczególny sposób zaakcentowana w momencie skojarzenia jej z grafiką Pabla Picassa *Skromny posiłek* (1904; fig. 212–213). Siedząca przy stole para również tworzy symetryczny układ i choć mężczyzna obejmuje kobietę, zaznaczając fizyczną bliskość, ich apatyczne, zwrócone w różne strony spojrzenia konotują wyraźny emocjonalny dystans. Nieco inną konfigurację tworzą postaci z obrazu *Absynt* Edgara Degasa (1876; fig. 214)<sup>71</sup>. Wprawdzie wspólnie zasiedli za stołem, jednak niemal wszystko, poczynając od fizjonomii i ekspresji, po linearnie zaznaczone za ich plecami podziały „stref wpływu” (mimo że przekracza je cień mężczyzny), mówi widzowi o wizualnej separacji między nimi. W przeciwieństwie

---

<sup>71</sup> Na analogię kompozycji i obojętności na twarzach postaci zwraca uwagę G. Levin w: *Edward Hopper's „Nighthawks”*, s. 156–157.

do łączącego obie postaci blatu na obrazie Hoppera, tutaj przerwa między dwoma stolikami zaznacza niepewną, ambiwalentną sytuację siedzącej na rogu kobiety, otwierając jej drogę wyjścia, oddalania się. Sama bohaterka *Jastrzębi nocy* przywołuje na myśl inną pracę Picassa – wykonaną w kilku wersjach *Pijąca absynt* (1901; fig. 215), co wraz z kontrastującą barwą sukienki znacząco „usamodzielnia” ją w stosunku do swego towarzysza. Innym odniesieniem może być tutaj *Śliwkowa brandy* Édouarda Maneta (1877; fig. 216)<sup>72</sup>. Z kolei jej towarzysz stanowi awers mężczyzny siedzącego tyłem, który zwrótem plecami do widza (fig. 217) może przypominać jedną z postaci z *Kawiarni nocą* Vincenta van Gogha (1888; fig. 218) – obrazu, który – jak pisze Levin – miał stanowić wzór dla *Jastrzębi nocy*<sup>73</sup>. Odwrócona postać może spoglądać zarówno na parę, jak i – co sugerowałem wcześniej – za, a raczej w okno. W prawej dłoni trzyma szklankę, możliwą do identyfikacji przez porównanie z pustym naczyniem stojącym po prawej stronie baru (sugeruje ono niedawną obecność jeszcze kogoś w lokalu). Trudno jednak oszacować (na co dotychczas w literaturze nie zwrócono uwagi), co spoczywa na barze pod jego lewym łokciem – być może jest to gazeta<sup>74</sup>. Z kolei profil barmana i jego, typowe dla Hoppera, „ślepe spojrzenie” w lewo nie su-

---

<sup>72</sup> Reprodukacja w literaturze poświęconej Hopperowi na przykład w: Sh. Wagstaff (ed.), *Edward Hopper* (katalog wystawy), London 2004, s. 17.

<sup>73</sup> Zob. G. Levin, *Edward Hopper's „Nighthawks”*; eadem, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 3, s. 288–290. Levin nawiązuje do kilku wcześniejszych wypowiedzi krytyków, którzy porównali obraz Hoppera do dzieła van Gogha i szczegółowo rekonstruuje horyzont możliwych argumentów uwiarygodniających wpływ jednego artysty na drugiego. Hopper zapewne znał *Kawiarnię nocą* i można wskazać kilka paralel między oboma płótnami. Jednak pod względem wizualnym związek ten jest mało przekonujący. Przyznam, że porównanie siedzących tyłem postaci, na co Levin nie zwraca uwagi, jest rezultatem spowodowanej jej wywodem próby odnalezienia lepszego argumentu, który wiązałyby ze sobą obie prace.

<sup>74</sup> Pisze się czasem, że postać ta ma reprezentować samego Hoppera. Choć rzeczywiście w jednym ze szkiców pojawia się postać przypominająca jego samego, to nic w tym dziwnego, bowiem niekiedy Hopper używał siebie jako modelu, lecz – tak jak w przypadku szkiców swojej żony – stopniowo redukował podobieństwo na rzecz pożądanego wyglądu postaci na obrazie. Zob. G. Levin, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 3, s. 292.

geruje komunikacji między nim a którymś z gości, lecz trafia gdzieś między parę a tajemniczą postać. W rezultacie trudno dokonać narracyjnej konstrukcji relacji między postaciami, związać je anegdotą, która nie przekraczałaby ram obrazowego „tu i teraz”. „Nic nie można powiedzieć o życiu ludzi za barem, ani obsługującego ich pracownika baru; każda z postaci jest zamknięta w sobie”<sup>75</sup>, a jednocześnie – pisze Maria Kornatowska – „za chwilę coś się pewnie stanie”<sup>76</sup>. Beck twierdzi, że wszelka narracja w tym dziele jest jedynie nieuzasadnionym obrazowymi danymi wynikiem skojarzeń widza<sup>77</sup>. Pojawia się jednak pytanie, w jaki sposób owe skojarzenia powstają: czy nie właśnie za sprawą obrazu – przez owe „miejsca puste”, „erotyczną przyjemność zupełnej pustki”, która z jednej strony pobrzmiewa postulowaną przez Susan Sontag erotyką sztuki – koncentracją na tym, jak dzieło jest, a nie na tym, co oznacza<sup>78</sup> – z drugiej, „przyjemnością tekstu” Barthesa, plecionką aktywowanych przez widza w lekturze odniesień?<sup>79</sup>

Janusz Sławiński w odniesieniu do dzieła literackiego powiada, że „ujmowane jako struktura objawia się nam w aspekcie swojej przedmiotowości i stabilności; ujmowane jako pole ukazuje się w aspekcie swojej niedomkniętości [...], podatności na interwencje tych, którzy kiedykolwiek i jakkolwiek będą odgrywać zaprojektowaną w nim rolę komunikacyjną odbiorcy”<sup>80</sup>. W przypadku obrazu Hoppera, jeśli strukturę pojąć jako wizualną, opartą na strukturalnych relacjach elementów do płaszczyzny i ramy specyfikę przedstawienia, można rzec, że jest ona nierozzerwalnie związana z „polem” – tak że ani dzieło, ani widz nie zyskują wyraźnej przewagi, lecz wzajemnie się uzupełniają. Obraz nie oczekuje, by widz podązał ja-

---

<sup>75</sup> R. Hughes, *American Visions. The Epic History of Art in America*, New York 1997, s. 427.

<sup>76</sup> M. Kornatowska, *Edward Hopper i kondycja amerykańska*, „Kino” 1997, nr 10, s. 26.

<sup>77</sup> H. Beck, op. cit., s. 246.

<sup>78</sup> S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, s. 14.

<sup>79</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.

<sup>80</sup> J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, w: S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), *Publiczność literacka*, Wrocław 1982, s. 77.

kaś zaprogramowaną z góry ścieżką, ale zakresła płaszczyznę wolnego działania. Zawieszona w oczekiwaniu narracja, cytatowe znamię innego (budynki po lewej) oraz wewnętrzne powtórzenie pola szklące obrazową płaszczyznę (czyniąc z niego Mona Lisę współczesności, już od zawsze po wielokroć sfotografowaną, przełamaną odbiciami widzów?) generują pragnienie, jak pisał Theisen, znalezienia się po drugiej stronie płótna. Jeśli zgodzimy się z opiniami krytyków, że obraz ten zwiastuje jakieś nieuchronne wydarzenie, to tym wydarzeniem są próby zaspokojenia owego pragnienia w postaci aktywności przywołanych przez Bieńczyka fantazji, wspomnienia, wyobrażenia czy marzenia – których obraz potrzebuje i na które się otwiera.

Szczegółowe omówienie różnic między powyższymi rodzajami obrazów powstających w umyśle widza nie jest w tym przypadku tak istotne, jak mechanizm ich projekcji i ustanawiana w ten sposób przedmiotowo-podmiotowa relacja obrazu i widza<sup>81</sup>. Tym niemniej, zanim przejdę do analizy cytatów obrazu Hoppera (a zatem i do niego samego), spróbuję dookreślić kilka powracających, nieostrzych pojęć i kategorii.

## Fantazja i pragnienie

[...] *tylko za sprawą fantazji uczymy się tego, jak się pragnie\**.

Deklaracje opartego na obrazie fantazjowania mogą wydawać się arbitralne i poznawczo wątpliwe. Jednak, jak zauważa Mieke Bal w swej książce pt. *Loving Yusuf*, pojęcie fantazji, rozpięte między codziennym jego użyciem a dyskursem psychoanalitycznym, powinno być rozważane w kategoriach tego, co rzeczywiste, czyli „histo-

---

\* S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003, s. 18.

<sup>81</sup> Bieńczyk traktuje fantazję, marzenie lub wyobrażenie jako znaczeniowo zbliżone formy projekcji zacierającej granice między podmiotem a przedmiotem i – zdając sobie sprawę z możliwych między nimi dystynkcji – dla przejrzystości, ale też ze względu na jego przekonującą interpretację Bal (poniżej) będę najczęściej stosował to właśnie pojęcie.

rycznego, społecznego i artystycznego elementu kolektywnego życia [...], które zwiemy »kulturą«<sup>82</sup>. FANTAZJA nie jest »przeciwieństwem prawdy, rzeczywistości i historii, lecz sferą względnej wolności od tych ograniczeń, miejscem odpoczynku, w którym może zaszaleć podmiotowość«<sup>83</sup>. Mikkel Borch-Jacobsen, na którego powołuje się holenderska badaczka, pisze tak:

Fantazja [...] jest tu przede mną, na sposób *Vorstellung*: (przed)stawiam ją sobie. A nawet lepiej: (przed)stawiam sobie siebie przez „innego”, pewną identyfikacyjną figurę [...]. Lecz punkt, z którego kontempluję scenę – można by rzec – powinna fantazji [...], nie znajduje się poza sceną. Ja jestem w fantazji<sup>84</sup>.

Dochodzi tu do „niespekularnej identyfikacji”, „ślepej *mimesis*”, w której znajduje się podmiot<sup>85</sup>. Rozczepienie podmiotu, pisze Bał, stwarza przestrzeń dla kulturowego wymiaru fantazji i czyni ją „dobrym miejscem dla zintegrowanej analizy zarówno tego, co postrzega widz – włączając w to projekcje mające nieuchronny wpływ na widzenie – i to, jak te projekcje się wydarzają”<sup>86</sup>. Obraz Hoppera, blokując możliwość fizycznego zbliżenia, zmusza widza, by przerzucił fantazmatyczny, stymulowany spojrzeniem pomost i znalazł się po obu stronach jednocześnie. Bieńczyk pisze o takich właśnie projekcjach, sposobach przed-stawiania się samemu sobie na scenie fantazji, dla którego ramę tworzy obraz Hoppera. Niepokój i irytację powoduje tłok chętnych, którzy tak jak on na ową scenę chcą się dostać i – wydawałoby się – uczynić ją czymś zbyt powszednim. Tutaj właśnie pojawia się ów kulturowy aspekt, wspólnota, którą równoważy nieuchronnie subiektywny wkład podmiotu, czyniący z obrazu zarówno pole kolektywnego, jak i indywidualnego doświadczenia.

<sup>82</sup> M. Bał, *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*, Chicago–London 2008, s. 55.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>84</sup> M. Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, Stanford 1988, s. 44–45; cyt. za: ibidem, s. 65.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 81–82.

Owa wspólnota zawiera się we wspólnym, lecz na różne sposoby realizowanym (choć nigdy niezaspokojonym) pragnieniu, by do obrazu powracać. W tym też sensie, jak powiada Michael Ann Holly: „Możemy mówić o artefakcie, ale równocześnie mówimy o sobie w kategoriach, jakie ów artefakt dla nas zakreślił”<sup>87</sup>.

Fantazmatyczna projekcja w przypadku *Jastrzębi nocy* jest silnie sprzężona z zakreśloną powyżej wizualną specyfiką obrazu. Jednak autoprojekcja nigdy nie jest całkowicie „niewinna” i niezapośredniczona jakimś innym obrazem: zawsze przebiega według jakiegoś już znanego, obrazowego scenariusza. W tym sensie fantazja zawsze łączy się z pamięcią. Dlatego też prace cytujące przedstawienie baru traktuję jako aktualizację fantazmatycznych/pamięciowych projekcji, które są świadectwem aktywności obrazu i jego wirtualnym rozwinięciem. Różne formy powtórzeń tworzą modele spojrzenia i lektury wskazujące, oprócz „lokalnej” znaczeniowej pluralizacji, na szczególnie intensywną tematyzację cyrkulacji obrazów jako procesu kreującego ścieżki dostępu do dzieła, na nowo stawiające zasadnicze kwestie interakcji z widzem. Jeśli, jak pisze Hans Belting, CZŁOWIEK JEST MEDIUM OBRAZÓW noszącym w sobie obrazy pamięciowe, które w sprzyjających warunkach się uaktywniają i są rewidowane<sup>88</sup>, to ślad dzieła w sztuce/kulturze masowej również staje się świadectwem oddziaływania samego obrazu i pretekstem do jego re-wizji. Na owym cyrkulacyjnym poziomie nawet najbardziej banalna forma powtórzenia, z uwagi na aktualność percepcji, jest nie tylko doświadczeniem cytatu, lecz tego, co jest cytowane. Waloryzacja śladu zachodzi dopiero w momencie interpretacji znaczeniowej. Tym, co wyróżnia przypadek *Jastrzębi nocy* w kontekście tej pretendującej do uniwersalizmu zasady, jest, po pierwsze, ich oscylowanie między mediami i wizualnymi porządkami, stosunkowo silne skrywanie się medium, które uwalnia obraz od stabilizującego go dyktatu materialności, „medium-nośnika”, i pozwala na większą dynamikę w obrębie „naturalnego medium” – ciała człowieka; po drugie,

<sup>87</sup> M. A. Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca-London 1996, s. 83.

<sup>88</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007 (tu zwłaszcza rozdział *Medium-obraz-ciało*, s. 11-69).

jak pokazuje analiza recepcji, chodzi o pewną kontrolę sprawowaną przez ten obraz nad sposobem, w jaki jest cytowany.

W przytoczonym fragmencie książki *Przezroczystość* pada również stwierdzenie, że *Jastrzębie nocy* to „fotografia nas samych”. Z jednej strony, skoro są również „wspomnieniem” (i „tak już kiedyś było”), nieuchronnie przypomina się wizja fotografii Barthes’a w *Światle obrazu*: płótno Hoppera nie tylko pobudza fantazję, ale też tworzy ramę przeszłości, kieruje ku teraźniejszemu doświadczeniu tego-co-było<sup>89</sup>. Zatem być sfotografowanym w obrazie to pozostawić w nim swój ślad, ale też – o czym pisałem już wcześniej – zgodnie z koncepcją spojrzenia i mimikry Jacques’a Lacana, to być pochwyconym i unieruchomionym, zmuszonym do przyjęcia odpowiedniej pozy; to stać się już nie tylko podmiotem, ale też przedmiotem spojrzenia – pre-fotograficzną, trójwymiarową fotografią<sup>90</sup>. To być po obu stronach jednocześnie.

Choć nie podążam ściśle tropem Lacana, to podstawowa dla jego wersji psychoanalizy koncepcja PRAGNIENIA, którą rozwinął za Sigmundem Freudem i wykładami Alexandre’a Kojève’a o Georgu Wilhelmie Friedrichu Heglu, zdaje się pomocna<sup>91</sup>. Pragnienie opiera się na BRAKU i ponawianych próbach redukcji owego braku. Przedmiot pragnienia jest jednak nieuchwytny, a próba jego zaspokojenia zawsze nieudana. W dyskutowanym przypadku rezultatem działań mających na celu zredukowanie braku jest cytowanie Hoppera – transformacyjne powtórzenie jako sposób przekroczenia owej otwartej i niewidocznej, i dlatego generującej tak szczególny modus odbioru, granicy. Fizyczna separacja i poczucie własnej nie-obecności

<sup>89</sup> Zob. R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

<sup>90</sup> Tutaj nawiązuję przede wszystkim do lektury Lacana autorstwa Kai Silverman. Zob. K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996 (zwłaszcza ostatnie trzy rozdziały, s. 125–227). Jak pamiętamy, Lacan stosował metaforę aparatu fotograficznego dla określenia spojrzenia. Zob. J. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. A. Sheridan, New York–London 1998, s. 106.

<sup>91</sup> Zob. M. P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie*, wstęp do: R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 5–35. Być może to nie zbieg okoliczności, że tłumaczem i autorem *Fragmentów poslowia miłosnego* do książki Barthes’a jest Marek Bieńczyk.



w obrazie potęgują percepcyjną aktywność widza. Nie chodzi tu o jednostronne działanie aktywnego widza na pasywny obraz, lecz o oddziaływanie obustronne. Mechanizm pragnienia, powiada Lacan za Kojève'em, zakłada wzajemność. Słynna formuła, że pragnienie jest zawsze pragnieniem innego, oznacza, że pragnąc, pragniemy uznania naszego pragnienia, wzajemności, czyli tego, by pozycja, którą zajmujemy, nie była odosobniona. Stąd też „wspólna matryca marzeń”, „pragnienie, które mogło dotknąć każdego”, i wspólne miejsce przed obrazem, otwierającym się na pragnienie wielu, dla których scenariusze są jednak pisane indywidualnie. Chodzi tu również, a może przede wszystkim, o coś innego: zarówno przedmiotem pragnienia, jak i pragnącym innym jest obraz: OBRAZ PRAGNIE MNIE I MOJEJ INTERWENCJI, TAK JAK I JA PRAGNĘ OBRAZU (i odwrotnie), a wypadkową tego pragnienia jest to, co wydarza się w połowie drogi. „Fakt, że zostaję wciągnięta w tę strukturę, dowodzi, że tekst pragnie mnie i że ja pragnę jego” – pisze Elizabeth Wright<sup>92</sup>.

„Rozproszenie”, „rozwiązłość”, „popularność”, dostrzegana przez niektórych „banalizacja” już zawsze były wpisane w obraz Hoppera. Ów potencjał mógł jednak zostać zaktywizowany dopiero w chwili postmodernistycznego pęknięcia epistemologicznych i ontologicznych monumentów. Analiza *Jastrzębie nocy* wyraźnie pokazuje, że zawładnięcie widza przez dzieło (hermeneutyka) i dzieła przez widza (intertekstualność) nie muszą się wzajemnie wykluczać<sup>93</sup>,

---

<sup>92</sup> E. Wright, *Another Look at Lacan and Literary Criticism*, „New Literary History” 1988, Vol. 19, No. 3, s. 621. Wydaje się, że z punktu widzenia elementarnego poziomu otwarcia się obrazu na innego mój/widza indywidualny wkład nie jest tak istotny jak pozycja, którą zajmuję. Jestem „wizmem wirtualnym”, tym, kto akurat zajmuje ową przygotowaną pozycję; subiektywny wkład rozpoczyna się w momencie próby „zadomowienia się w obrazie” przez projekcję; wynikiem projekcji artysty jest cytowanie obrazu; widza – jego nieuchwytny, indywidualny przeżycie. Dla historyka sztuki/krytyka może być to międzyobrazowa lektura, w trakcie której skrada się po cytacie w stronę dzieła Hoppera – z większym lub mniejszym powodzeniem, lecz zawsze zatrzymuje się gdzieś w przestrzeni pomiędzy, określanej przez ekran będący wypadkową tego, co aktualne, i tego, co wirtualne (pragnienie nigdy nie zostaje zaspokojone).

<sup>93</sup> Takie wzajemne wykluczenie podkreślał w „Artium Questiones” Mariusz Bryl. Zob. M. Bryl, *Historia sztuki jako miejsce oporu*, „Artium Questiones” 2009, nr 20, s. 29–42.

a w szerszej perspektywie zawsze współistnieją, nawet jeśli w różnych proporcjach, zależnych od uwarunkowań zarówno podmiotu, jak i przedmiotu. Recepcja obrazu Hoppera stanowi świadectwo ponawianych, projekcyjnych prób oglądu, które je preposteryjnie aktywizują i uaktualniają. Inkorporująca widza infrastruktura *Jastrzębi nocy* określa obszar cyrkulacyjnej wolności, której obraz ten (tak jak – w różnym stopniu – całe malarstwo Hoppera) domaga się, mimo wszystko, jako obraz.

### Obraz o krążeniu obrazów

*To pożądanie, „Begierte”, „desir”, pozwala człowiekowi powiedzieć „Ja”  
i jednocześnie zmusza go do zaspokojenia pragnienia,  
co dokonać się może jedynie przez negację:  
przekształcenie pożądanego przedmiotu\*.*

*„Przełomowe obrazy” są teraz i dlatego też zawsze były –  
wszędzie i nigdzie – malowane i przemalowywane w dziełach,  
na których w złożony sposób spoczywają ich przeszłości\*\*.*

Współczesne cytowanie *Jastrzębi nocy*, ze względu na opisaną powyżej konstytutywną otwartość obrazu na bycie współtworzonym w jego ahistorycznie aktualnym rdzeniu obrazowej struktury, oznacza działanie w zakreślonym przez niego horyzoncie, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z obrazem olejnym, instalacją, filmem czy komputerową „przeróbką”. Transformacyjne powtarzanie Hoppera to operowanie w „erotycznym” planie pragnienia obrazu, na owej scenie dziania się dzieła, zawłaszczającej pole widza przy jednoczesnym pozostawieniu go za obrazową „szybą”.

Najczęstszą odpowiedzią na owo pragnienie obrazu jest strategia pastiszowych transformacji. Określenie „pastisz” można w isto-

\* M. P. Markowski, op. cit., s. 12.

\*\* S. Melville, *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric and the Conditions of Publicity in Art and Criticism*, „October” 1981, Vol. 16, s. 86.

cie zastosować do większości powtórzeń obrazu lub samego baru. Jednak będą je tutaj stosował, mając na myśli przede wszystkim szereg czytelnych, transformacyjnych powtórzeń zasadniczej struktury elementów przedstawienia. Choć tego pojęcia często używa się wymiennie z pojęciem parodii, zwłaszcza w przypadku lekkich, humorystycznych wersji obrazu, to wybór właśnie jego wydaje się tutaj uzasadniony w świetle opozycji, jaka zarysowała się w dyskusji nad stosowaniem tych terminów w kontekście postmodernizmu, który Fredric Jameson określił jako okres, „gdy pojawia się pastisz [i] parodia staje się niemożliwa”<sup>94</sup>. Z uwagi na zatarcie granic między stylami, tym, co „normalne” lub „prawdziwe”, i tym, co symulowane, parodia straciła swe polemiczne ostrze. Jak piszą inni teoretycy, stanowi ona „krytyczną formę intertekstualności”, ma „zdolność do atakowania innych tekstów wewnątrz i ich krytyki od zewnątrz”<sup>95</sup> i nie jest politycznie obojętna<sup>96</sup>. Jednak większość powtórzeń i transformacji *Jastrzębi nocy* buduje nowe znaczenia niejako według wskazówek obrazu lub – w kilku przypadkach – podważając je, przez kontrast wskazuje ich kluczową rolę. Co istotniejsze, obraz Hoppera potwierdza mało już dziś odkrywczo brzmiącą tezę o trudności wyraźnego podziału na pastisz i przedmiot pastiszu<sup>97</sup>, a co z tym się wiąże, Adornowski podział na sztukę i przemysł kulturalny, czyli kulturę masową<sup>98</sup>. W pierwszym momencie *Jastrzębie nocy* w istocie mogą jawić się jako preposterjny malarski pastisz plakatów, scen filmowych lub stylizowane dzieło intensywnie czerpiące z pop-artu i kultury popularnej.

---

<sup>94</sup> Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 190–213.

<sup>95</sup> J. Gray, *Watching with the Simpsons. Television, Parody, and Intertextuality*, New York 2006, s. 4. Dalej Jonathan Gray, teoretyzując parodię, pisze, że jest ona rodzajem ducha, który niewidzialnie, lecz odczuwalnie nawiedza przedmiot parodii. Ibidem, s. 45. Podobne odczucie pojawia się w momencie spotkania z obrazem Hoppera aktywizującego pamięć jego powtórzeń, ale wydaje się, że ową widmową metaforę można odnieść również do pastiszu.

<sup>96</sup> Zob. L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London–New York 2002.

<sup>97</sup> Jeśli myśleć o pastiszu w kategoriach hierarchii, oryginalności i wtórności.

<sup>98</sup> T. W. Adorno, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, London 1989.

Większość transformacji obrazu koncentruje się na barowym wnętrzu, różnicując je przez substytucję postaci zasiadających za barem, z wariantami nieznaczącej zmiany miejsc oraz „dosadzeniem” dodatkowych gości. Chronologicznie jedną z pierwszych prac tego typu był wspomniany już obraz Helnweina *Boulevard of Broken Dreams* (1984; fig. 198). Austriacki artysta wiernie „przemalował” obraz Hoppera z tą różnicą, że – czujnie zwracając uwagę na popkulturowy potencjał obrazu – jego zagadkowym, a zarazem stereotypowym postaciom nadał wyrazistą, masowo rozpoznawalną tożsamość ikon popkultury. Na miejscach klientów pojawili się Marilyn Monroe, James Dean, Humphrey Bogart, a rola barmana przypadła Elvisowi Presleyowi. Jednocześnie uległa zmianie skupiona, napięta atmosfera ambiwalentnie określająca relacje między „jastrzębiami nocy”, którą zastąpił tutaj radosny, wyrażony gestykulacją i fizjonomią postaci nastrój. Obraz ten, dystrybuowany w formie plakatu w swej popowej formie, antycypował całe spektrum amatorskich i komercyjnych transformacji obrazu Hoppera. Ten i następujące po nim substytucyjne pastisze potwierdzają niedookreśloną definicję bohaterów obrazu, nacechowaną generującym pragnieniem brakiem, pozostawiającą przestrzeń na projekcję. Jak zauważył badacz kultury amerykańskiej Winfried Fluck, znaczenie obrazów Hoppera trzyma się „przy powierzchni”, na poziomie znaczących, nie sięgając głębszych, symbolicznych treści<sup>99</sup>. Substytucyjna recepcja obrazu przybiera formę palimpsestu: piętrzenia i zapisywania kolejnych warstw na nowo określających tymczasową tożsamość barowych gości, nadania im nazwy własnej precyzującej metaforycznie, tytułowe „jastrzębie nocy”.

Między innymi na takiej zasadzie tworzy się zamieszczane na internetowych blogach i galeriach anonimowe i amatorskie pastisze obrazu Hoppera. Choć nie są mi znane żadne oficjalne fankluby *Jastrzębi nocy*, przypominają one wytwory „kultury fanowskiej”<sup>100</sup>. Jak

<sup>99</sup> W. Fluck, *Hopper's Paradox*, w: idem, *Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies*, Heidelberg 2009, s. 330–331.

<sup>100</sup> Określenie „kultura fanowska” (*fan culture*) oraz „fandom”, czyli „królestwo fanów”, odnosi się do działalności społeczności fanów i fanklubów, najczęściej literatury, komiksów, filmów fantastycznych, mangi, anime itp. Zob. L. A. Lewis (ed.),

pisze Henry Jenkins, kultura ta konstytuuje własny „artworld” ufundowany nie tyle na konsumpcji już istniejących tekstów, co produkcji tekstów fanowskich, czerpiących surowce z mediów jako podstawy nowych form kulturowej kreacji<sup>101</sup>. Wizualne teksty tego typu są zawsze zapośredniczone, zamaskowane, nie dają – pisze Jenkins – dostępu do intencji indywidualnych fanów ani ogólnych kulturowych tendencji, lecz uwypuklają praktyki charakterystyczne dla danej podgrupy<sup>102</sup>. Pastisze te najczęściej różnicują *Jastrzębie nocy* na płaszczyźnie omawianej już substytucji postaci, narracji oraz „obrazowego dyskursu” na temat relacji wnętrza i zewnątrz. Należą do nich prace wykonane w różnych technikach plastycznych, będące zwykle próbą transformacyjnego, manualnego powtórzenia lub komputerowej interwencji dokonywanej na podstawie reprodukcji. Tworzy się je „na użytek prywatny”, w celach komercyjnych (ilustracje prasowe i komercyjne) oraz jako wspomniane w pierwszej części prace konkursowe, których celem jest jak najbardziej kreatywna, pomysłowa transformacja dzieła<sup>103</sup>. Skala zmian waha się od minimalnych różnic do całkowitej zmiany „środowiska”, z zachowaniem stanowiącej czytelną aluzję podstawowej struktury baru<sup>104</sup>.

Ćmy barowe z płótna Hoppera przywdziewają kostiumy bohaterów filmów i kreskówek, zwierząt i fantastycznych postaci lub zasiadają obok nich (Batman, bohater filmu *Gwiezdne wojny*, postaci z *Ulicy Sezamkowej* i rozmaitych kreskówek). Tworzy się dzięki temu efekt kulturowej projekcji polegający na utożsamieniu postaci baru z bliskimi autorom pastiszów bohaterami. Bar bywa również – jakby ilustrując tytuł tego tekstu – przestrzenią szczelnie wypełnioną cyta-

---

*The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, London–New York 2001.

<sup>101</sup> H. Jenkins, „*Strangers No More, We Sing*”. *Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community*, w: *ibidem*, s. 212.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 214.

<sup>103</sup> Zob. <http://fxb.worth1000.com/search/nighthawks> (dostęp: 10.01.2010).

<sup>104</sup> Poniższe przykłady typów przekształceń i konkretnych obrazów stanowią jedynie próbkę szerokiego spektrum pastiszowych prac i moje omówienie w żaden sposób nie wyczerpuje tego bogatego zagadnienia. Większość przykładów, do których będę się odwoływał, można znaleźć na przywoływanej już stronie: <http://nighthawksforever.blogspot.com> (dostęp: 15.01.2010).

tami z innych obrazów, galerią, „barem o krążeniu obrazów”. Z kolei wnętrze jako przestrzeń „akcji” zostało powtórzone na plakacie reklamującym serial kryminalny *CSI: Las Vegas* (fig. 219). Jego obsadę sfotografowano we wnętrzu w oczywisty sposób nawiązującym do baru Hoppera, tym bardziej że stał się on miejscem zbrodni (CSI to akronim oznaczający Crime Scene Investigation – dochodzenie na miejscu zbrodni). Odwrócony mężczyzna z obrazu leży na barze z krwawiącą raną na plecach. Skorzystano tu z konotowanego przez *Jastrzębie nocy* napięcia, niebezpieczeństwa i zbrodni wynikających między innymi z wizualnych reminiscencji filmu *noir*.

Taka substytucyjna, czyli metaforyczna konfiguracja zmian, sprawia, że *Jastrzębie nocy* w swej „oryginalnej” formie są interpretowane jako obszar niezmiennego trwania, nawiedzany przez zatrzymujących się przejazdem gości, którzy wybudzają obraz z ponadczasowego odrętwienia. Klarownie określona przez okienną ramę przestrzeń kawiarni, której struktura zazwyczaj nie ulega poważnym zmianom, jawi się jako obszar przekształceń, płaszczyzna wyobrażeniowej projekcji, centrum złożonej struktury – matrycy modelującej indywidualne pragnienie widza, na którym są zaszczipiane kolejne znaczenia.

Inną formą „rozpisania” skoncentrowanego w sobie obrazu są próby fabularnego rozwinięcia przez wprowadzenie komiksowych „dymków” z tekstem jako wypowiedzią którejś z „obcych” lub oryginalnych postaci („Last orders, please”; fig. 221) albo przemieszczenia postaci na zewnątrz. Pełnią one funkcję międzykodowego przekaznika w komunikacie wizualno-werbalnym bądź – w przypadku podpisów pod obrazem tudzież w obrębie obrazu – jego zakotwiczenia<sup>105</sup>. W pastiszu podpisanym „You said they’d be open” (fig. 220) znana z obrazu para „nocnych jastrzębi” stoi przed opustoszałym, zamkniętym barem. *Jastrzębie nocy* nie wydarzą się, bowiem jego główni bohaterowie spóźnili się na „plan obrazowy”<sup>106</sup>. Jednak, choć lo-

<sup>105</sup> Zob. R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, w: idem, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard, New York 1985, s. 30.

<sup>106</sup> Autorem pastiszu jest Joe Dator, rysownik publikujący między innymi w magazynie „New Yorker”.

kal opróżniono z postaci, to ani nie zgaszono światła, ani nie uprzątnięto kubka trzeciego klienta, co może sugerować, że obraz „wydarzył się” bez ich udziału. W innej pracy widzimy zamknięty bar (zgaszone światło) z tabliczką „Sorry, we’re closed” (fig. 222) oraz mężczyznę kroczącego w kierunku lewej krawędzi pola – klienta, który zobaczywszy tabliczkę, odchodzi z kwitkiem, lub właściciela baru jakiś czas „po obrazie” odchodzącego do domu. Dochodzi zatem do temporalnego, „filmowego” przemieszczenia.

Kolejna liczna grupa prac nawiązuje do nieprzepuszczalnej, hermetycznej przestrzeni baru. Porównanie do akwarium, po które sięgali krytycy<sup>107</sup>, ulega tu odwróceniu: widzimy podwodny, szczelny bar, do którego zaglądamy przez szybę ryby, lub statek w przestrzeni kosmicznej (fig. 223–224). Znamionnym przykładem pastiszu podkreślającego znajdujące się na zewnątrz zagrożenie, a jednocześnie możliwość schronienia w barze, stanowi kolaż nawiązujący do filmu Stevena Spielberga pt. *Lista Schindlera* (1993; fig. 225). We wnętrzu wisi przedstawienie menory, a na szybie, od zewnątrz, została namalowana odręcznie Gwiazda Dawida. Po ulicy biegną nazistowscy żołnierze z psami, a w głębi widać płonące miasto. Po prawej stoi filmowy Schindler, a barman pochyla się jeszcze bardziej, by całkowicie ukryć się za kontuarem, przy którym siedzi jedynie kobieta; jej czerwona sukienka na tle czarno-białego fotomontażu przywołuje scenę z filmu, w której kolorem wyróżniono w tłumie Żydów małą dziewczynkę. Postaci w barze, mimo wielkiej szyby, pozostają niezauważone, tak jakby okno było zwróconym na zewnątrz weneckim lustrem (nie chroni ono jednak przed moim spojrzeniem). Przedmiotem podobnych transformacji staje się nie tyle obraz czy postaci, lecz dialektyka zewnątrz i wnętrza, której membraną jest szyba – szklana ściana. Można rzec za Danielem J. Boorstinem, że „szkło nadało ścianie nowe, niepewne znaczenie”<sup>108</sup>, ambiwalentną funk-

<sup>107</sup> H. Ziermann, *Einsame Menschen im Aquarium*, „Kölnische Rundschau” z 18 lipca 1981 roku, s. 7. „Widz zagłada do tego całodobowego baru tak, jakby obserwował, co się dzieje w akwarium – przez szklaną ścianę”. G. Levin, *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 3, s. 291.

<sup>108</sup> D. J. Boorstin, *Walls Become Windows*; cyt. za: A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA 2006, s. 123.

cję bezpiecznej izolacji, a jednocześnie – z perspektywy widza – całkowitej transparencji.

Problem ten został podjęty w pracy brytyjskiego artysty Banksy'ego, znanego przede wszystkim z inteligentnych, politycznie zaangażowanych graffiti w przestrzeniach miejskich (fig. 226). Namalowany techniką olejną pastisz *Jastrzębi nocy*, estetycznie zbliżony do omawianych już transformacji obrazu, dotyka kilku kluczowych kwestii. Na ulicy przed barem Banksy namalował otyłego, ubranego jedynie w szorty z wzorem flagi brytyjskiej chuligana, w jednej ręce trzymającego puszkę piwa, a drugą ręką wygrażającego siedzącym w kawiarni ludziom. Na ulicy leżą dwa białe, plastikowe krzesła, którymi, jak można wnioskować, dopiero co cisnął w barową szybę, zaznaczając jej materialność pajęczyną pęknięć, oraz – co wśród znanych mi cytatów obrazu zdarza się bardzo rzadko – zwrócił na siebie uwagę barowych gości, a tym samym obnażył paradoksalną iluzję widocznej niewidoczności szklanej przegrody. Chuligan nie tylko widzi, ale zmusza, by być widzianym. Trzaśnięcie krzesłem w szybę bez jej rozbijania, rysa, pęknięcie – ślad projekcji – otwiera przestrzeń dialogu, stanowi reprezentację ekranu jako miejsca spotkania z innym. Jak może odpowiedziałby Jacques Derrida w kontrze Gadamerowi: nie rozumienie, lecz zdarzenie nieporozumienia, różnicujący ślad, pozwala rozmawiać<sup>109</sup>. Wykonanie obrazowego pastiszu, ale i interpretujące ujęcie *Jastrzębi nocy* w dialogującą konstelację, jest równoznaczne z rzuceniem w obraz krzesłem, próbą zbliżenia, przejścia na drugą stronę, zaznaczeniem pęknięcia na nieskalanej dotychczas tafli płótna/szyby/ekranu.

Obraz Banksy'ego, tak jak i inne prace – mogłoby się wydawać, zinterpretowany przeze mnie na bardzo wąskim meta-poziomie – generuje gęstą sieć wątków na różne sposoby dyseminujących potencjalne sensory wizualnego tekstu Hoppera. Lektury tego pastiszu można na przykład dokonać z perspektywy uwzględniającej amerykańską tożsamość przedstawienia i wynikających z tego faktu na-

<sup>109</sup> Tu nawiązuję do słynnego spotkania i związanej z tym dyskusji między Gadamerem i Derridą. Pełen zestaw tekstów obu filozofów i poświęcone im komentarze można znaleźć w: D. P. Michelfelder, R. E. Palmer (eds.), *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany 1989.



pięć. W związku z tą pracą Grzegorz Piotrowski komentuje działanie Banksy'ego – lewicowego aktywisty – jako przykład „subwersji kulturowej, czyli walki o symbole, które wykorzystane na opak czy w zupełnie innym kontekście znacznie bardziej przemawiają do opinii publicznej niż dziesiątki nawet demonstracji [...]. W przypadku subwersji symboli, zamiast zdolności do organizowania się czy mobilizacji [...], większe znaczenie ma dobry pomysł oraz poczucie humoru”<sup>110</sup>. W obliczu takiej interpretacji stosowniejszym określeniem transformacji Banksy'ego byłaby parodia. *Jastrzębie nocy* stanowią przewrotny symbol Ameryki, wizualnie wszechobecnej, wystawionej na pokaz i zadomowionej w masowej wyobraźni, a zarazem bezpiecznie schowanej za niewidoczną szybą (tą, ale i ekranów telewizyjnych, kinowych, komputerowych), co do której nie ma pewności, czy pokazuje coś za nią, czy raczej na niej. Rozbijając barową szybę, angielski chuligan zakłóca izolowaną ekranem amerykańską oazę – medialny przekaz budujący obraz Ameryki. Jej ekranizowana – czyli pokazywana, a zarazem chroniona i przesłaniana – rzeczywistość zostaje tutaj obnażona, a reprezentujące ją postaci nie mogą już więcej pozostawać obojętne na podmiot spojrzenia. Taka interpretacja przekładalna jest również na prezentowaną propozycję lektury popularnego funkcjonowania obrazu Hoppera wynikającego z dwukierunkowego gragnienia interakcji.

Przed omówieniem kolejnych przykładów cytowania *Jastrzębi nocy* należy wspomnieć o pracy, która dosłownie i w przenośni radykalnie przełamuje proponowany tutaj model lektury, oparty na obrazowej projekcji i zakładający „poszanowanie” zasadniczej relacji baru do kształtu pola – malarski panel Kena Aptekara pt. *Minutes Later* (2006; fig. 227). Artysta namalował swoją wersję obrazu, dzieląc pole na dwa monochromatyczne, różniące się barwą kwadraty, z częścią prawą w odcieniach żółci, nawiązujących do kolorystyki wnętrza, oraz lewą zdominowaną przez ciemne zielenie zewnątrz. Kluczowe jest jednak odwrócenie prawej połowy o czterdzieści pięć stopni w kierunku odwrotnym do ruchu wskazówek zegara. W ten

---

<sup>110</sup> G. Piotrowski, blog: <http://gregpio.blox.pl/2007/11/Edward-Hopper-vs-Banksy.html> (dostęp: 01.09.2009).

sposób wszelka interpretacja oparta na wyobraźniowej projekcji, utożsamiającej własną sytuację z rzeczywistością obrazu, lub dokonywane „w zastępstwie” narracyjne rozwinięcie są niemożliwe. To, co wydarza się kilka minut później (*Minutes Later*) – jak głosi wpisany w obraz, pod kątem stanowiącym lustrzane odbicie nachylenia prawej części, napis – destrukuje wszystkie wyżej opisane relacje, radykalnie rozbija poręczającą projekcyjną możliwość wizualną ambiwalencję i dezaktywuje możliwe jedynie w całościowym oglądzie napięcia. Praca Aptekara dosadnie pokazuje warunki, jakie stawia obraz, stwarzając pole wizualnych inskrypcji – i do których dostosowuje się znakomita większość cytujących. Jest to najbardziej radykalny i subwersyjny, wykluczający jakąkolwiek wzajemność, gest sprzeciwu wobec struktury generującej pragnienie obrazu<sup>111</sup>.

Wątek odbioru polegający na stworzeniu ścieżki dostępu do obrazu Hoppera, którą może podążać widz w międzyobrazowej lekturze, balansując między obrazem aktualnie percypowanym i przypomnianym/wyobrażonym, staje się bardziej klarowny w *Jastrzębiach nocy* (2002–2006; fig. 228) – multimedialnej instalacji francuskiego, pracującego w Nowym Jorku artysty Jean-Marca Gauthiera<sup>112</sup>. Komputerowo wykreowana przestrzeń, swobodnie nawiązująca do relacji przestrzennych w dziele Hoppera, została zaprojektowana jako dwie zbiegające się pod kątem prostym ulice, których naroże stanowi bar<sup>113</sup>. Ich pierzeje składają się między innymi z kilkukrotnie powiększonej elewacji znanej z *Wczesnego niedzielnego poranka*, przez

---

<sup>111</sup> Wiąże się to również z uwagą artysty, że pracę tę postrzega jako swą odpowiedź na wydarzenia 11 września w Nowym Jorku (choć oficjalnie datowana na 2006 rok, została wykonana, jak twierdzi Aptekar, jakiś czas po 2001 roku). Jeśli uznać *Jastrzębie nocy* za symbol Ameryki, pewne *status quo*, ikonę tematyzującą spójność i ekranizowaną (pokazywaną i przesłanianą) rzeczywistość, a jednocześnie niepokój, „że coś za chwilę się wydarzy”, to gest Aptekara można uznać za celną próbę wyrażenia wstrząsu lub traumy. Informacja zaczerpnięta z prywatnej korespondencji z artystą (mejl z 21 czerwca 2009 roku).

<sup>112</sup> Informacje i wizualizacje są dostępne na stronie internetowej Gauthiera: <http://www.tinkering.net/nyscene.html> (dostęp: 11.01.2010). Część informacji pochodzi z prywatnej rozmowy z artystą, przeprowadzonej w grudniu 2007 roku.

<sup>113</sup> Na temat wirtualnych rzeczywistości i nowych mediów zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 365–410.

co zostało zaznaczone rozpoznanie jego śladu w późniejszym plótnie. Po tym stosunkowo niewielkim obszarze zbiegu dwóch ulic poruszają się animowane postaci, których ruch można kontrolować za pomocą klawiatury, joysticka albo innego urządzenia sterującego<sup>114</sup>. Pojawiający się na ekranie widok wirtualnej przestrzeni pochodzi z kilku kamer: ruchomej – z perspektywy lotu ptaka, z poziomu ramienia oraz stacjonarnej z wnętrza kawiarni. Można kierować wybraną postacią i podążać za nią (niewielka kamerka w ujęciu z góry sygnalizuje położenie widza) lub przybrać perspektywę spojrzenia postaci. Zastosowano jednocześnie montaż równoległy oraz montaż w kadrze – czyli podział ekranu na kilka mniejszych okien symultanicznie pokazujących ujęcia z różnych kamer. Kluczowe jest jednak to, że kontrola nad animowanymi postaciami ogranicza się do przestrzeni ulicy. Gdy tylko dostają się do wnętrza baru, uwalniają się spod nadzorującej kontroli kamery: można je jedynie śledzić spojrzeniem i jest dostępny jedynie widok z podwieszanej pod sufitem, orbitującej kamery, na którą nie mamy już żadnego wpływu. Niemożliwość sprawowania kontroli nad postaciami we wnętrzu baru znamionuje lejtmotyw baru jako azylu, autonomicznej, nienaruszalnej przestrzeni, demokratycznie otwierającej swe wielkie okna na spojrzenia przechodniów, lecz ograniczającej fizyczny dostęp i „władzę” nad tym, co znajduje się w środku.

*Jastrzębie nocy* były również cytowane w kinie. Ze względu na zarysowany powyżej sposób odbioru w postaci fantazmatycznych projekcji, filmowe spotkanie jaźni i pojawiającego się na ekranie obrazu wydaje się stosownym środowiskiem do choćby częściowej ich realizacji. Jeśli *Nowojorskie kino* kondensowało i prezentowało widzowi relację między tym, co wyobrażone, i tym, co widziane na kinowym ekranie, czyniąc przedmiotem oglądu alegoryczną kondensację tego związku, to *Jastrzębie nocy* zacytowane w filmie umożliwiają bardziej bezpośrednie (choć i tak zapośredniczone) doświadczenie wyobrażeniowej projekcji, a film stanowi platformę dostępu do przestrzeni obrazu.

---

<sup>114</sup> Lev Manovich twierdzi, że „nawigowalność” należy uznać za jedną z kluczowych cech wirtualnych rzeczywistości. Zob. *ibidem*, s. 384.

Wspominałem wcześniej koncepcje kina Morina, Baudry'ego i Metza jako przestrzeni wyobrażonej. W przeciwieństwie do tego ostatniego, który pisał o „transcendentalnym podmiocie” kinowego spojrzenia, zgadzam się z Vivian Sobchack, która z perspektywy fenomenologicznej uzupełnia dominujące, wizualne doświadczenie filmu o wymiar ciała: film wychodzi naprzeciw cielesnej izolacji widza przed obrazem<sup>115</sup>. Percytowanie *Jastrzębi nocy* w filmie oznacza eksternalizację projekcji, którą widz może uznać za swoją i sięgnąć za jej pomocą w głąb obrazu. Wymiar intermedialny – malarstwo – film – nie jest tutaj prostetycznym naddatkiem lub ciekawostką, lecz skuteczniejszym medium wyobrażeniowej projekcji pozwalającej na efektywną realizację potencjału międzyobrazowego dialogu. Poniżej omówię dwa przypadki cytowania *Jastrzębi nocy* we współczesnych filmach: znanym nam już *Groszu z nieba* Rossa oraz *Końcu z przemocą* Wendersa (1997).

W *Groszu z nieba* (fig. 229) amerykański reżyser z dużą dbałością odtworzył ikonografię, przestrzeń i kadrowanie obrazu. Obraz Hoppera podobnie do *Nowojorskiego kina* został powtórzony w kostiumie filmowego *tableau vivant*. Interesująca mnie sekwencja rozpoczyna się niespodziewanym spotkaniem głównych bohaterów na ulicy w dzielnicy czerwonych latarni jednego z amerykańskich miast. W tle ujęcia ukazującego zaskoczoną widokiem dziewczyny twarz Arthura dostrzegamy żarzący się neon „Chop Suey”, który widz zaznajomiony z twórczością Hoppera może odczytać jako wyraźny akcent nawiązujący do jednego z jego dzieł o tak brzmiącym tytule (*Chop Suey*, 1929). Następną scenę otwiera ujęcie wierne cytujące *Jastrzębie nocy*, przez co rozumiem staranne, choć nieidentyczne odtworzenie architektury i wnętrza baru, dyspozycję poszczególnych elementów oraz sposób skadrowania całej sceny. Niosący ciężar obrazowego cytatu kadr trwa około dziesięciu sekund: zauważamy krzątającego się barmana, odwróconego plecami klienta „przyciętego” przez prawą krawędź ekranu, ruchy siedzących

---

<sup>115</sup> Zob. V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004.

w miejscu pary z obrazu Hoppera Arthura i Eileen i słyszymy ich rozmowę na temat sytuacji kobiety po tym, jak ją porzucił<sup>116</sup>.

Ekran staje się płaszczyzną zdwojonej projekcji: projektora i zapamiętanego przez widza obrazu. W kontekście omawianych pastiszów ujęcie to stanowi nieskomplikowany, wzbogacony o dźwięk i ruch przekład obrazu malarskiego na obraz filmowy. Jednak tak percytowane płótno nie usypia oka, lecz prowokuje do poszukiwania różnicy, znalezienia miejsca, które nie przystaje do zapamiętanej obrazowej referencji. Zauważalne są odbicia w tylnej szybie, nieco inne proporcje baru i zmieniona relacja w stosunku do ekranowej ramy oraz fragmentu widzianej w tle ulicy. Zmiana pozycji trzeciego gościa baru została prawdopodobnie wymuszona mniejszą długością lokalu, a co z tym się łączy, zwężeniem tylnego okna, które w obrazie stanowi tło dla górnej partii odwróconej do widza plecami postaci oraz pary przy naprzeciwległym skrzydle baru. Przesunięcie to podkreśliło również pierwszoplanową względem obrazowego intertekstu rolę fabuły.

Kolejne ujęcie przekracza relację płótno–ekran, ukazując bohaterów z perspektywy wnętrza baru. Oko widza jako oko kamery zostaje niczym sonda wpuszczone do wnętrza wirtualnej przestrzeni – hybrydy obrazu kinowego i aktywowanego w pamięci obrazu malarskiego. Spoglądamy na rozmawiającą parę z boku, od strony kontuaru, zza zbiorników na kawę, tak że są one dostępne na wyciągnięcie ręki. W kolejnym ujęciu są prezentowani *en face*, a kamera znajduje się głębiej w przestrzeni za barem; barman „wchodzi” w kadr, przez co pozycja widza wydaje się nie tyle niemożliwa, co nieprawdopodobna (fig. 229). Takie przejście z planu dalekiego do bliskiego nie powinno zaskakiwać, bowiem wynika ze standardowego montażu filmowego. Jednak z uwagi na ciągle obecny ślad obrazu zabieg ten nie kreuje bezszwowego przejścia w obrębie filmowo-obrazowej rzeczywistości, lecz zaznacza dramatyczny wizu-

---

<sup>116</sup> Z punktu widzenia fabuły filmowej cytowanie Hoppera wydaje się trafne, lecz w kontekście proponowanej przeze mnie analizy mało interesujące. Przedstawienie baru scenograficznie odpowiada epoce i konotuje nostalgię, samotność oraz potencjalnie trudną relację między kobietą a mężczyzną.

alny skok, otwierający nieeksplorowany dotychczas obszar<sup>117</sup>. W wyniku różnicującego nałożenia się obrazu aktualnego i pamięciowego między obrazem malarskim a filmowym tworzy się rodzaj wirtualnej przestrzeni doświadczenia. Współwidziane w pierwszym ujęciu, stosunkowo precyzyjnie dopasowane obrazy, zmieniają wzajemną relację, bowiem fragment filmowy kompresuje się, zwija i zanurza w zapamiętanym obrazie malarskim. Jednocześnie jednak *Jastrzębie nocy* wstrzymują poczucie cielesnej identyfikacji z okiem kamery. Spojrzenie zostaje przemieszczone i odseparowane od ciała – a jednocześnie separacja ta jeszcze silniej generuje pragnienie doświadczenia cielesnego<sup>118</sup>. Obraz Hoppera widziany z bliska, a zarazem z daleka – z miejsca „przed obrazem” – stanowi wizualną materializację potencjalnej projekcji w obraz (imaginacyjnego wymiaru percepcji), a jednocześnie oddala coraz bardziej od „oryginalnego” charakteru dzieła przez wyraźne zaznaczenie trzeciego wymiaru, przestrzeni i upływającego czasu. W rezultacie widz doznaje wrażenia dotknięcia obrazu oczyma<sup>119</sup>. Laura U. Marks nazywałaby owo międzyzmysłowe i międzyobrazowe doświadczenie „haptyczną wizualnością”<sup>120</sup>, czyli doznaniem ucieleśnionego widzenia, nie tyle przenikliwego

---

<sup>117</sup> Na temat filmowej koncepcji *suture* (szwu) zob. J.-P. Oudart, *Cinema and Suture*, w: N. Browne (ed.), *Cahiers du Cinéma 1969–1972. The Politics of Representation*, Cambridge, MA 1990, s. 45–57.

<sup>118</sup> Adekwatny wydaje się w tym miejscu komentarz Derridy do kwestii obecności dotyku w koncepcji fotografii Barthes’a: „Pragnienie dotyku, dotykowy efekt lub afekt, jest gwałtownie przywołany do powrotu, jak duch, w miejscach nawiedzonych jego nieobecnością.” Zob. J. Derrida, *Spectrographies*, w: J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television. Filmed Interviews*, trans. J. Bajorek, Cambridge 2002, s. 115.

<sup>119</sup> Inspirujące filozoficzne rozważania na temat dotyku zawarł w swej książce Jacques Derrida: *On Touching. Jean-Luc Nancy*, trans. Ch. Irizarry, Stanford 2000. Zob. także: E. Huhtamo, *Twin-Touch-Test-Redux. Media Archeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility*, w: O. Grau (ed.), *Media, Art, Histories*, Cambridge, MA 2007.

<sup>120</sup> Zob. L. U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002. Na temat haptyczności obrazu filmowego, pojęcia przejętego od Riegla, zob. A. Dalle Vacche, *Introduction. Unexplored Connections in a New Territory*, w: A. Dalle Vacche (ed.), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, New Brunswick–London 2003, s. 1–33.

i myślącego, co ślizgającego się po powierzchni obrazu, nacechowanego erotyką fizycznej bliskości, a zarazem nieprzekraczalnego dystansu, wynikającego z uwarunkowanej ontologią obrazu różnicy doświadczeń zmysłowych.

Z jednej strony film Rossa w planie lektury horyzontalnej zaopatrzuje obraz w *diegesis*, wizualno-narracyjne rozwinięcie, z drugiej – ich wizualne różnicowanie zachodzi w obrębie obrazowej ramy, wertykalnie i – z punktu widzenia obrazu – bardziej „egoistycznie”, prostopadle do narracji, gdzie film staje się akuszerem fantazmatycznej realizacji wzajemnego pragnienia widza i obrazu.

W filmie *Koniec z przemocą* (fig. 230–231) Wenders sięgnął po *Jastrzębie nocy*, dokonując ANALIZY PROCESU CYTOWANIA<sup>121</sup>. Cytatowy charakter, czyli specyficzna obcość baru, zostaje odgórnie zaznaczona: stanowi on element scenografii kręconego filmu (jednego z wątków fabuły), ale też unowocześnione, syntetyczne powtórzenie obrazowego *mise-en-scène*. Mamy tu do czynienia z metafilmowym, a jednocześnie (pod warunkiem rozpoznania malarskiego intertekstu) międzyobrazowym *mise-en-abyme* – podwojonym wizualnym tekstem – filmem w filmie. Wenders – a z nim widz – szczegółowo bada możliwość cytowania *Jastrzębi nocy*, „obchodzi” je dookoła, próbuje różnych konfiguracji. W pierwszej scenie tego wątku fabuły widzimy Cat – główną aktorkę obu filmów (Wendersa i Wendersa/filmowego reżysera/Hoppera) – dyskutującą z siedzącym wraz z ekipą filmową po drugiej stronie lokalu reżyserem. Obraz Hoppera jest cytowany „z jego wnętrza”, co utrudnia natychmiastowe skojarzenie intertekstualnej referencji. Dopiero w trzeciej scenie tego wątku kadr filmowy powtarza kadr obrazowy. Ujęcie to jest kluczo-

---

<sup>121</sup> Fabuła filmu jest osnuta wokół kilku wątków, spośród których najważniejszym jest zaginięcie producenta filmu – Maxa. Postanawia on nie wracać do żony i luksusowej willi i żyje wśród meksykańskich emigrantów, którzy znaleźli go poturbowanego przez dwójkę rabusiów. Pojawia się też wątek Raya, pracującego dla wywiadu specjalisty od monitoringu, który próbuje rozwikłać zagadkę, w jaki sposób Max zdołał uciec rabusiom. Jednocześnie obserwujemy poczynania prowadzącego śledztwo w tej sprawie policjanta o imieniu Doc, który zachuje się w aktorce Cat, grającej w kręconym w tym samym czasie filmie, jakiego producentem miał być Max.

we dla paradoksalnej „konstruktywnej dekonstrukcji” *Jastrzębi nocy* jako obrazu funkcjonującego jednocześnie na kilku splecionych ze sobą poziomach. Przestrzeń między barową szybą a płótnem-ekranem zajmuje zespół filmowy z kamerami. Wspomniany moment pojawienia się „kadru Hoppera” jest poprzedzony dwoma ujęciami: w pierwszym z nich Cat pojawia się na spotkaniu improwizowanej poezji, a po nagłym cięciu ukazuje się w monitorze podglądu kamery, grając rolę kobiety w barze. Następnie ta sama scena jest pokazana bezpośrednio, jako wątek fabuły Wendersa. W trakcie sekwencji złożonej z wymiennie prezentowanych ujęć „kadru Hoppera” oraz śledzącej całą scenę twarzy reżysera, wzdłuż szyby sunie operator z kamerą, którego ruch wyznacza rytm barowych taboretów<sup>122</sup>. Wenders pokazuje korespondencję spojrzenia i kamery (odpowiednio przed kinowym ekranem/monitorem oraz przed szybą baru), analogiczną do obrazowej relacji płaszczyzny i barowego okna.

W obrębie filmowego tekstu splecione ze sobą płaszczyzny filmu w filmie nie respektują własnych granic, na przykład na planie odbywają się prywatne rozmowy aktorki z detektywem. Pojawia się również akcent dyskretnie nawiązujący do historycznego zakotwiczenia, ale przede wszystkim „scenograficzności” *Jastrzębi nocy*: leżąca na kontuarze sterta płaszczy i kapeluszy w stylu strojów noszonych przez bohaterów obrazu Hoppera, z której Doc zabiera kapelusz i, przywdziawszy go, siada za barem. Z kolei szczątkowo zaprezentowany scenariusz i akcja kręconego filmu stanowią eksplcytną artykulację wątków znaczeniowej mitologii dzieła z 1942 roku, czyli erotyki, zbrodni i przemocy (pozbawiony konwenansów wyraz erotycznego pragnienia w scenariuszu, po którym bohaterka filmu/klientka baru i barman do siebie strzelają). Komentując fabułę filmu, Cat wyraża podkreślaną przez Theisena ciemną stronę Ameryki: „seks, morderstwo, zemsta – to amerykańska wersja całego życia”.

Wenders w jednym z wywiadów przyznał, że podwójnie zdystansowana perspektywa, z jakiej jest postrzegany cytat *Jastrzębi*

---

<sup>122</sup> Ruch kamery odpowiada słowom amerykańskiego poety i krytyka: „Nasze oko biegnie wzdłuż powierzchni szyby, od prawej do lewej... rząd taboretów naśladuje nasze kroki [...]”. Zob. M. Strand, *Hopper*, New York 1994, s. 5.



*nocy*, stanowi rodzaj hołdu dla „dwoistej izolacji” Hoppera<sup>123</sup>. Poza powtórzonym ekranem, ukazującym i dzielącym, izolacja ta może również oznaczać zdwojone zapośredniczenie rzeczywistości, przestrzeń, gdzie obraz staje się „obrazem o krążeniu obrazów”. Taka byłaby właśnie paradoksalna mobilna, dyseminacyjna istota *Jastrzębiej nocy*. Podczas gdy Ross w *Groszu z nieba* próbuje bezszwowo wpisać przedstawienie baru w filmową rzeczywistość, niemiecki reżyser je nieco „modernizuje” i manifestuje cudzysłów owego cytatu. Nie idzie tu jednak tylko o podkreślenie konwencji w realizmie Hoppera, lecz o owo zdystansowanie, które czyni obraz miejscem zogniskowanego w obrębie baru pragnienia. Kino jako analogia fantazji i snu jest stosownym partnerem dialogu z *Jastrzębiami nocy*, bowiem celnie wizualizuje to, co w momencie oglądu obrazu wkracza w plan wirtualności<sup>124</sup>. *Koniec z przemocą* w perspektywie cytatu z Hoppera jawi się jako fabularyzowana analiza cyrkulacji i wzajemnego przenikania się obrazów.

*Jastrzębie nocy*, owa OBRAZOWA MATRYCA MARZEŃ, ze względu na jego amerykańską tożsamość przy jednoczesnej dużej popularności zagranicą, stanowi WIZUALIZACJĘ AMERYKAŃSKIEGO SNU<sup>125</sup>. Choć wyrażając „ciemną stronę amerykańskiej psyche”, obraz ten jawi się jako rewers tego, co miał na myśli James Truslow Adams, czyli obietnicy lepszego jutra dla każdego, niezależnie od społecz-

<sup>123</sup> Zob. W. Wenders, *Wim, with Vigour*, rozmowę przeprowadził W. Chaw, „Film Freak Central”, <http://www.filmfreakcentral.net/notes/wwendersinterview.htm> (dostęp: 12.03.2010).

<sup>124</sup> W tym miejscu zacytuję kolejnego z ważnych teoretyków filmu akcentujących absorpcyjną moc kina: „Siedząc w kinie, czujemy, jak kamera filmowa porywa nasz wzrok, zmuszając nas do zajęcia się akcją filmu. Patrząc na przestrzeń obrazu filmowego, odnosimy wrażenie, że znajdujemy się wewnątrz klatki filmowej otoczeni postaciami filmu [...]. Moje oczy znajdują się teraz w kamerze i utożsamiają się ze spojrzeniem bohatera filmu. On zaś patrzy moimi oczami. Jest to proces psychologiczny, który nazywamy identyfikacją. Podobnego utożsamienia nie spotyka się w żadnej innej sztuce, i właśnie z punktu widzenia filozofii sztuki zjawisko to jest najbardziej specyficzne w filmie i stanowi jego największą zaletę”. B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung i R. Porges, Warszawa 1957, s. 64.

<sup>125</sup> Pojęcie wprowadzone przez Jamesa Truslowa Adamsa w książce *The Epic of America* w 1931 roku. Historii tego pojęcia poświęca swą książkę Jim Cullen: *American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*, Oxford 2003.

nego statusu, koloru skóry czy płci, wolności i swobody, nieograniczonej amerykańskiej przestrzeni możliwości i nadziei, to może on również oznaczać Amerykę jako wyobrażeniową konstrukcję – nieosiągalną, już zawsze zapośredniczoną, przedmiot pragnień tych, którzy znają ją tylko dzięki obrazom, są od niej odseparowani jakąś formą nieprzekraczalnego ekranu/płaszczyzny i nawet gdy w końcu odwiedzą Stany Zjednoczone, będą nieść przed sobą ów zapośredniczający spojrzenie ekran. Kwestię tę celnie ujął Wenders w wierszowanym tekście pt. *American Dream*: „Ameryka, kraj obrazów / Kraj zrobiony z obrazów / Kraj stworzony dla obrazów / Nawet pismo stało się obrazkowe [...] Tylko tu udało się widzenie w takim stopniu zaprzęgnąć w służbę uwodzenia / Toteż nie ma drugiego miejsca równie wypełnionego pragnieniami / ponieważ nigdzie indziej widzenie nie jest tak uzależniające”<sup>126</sup>. *Jastrzębie nocy* konotują Amerykę i, tak jak ona, są „obrazem zrobionym z obrazów” i „dla obrazów”, „wypełnionym pragnieniami” i „uzależniającym”.

Winfried Fluck jest zdania, że popularność malarstwa Hoppera świadczy o powszechnej akceptacji jednego z najbardziej amerykańskich mitów – mitu alienacji i samotności, który te obrazy „przemyciły” w formie zdekontekstualizowanego, chłodnego i wizualnie atrakcyjnego neonowego realizmu<sup>127</sup>. Ponadto, jak pisze niemiecki badacz: „Obrazy Hoppera mogą być jednocześnie przywłaszczone przez elity i kulturę masową, ponieważ ów dramat podmiotowości jest przedstawiony w wybitnie teatralny, niemal filmowy sposób”<sup>128</sup>. Malarstwo to poszerzyło zatem amerykański sen o balansujące między artystycznymi i stylistycznymi porządkami, nacechowane rodzajem melancholijnej koncentracji obrazu samotności refleksyjnej, ale także afirmatywnej. *Jastrzębie nocy* stanowią przekonujący przykład obrazu generującego tak właśnie pojęte doświadczenie amerykańskiego snu: Ameryki, którą można wielokrotnie odwiedzać

---

<sup>126</sup> W. Wenders, *American Dream*, w: idem, *Wim Wenders: On Film. Essays and Conversations*, trans. M. Hofmann, London 2001, s. 127–128. Skorzystałem z tłumaczenia Marcina Giżyckiego z: *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, Gdańsk 2006, s. 84–85.

<sup>127</sup> W. Fluck, op. cit.

<sup>128</sup> Ibidem, s. 332.

i doświadczać w domowym zaciszu, nigdy nie odwiedzając Stanów Zjednoczonych<sup>129</sup>.

Tę właśnie wyobraźniową konstrukcję zatrudniono przy organizacji wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie pt. „Amerykański sen”<sup>130</sup>, której część stanowiło również cytatywne powtórzenie *Jastrzębi nocy* w postaci trójwymiarowej instalacji (fig. 232). Ów amerykański sen miał oznaczać Amerykę widzianą, a raczej „śnią” z perspektywy czasów PRL-u<sup>131</sup>. Obok prezentowanych w osobnej sali obrazów fotorealistów, ukazujących z hiperrzeczywistą wyrazistością codzienne widoki Ameryki, fotografii Roberta Franka *Amerykanie* (1956), wierszy Franka O’Hary i Allena Ginsberga oglądanych i czytanych przy dźwiękach amerykańskich standardów oraz projekcji koncertu z Woodstock skonstruowano przestrzeń „amerykański *environment*”, której najważniejszy element stanowiła trójwymiarowa, oparta na obrazie Hoppera instalacja w postaci baru. (Podobne, lecz wierniejsze odtworzenie baru – choć pozbawione przestrzennego „kontekstu” – pojawiło się w 2010 roku na europejskiej retrospektywie Hoppera w Mediolanie, Rzymie i Lozannie)<sup>132</sup>. Prawdopodobnie ze względu na ograniczoną przestrzeń, ale w celu zachowania odpowiedniej proporcji w stosunku do pozostałych części instalacji, zredukowano rozmiar lokalu przez „ścięcie” prawej strony obrazowego wzorca i zachowanie najbardziej charakterystycznej partii „dziobu”. Kształt brązowego kontuaru został staran-

---

<sup>129</sup> „Jestem w Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy, ale byłem w Ameryce wiele razy”, powiedział Wolf Wondratschek. Cyt. za: G. Gemünden, op. cit., s. 20.

<sup>130</sup> Wystawa trwała w okresie: 2 lipca 2009 roku–4 października 2009 roku; kuratorka: Magdalena Czubińska. Zob. F. Lipiński, *Senne obrazy Ameryki*, „Arteon” 2009, nr 9, s. 35.

<sup>131</sup> „Prezentowana wystawa [...] została pomyślana jako podróż po świecie wyobrażeń Polaków o Ameryce z okresu od 1945 do 1989 r.” – pisze kuratorka wystawy w: M. Czubińska, *Dlaczego fotorealizm*, w: eadem, *Fotorealizm amerykański* (katalog wystawy), Kraków 2009, s. 39. Oczywiście niewiele osób w Polsce znało wtedy obraz Hoppera i inne zaprezentowane motywy i dzieła. Chodzi tu raczej o pewne tkwiące w pamięci kulturowej, powracające i odświeżane dzięki mediom wyobrażenia tego, co amerykańskie, w ogólnym sensie.

<sup>132</sup> Nie odnoszę się do tej instalacji, ponieważ w momencie pisania tego fragmentu jeszcze nie udało mi się jej „na żywo” zobaczyć.

nie odtworzony zgodnie ze wskazówkami obrazu; przy barze stanęły taborety, a w głębi przy ścianie umieszczono pojedynczy automat do kawy. Wnętrze szerszą stroną „klina” było otwarte na przestrzeń galerii, z której można było wejść do środka i zasiąść przy barze. „Ostrze” kawiarni zostało skierowane w stronę kolejnego elementu instalacji: fasady kultowej dla popularyzacji literatury beatników księgarni City Lights w San Francisco, w której oknach wystawowych umieszczono publikacje związane z tematyką wystawy<sup>133</sup>. Oba „budynki” połączyła namalowana na ścianie, powiększona do niemal naturalnych wymiarów, kopia płótna *Wczesny niedzielny poranek*. Rozpoznano tym samym konstytutywne dla *Jastrzębi nocy*, „pierwotne”, cytatowe pęknięcie: fizycznie, przestrzennie, ale też intertekstualnie (międzyobrazowo) poszerzono widoczny na obrazie z lewej strony baru fragment fasady. Choć malowana pierzeja na wystawie biegła pod nieco innym kątem w stosunku do baru niż na obrazie, to stając na wprost głównego barowego okna, uzyskiwało się widok zbliżony do tego znanego z płótna. Ponadto punktowe oświetlenie instalacji: *Jastrzębie nocy* – *Wczesny niedzielny poranek* – *City Lights* dało odpowiadający atmosferze z 1942 roku efekt atmosfery nocy.

Te trzy motywy zaczerpnięto z różnych porządków ontologicznych. City Lights to do dziś istniejąca i funkcjonująca w San Francisco księgarnia, podczas gdy pozostałe dwie części nawiązują do obrazów Hoppera. Ponadto dokonano płynnego przejścia między dwoma różnymi płótnami, pomijając szew podwójnej ramy i dzielącą je przestrzeń czasową, utrwalono jakby wirtualny splot obu obrazów, które zostały dodatkowo zinterpretowane pod względem przestrzeni. Zestawiono bowiem formę przestrzenną z płaskościnną, trójwymiarową instalację z płaskim malowidłem ściennym. Taka interpretacja *Jastrzębi nocy* uwypukla kontrast figura–tło, a przede wszystkim otwiera hermetyczną i niedostępną przestrzeń baru. Z kolei kontrastujące z barem powtórzenie *Wczesnego niedzielnego poranka* wydobyło dominującą płaskościnnowość płótna, podczas

---

<sup>133</sup> Księgarnię prowadził poeta i animator ruchu Beat Generation Lawrence Ferlinghetti, który jako pierwszy wydał poemat *Howl* (1956) Allena Ginsberga.

gdy „reliefowa” (przestrzeń okien wystawowych) konstrukcja fasady księgarni wprowadziła stopień pośredni.

Wyeksponowanie przestrzeni baru Hoppera świadczy o dowartościowaniu jego roli jako miejsca, którego chce się doświadczyć nie tylko wzrokowo, lecz cieleśnie lub haptycznie. W takiej konfiguracji przestrzeń galerii stanowiła przedłużenie przestrzeni między płaszczyzną pola a szybą baru i budynkiem w tle, otwierała się na widza, który nie był już jedynie widzem, ale aktywnym uczestnikiem niesionego w pamięci obrazu. Za pomocą stosunkowo prostych środków dokonano symulacji dyskutowanej już wcześniej obrazowej sytuacji. Możliwość rzeczywistego wejścia do baru i zapamiętanego/wyobrażanego obrazu, w którego uzewnętrznionym cytatomym fałdzie zanurza się również ciało, pozwoliła każdemu uczestniczyć we własnym amerykańskim śnie jako wirtualnym chiazmie z tym, co percypowane.

Wkroczenie do środka lokalu oznaczało pęknięcie w „tu i teraz”, ponieważ znajdowałem się (opis w innej osobie brzmiałby w przypadku doświadczenia tej już niedostępnej instalacji nazbyt sztucznie) jednocześnie „tam i wtedy” – w obrazie, w nieoczekiwanej sytuacji wolności, gdy granica płaszczyzny/szyby zostaje zdjeta. Sytuacja odwróciła się, bowiem byłem w stanie doświadczyć aktualnie tego, co było osiągalne, jedynie przy udziale imaginacyjnej projekcji; „wniosłem” obraz w pamięci do wnętrza jego cytatu. Znajdując się za szybą, śledziłem wzrokiem elementy wnętrza, a wszystko, co widziałem, „teleportowało” mnie w obraz, który spotyka się z tym, co aktualne, w połowie drogi, na płaszczyźnie wirtualnego splotu pamięci i percepcji. Postrzeżenia ześlizgiwały się ku obrazowi z blyszczących powierzchni przedmiotów znajdujących się na wyciągnięcie ręki; widziałem siebie w obrazie – zostałem sfotografowany, a raczej – sfilmowany, przedstawiałem sobie siebie: „po raz pierwszy jawię się samemu sobie, jakbym się całkowicie obrócił przed własnymi oczami”<sup>134</sup> – dodajmy: w obrazie Hoppera.

---

<sup>134</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996, s. 147.

Obraz *Jastrzębie nocy*, powiada Theisen, jest w nas, niekoniecznie Amerykanach. Jednocześnie my już zawsze jesteśmy w nim, w owym fałdzie cytatu. Moc tego obrazu polega na spotęgowaniu doświadczenia jego obecności w sytuacji nieobecności, intymności w sytuacji obcowania ze śladem, wyjątkowej doniosłości zastępczego przejścia na „drugą” stronę – w obrazie tak silnie, niewidzialnie chronioną, bowiem stanowiącą o jego niekończącej się aktualności, rozpiętej między obrazem i jego śladami.

\*

Powyższy wybór powtórzeń *Jastrzębi nocy* został skomponowany według klucza postępującego przełamywania granic i pochłonięcia przez obraz w odpowiedzi na zapisany w nim modus odbioru, pragnienie obrazu znajdujące swe odbicie w pragnieniu widza<sup>135</sup>. Popularne, „płaskie” pastisze, transformacje, które – choć często jawią się jako błaha zabawa z reprodukcją obrazu lub komercyjne jego zawłaszczenie – proponuję postrzegać jako mniej lub bardziej udaną pod względem estetycznym i znaczeniowym konkretyzację paradoksu dyseminacji, poręczoną obrazową specyfiką tekstu – „matrycy marzeń” – który zwija się do wewnątrz, jest bardziej pojemny niż to, co fizycznie dane na obrazie<sup>136</sup>. Fałdem powstałym za sprawą uchylenia obrazowej/barowej „okiennicy” jest pole spotkania pamięci/fantazji widza i obrazu. Następnie film – niezależnie od intencji twórców – kontynuuje realizację tego pragnienia, ze względu na specyfikę medium skuteczniej konstruując, a w przypadku Wendersa analizując, immersyjne doświadczenie i potencjał obrazu przez

<sup>135</sup> Taka „postępująca” logika została przyjęta na użytek tekstu i nie ma sugerować jakiegokolwiek teleologii.

<sup>136</sup> W tym kontekście celne wydają się słowa Anny Markowskiej, która tak pisała o dokonanej przez Mieke Bal analizie dyseminacji w obrazie Jana Vermeera: „w ten sposób ograniczenie rozsiewu dokonuje się również w obrębie, w zasięgu i wewnątrz – produkcja znaczenia nie jest późniejszym i ukrytym naddatkiem, gdyż jako część dzieła zawiera się w jego semiotycznym statusie”. Zob. A. Markowska, *Między „ergonem” a „parergonem” – rozsiew znaczeń, kontrola i zmora intencji*, „Artium Questiones” 2009, nr 20, s. 176.

nasycenie widzenia sugestywnym doznaniem dotyku i możliwości przejścia na jego drugą stronę, intensyfikując i poszerzając w ten sposób wirtualne pole spotkania. Szczególnym ze względu na swą prostotę rozwiązaniem była krakowska instalacja. Paradoksalnie, z uwagi na swą fizyczną konkretność, najskuteczniej przywołała ona obraz Hoppera w pamięci i w ten sposób wygenerowała najsilniejsze odczucie bycia-nie-na-miejscu, niemożliwości zaistniałej sytuacji. Jako artefakt stała się najmniej istotna, lecz wyzwoliła dojmujące poczucie tęsknoty, przejmująco uobecniła nieobecność obrazu, który nie tylko uczynił krążenie obrazów swym zasadniczym tematem i sposobem bycia, ale owe obrazy zatrudnił, by nam o nim przypominały.





## Zakończenie

Słowa kończące tę książkę nie powinny mieć charakteru słowa ostatecznego, które konstatowałoby wyczerpanie i zamknięcie tematu. Paradoksalnie, rolę podsumowania – na płaszczyźnie teoretycznej – pełniło *Wprowadzenie*. Nie określałem tam z góry przyjętej metody badawczej, ale sposób widzenia i interpretowania obrazów, ku któremu poprowadziły one same, postrzegane ze współczesnej mi perspektywy. Antycypowałem w tym samym część pierwszą – *Tekst Hoppera*, w której opisałem historyczno-dyskursywny pejzaż recepcji tego malarstwa oraz wskazałem jej aspekty kształtujące sposób bycia obrazów w horyzoncie kultury wizualnej. Choć niemożliwe jest precyzyjne wyznaczenie granicy między tym, co pochodzi od dzieła, a tym, co zostaje mu narzucone, zwróciłem uwagę, że obrazy te nie są pasywne w obliczu dynamicznych przemian w sztuce, transformacji modusów widzenia i myślenia o obrazie, lecz aktywnie w nich uczestniczą, manifestując swą wizualną „elastyczność” i otwartość.

Punkt widzenia, jaki przyjąłem, pisząc o Hopperze, pozwala ująć szerokie spektrum odniesień: malarską tradycję, modernizm, dekonstruującą stabilne ramy doświadczenie poststrukturalizmu – „śmierć autora”, proliferację i nierozstrzygalność znaczeń, rozpoczęte już przez techniczną reprodukcję i ulegające ciągłym zmianom modusy spojrzenia, doświadczania sztuki i widzialnej rzeczywistości, która wraz z rozwojem technologii medialnych doprowadziła do postmodernistycznej refleksji nad obrazowym i symulacyjnym charakterem rzeczywistości. Istotną rolę odgrywają również związane z powyższymi czynnikami artystyczne praktyki jawnie inkorporujące i zawłaszczające inne dzieła, budujące własną (nie)tożsamość na zasadzie powtórzenia i różnicy. Te absolutnie kluczowe przemiany stworzyły idealne środowisko dla pojemnego malarstwa Hoppera, tak jakby czekało ono na odpowiedni moment, by w pełni ujawnić swą wizualną produktywność. Zjawisko intensywnej cyrkulacji jego

obrazów stanowi możliwie najpełniejszą realizację ich dialogicznego potencjału, który dawał o sobie znać od zawsze – w relacjonowanej przeze mnie krytycznej recepcji, trudnościach z klasyfikacją, z czasem coraz śmielszych i częstszych porównaniach z innymi obrazami i mediami, międzyobrazowych wystawach, a w końcu w postaci otwarcie dialogujących z Hopperem dzieł sztuki. Hopper prowadzi nas krętymi ścieżkami historii sztuki i kultury wizualnej, jest przewodnikiem i diagnostykiem tego złożonego i trudnego do ujęcia w stabilną ramę obszaru, nie tylko na gruncie refleksji współczesnej humanistyki, ale również codziennego doświadczania świata.

Druga część moich rozważań stanowiła logiczną, analityczną konsekwencję tropów zarysowanych w *Tekście Hoppera* oraz „praktyczną” realizację i rozwinięcie teoretycznych deklaracji. Wynikała z kwestii zupełnie podstawowej: oglądowego, międzyobrazowego doświadczenia dzieł zarówno w ich skupionym stanie „na żywo”, jak i w rozmaitych formach powtórzenia i rozproszenia. Była próbą odpowiedzi na zasadnicze, choć właściwie niezadawane przez badaczy pytanie: skoro dzieła Hoppera otwierają się na inne obrazy i przestrzenie wizualności, to jak ów międzyobrazowy, wirtualny sposób bycia określa drogi dostępu do obrazu i przekłada się na możliwości interpretacji? Słowem, analizy te były próbą zmierzenia się z dziełem, nie tylko przez eks-centryczne sięganie po innego, lecz stworzenie wspólnej płaszczyzny, na której można by owego innego skonfrontować z obrazem bez konieczności porzucania jego wizualnej specyfiki. Chodziło zatem o powrót do obrazu w horyzoncie wirtualnego pola doraźnie skonstruowanej, współwzdzianej z nim konstelacji obrazów, które z różnych względów wydały się z nim najowocniej dialogować. W niektórych miejscach owe skoncentrowane analizy uzupełniałem o szerszy zarys wizualnych przestrzeni aktywności śladów Hoppera.

Lektury te nie miały realizować z góry powziętych precyzyjnych celów, udowodnić jedynej obiektywnie koniecznej ścieżki postępowania, lecz wskazywać stosunkowo szeroki, zależny od indywidualnej erudycji interpretatora, horyzont możliwości. Większość z powyższych analiz wymagała podjęcia ryzyka, podążenia za często niewyraźnym impulsem dostrzeżonego podobieństwa lub analo-

gii (zupełnie nowych, ale i tych pozostawionych samym sobie w literaturze przedmiotu i na wystawach), rozpisania ich, wyczekania do momentu zadrżenia obrazowej struktury, zainicjowania interakcji – wymagającego cierpliwości zbliżenia obrazów. Te, które znalazły swoje miejsce w tekście – choć z różnym wynikiem – zdały egzamin, pozwoliły rozwinąć ów przeblysł „dialektycznego obrazu” w widzeniu i pisaniu.

„Naukowość” tego namysłu polegała także na stwierdzeniu niemożliwości wzięcia w nawias mojego spojrzenia, czyli na koniecznym przyzwoleniu na pierwiastek subiektywnego udziału w konstruowaniu wirtualnej przestrzeni międzyobrazowych spotkań. Z pewnością każdy badacz podejmujący podobne zadanie sporządziłby swoje własne, przynajmniej po części odmienne od proponowanego przeze mnie *Mnemosyne* Hoppera. Obrazy, które wyznaczają koniecznie otwartą strukturę układu ilustracji, to nierzadko prace napotkane zupełnie przypadkiem, przygodnie, jak najtrafniejsze, owocne cytaty, które znajdujemy w książkach, w których ich nie poszukujemy. Projekt ten nie ma więc jedynie charakteru „badawczego”, ale – uniknijmy patosu słowa „egzystencja” – ma charakter życiowy. Nie jest jedynie produktem wiedzy zdobytej w galeriach i bibliotekach, lecz także spotkań z Hopperem wirtualnym w sytuacjach powszednich – w kinie, w podróży, w momencie robienia zdjęcia czemuś, co często do momentu przyłożenia aparatu do oka „hopperowsko” nie wyglądało. Wreszcie, badanie Hoppera wirtualnego to także doświadczenia znajomych i przyjaciół podsyłających swoje hopperowskie znaleziska, które zawsze trzeba samemu sprawdzić, wypróbować w spojrzeniu i w tekście.

Również powrót do przygotowanego przeze mnie *Mnemosyne* Hoppera pozostawia zrozumiałą, produktywną niedosyt. Wspomniane zbyt pośpiesznie spotkanie kobiety z *Hotelowego pokoju* i bohaterki *Batszeby z listem króla Dawida* Rembrandta zapowiada przecież kolejną listowną wymianę ze śladem obrazu Marka Rothki w tle (fig. 4–6). Skuszony tą perspektywą proponuję „kończąc” popatrzeć jeszcze przez chwilę na ten ostatni zestaw obrazów.

Duże, zbliżonego formatu płótna przedstawiają siedzące na brzegu posłania, trzymające w dłoni kartę papieru kobiety. Jeśli po-

wiesilibyśmy obrazy obok siebie, Hoppera po lewej, Rembrandta po prawej stronie, stanowiłyby one własne lustrzane odbicie<sup>1</sup>. Bohaterka dzieła „starego mistrza” jest naga. Obok biblijnego pre-tekstu obraz można postrzegać po prostu jako kobiecy akt, do czego zachęca prezentujący ciało, nieznaczny zwrot jej tułowia w stronę widza. Konwencja aktu jako obiektu męskiego spojrzenia wpisuje się zresztą w narrację biblijną: król Dawid z dachu swego pałacu podejrzwał piękną Batszebę, po czym postanowił ją uwieść<sup>2</sup>.

Na obrazie Hoppera diagonalne usytuowanie posłania względem pola obrazowego pozwala zorientować się w przedstawionej przestrzeni. Lewa strona pokoju tworzy rodzaj niszy, w którą wsunięte jest łóżko. Partie ściany, poczynając od szarego pasma tuż przy lewej krawędzi obrazu, tworzą układ niemal monochromatycznych, prostokątnych, biało-beżowych pól, kontynuowanych przez brązowe pasmo okiennej ramy i jasnej transparentnej firanki, prostokątną, nasyconą ciepłą, złamaną żółcią okiennicę oraz czarne pole implikujące nocną aurę na zewnątrz. Przestrzeń ma tutaj charakter czysto relacyjny: przedmiotowa funkcja całej tej części opiera się przede wszystkim na odniesieniu do pozostałych elementów, bez których jego części składowe można by traktować jako płaszczyznową abstrakcję. Owo „tło” w spojrzeniu kojarzącym poszczególnie jego elementy z obrazami takich artystów, jak Mark Rothko czy Barnett Newman, wycofuje się niechętnie, za sprawą abstrakcyjnego cytatu próbuje powrócić do płaszczyzny, zacieśniając i tak niewielką przestrzeń, którą dysponuje postać. W obrazie Rembrandta odpowiada mu jedynie w gór-

---

<sup>1</sup> Format obrazu Hoppera: 152,4 × 165,7 cm; Rembrandta 142 × 142 cm. Podkreślam tę analogię, ponieważ we wcześniej analizowanych dialogach nieczęsto się zdarzało, by opisywane obrazy były pod tym względem podobne. W przypadku spotkania tych obrazów „na żywo” zapewne potęgowałyaby ona poczucie konieczności dialogu między nimi.

<sup>2</sup> Księga Samuela podaje, że król Dawid dostrzegł Batszebę, żonę Uriasza, i posłał po nią służących. Spędził z nią noc, a gdy okazało się, że zaszła w ciążę, wezwał jej męża, a swego żołnierza, z frontu, by jego zbliżeniem z żoną zatuszować to, co się wydarzyło. Uriasz jednak nie przestąpił progu swego domu i wrócił na front. Dawid kazał go posłać w najbardziej niebezpieczne miejsce bitwy, by zginął, co też się stało. Poślubił Batszebę, lecz karą za popełniony grzech była śmierć ich pierwszego dziecka.

nym prawym rogu złamana brązami czerni. Percytowany w ten sposób obraz Hoppera wydaje się ową nieokreśloną, rembrandtowską ciemność zabudowywać, szczelnie przesłaniać owym płaszczyznowym układem geometrycznych pól. Tylko w jednym miejscu uchyla obrazową okiennicę, pozostawiając dostęp do tego, co przesłonięte. A przecież ów jednolicie czarny kwadrat także można odczytać jako element płaszczyznowy wpisujący się w abstrakcyjny rys Hoppera zarówno na planie wizualności, jak i dyskursu historii sztuki.

Z kolei prawa strona obrazu to bardziej „rzeczowy” zbiór poręczności: przystawiona do prawej krawędzi brązowa szafka, na której spoczął kapelusz, a pod nią buty na obcasie ustawione tak, jakby stanowiły negatyw jej stóp. Zarówno pantofle, jak i stopy kobiety zostały przycięte przez dolną krawędź obrazu oraz odpowiednio: pion szafki i zagrażający stopie skos cienia. Głębiej stoją walizka, neser, zaś na zielonym, ściśniętym między łóżkiem a ścianą hotelu leży kolorowa, „malarska” materia, być może wierzchnie odzienie rozneglizowanego hotelowego gościa. Kobieta znajduje się na granicy owych wyraziście współlistniejących, ale i postrzeżeniowo konkurujących ze sobą porządków, które zostają dodatkowo skomplikowane trzecim – wirtualnym – porządkiem obrazu Rembrandta.

Białe prześcieradło i fragment poduszki, pofałdowane jedynie w kilku miejscach, stanowią bezosobowy odpowiednik zmiętego, angażującego spojrzenie zwoju białej sukni, na której spoczywa lewa dłoń Batszeby. Z kolei łuk oparcia fotela jawi się jako zredukowana wersja owej obfitej, również łukowato wygiętej draperii w półdystansie, która w widzeniu płaszczyznowym pękatym łukiem prowadzi moje spojrzenie od dłoni nagiej kobiety ku pielęgnującej jej stopę służącej.

Podobieństwo obu obrazów pozwala zaszczyć biblijną historię Batszeby na – jak się wydaje – narracyjnie nieokreślonym, w porównaniu z Rembrandtem minimalistycznym obrazie Hoppera. Jak słusznie zauważyła Mieke Bal, w historii Batszeby (2 Sm 11) nie pojawia się motyw listu, który miałaby otrzymać kobieta, a jedynie informacja o tym, że jej mąż zginął na wojnie<sup>3</sup>. List w obrazie

<sup>3</sup> M. Bal, *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991, s. 226. W poniższej analizie wiele spostrzeżeń zawdzięczam interpretacji Mieke Bal (zob. rozdział *Textuality and Realism*, s. 216–246).

Rembrandta to element wprowadzający różnicę, konstytuujący tekstualność obrazu: jest on miejscem dostępu biblijnego tekstu, który mógłby dominować w obrazie, gdyby nie fakt, że owa realistycznie oddana, naznaczona plamką krwi karta w istocie starotestamentowy tekst przemieszcza i odracza taką bezproblemową translację opowieści na obraz. Kobieta dopiero przygotowuje się do spotkania z królem Dawidem, a list – *nomen omen* – można odczytać jako już zapisaną antycypację wydarzeń będących konsekwencją tego, co zaszło między nią a władcą. List, który – sądząc po nieobecny spojrzeniu Batszeby – przeniósł ją w otwartą wirtualną przestrzeń, trafił w jej ręce jako element tekstualnej, obrazowej konstrukcji przekraczającej ramy tekstu Księgi Samuela. Trafił on również (w niepowołane?) ręce kobiety z obrazu Hoppera – Batszeby współczesnej. Być może jednak ów już zawarty w obrazie Rembrandta, rozsadzający spójny przekład ślad, zmutowany przez kolejne odniesienie dzieła, nie pozwala na taki prosty szczep tożsamości? Bo przecież z jednej strony antropomorficzny motyw kapelusza związany pionową linią komody z pantoflami można interpretować jako ślad zajmującej się Batszebą służącej. Jednak z drugiej strony charakterystycznie pochylona sylwetka, pozostająca w cieniu twarz oraz sposób ułożenia rąk i trzymania listu, nie wspominając o analogii stron w obrazie, w roli Rembrandtowskiej służącej pozwala widzieć również kobietę Hoppera. Taka relacja zostaje wzmocniona śladem Batszeby po prawej stronie *Hotelowego pokoju*: ów kapelusz spogląda ślepo na pielęgnującą stopy/czytającą list służącą/Batszebę, jest pochylony i ulokowany w miejscu zbliżonym do tego, które w polu obrazowym zajmuje głowa młodej kobiety z obrazu Rembrandta. W *Hotelowym pokoju* współczesna Batszeba nie jest też sama, ponieważ jej stopami „opiekuje się” obraz. Skupiona cisza i bezruch ustępują wirtualnej dynamice dwustronnie zmieniających się ról kobiety, poruszonej dziełem holenderskiego mistrza i przeczytanym właśnie listem, którego treść musi pozostać między obrazami.

# Bibliografia

## Źródła podstawowe

### – publikacje książkowe (monografie, katalogi i albumy)

- America Observed. Etchings by Edward Hopper, Photographs by Walker Evans* (katalog wystawy), San Francisco 1976.
- Assel M. von, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995.
- Barr A. H., Jr. (ed.), *Edward Hopper. Retrospective Exhibition*, New York 1933.
- Beck H., *Der melancholische Blick. Die Grossstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*, Frankfurt am Main 1988.
- Berman A., *Edward Hopper's New York*, San Francisco 2005.
- Bretel R. R., É. Derragon, *Edward Hopper. Les années parisiennes 1906–1910* (katalog wystawy), Paris 2004.
- Fraenkel J., Brandt F. (eds.), *Edward Hopper & Company* (katalog wystawy), San Francisco 2009.
- Goodrich L., *Edward Hopper*, New York 1964.
- Goodrich L., *Edward Hopper*, New York 1971.
- Green Fryd V., *Art and the Crisis of Marriage. Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, Chicago 2003.
- Grytten F., *Eine Frau in der Sonne. Liebesgeschichten zu Bildern von Edward Hopper*, München 2007.
- Güse E.-G. (Hrsg.), *Edward Hopper. Das Frühwerk* (katalog wystawy), Münster 1981.
- Haskell B., O. Westheimer (eds.), *Modern Life. Edward Hopper and His Time* (katalog wystawy), Munich 2009.
- Hobbs R., *Edward Hopper*, New York 1987.
- Hopper E., *Artists I Have Known*, „Archives of American Art”, No. 378, s. 919–1053.
- Költzsch G. W., H. Liesbrock (Hrsg.), *Edward Hopper und die Fotografie* (katalog wystawy), Essen 1992.
- Kranzfelder I., *Edward Hopper 1882–1967. Vision of Reality*, Köln 2002.
- Lange Ch., N. Ohlsen (Hrsg.), *Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit. Courbet – Hopper – Gursky* (katalog wystawy), Emden 2010.
- Levin G., *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007.

- Levin G., *Edward Hopper. Catalogue Raisonné*, Vol. 1–3, New York–London 1995.
- Levin G., *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980.
- Levin G., *Hopper's Places*, New York 1998.
- Levin G., *Silent Places. A Tribute to Edward Hopper*, New York 2000.
- Liesbrock H., *Edward Hopper. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Stuttgart 1992.
- Lyons D., A. Weinberg, J. Grau (eds.), *Edward Hopper and the American Imagination* (katalog wystawy), New York 1995.
- Marling K. A., *Edward Hopper 1882–1967*, New York 1992.
- Matt G. (ed.), *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), Nürnberg 2008.
- Mecklenburg V., *Edward Hopper. The Watercolors*, New York–London 1999.
- O'Doherty B., *American Masters. The Voice and the Myth*, New York 1973.
- Paton P., *Abandoned New England. Landscape in the Works by Homer, Frost, Hopper, Wyeth, and Bishop*, Hannover, NH 2003.
- Renner R. G., *Edward Hopper, 1882–1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002.
- Schjeldahl P. (ed.), *Edward Hopper. Light Years* (katalog wystawy), New York 1988.
- Schmied W., *Edward Hopper. Portraits of America*, New York 1995.
- Seitz W. C. (ed.), *São Paulo 9. Edward Hopper/Environment U.S.A.: 1957–1967* (katalog wystawy), Washington, DC 1967.
- Sound and Silence. Charles Burchfield/Edward Hopper* (katalog wystawy), New Britain, CT 1973.
- Strand M., *Hopper*, New York 1994.
- Taggart J., *Remaining in Light. Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper*, Albany 1993.
- Theisen G., *Staying Up Much Too Late. Edward Hopper's „Nighthawks” and the Dark Side of American Psyche*, New York 2007.
- Troyen C., J. Barter, J. L. Comey (eds.), *Edward Hopper* (katalog wystawy), Boston 2007.
- Wagstaff Sh. (ed.), *Edward Hopper* (katalog wystawy), London 2004.
- Ward J. A., *American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper*, Baton Rouge 1986.
- Wells W., *Silent Theater. The Art of Edward Hopper*, London–New York 2007.

#### – artykuły, eseje i recenzje

*America Today*, „Brooklyn Daily Eagle” z 7 marca 1926 roku, s. E-7 (niesygnowana recenzja).



- Backer M., *Pursuing Desire. A Lacanian Approach to the Paintings by Edward Hopper*, „Oculus” 2002, Vol. 5, s. 54–69.
- Bonnefof Y., *Edward Hopper. The Photosynthesis of Being*, trans. R. Stamelman, w: idem, *The Lure and the Truth of Painting. Selected Essays on Art*, Chicago 1995, s. 141–160.
- Breuning M., *About Artists and Their Work. More Galleries Busy as Art Season Swings Into Fall Activity*, „The New York Evening Post” z 18 października 1924 roku, sekcja 5, s. 11.
- Breuning M., *Rehn Spring Annual*, „Magazine of Art” 1939, Vol. 32, No. 6, s. 364.
- Brötje M., *Obraz – spotkanie*, tłum. M. Haake, „Quart” 2008, nr 3, z. 9, s. 64–81.
- Burchfield Ch., *Hopper: Career of Silent Poetry*, „Art News” 1950, Vol. 48, No. 8, s. 14–17.
- Burgin V., *Office at Night 1985–1986*, w: idem, *Passages*, Villeneuve d’Ascq 1991, s. 77–95.
- Burrey S., *Edward Hopper. The Emptying Spaces*, „The Arts Digest” z 29 kwietnia 1955 roku, s. 8–10 i 33.
- Campbell L., *Edward Hopper and the Melancholy of Robinson Crusoe*, „Art News” 1971, Vol. 70, No. 6, s. 36–39 i 78.
- Campbell L., *Hopper. Painter of „Thou Shalt Not”*, „Arts Magazine” 1964, Vol. 63, No. 10, s. 42–45 i 58.
- Canaday J., *Art. Edward Hopper, American Realist, 55 Years*, „New York Times” z 29 września 1964 roku, s. 126–135.
- Canaday J., *The Solo Voyage of Edward Hopper, American Realist*, „Smithsonian” 1980, Vol. 11, No. 9, s. 128–130.
- Cortisoz R., *The Architectural League*, „New York Herald Tribune” z 27 lutego 1927 roku, s. 1.
- Cortisoz R., *Some Modern Painters from American and French Hands*, „New York Herald Tribune” z 27 listopada 1932 roku, s. 10.
- De Chassefey E., *Les Photographies d’architecture victorienne de Walker Evans et l’invention du style documentaire*, „Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne” 2005, No. 92, s. 74–93.
- Doss E., *Edward Hopper, „Nighthawks”, and Film Noir*, „Postscript: Essays in Film and the Humanities” 1983, Vol. 2, No. 2, s. 14–36.
- Du Bois, G. Pène, *The American Paintings of Edward Hopper*, „Creative Art” 1931, Vol. 8, No. 3, s. 187–191.
- Edward Hopper. An Interview*, rozmowę przeprowadził J. Morse, „Art in America” 1960, Vol. 48, No. 1, s. 60–63.
- Edward Hopper is Dead at 84. Painter of the American Scene*, „New York Times” z 17 maja 1967 roku, s. 32.

- Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art*, „Art Journal” 1981, Vol. 41, No. 2, s. 115–160:
- Goodrich L., *Six Who Knew Edward Hopper*, s. 125–135.
  - Hanson A. C., *Edward Hopper. American Meaning and French Craft*, s. 142–149.
  - Hollander J., *Hopper and the Figure of Room*, s. 155–160.
  - Levin G. (moderatorka), *Artists’ Panel: Joel Meyerowitz, George Segal, William Bailey*, s. 150–154.
  - Nochlin L., *Edward Hopper and the Imagery of Alienation*, s. 136–141.
- Eliot A., *A Certain Alienated Majesty*, „Time” z 26 maja 1967 roku, s. 72.
- Finkel J., *Images Separated by Birth?*, „New York Times” z 1 marca 2009 roku, s. AR-23.
- Fischer L., *The Savage Eye. Edward Hopper and the Cinema*, w: L. Townsend (ed.), *A Modern Mosaic. Art and Modernism in the United States*, Chapel Hill, NC 2000, s. 334–356.
- Fluck W., *Hopper’s Paradox*, w: idem, *Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies*, Heidelberg 2009, s. 319–337.
- Forgey B., *Hopper’s America*, „Portfolio” 1980, Vol. 2, No. 9–10, s. 45–53.
- Frank E., *Edward Hopper. Symbolist in a Hardboiled World*, „Art News” 1981, Vol. 80, No. 2, s. 100–103.
- Gerrit H., *New York Letter*, „Art International” 1971, Vol. 15, No. 9, s. 62.
- Gillies J., *The Timeless Space of Edward Hopper*, „Art Journal” 1972, Vol. 31, No. 4, s. 404–412.
- Genauer E., *Courageously Realistic Oils Exhibited by Edward Hopper*, „New York World-Telegram” z 6 stycznia 1948 roku, s. 12.
- Genauer E., *Edward Hopper at Whitney*, „New York Herald Tribune” z 29 września 1964 roku, s. 15.
- Goodrich L., *The Paintings of Edward Hopper*, „The Arts” 1927, Vol. 2, No. 3, s. 134–138.
- Greenberg C., *Review of the Whitney Annual*, w: J. O’Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Chicago 1986.
- Gregory H., *A Note On Hopper*, „The New Republic” z 13 grudnia 1922 roku, s. 123.
- Haake M., *Malarz jako artysta*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2004, nr 3, s. 5–7.
- Hemingway A., *To „Personalize the Rainpipe”*. *The Critical Mythology of Edward Hopper*, „Prospects” 1992, Vol. 17, s. 379–404.
- Hoeltherhoff M., *Art: The Solitude and Silence of Edward Hopper*, „Wall Street Journal” z 17 października 1980 roku, s. 31.
- Holthof M., *The Hopper Method. From Narrative to Abstract Realism*, w: *Edward Hopper, 1882–1967* (katalog wystawy), Frankfurt am Main 1992, s. 19–27.

- Hooton B. D., *America's Creative Realist*, „Horizon” 1980, Vol. 23, No. 9, s. 44–55.
- Hopper, E., *Edward Hopper to the Editor*, „Scribner's Magazine” z 28 czerwca 1927 roku, s. 706.
- Hopper E., *Charles Burchfield: American*, „The Arts” 1928, Vol. 14, No. 7, s. 5–12.
- Hopper E., *John Sloan and the Philadelphians*, „The Arts” 1927, Vol. 11, No. 4, s. 168–178.
- Hopper E., *Statements by Four Artists*, „Reality” 1953, No. 1, s. 8.
- Hopper E., *Traveling Man*, „Time” z 19 stycznia 1948 roku, s. 59–60.
- Hopper E., [wywiad dla *Sunday Show*, NBC Television], rozmowę przeprowadziła A. Saarinen, 1964 (maszynopis w archiwum Whitney Museum of American Art).
- Hopper E., [wywiad z 22 kwietnia 1966], rozmowę przeprowadziła A. Jacobowitz (maszynopis w archiwum Brooklyn Museum, New York).
- Hopper E., J. Hopper, *Invitation to Art*, rozmowę przeprowadził B. O'Doherty, Boston Museum of Fine Arts, 1961 (maszynopis z archiwum Whitney Museum of American Art).
- Hopper Interprets America, Well-known Painter Shows Recent Versions of American Scene at the Rehn Gallery*, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 stycznia 1929 roku, s. E-7 (niesygnowana recenzja wystawy).
- Iversen M., *In the Blind Field. Edward Hopper and the Uncanny*, „Art History” 1998, Vol. 21, No. 3, s. 409–429.
- Jackson W., *The Look. The Scene of the Seen in Edward Hopper*, „The South Atlantic Quarterly” 2004, Vol. 103, No. 1, s. 133–148.
- Jewell E. A., *Group of Five and Other Shows Visited*, „New York Times” z 27 stycznia 1929 roku, s. 19.
- Kakutani M., *In Prose and in Verse, Stark Paeans to Hopper*, „New York Times” z 20 września 1995 roku, s. C-24.
- Kepezis E., *Negierte Realität. Mensch und Raum bei Edward Hopper*, w: S. Lieb (Hrsg.), *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, s. 336–346.
- Koob P., *Edward Hopper and Symbolist Aesthetics*, „American Art” 2004, Vol. 18, s. 52–77.
- Kramer H., *Edward Hopper. An American Vision*, „New Leader” z 12 października 1964 roku, s. 28–29.
- Kramer H., *Whitney Shows Items From Hopper's Bequest*, „New York Times” z 11 września 1971 roku, s. 23.
- Lanes J., *Edward Hopper: French Formalist, Ash-can Realist, Neither or Both?*, „Artforum” 1968, Vol. 7, No. 2, s. 44–49.

- Leider P., *Vermeer and Hopper*, „Art in America” 2001, Vol. 89, No. 3, s. 96–103.
- Levin G., *Edward Hopper, Francophile*, „Arts Magazine” 1979, Vol. 53, No. 6, s. 114–121.
- Levin G., *Edward Hopper. The Influence of Theater and Film*, „Arts Magazine” 1980, Vol. 55, No. 2, s. 123–127.
- Levin G., *Edward Hopper’s „Nighthawks”*, „Arts Magazine” 1981, Vol. 55, No. 2, s. 154–161.
- Levin G., *In the Footsteps of Edward Hopper*, „Geo”, February 1983, Vol. 5, s. 36–45.
- Levin G., *Edward Hopper and Contemporary Artists*, „Art Times” 1988, Vol. 5, No. 12, s. 1–4.
- Levin G., *Edward Hopper’s „Nighthawks”, Surrealism, and the War*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1996, Vol. 22, No. 2, s. 180–195 i 200.
- Levin G., *Homage to Edward Hopper. Quoting the American Realist* (broszura z esejem i listą prac), Baruch College Gallery (obecnie Sidney Mishkin Gallery), New York 1988.
- Lipiński F., *S-Hopper-Man*, „Artluk” 2008, nr 1, s. 18–21.
- Lipiński F., *Twórczość Edwarda Hoppera. Próba analizy hermeneutycznej* (niepublikowana praca magisterska napisana w 2005 roku pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. W. Suchockiego w Instytucie Historii Sztuki UAM).
- Lipiński F., *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Artium Questiones” 2008, nr 18, s. 151–194.
- Lipiński F., *„Obraz o krążeniu obrazów”: „Jastrzębie nocy” Edwarda Hoppera pomiędzy rozproszeniem a pragnieniem*, „Artium Questiones” 2010, nr 21, s. 87–143.
- Lipiński F., *Obraz „Psychozy”. O międzyobrazowym dialogu dzieł Edwarda Hoppera i Alfreda Hitchcocka*, „Quart” 2010, nr 3, z. 17, s. 75–89.
- Lipiński F., *Struny czasu: figuracje „Hoppera wirtualnego”*, w: A. Borowiec, M. Piłakowska (red.), *Izabella Gustowska. 66 Persons. Search for Iza G.*, Poznań 2012, s. 211–224.
- Louchheim A. B., *Realism and Hopper*, „New York Times” z 11 stycznia 1948 roku, s. X-9.
- Marling K. A., *Early Sunday Morning*, „Smithsonian Studies in American Art” 1988, Vol. 2, No. 3, s. 22–53.
- McBride H., *Hopper’s One-Man Show*, „New York Sun” z 4 listopada 1933 roku, s. 11.
- McGee C., *Hopper, Hopper Everywhere*, „New York Times” z 24 lipca 1994 roku, s. 1 i 33.

- Michaels L., *The Power of Silence*, „Vogue” 1995, No. 6, s. 207–209 i 248.
- Naugrette J.-P., *Cinéma, cinémas. Regard sur Edward Hopper*, „Positif” 1995, Vol. 416, No. 11, s. 55–61.
- O'Brien Ch., *Edward Hopper Goes to the Movies. Silence and Sound in Film and Painting* (maszynopis referatu wygłoszonego w National Gallery, Washington DC, 4 listopada 2007 roku).
- O'Doherty B., *Portrait: Edward Hopper*, „Art in America” 1964, Vol. 52, No. 6, s. 68–88.
- Pearse E., *All Hopped Up*, „Village Voice” z 29 lutego 2000 roku, s. 6.
- Pearson R., *Why Modern?*, „The New Republic” z 13 grudnia 1933 roku, s. 104.
- Perreault J., *What Is Real and What Is Not*, „The SoHo News” z 1 października 1980 roku, s. 63.
- Ray R. B., *The Mystery of Edward Hopper*, w: *Edward Hopper and the American Cinema*, New York 1995 (tekst w broszurze towarzyszącej pokazom filmów w Whitney Museum of American Art).
- Read H. A., *Hopper Interprets America. Well-Known Painter Shows Recent Versions of American Scenes at the Rehn Galleries*, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 stycznia 1929 roku, s. E-7.
- Robertson B., *Edward Hopper. Reality and Artifice*, „Modern Painters” 1996, Vol. 9, No. 1, s. 40–45.
- Robertson B., *Hopper's Theater* (recenzja książki: L. Goodrich, *Edward Hopper*, New York 1971), „New York Review of Books” z 16 grudnia 1971 roku, s. 38–40.
- Rose B., *New York Letter. The Hopper Retrospective*, „Art International” 1964, Vol. 8, No. 9, s. 52.
- Safran S. B., M. R. Kary, *Edward Hopper. The Artistic Expression of the Unconscious Wish for Reunion With the Mother*, „The Arts in Psychotherapy” 1986, Vol. 13, s. 307–322.
- Silberman R., *Edward Hopper and the Implied Observer*, „Art in America” 1981, Vol. 69, No. 7, s. 148–154.
- Silberman R., *Hopper and the Theater of the Mind*, w: P. MacDonnel, D. Nasaw (eds.), *On the Edge of Your Seat. Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century Art*, New Haven–London 2002, s. 138–155.
- Slater T., *Fear of the City 1882–1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-urbanism*, „Social & Cultural Geography” 2002, Vol. 3, No. 2, s. 135–154.
- Smith J. G., *Edward Hopper*, „American Artist” 1956, Vol. 20, No. 1, s. 22–27.
- Smith R., *Hopper Enlarged. The Father of Giants*, „New York Times” z 23 czerwca 1995 roku, s. C-1.

- Soby J. T., *Arrested Time by Edward Hopper*, „The Saturday Review” z 4 marca 1950 roku, s. 42–43.
- Squirru R., *Edward Hopper*, „Americas” z 17 maja 1965 roku, s. 11–17.
- Tallmer J., *Everybody Hops to Hopper*, „New York Post” z 25 listopada 1988 roku, s. 42.
- Tyler P., *Edward Hopper. Alienation by Light*, „Magazine of Art” 1948, Vol. 41, No. 12, s. 290–295.
- Tyler P., *Hopper/Pollock. The Loneliness of the Crowd and the Loneliness of the Universe: An Antiphonal*, „Art News Annual” 1957, Vol. 26, s. 86–107.
- The Silent Witness*, „Time” z 24 grudnia 1956 roku, s. 28 i 36–39.
- Wiegand W., *Im Wartesaal des Lebens. Künste im Vergleich: „Hopper und die Fotografie” in Essen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 1 sierpnia 1992 roku, s. 27.
- Ziermann H., *Einsame Menschen im Aquarium*, „Kölnische Rundschau” z 18 lipca 1981 roku, s. 7.

### Źródła uzupełniające i teoretyczne

- Adorno T. W., *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, London 1989.
- Albera F., *Etudes cinématographiques et histoire de l'art*, „Perspective” 2006, No. 3, s. 433–460.
- Alpers S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.
- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.
- Arnheim R., *The Power of the Center. The Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley 1988.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2011.
- Aumont J., *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989.
- Aumont J., A. Bergala, M. M. M. Vernet, *Aesthetics of Film*, Austin 1992.
- Bachtin M., *Dialog – język – literatura*, Warszawa 1983.
- Bailey A., *Vermeer. The View of Delft*, New York 2002.
- Bal M., *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*, Chicago–London 2008.

- Bal M., *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1999.
- Bal M., *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.
- Bal M., *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991.
- Bal M., *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto–Buffalo–London 2002.
- Bal M., *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, „Journal of Visual Culture” 2003, Vol. 2, No. 1, s. 5–32.
- Balázs B., *Wybór pism*, tłum. K. Jung i R. Porges, Warszawa 1957.
- Bałus W., *Mundus melancholicus*, Kraków 1996.
- Barr A. J., *Cubism and Abstract Art*, New York 1936.
- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195.
- Barthes R., *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Warszawa 2009.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard, New York 1985.
- Barthes R., *Roland Barthes*, tłum. R. Howard, New York 1977.
- Barthes R., *The Rustle of Language*, trans. R. Howard, New York 1989.
- Barthes R., *Stopień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.
- Barthes R., *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Barthes R., *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 37–41.
- Batchen G., *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA 1999.
- Batchen G., *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge, MA 2000.
- Bätschmann O., *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.
- Baudelaire Ch., *Paryski spleen. Male poematy prozą*, tłum. J. Guze, Warszawa 1992.
- Baudelaire Ch., *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Baudrillard J., *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001.
- Baudrillard J., *Photographies 1985–1998*, Munich 2000.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Baur J. I. H., *Revolution and Tradition in American Modern Art*, Cambridge, MA 1958.

- Baxandall M., *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1974.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bazin A., *What is Cinema?*, Vol. 1, trans. H. Grey, Berkeley 2005.
- Bellour R., *The Unattainable Text*, „Screen” 1975, Vol. 16, No. 3, s. 19–28.
- Belting H., *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
- Belting H., *Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology*, „Critical Inquiry” 2005, Vol. 31, No. 2.
- Belting H., *The Invisible Masterpiece*, trans. H. Atkins, London 2001.
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemienowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Illuminations*, trans. H. Zohn, New York 1968.
- Benjamin W., *The Origin of German Drama*, trans. J. Osborne, London 1977.
- Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997.
- Bergson H., *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006.
- Białostocki J., *Styl i modus w sztukach plastycznych*, „Estetyka” 1961, R. 2, s. 147–159.
- Bieńczyk M., *Przezroczyść*, Kraków 2007.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.
- Boehm G., *Obraz i czas*, tłum. A. Buchner, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 181–190.
- Boehm G. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- Bogh M., *Per Bak Jensen. Det usete billede*, Bjerggaard 2006.
- Bohner J., *An American Lens. Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*, Cambridge, MA 2005.
- Bonitzer P., *Décadrages. Peinture et Cinéma*, Paris 1995.
- Bordwell D., *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, Berkeley 2005.
- Bordwell D., *Ozu and the Poetics of the Cinema*, Princeton–London 1988.
- Bourguignon K. M. (ed.), *Impressionist Giverny. A Colony of Artists, 1885–1915*, Giverny–Chicago 2007.
- Braudy L., M. Cohen, G. Mast (eds.), *Film Theory and Criticism, Introductory Readings*, New York–Oxford 1992.
- Brown A. S., *The Déjà Vu Experience*, New York 2004.
- Brown M. W., *American Painting. From the Armory Show to the Depression*, Princeton 1972.
- Brown M., *The Story of the Armory Show*, New York 1988.



- Browne N. (ed.), *Cahiers du Cinéma 1969–1972. The Politics of Representation*, Cambridge, MA 1990, s. 45–57.
- Brötje M., *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1991.
- Brunette P., D. Wills (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge 1995.
- Brunette P., D. Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton 1989.
- Bryl M., *Cykle Artura Grottgera*, Poznań 1994.
- Bryl M., *Historia sztuki jako miejsce oporu*, „Artium Questiones” 2009, nr 20, s. 29–42.
- Bryl M., *Momentałość albo procesualność. Przyczynek do problemu „czasu przedstawionego”*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane prof. Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 15–21.
- Bryl M., *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Questiones” 1990, nr 4, s. 140–151.
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 r.*, Poznań 2008.
- Bryson N., *Intertextuality and Visual Poetics*, „Critical Texts” 1987, Vol. 4, No. 2, s. 1–6.
- Bryson N., *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge 1984.
- Bryson N., *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981.
- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
- Buczyńska-Garewicz H., *Semiotyka Peirce’a*, Warszawa 1994.
- Buczyńska-Garewicz H., *Wybór pism semiotycznych*, Warszawa 1997.
- Burch N., *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Film*, Berkeley 1976.
- Burton J. (ed.), *Cindy Sherman*, seria „October Files 6”, Cambridge, MA 2007.
- Burke S., *The Death and Return of the Author*, Edinburgh 2003.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2007.
- Cadava E., *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton 1997.
- Company D. (ed.), *The Cinematic*, London–Cambridge, MA 2007.
- Carnay R., *American Vision: the Films of Frank Capra*, Hanover, NH 1996.
- Chang, G. Briankle, *Deleuze, Monet, and Being Repetitive*, „Cultural Critique” 1999, No. 41, s. 184–217.
- Cikovsky N., K. Franklin (eds.), *Winslow Homer*, Boston–New York 1995.
- Clair J. (éd.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris 2005.
- Clair J., *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (katalog wystawy), Berlin 2006.

- Clark T. J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton 1985.
- Cohen R. (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville 1999, s. 18–42.
- Cowan N., *Working Memory Capacity*, New York 2005.
- Crewdson G., *Aesthetics of Alienation*, „Tate Etc.” 2004, No. 1, s. 42–47.
- Crewdson G., *Beneath the Roses*, New York 2008.
- Crewdson G., *Close Encounters. Gregory Crewdson and the Suburban Uncanny*, rozmowę przeprowadził R. Dyer, „Pluk” 2005, Vol. 24, No. 6, s. 24–29.
- Crewdson G., *In a Lonely Place*, „Aperture” 2008, No. 190, s. 78–89.
- Cullen J., *American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*, Oxford 2003.
- Culler J., *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Norman, Okla. 1988.
- Culler J., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca–New York 1989.
- Culler J., *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London 1981.
- Cybis J., *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980.
- Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.
- Dalle Vacche A., *Cinema and Painting. On How Art is Used in Film*, Austin 1995.
- Dalle Vacche A. (ed.), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, New Brunswick–London 2003.
- Danek D., *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, z. 4, s. 143–174.
- Danto A., *Cindy Sherman*, New York 1990.
- Danto A., *Pop Art and Past Futures*, w: idem, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1998, s. 117–134.
- De Man P., *Resistance to Theory*, Minneapolis 1985.
- Degas* (katalog wystawy), Ottawa–New York 1988.
- Deleuze G., *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999.
- Deleuze G., *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, trans. D. W. Smith, London–New York 2005.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009.
- Derrida J., *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, w: idem, *Pismo filozofii*, Kraków 1993.
- Derrida J., *The Law of Genre*, trans. A. Ronnel, „Glyph” 1980, No. 7, s. 176–232.

- Derrida J., *Limited Inc.*, trans. S. Weber, J. Mehlman, Evanston 1988.
- Derrida J., *Living On*, trans. J. Hulbert, w: H. Bloom (ed.), *Deconstruction and Criticism*, New York 1979, s. 62–142.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Derrida J., *Memoires for Paul de Man*, trans. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava, New York 1989.
- Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- Derrida J., *On Touching. Jean-Luc Nancy*, trans. Ch. Irizarry, Stanford 2005.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J., *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, trans. A. Bass, Chicago 1987.
- Derrida J., *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2007.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Derrida J., *Sending. On Representation*, trans. P. Caws, M. A. Caws, „Social Research” 1982, Vol. 49, No. 2, s. 294–326.
- Derrida J., *Spectres of Marx*, trans. P. Kamuff, New York 1994.
- Derrida J., B. Stiegler, *Echographies of Television. Filmed Interviews*, trans. J. Bajorek, Cambridge 2002.
- Didi-Huberman G., *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. J. Goodman, University Park, PA 2005.
- Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.
- Didi-Huberman G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- Didi-Huberman G., *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, tłum. M. Loba, „Artium Questiones” 2000, nr 10, s. 229–303.
- Doane M. A., *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge, MA 2002, s. 69–107.
- Domańska E., M. Loba (red.), *„French Theory” w Polsce*, Poznań 2010.
- Draaisma D., *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009.
- Dreiser T., *Sister Carrie*, New York 2008.
- Dudley A. (ed.), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin 1997.
- Dumm T., *Loneliness As a Way of Being*, Cambridge, MA 2008.
- Duve T. de (ed.), *Jeff Wall*, London 1996.
- Dyer G., *The Ongoing Moment*, London 2005.
- Eidt Sager L. M., *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam–New York 2008.

- Eitner L., *The Open Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism*, „The Art Bulletin” 1955, Vol. 37, No. 4, s. 281–290.
- Eliot A., *A Certain Alienated Majesty*, „Time” z 26 maja 1967 roku, s. 72.
- Elkins J. (ed.), *Photography Theory*, New York–London 2007.
- Erl A., A. Nünning (eds.), *Media and Cultural Memory*, Berlin–New York 2008.
- Farago C., R. Zwijneberg (eds.), *Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*, Minneapolis 2003.
- Farthing S., *1001 Paintings You Must See Before You Die*, Charlottesville, VA 2007.
- Figuration narrative, Paris 1960–1972* (katalog wystawy), Paris 2008.
- Flaxman G. (ed.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of the Cinema*, Minneapolis–London 2000.
- Fletcher J. (ed.), *Abjection, Melancholy, and Love. The Work of Julia Kristeva*, New York 1990.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004.
- Fonsmark A.-B., M. Wivel (eds.), *Vilhelm Hammershøi, 1864–1916. Danish Painter of Solitude and Light* (katalog wystawy), New York 1997.
- Forster K., *Aby Warburg’s History of Art. Collective Memory and the Social Mediation of Images*, „Daedalus” 1976, Vol. 105, No. 1, s. 169–178.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1979.
- Foucault M., *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996.
- Francastel P., *Espace et illusion*, „Revue Internationale de Filmologie” 1948, Vol. 2, No. 5, s. 63–74.
- Freud S., *Pisma psychologiczne. Dzieła*, t. 3, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Frey H.-J., *Interruptions*, trans. G. Albert, Albany 1996.
- Fried M., *Barthes’s Punctum*, „Critical Inquiry” 2005, Vol. 31, No. 3, s. 539–574.
- Fried M., *Jackson Pollock*, „Artforum” 1965, Vol. 4, No. 1, s. 14–17.
- Fried M., *Why Photography Matters As Art As Never Before*, New Haven–London 2008.
- Friedberg A., *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA 2006.
- Fuller P., *The Loneliness Thing*, „New Society” z 5 lutego 1981 roku, s. 245–247.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
- Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. K. Michalski i M. Łukasiewicz, Warszawa 2000.
- Galassi P. (ed.), *Walker Evans and Company*, New York 2000.

- Gamboni D., *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, trans. M. Treharne, London 2002.
- Gaskell I., M. Jonker (eds.), *Vermeer Studies*, Washington D.C. 1998.
- Gemünden G., *Framed Visions. Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*, Ann Arbor 2001.
- Gilpin W., *Observations on Cumberland and Westmorland 1786*, Richmond 1973.
- Giżycki M., *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, Gdańsk 2006.
- Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Gotlieb C., *Movement in Painting*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1959, Vol. 17, s. 22–33.
- Grau O. (ed.), *Media, Art, Histories*, Cambridge, MA 2007.
- Grau O., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, MA 2003.
- Gray J., *Watching with The Simpsons. Television, Parody, and Intertextuality*, New York 2006.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu*, tłum. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Greenberg R., B. W. Ferguson, S. Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London–New York 1996, s. 341–348.
- Guercio G., *Art as Existence. The Artist’s Monograph and Its Project*, Cambridge, MA 2006.
- Guilbaut S., *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992.
- Guimond J., *American Photography and the American Dream*, Chapel Hill–London 1991.
- Gunning T., *Visual Culture Questionnaire*, „October” 1996, Vol. 77, s. 37–39.
- Gwóźdź A., *Technologie widzenie, czyli media w poszukiwaniu autora. Wim Wenders*, Kraków 2004.
- Hagen Ch., *American Photographers of the Depression. Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*, London 1991.
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.
- Haverkamp A., *Notes on „Dialectical Image” (How Deconstructive Is It?)*, „Diacritics” 1992, Vol. 32, No. 3–4, s. 70–80.
- Heartney E., *Robert Morris at Leo Castelli*, „Art in America” 2007, No. 5, s. 196.
- Heffernan J. A. W., *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964.

- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 128–167.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008.
- Heidegger M., *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Kraków 2002.
- Helman A. (red.), *Estetyka i film*, Warszawa 1972, s. 128–159.
- Helman A., J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Henri R., *The Art Spirit*, Ann Arbor 1958.
- Highsmith P., *Carol*, London 1992.
- Hirsch F., *The Dark Side of the Screen. Film Noir*, New York 1981.
- Hitchcock A., G. Sidney (eds.), *Alfred Hitchcock Interviews*, Jackson, MS 2003.
- Hoffman W., *Degas. The Dialogue of Difference*, New York–London 2007.
- Hollander A., *Moving Pictures*, New York 1989.
- Holly M. A., *Melancholy Art*, „Art Bulletin” 2007, Vol. 89, No. 1, s. 7–17.
- Holly M. A., *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca–London 1996.
- Hopkinson M., *American Tonalism. Selections from the Metropolitan Museum of Art and the Montclair Art Museum* (rec. katalogu wystawy), „The Burlington Magazine” 2000, Vol. 142, No. 1168, s. 453.
- Hughes A., A. Noble (eds.), *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque 2003.
- Hughes R., *American Visions. The Epic History of Art in America*, New York 1997.
- Huppen H., *Blood Ties*, Milwaukee 2000.
- Hutcheon L., *The Politics of Postmodernism*, London–New York 2002.
- Huysen A., *Present Pasts. Media, Memory, and Amnesia*, „Public Culture” 2000, Vol. 12, No. 1, s. 21–38.
- Iampolski M., *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley 1998.
- Iser W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978.
- Iversen M., *Retrieving Warburg Tradition*, „Art History” 1993, Vol. 16, No. 4, s. 541–553.
- Jacobs S., *The Wrong House. The Architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam 2007.
- Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.
- Jakubowska M., *Teoria kina Gilles’a Deleuze’a*, Kraków 2003.
- Jamot P., *Degas*, Paris 1924.

- Jauss H. R., *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.
- Jay M., *Pieśni doświadczenia. Amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz i M. Filiciak, Warszawa 2006.
- Johns E., *Thomas Eakins. The Heroism of Modern Life*, Princeton 1983.
- Johnson E. H. (ed.), *American Artists on Art from 1940 to 1980*, New York 1980.
- Johnstone S. (ed.), *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, London–Cambridge, MA 2008.
- Juszczak W., *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981.
- Karmel P., *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*, New York 1999.
- Kemp W., *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- Kiju Y., *Ozu’s Anti-Cinema*, Ann Arbor 2003.
- Knight D. (ed.), *Critical Essays on Roland Barthes*, New York 2000.
- Komza M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2007.
- Kornatowska M., *Edward Hopper i kondycja amerykańska*, „Kino” 1997, nr 10, s. 26–31.
- Kostabi M., *Conversations with Mark Kostabi*, przedmowa T. McEvilley, Boston–Tokyo 1996.
- Krauss R. E., *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 1999.
- Krauss, R. E., *Reinventing the Medium*, „October” 1999, Vol. 25, s. 289–305.
- Krauss R. E., *Optyczna nieświadomość*, tłum. M. Bryl, „Artium Questiones” 2005, nr 16, s. 233–248.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski i R. Rzyziński, Kraków 2007.
- Kroll J., *I Want to Paint Sunlight*, „Newsweek” z 29 maja 1967 roku, s. 88.
- Kuh K., *An Interview with Katherine Kuh*, rozmowę przeprowadził A. Berman, „Archives of American Art” 1987, Vol. 28, No. 3, s. 2–36.
- Kuh K., *My Love Affair with Modern Art. Behind the Scenes with a Legendary Curator*, New York 2006.
- Kuh K., *The Artist’s Voice. Talks with Seventeen Modern Artists*, New York–Evanston 1962.

- Lacan J., *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. A. Sheridan, New York–London 1998.
- Lansberg A., *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.
- Laplanche J., J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, Warszawa 1996.
- Lechte J., *Kristeva's „Soleil Noir” and Postmodernity*, „Cultural Critique” 1991, No. 18, s. 97–121.
- Leja M., *Eakins and Icons*, „Art Bulletin” 2001, Vol. 83, No. 3, s. 479–497.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
- Levin D. M. (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley 1993.
- Levin D. M., *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*, New York 1987.
- Levy P., *Cyberculture*, trans. R. Bononno, Minneapolis 2001.
- Lewis L. A. (ed.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, London–New York 2001.
- Lima B., *The Evans File* (recenzje najnowszych publikacji), „Art Journal” 2004, Vol. 63, No. 3, s. 102–106.
- Lipiński F., *Historia sztuki wobec kina i studiów nad filmem*, w: M. Poprzeczka (red.), *Historia sztuki dzisiaj*, Warszawa 2010, s. 149–161.
- Lipiński F., *Nie-ruchome obrazy. Malarstwo i kino*, „Arteon” 2009, nr 7, s. 23–27.
- Lipiński F., *Senne obrazy Ameryki*, „Arteon” 2009, nr 9, s. 35.
- Lubiak J., *O widmowości w sztuce. Współczesna estetyka, etyka i polityka sztuk wizualnych w Polsce*, „Artium Quaestiones” 2006, nr 17, s. 215–248.
- Lucie-Smith E., *Visual Arts in the Twentieth Century*, New York 1997.
- Lury C., *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*, New York 1998.
- Lytard J.-F., *Discours, figure*, trans. A. Hudek, M. Lydon, Minneapolis 2011.
- Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009.
- Malinowski J. (red.), *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 1984.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006.
- Marchetti F. C., *Malarstwo amerykańskie*, tłum. H. Borkowska, Warszawa 2003.
- Margulies I., *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham–London 1996.



- Margulies I. (ed.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, Durham–London 2003.
- Markiewicz H. (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3, Kraków 1976.
- Markowska A., *Między „ergonem” a „parergonem” – rozsiew znaczeń, kontrola i zmora intencji*, „*Artium Questiones*” 2009, nr 20, s. 171–195.
- Markowski M. P., *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
- Markowski M. P., *Anty-hermes*, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2009.
- Markowski M. P., *Dyskurs i pragnienie*, w: R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, tłum. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 5–35.
- Markowski M. P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- Markowski M. P., *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 109–121.
- Markowski M. P., *Z powrotem do Lacana!*, „*Literatura na Świecie*” 2003, nr 3–4, s. 377–397.
- Marks L. U., *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002.
- Mellquist G., *The Emergence of an American Art*, New York 1942.
- Melville S., *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric and the Conditions of Publicity in Art and Criticism*, „*October*” 1981, Vol. 16, s. 55–92.
- Melville S., B. Readings (eds.), *Vision and Textuality*, Durham 1995.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996.
- Metz Ch., *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* (fragmenty), w: G. Mast, L. Braudy, M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York–Oxford 1992, s. 730–745.
- Michalski K., *Wieczna miłość*, cz. 2, „*Tygodnik Powszechny*” 2004, nr 42, s. 8.
- Michaud P.-A., *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. S. Hawkes, New York 2007.
- Michaud P.-A. (éd.), *Le Mouvement des Images*, Paris 2006.
- Michelfelder D. P., R. E. Palmer (eds.), *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer–Derrida Encounter*, Albany 1989.
- Miller F., D. Mazzuchelli, *Batman. Year One*, New York 2007.
- Mireille R., J. Baetens (eds.), *Time, Narrative and the Fixed Image*, Zelhem 1993.
- Mitchell W. J. T., *Picture Theory*, Chicago 1994.

- Mitchell W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2004.
- Mitchell W. J. T., *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, z. 23, s. 4–19.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- Mowll M. N., Ch. Musser (eds.), *Moving Pictures. American Art. And Early Film. 1880–1910*, Manchester–Vermont 2005.
- Mulvey L., *Death 24 Times a Second. Stillness and the Moving Image*, London 2006.
- Natali M., *The Sublime Excess of the American Landscape. „Dances with Wolves” and „Sunchaser” as Healing Landscapes*, „Cinemas. Revue d'études cinématographiques/Cinemas. Journal of Film Studies” 2001, Vol. 12, No. 1, s. 105–125.
- Nelson R. S., R. Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003.
- Newman A. (ed.), *Challenging Art. Artforum 1962–1974*, New York 2000.
- Newman S., *Félix Vallotton*, New Haven 1991.
- Nycz R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.
- O'Doherty B., *Object and Idea. An Art Critic's Journal, 1961–1967*, New York 1967.
- Ong W., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York 1982.
- Osterwold T., *Pop Art*, Köln 1999.
- Païni D., G. Cogeval (éd.), *Hitchcock et l'art. Fatales coïncidences* (katalog wystawy), Milan–Paris 2001.
- Palmer R. B., *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, New York 1994.
- Panofski E., *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
- Pazura S., *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*, w: A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, t. 1, *Ocalenie przez sztukę*, Warszawa 1973, s. 91–165.
- Perreault J., *Plaster caste*, „Art News” 1968, Vol. 67, s. 54–55 i 75–76.
- Peucker B., *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton 1995.
- Peucker B., *The Material Image. Art and the Real in Film*, Stanford 2007.
- Platt F., *America's Gilded Age. Its Architecture and Decoration*, East Lansing, MI 1976.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy*, Gdańsk 2008.
- Poprzęcka M., „Prawda”, „fikcja”, *wyobraźnia*, „Artium Quaestiones” 2009, nr 20, s. 7–27.

- Poprzęcka M. (red.), *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, Warszawa 2007.
- Poprzęcka M. (red.), *Obraz zapośredniczony*, Warszawa 2005.
- Poprzęcka M. (red.), *Twarzą w twarz z obrazem*, Warszawa 2003.
- „Positif” 1990, Vol. 353–354 (numer poświęcony związkom malarstwa i kina).
- Preston S., *Art Survey by Nations*, „New York Times” z 20 lipca 1952 roku, s. 2.
- Preston S., *Vast Art Panorama. Shows at Venice Survey*, „World Art Today” z 13 lipca 1952 roku, s. 2.
- Przyłębski A. (red.), *Dziedzictwo Gadamera*, Poznań 2004.
- Radden J. (ed.), *Anatomy of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford 2000.
- Rampley M., *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000.
- Rathbone B., *Walker Evans. A Biography*, New York 2000.
- Ray R. B., *The Avant-Garde Finds Andy Hardy*, Cambridge, MA 1995.
- Read H. A., *The American Scene*, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 lutego 1927 roku, s. E-7.
- Rebello S., *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, New York 1990.
- Reed A., *Slow Art. The Image as Event*, Berkeley (w przygotowaniu).
- Responses to Mieke Bal’s „Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”*, „Journal of Visual Culture” 2003, Vol. 2, No. 2, s. 229–268.
- Richie D., *Ozu. His Life and Films*, Berkeley 1974.
- Rimmon-Kenan Sh., *The Paradoxical Status of Repetition*, „Poetics Today” 1980, Vol. 1, No. 4, s. 189–209.
- Robertson J., C. McDaniel (eds.), *Themes of Contemporary Art. Visual Art After 1980*, New York–Oxford 2005.
- Rodley Ch. (ed.), *Lynch on Lynch*, London 1997.
- Rodowick D. N., *Gilles Deleuze’s Time Machine*, Durham–London 1997.
- Rodowick D. N., *Reading the Figural, or Philosophy After the New Media*, Durham–London 2001.
- Rorty R. M. (ed.), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago 1967.
- Rose B., *Malarstwo amerykańskie*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1960.
- Rosenberg H., *The Tradition of the New*, New York 1959.
- Rosenblum R., *De Chirico’s Long American Shadow*, „Art in America” 1996, Vol. 84, No. 7, s. 51–52.
- Rosenblum R., *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York 1975.
- Rosenblum R., *Vilhelm Hammershøi 1864–1916. Danish Painter of Solitude and Light*, New York 1997.

- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hede-  
mann, Kraków 2007.
- Sandberg J., *Some Traditional Aspects of Pop Art*, „Art Journal” 1967, Vol. 26,  
No. 3, s. 228–233 i 245.
- Sandbothe M., Marotzki W. (Hrsg.), *Subjektivität und Öffentlichkeit. Kul-  
turwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*, Köln 2000.
- Sandler I., *Conversations with de Kooning*, „Art Journal” 1989, Vol. 48, No. 3,  
s. 216–217.
- Sandler I., *The New York School. Painters and Sculptors of the Fifties*, New York  
1975.
- Scannel P., *Media and Communication*, London 2007.
- Schapiro M., *Theory and Philosophy of Art. Style, Artist and Society*, New York  
1994.
- Scott C., *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, London 2007.
- Sedlmayr H., *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958.
- Sharpe W. Ch., *New York Nocturne. The City After Dark in Literature, Paint-  
ing, and Photography, 1850–1950*, Princeton 2008.
- Sherman C., Q&A: *Cindy Sherman*, rozmowę przeprowadził L. Nelson,  
„American Photographer” 1983, No. 9, s. 70–77.
- Shields R., *The Virtual*, London–New York 2003.
- Shklovsky V., B. Tomashevsky, B. Eichenbaum, *Russian Formalist Criticism.  
Four Essays*, trans. L. T. Lemon, M. J. Reis, Lincoln 1965.
- Silver A., J. Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, New York 2003.
- Silverman K., *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996.
- Snow E., *A Study of Vermeer*, Berkeley 1994.
- Snyder J., *Picturing Vision*, „Critical Inquiry” 1980, Vol. 6, No. 3, s. 499–526.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*,  
Berkeley 2004.
- Sontag S., *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966.
- Sontag S., *On Photography*, New York–London 2002.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter i W. Fo-  
rajter, Kraków 2007.
- Spicer A., *Film noir*, London 2002.
- Squiers C. (ed.), *Over Exposed. Essays on Contemporary Photography*, New York  
1999.
- Stahlhut H., *The Fascination with the Mechanical* (katalog wystawy), Basel  
2005.
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
- Stiegler B., *De la misère symbolique: Tome 1. L'époque hyperindustrielle*,  
Paris 2004.

- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Suchocki W., *Składniki genetyczne malarstwa Piotra Michałowskiego i osobista synteza jego sztuki. Z zagadnień dialogu obrazów*, Poznań 1982 (maszynopis niepublikowanej rozprawy doktorskiej dostępny w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).
- Suchocki W., *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingres i „Wolności” Delacroix*, „Artium Questiones” 1997, nr 8, s. 61–88.
- Suchocki W., *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.
- Symes C., *Setting the Record Straight: a Material History of Classical Recording*, Lebanon, NH 2004.
- Syska R. (red.), *Słownik filmu*, Kraków 2005.
- Szewczyk M., *Japońskie umiłowanie formy. Późna jesień Yasujirō Ozu*, „Studia Filmoznawcze” 1998, nr 19, s. 33–47.
- Tagg J., *Melancholy Realism. Walker Evans’s Resistance to Meaning*, w: idem, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis–London 2009, s. 95–178.
- Tatarak. *Pożegnanie miłości*, opracowanie zbiorowe z opowiadaniem J. Iwaszkiewicza, rozmowami i wypowiedziami A. Wajdy i K. Jandy, wywiadem z M. Iwaszkiewicz oraz esejem A. Gronczewskiego, Warszawa 2009.
- Tillman P., *Monory*, Paris 1992.
- Tompkins J. P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore 1980.
- Torstendahl R., I. Veit-Brause (eds.), *History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline*, Stockholm 1996.
- Ulmer G., *The Post-Age*, „Diacritics” 1981, Vol. 11, No. 3, s. 39–56.
- Vachel L., *The Art of the Moving Picture*, Charleston 2006.
- Vad P., *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century*, trans. K. Tindall, New Haven–London 1993.
- Valier C., *Crime and Punishment in Contemporary Culture*, New York 2004.
- Vancheri L., *Cinéma et Peinture. Passages, Partages, Présences*, Paris 2007.
- Varnedoe K., *Private Light. Hammershøi*, „Art in America” 1983, No. 3, s. 110–116.
- Vasseleu C., *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, London–New York 1998.
- Viatte G. (éd.), *Peinture, cinéma, peinture* (katalog wystawy), Marseillé 1989.
- Virilio P., *Polar Inertia*, London 2000.

- Welchman J. C., *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven–London 1997.
- Welchman J. C., *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, San Diego 2001.
- Wenders W., *Wim Wenders: On Film. Essays and Conversations*, trans. M. Hofmann, London 2001.
- Wheelock A. K., Jr., *Jan Vermeer*, New York 1988.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. i tłum. E. Domańska i M. Wilczyński, Kraków 2000.
- Wills D., *Post/Card/Match/Book/„Envois”/Derrida, „Substance”* 1984, Vol. 13/2, No. 43, s. 19–38.
- Wollheim R., *Art and Its Objects*, Cambridge 1980.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004.
- Wright E., *Another Look at Lacan and Literary Criticism*, „New Literary History” 1988, Vol. 19, No. 3, s. 617–627.
- Zemans J. (ed.), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, London 2007.
- Zurrier R. (ed.), *Metropolitan Lives. The Ashcan School and Their New York*, New York 1996.
- Żółkiewski S., M. Hopfinger (red.), *Publiczność literacka*, Wrocław 1982.
- Žižek S. (ed.), *Everything You Wanted to Know of Lacan (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*, New York 1992, s. 211–272.
- Žižek S., *Looking Awry*, „October” 1989, Vol. 50, s. 30–55.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003.

### Źródła internetowe

- „Aperture” (magazyn internetowy), <http://www.aperture.org/crewdsen> (dostęp: 05.02.2010).
- Art: By Transcription*, „Time” z 20 lutego 1950 roku, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,812010,00.html> (dostęp: 10.03.2010).
- Burgin V., *The Separateness of Things*, Tate Papers Online, wiosna 2005, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm> (dostęp: 25.05.2009).
- Caputo J. D., *Heidegger i Derrida. Zimna hermeneutyka*, „Nowa krytyka”, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article66> (dostęp: 13.03.2010).

- Deutsch G., strona internetowa artysty, <http://www.gustavdeutsch.net/index.php/en/installations/27-2008-visions-of-reality-wednesday-28-august-1957-6pm-pacific-palisades.html> (dostęp: 25.03.2010).
- Dicum G., *Edward Hopper's Cape Cod. Then and Now*, „New York Times” z 10 sierpnia 2008 roku, <http://travel.nytimes.com/2008/08/10/travel/10cultured.html> (dostęp: 25.11.2009).
- Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper* (wystawa w Williams College Museum of Art), materiały prasowe: [http://www.wcma.org/press/06/06\\_Hopper\\_Crewdson.shtml](http://www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml) (dostęp: 13.03.2010).
- Edward Hopper's Cape Cod. Then and Now* (prezentacja multimedialna), „The New York Times” (online), [http://www.nytimes.com/interactive/2008/08/10/travel/20080810\\_HOPPER\\_FEATURE.html#](http://www.nytimes.com/interactive/2008/08/10/travel/20080810_HOPPER_FEATURE.html#) (dostęp: 25.11.2009).
- Fundacja im. Raggiantiego, strona internetowa fundacji: <http://www.fondazioneraggianti.it/content.php?p=1.1> (dostęp: 08.04.2010).
- Hopper E. (list do Ch. H. Sawyera z 19 października 1939 roku), <http://americanart.si.edu/exhibitions/online/hopper/p111-ltr1019.html> (dostęp: 04.12.2009).
- Hopper Rolls Over In His Grave* (blog internetowy), <http://tonermishap.blogspot.com/2005/03/hopper-rolls-over-in-his-grave.html> (dostęp: 11.09.2009).
- Kiesner M., strona internetowa artystki, <http://www.inzynierska.pl/kiesner/> (dostęp: 01.05.2010).
- Lacayo R., *Déjà vu some more. Hopper's Department*, „Time” z 3 maja 2007 roku, [http://lookingaround.blogs.time.com/2007/05/03/deja\\_vu\\_some\\_more\\_hopper\\_depar](http://lookingaround.blogs.time.com/2007/05/03/deja_vu_some_more_hopper_depar) (dostęp: 24.07.2009).
- Mehr als 100.000 Besucher sahen Modern Life*, „Hamburger Abendblatt” z 2 września 2009, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1166641/Mehr-als-100-000-Besucher-sahen-Modern-Life.html> (dostęp: 08.02.2011).
- Molder J., strona internetowa artysty, <http://www.jorgemolder.com/> (dostęp: 10.02.2011).
- Nighthawks*, hasło w: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks> (dostęp: 11.01.2010).
- Nighthawks Forever*, blog internetowy: <http://nighthawksforever.blogspot.com> (dostęp: 15.01.2010).
- Oral history. Interview with Richard Diebenkorn. 1985 May 1–1987 Dec. 15* (online), rozmowę przeprowadziła S. Larsen, Archives of American Art, Smithsonian Institution, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/dieben85.htm> (dostęp: 19.04.2010).
- Oxford English Dictionary Online*, wyd. 2, 1989, <http://www.oed.com/>.

- Palin M., *A Heady Fusion of Vermeer and Hopper*, „The Guardian” z 6 lipca 2005 roku, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/jul/06/art> (dostęp: 24.07.2009).
- Piotrowski G., blog internetowy, <http://gregpio.blox.pl/2007/11/Edward-Hopper-vs-Banksy.html> (dostęp: 01.09.2009).
- Popov D., *Nighthawks* (praca dyplomowa), <http://www.youtube.com/watch?v=GWA5j5vadXg> (dostęp: 10.02.2010).
- The 70's Show*, scena z serialu: <http://www.youtube.com/watch?v=z1QXg-FVVOkw> (dostęp: 07.01.2010).
- Welsch W., *Virtual to Begin With?*, <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/VirtualTBW.html> (dostęp: 12.12.2009).
- Wondratschek W., *Nighthawks. After Edward Hopper's Painting* (wiersz), <http://alfie1ee.spaces.live.com/Blog/cns!EC6A1EF3277D544A!1402.entry> (dostęp: 09.09.2009).
- Worth 1000*, strona internetowa: <http://fxb.worth1000.com/search/nighthawks> (dostęp: 10.01.2010).



## Spis ilustracji

1. J. Monory, *Hommage á Edward Hopper* (1971), olej na płótnie (146 × 89 cm), dzięki uprzejmości artysty, © ADAGP, Paris.
2. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961), olej na płótnie (101,9 × 152,9 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
3. H. Holbein Młodszy, *Ciało Chrystusa w grobie* (1522), olej na desce (32,4 × 202,1 cm), Kunstmuseum Basel, © fot. Kunstmuseum Basel, M. P. Bühler.
4. E. Hopper, *Hotelowy pokój* (1931), olej na płótnie (152,4 × 165,7 cm), © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
5. M. Rothko, *Untitled* (1950–1952), olej na płótnie (190 × 101,1 cm), © 2005 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko / Artist Rights Society, New York (ARS), Photo © Tate, London 2013.
6. Rembrandt van Rijn, *Batszeba z listem króla Dawida* (1654), olej na płótnie (142 × 142 cm), Musée du Louvre, Paris © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.
7. L. Sultan, *Sharon Wild* (2001), c-print, © Larry Sultan, dzięki uprzejmości The Estate of Larry Sultan.
8. Wystawa „Edward Hopper und die Fotografie” (1992), fotografia ekspozycji w Folkwang Museum, Essen, © Museum Folkwang, Essen.
9. Wystawa „Western Motel. Edward Hopper und Zeitgenössische Kunst” (2008–2009), fotografia ekspozycji w Kunsthalle Wien, Wiedeń, fot. F. Lipiński.
10. Wystawa „Duch Hoppera”, fotografia ekspozycji w Galerii Zderzak, Kraków (2008), na pierwszym planie J. Modzelewski, *Co widać* (1989), dzięki uprzejmości archiwum Galerii Zderzak.
11. E. Hopper, *Kanał w Charenton* (1907), olej na płótnie (60,3 × 73 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
12. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930), olej na płótnie (89,4 × 152,4 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs

- of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
13. E. Hopper, *Droga i drzewa* (1962), olej na płótnie (86,4 × 152,4 cm), Collection of Mr. And Mrs. Daniel W. Dietrich II.
  14. E. Hopper, *Notre Dame w Paryżu* (1907), olej na płótnie (59,7 × 73 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
  15. E. Hopper, *Most Macomb's Dam* (1935), olej na płótnie (88,9 × 152,9 cm), © The Brooklyn Museum, New York, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
  16. E. Hopper, *Pętla Mostu Manhattańskiego* (1928), olej na płótnie (88,9 × 152,4 cm), © Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, gift of Stephen C. Clark.
  17. E. Hopper, *Pierwszy rząd widowni* (1951), olej na płótnie (79 × 101,9 cm), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966, photo: L. Stalworth.
  18. E. Hopper, *The Lily Apartments* (1926), akwarela (35,6 × 50,8 cm), kolekcja prywatna.
  19. E. Hopper, *Teren obozu z czasu Wojny Domowej* (1926), akwarela (34,3 × 48,9 cm), The Albrecht-Kemper Museum of Art, St. Joseph, Missouri.
  20. E. Hopper, *Przystań w Rockland* (1926), akwarela i ołówek (35,2 × 50,8 cm), The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund. 1928.324 © 2013 Wadsworth Atheneum Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.
  21. E. Hopper, *Beam Trawler Widgeon* (1926), akwarela (34,6 × 49,5 cm), kolekcja prywatna.
  22. E. Hopper, *Lekka bateria artyleryjska pod Gettysburgiem* (1940), olej na płótnie (46 × 69,2 cm), dzięki uprzejmości The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, gift of the Friends of Art, 47–95, Photo Jamison Miller.
  23. E. Hopper, *Samotność nr 56* (1944), olej na płótnie (81,3 × 127 cm), kolekcja prywatna.
  24. E. Hopper, *Le Bistro* (1909), olej na płótnie (61 × 73,3 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.

25. E. Hopper, *Blackwell Island* (1911), olej na płótnie (61,9 × 74,5 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
26. E. Hopper, *Pokój w Nowym Jorku* (1932), olej na płótnie (73,7 × 91,4 cm), Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska, Lincoln, Nebraska. UNL-Anna R. and Frank M. Hall Charitable Trust, Photo © Sheldon Museum of Art.
27. E. Hopper, *Automat* (1927), olej na płótnie (91,4 × 71,4 cm), dzięki uprzejmości Des Moines Art Center Permanent Collections, Iowa, purchased with the funds from the Edmundson Foundation, Inc.
28. E. Hopper, *Poranek w mieście* (1944), olej na płótnie (112,6 × 151,9 cm), dzięki uprzejmości Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts; Bequest of Lawrence H. Bloedel, Class of 1923.
29. J. Vermeer, *Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie* (1657), olej na płótnie (83 × 64,5 cm), Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Photo © Elke Estel / Hans-Peter Klut.
30. E. Hopper, *Poranek w mieście* (1944), fragment.
31. J. Vermeer, *Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie* (1957), fragment.
32. T. Hunter, *Kobieta czytająca nakaz rekwizycji* (1998), c-print, dzięki uprzejmości artysty.
33. V. Hammershoi, *Czytająca kobieta, Strandgade 30* (1908), olej na płótnie (68 × 56 cm), Kunstmuseet Brundlund Slot, Åbenrå.
34. E. Hopper, *Pokój na Brooklynie* (1932), olej na płótnie (73,98 × 86,36 cm), Museum of Fine Arts, The Hayden Collection, Boston, Photograph © 2013 Museum of Fine Arts, Boston.
35. V. Hammershoi, *Wnętrze z kobietą siedzącą przy pianinie, Strandgade 30* (1901), olej na płótnie (56 × 44,5 cm), kolekcja prywatna.
36. V. Hammershoi, *Wnętrze z siedzącą kobietą, Bredgade 25* (1910), olej na płótnie (65,5 × 60 cm), kolekcja prywatna.
37. C. D. Friedrich, *Kobieta przy oknie* (1822), olej na płótnie (44 × 37 cm), © Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.
38. Ch. Akerman (reż.), *Je, tu, il, elle* (1974), dwa kadry z filmu.
39. E. Hopper, *Pokój na Brooklynie* (1932), olej na płótnie (73,98 × 86,36 cm), Museum of Fine Arts, The Hayden Collection, Boston, Photo © 2013 Museum of Fine Arts, Boston.
40. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961), olej na płótnie (101,9 × 152,9 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.

41. E. Hopper, *Apartamentowce* (1923), olej na płótnie (61 × 73,5 cm), dzięki uprzejmości Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia.
42. E. Degas, *Prasowaczka* (1873), olej na płótnie (54,3 × 39,4 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York, bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, Image © The Metropolitan Museum of Art.
43. E. Degas, *Prasowaczka* (1887), olej na płótnie (81,3 × 66 cm), National Gallery of Art, Washington D.C. Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon; Image © National Gallery of Art.
44. E. Degas, *Prasowaczka* (1892–1893), olej na płótnie (80 × 63,5 cm), dzięki uprzejmości Walker Art Gallery, Liverpool.
45. E. Hopper, *Apartamentowce* (1923), olej na płótnie (61 × 73,5 cm), dzięki uprzejmości Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia.
46. E. Degas, *Pan i Pani Manet* (1868), olej na płótnie (65 × 71 cm), Municipal Museum of Art, Kitakyushu.
47. E. Degas, *Kupcy bawełny w Nowym Orleanie* (1873), olej na płótnie (58,74 × 71,76 cm), Harvard Art Museums/Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, gift of Herberta N. Strauss; Photo: Katya Kallsen © President and Fellows of Harvard College.
48. E. Hopper, *Portret Orleanu* (1950), olej na płótnie (66 × 101,6 cm), © Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, Gift of Jerrold and June Kingsley.
49. E. Hopper, *Listopad na Placu Waszyngtona* (1932 i 1959), olej na płótnie (86,7 × 127,6 cm), dzięki uprzejmości Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, gift of Mrs. Sterling Morton to the Preston Morton Collection.
50. E. Hopper, *Szekspir o zmroku* (1935), olej na płótnie (43,2 × 63,5 cm), kolekcja prywatna.
51. E. Hopper, *Samotność nr 56* (1944), olej na płótnie (81,3 × 127 cm), kolekcja prywatna.
52. E. Hopper, *The Circle Theater* (1936), olej na płótnie (35,6 × 50,8), kolekcja prywatna.
53. P. Blake, *Road Scene* (1964), fotografia, reprodukcja za: M. Francis (ed.), *Pop*, New York 2005.
54. A. D'Arcangelo *U.S. Highway I* (1962), olej na płótnie (121,9 × 139,7 cm), Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.; Smithsonian American Art Museum, museum purchase made possible by the American Art Forum © 1962, D'Arcangelo Family Partnership, © Estate of Allan D'Arcangelo.
55. E. Hopper, *Most w Paryżu* (1906), olej na desce (23,5 × 33 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper,

- licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
56. C. Monet, *Dworzec kolejowy Saint Lazare* (1877), olej na płótnie (65,5 × 82 cm), © Landesmuseum, Hannover.
  57. E. Hopper, *Wjeżdżając do miasta* (1946), olej na płótnie (68,9 × 91,4 cm), dzięki uprzejmości The Phillips Collection, Washington D.C.
  58. T. Burton (reż.), kadr z filmu *Batman* (1989).
  59. E. Hopper, *Stacja benzynowa* (1940), olej na płótnie (66,7 × 102,2 cm), Museum of Modern Art, Mrs. Simon Guggenheim Fund, 577.1943 © 2013 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
  60. W. Evans, *Znak przy torach: W* (1973–1974), fotografia polaroidowa (7,9 × 7,9 cm), New York, Metropolitan Museum of Art, Purchase Samuel J. Wagstaff Jr., bequest and Lila Acheson Wallace Gift, 1994 (1994.245.44) © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum, New York, © 2013 Image copyright The Metropolitan Museum of Art / Art Resource/Scala, Florence.
  61. R. Morris, *Kawiarnia na Dziewiętej Ulicy* (2003–2004), technika enkaustyczna na drewnie (76,2 × 106,7 cm), dzięki uprzejmości Sprüth Magers Berlin London, Castelli Gallery, New York, © 2011 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.
  62. E. Hopper, *Zakład fryzjerski* (1931), olej na płótnie (152,4 × 198,1 cm), Neuberger Museum of Art, Purchase, New York.
  63. R. Morris, *Odwrócone płótno* (2003–2004), technika enkaustyczna na drewnie (76,2 × 106,7 cm), dzięki uprzejmości Sprüth Magers Berlin London, Castelli Gallery, New York, © 2011 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.
  64. E. Hopper, *Lato w mieście* (1949), olej na płótnie (50,8 × 76,2 cm), kolekcja prywatna.
  65. R. Morris, *Płaczący dom* (2004), technika enkaustyczna na drewnie (76,2 × 106,7 cm), dzięki uprzejmości Sprüth Magers Berlin London, Castelli Gallery, New York, © 2011 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.
  66. E. Hopper, *Samo południe* (1949), olej na płótnie (69,9 × 100,3 cm), dzięki uprzejmości Dayton Art Institute, Dayton, Ohio.
  67. K. Aptekar, *Had It* (2006), olej na desce, piaskowane szkło, metalowe nity (94 × 188 cm), dzięki uprzejmości artysty.
  68. K. Aptekar, *Your Reflection, My Reflection* (2007), olej na desce, piaskowane szkło, metalowe nity (178 × 178 cm), dzięki uprzejmości artysty.

69. G. Levin, fotografia, reprodukcja za: *Hopper's Places* © Gail Levin 1986, dzięki uprzejmości autorki.
70. E. Hopper, *Talbot's House* (1926), akwarela (35,6 × 50,8 cm), kolekcja prywatna.
71. G. Levin, fotografia, reprodukcja za: *Hopper's Places* © Gail Levin 1986, dzięki uprzejmości autorki.
72. E. Hopper, *Wjeżdżając do miasta* (1946), olej na płótnie (68,9 × 91,4 cm), dzięki uprzejmości The Phillips Collection, Washington D.C.
73. E. Hopper, *Fabryka kartonów, Gloucester* (1928), akwarela i rysunek ołówkiem (35,2 × 50,5 cm), The Museum of Modern Art, New York, gift of Abby Aldrich Rockefeller. Acc. n.: 85.1935, © 2013. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
74. W. Evans, *Widok przydrożny*, fotografia, *Alabama Coal Area Company Town* (1936), fotografia, (19,7 × 24,1 cm) © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art; Museum of Modern Art, New York © Photo SCALA, Florence.
75. E. Hopper, *Dwaj purytanie* (1945), olej na płótnie (76,2 × 101,6 cm), kolekcja prywatna.
76. W. Evans, *Rząd domów, Willimantic, Connecticut* (1931), fotografia (12,7 × 17,8 cm), Walker Evans Archive, 1994 (1994.255.311) © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art © 2013, Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.
77. E. Hopper, *Przejazd kolejowy* (1926), akwarela (34,3 × 49,5 cm), kolekcja prywatna.
78. S. Shore, *Greenwich, Connecticut* (1972), fotografia, dzięki uprzejmości artysty.
79. W. Eggleston, *W pobliżu Morton, Missisipi* (1972), fotografia, dye-transfer print (28,9 × 43,3 cm), acquired through the generosity of the John E. Galvin Charitable Trust on behalf of the Crouse Family. Acc n.: 303.1987 © 2013, Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
80. E. Hopper, *Wagon towarowy w Truro* (1931), akwarela (34,9 × 50,2 cm), Collection of Holly and Arthur Magill.
81. W. Eggleston, [bez tytułu], fotografia z serii *Los Alamos* (1974), dzięki uprzejmości Gagosian Gallery oraz the Eggleston Artistic Trust, New York, © Eggleston Artistic Trust.
82. E. Hopper, *Słońce na Prospect Street* (1934), olej na płótnie (71,4 × 92,1 cm), Cinninati Art Museum.
83. J. Wall, *Sosna na rogu ulicy* (1990), lightbox (119 × 149 cm), dzięki uprzejmości artysty.

84. E. Hopper, *Słońce w pustym pokoju* (1963), olej na płótnie (73 × 100,3 cm), kolekcja prywatna.
85. T. Demand, *Stodoła* (1997), c-print © Thomas Demand, VG Bild-Kunst (183,5 × 254 cm), Bonn, dzięki uprzejmości Sprueth Magers Berlin.
86. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930), olej na płótnie (89,4 × 152,4 cm), Whitney Museum of American Art, New York, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
87. W. Evans, *Główna ulica, Selma, Alabama* (1936), fotografia (16,9 × 23 cm), Museum of Modern Art, New York, gift of Willard Van Dyke, Acc. n.: 1463.1968 © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
88. J. M. Whistler, *Sklep rybny, zatłoczona Chelsea* (1884–1886), akwaforta (14 × 21,7 cm), dzięki uprzejmości Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., gift of Charles Lang Freer.
89. A. Gursky, *Ren II* (1999), c-print (207 × 336 cm), VG-BILD-KUNST, Bonn, dzięki uprzejmości artysty.
90. J. Vermeer, *Ulica w Delft* (1657–1658), olej na płótnie (54,3 × 44 cm), dzięki uprzejmości Rijksmuseum Amsterdam.
91. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930), fragment.
92. E. Hopper, *Biuro w Nowym Jorku* (1962), olej na płótnie (101,6 × 139,7 cm), dzięki uprzejmości Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, Alabama.
93. J. Groover, [*Tryptyk*] (ok. 1977), fotografia, dzięki uprzejmości Janet Borden Gallery, New York.
94. J. Wall, *Obraz dla kobiet* (1979), lighbox (163 × 229 cm), dzięki uprzejmości artysty.
95. E. Hopper, *Biuro w Nowym Jorku* (1962), fragment.
96. R. Diebenkorn, *Ocean Park No. 16* (1968), olej i węgiel na płótnie (245 × 193 cm), Milwaukee Art Museum, Wisconsin, © Diebenkorn Estate Foundation.
97. E. Hopper, *Zakład fryzjerski* (1931), olej na płótnie (152,4 × 198,1 cm), Neuberger Museum of Art, Purchase, New York.
98. E. Hopper, *Słoneczne światło w kawiarni* (1958), olej na płótnie (102,1 × 152,7 cm), Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903.
99. E. Hopper, *Słońce w pustym pokoju* (1963), olej na płótnie (73 × 100,3 cm), kolekcja prywatna.
100. E. Hopper, *Pokoje nad morzem* (1951), olej na płótnie (74,3 × 101,6 cm),

- Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903.
101. J. Vermeer, *Śpiąca służąca* (1657), olej na płótnie (87,6 × 76,5 cm), Metropolitan Museum of Art, New York, bequest of Benjamin Altman, 1913, Image © The Metropolitan Museum of Art.
  102. A. Menzel, *Pokój z balkonem* (1845), olej na desce (58 × 47 cm), © Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.
  103. J. S. Sargent, *Robert Louis Stevenson z żoną* (1885), olej na płótnie (52,1 × 62,2 cm), kolekcja prywatna.
  104. R. Magritte, *Mysliwi na krawędzi nocy* (1928), olej na płótnie (116 × 81 cm), kolekcja prywatna.
  105. H. Sugimoto, *Morze Japońskie* (1996), fotografia (50,8 × 61 cm), © Hiroshi Sugimoto, dzięki uprzejmości artysty i Pace Gallery.
  106. P. B. Jensen, *Punkt widokowy, Gudhjem, Bornholm* (2002), c-print (30 × 30 cm), dzięki uprzejmości artysty.
  107. J. Meyerowitz, *Hartwig House* (1976), c-print (50,8 × 61 cm), dzięki uprzejmości artysty.
  108. J. Meyerowitz, *Wyjście na plażę* (1982), fotografia (76,2 × 101,6 cm), dzięki uprzejmości artysty.
  109. S. Mendes (reż.), kadry z sekwencji filmu *Droga do zatracenia* (2002).
  110. G. Crewdson, [bez tytułu], 2003–2005 (cykl *Beneath the Roses*), c-print (144,8 × 223,5 cm), © Gregory Crewdson, dzięki uprzejmości Gagosian Gallery.
  111. E. Hopper, *Lato w mieście* (1949), olej na płótnie (50,8 × 76,2 cm), kolekcja prywatna.
  112. G. Crewdson, [bez tytułu], 2003–2005 (cykl *Dream House*), c-print (73,7 × 111,8 cm), © Gregory Crewdson, dzięki uprzejmości Gagosian Gallery.
  113. E. Hopper, *Pokoje dla turystów* (1945), olej na płótnie (76,8 × 107 cm), Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903.
  114. G. Crewdson, [bez tytułu], 2003–2005 (cykl *Beneath the Roses*), c-print (144,8 × 223,5 cm), © Gregory Crewdson, dzięki uprzejmości Gagosian Gallery.
  115. E. Hopper, *Hotelowy pokój* (1931), olej na płótnie (152,4 × 165,7 cm), © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
  116. C. Sherman, *Untitled Film Still # 33* (1979), fotografia (18,4 × 24 cm), dzięki uprzejmości artystki i galerii Metro Pictures.
  117. E. Hopper, *Lato* (1943), olej na płótnie (74 × 111,8 cm), dzięki uprzejmości Delaware Art Museum, Wilmington.



118. C. Sherman, *Untitled Film Still # 18* (1978), fotografia (19,2 × 24,1 cm), dzięki uprzejmości artystki i galerii Metro Pictures.
119. E. Hopper, *Hotelowe okno* (1955), olej na płótnie (101,6 × 139,7 cm), The Forbes Magazine Collection, New York.
120. E. Hopper, *Przedział C, wagon 293* (1938), olej na płótnie (50,8 × 45,7 cm), IBM Corporation, Armonk, New York.
121. C. Sherman, *Untitled Film Still # 50* (1979), fotografia (20,3 × 25,4 cm), dzięki uprzejmości artystki i galerii Metro Pictures.
122. E. Hopper, *Czteropasmowa szosa* (1956), olej na płótnie (69,9 × 105,4 cm), kolekcja prywatna.
123. C. Sherman, *Untitled Film Still # 7* (1978), fotografia (24,1 × 19,2 cm), dzięki uprzejmości artystki i galerii Metro Pictures.
124. E. Hopper, *Jedenasta przed południem* (1926), olej na płótnie (71,4 × 91,8 cm), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966, photo: L. Stalsworth.
125. C. Sherman, *Untitled Film Still # 15* (1978), fotografia (24 × 19,1 cm), dzięki uprzejmości artystki i galerii Metro Pictures.
126. E. Hopper, *Nowojorskie kino* (1939), olej na płótnie (81,9 × 101,9 cm), Museum of Modern Art, New York, anonymous gift. Acc. n.: 396.1941 © 2013, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
127. C. Sherman, *Untitled Film Still # 4* (1977), fotografia (20,3 × 25,4 cm), dzięki uprzejmości artystki i galerii Metro Pictures.
128. E. Hopper, *Nocne cienie* (1921), akwaforta (25,1 × 29,8 cm), Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, gift of Louise Frank Bernbaum.
129. W. Wyler (reż.), *Śmiertelny zaulek* (1937), kadr.
130. R. Siodmak (reż.), *Mordercy* (1946), kadr.
131. A. Hitchcock (reż.), *Cień wątpliwości* (1943), kadr.
132. J. Huston (reż.), *Asfaltowa dżungla* (1950), kadr.
133. D. Argento (reż.), *Głęboka czerwień* (1975), kadr.
134. D. Lynch (reż.), *Blue Velvet* (1986), kadr.
135. D. Mamet (reż.), *Dom gry* (1987), kadr.
136. W. Wenders (reż.), *Nie wracaj w te strony* (2005), kadr.
137. E. Dmytryk (reż.), *Żegnaj, laleczko* (1944), kadr.
138. A. Hitchcock (reż.), *Okno na podwórze* (1956), kadr.
139. A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960), trzy kadry pierwszej sekwencji.
140. E. Hopper, *Miasto* (1927), olej na płótnie (71,1 × 91,4 cm), dzięki uprzejmości University of Arizona Museum of Art and Archive of Visual Arts, Tucson, Arizona; gift of C. Leonard Pfeiffer.

141. E. Hopper, *Okna nocą* (1928), olej na płótnie (73,7 × 86,4 cm), The Museum of Modern Art, New York, Gift of John Hay Whitney. 248.1940 © 2013, Digital image, The Museum of Modern Art, New York, Scala, Florence.
142. E. Hopper, *Pokój w Nowym Jorku* (1932), olej na płótnie (73,7 × 91,4 cm), Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska, Lincoln, Nebraska, UNL-Anna R. and Frank M. Hall Charitable Trust; Photo © Sheldon Museum of Art.
143. E. Hopper, *Droga nr 6, Eastham* (1941), olej na płótnie (69,9 × 97,2 cm), dzięki uprzejmości the Swope Art Museum, Terre Haute, Indiana.
144. T. Malick (reż.), *Badlands* (1973), kadr.
145. H. Ross (reż.), *Grosz z nieba* (1981), kadr.
146. E. Hopper, *Z Mostu Williamsburskiego* (1927), olej na płótnie (73,7 × 109,2 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York, George A. Hearn Fund, 1937, Acc. n.: 37.44 © 2013, Image copyright The Metropolitan Museum of Modern Art/Art Resource/Scala, Florence.
147. W. Wenders (reż.), *Koniec z przemocą* (1997), kadr.
148. W. Wenders (reż.), *Paryż, Teksas* (1984), kadr.
149. E. Hopper, *Pętla Mostu Manhattańskiego* (1928), olej na płótnie (88,9 × 152,4 cm), © Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts.
150. W. Wenders (reż.), *Nie wracaj w te strony* (2005), kadr.
151. W. Wenders (reż.), *Paryż, Teksas* (1984), kadr.
152. W. Wenders (reż.), *Nie wracaj w te strony* (2005), dwa kadry.
153. E. Hopper, *Nowojorskie kino* (1939), olej na płótnie (81,9 × 101,9 cm), Museum of Modern Art, New York, anonymous gift. Acc. n.: 396.1941 © 2013, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
154. H. Ross (reż.), *Grosz z nieba* (1981), kadr.
155. E. Hopper, szkic do *Nowojorskiego kina* (1938–1939), kredka na papierze (25,9 × 21,4 cm), Whitney Museum of American Art, New York © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
156. H. Ross (reż.), sekwencja kadrów z filmu *Grosz z nieba* (1981).
157. E. Hopper, *Dom przy torach* (1925), olej na płótnie (61 × 73,7 cm), Museum of Modern Art, New York, given anonymously. 3. 1930 © 2013. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
158. A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960), kadr.
159. G. Stevens (reż.), *Olbrzym* (1956), kadr.

160. T. Malick (reż.), *Dni niebios* (1978), kadr.
161. G. Levin, *Harvestraw*, New York, fotografia, reprodukcja za: *Hopper's Places*, © Gail Levin 1986.
162. New Haven, Connecticut, fotografia, fot. F. Lipiński.
163. A. Hitchcock (reż.), sekwencja kadrów z filmu *Psychoza* (1960).
164. A. Hitchcock (reż.), sekwencja kadrów z filmu *Psychoza* (1960).
165. A. Hitchcock (reż.), sekwencja kadrów z filmu *Psychoza* (1960).
166. R. Franklin, *Psychoza II* (1983), kadr.
167. A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960), kadr.
168. M. Antonioni (reż.), *Zaćmienie* (1962), kadr.
169. E. Hopper, *Poranek na Cape Cod* (1950), olej na płótnie (87 × 101,9 cm), Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.; gift of the Sara Roby Foundation.
170. M. Antonioni (reż.), *Noc* (1961), kadr.
171. E. Hopper, *Pokoje nad morzem* (1951), olej na płótnie (74,3 × 101,6 cm), Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut; bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903.
172. D. Lynch (reż.), *Blue Velvet* (1986), kadr.
173. E. Hopper, *Niedziela* (1926), olej na płótnie (73,7 × 86,4 cm), dzięki uprzejmości The Phillips Collection, Washington D.C.
174. E. Hopper, *Samotna postać w teatrze* (1902–1904), olej na desce (31,8 × 23,7 cm), Whitney Museum of American Art, New York © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
175. E. Hopper, *Antrakt* (1963), olej na płótnie (66 × 101,6 cm), San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, purchase in memory of Elaine McKeon, Chair, San Francisco Museum of Modern Art Board of Trustees (1995–2004), with funds provided in part by the Fisher and Schwab Families, and an anonymous donor, by exchange, © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art.
176. Y. Ozu (reż.), *Wczesne lato* (1951), kadr.
177. Y. Ozu (reż.), *Kwiat równonocy* (1958), kadr.
178. Y. Ozu (reż.), *Dryfujące trzciny* (1959), kadr.
179. E. Hopper, *Długi hals* (1935), olej na płótnie (50,8 × 76,8 cm), © dzięki uprzejmości The Huntington Arts Collections, San Marino, California.
180. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961), olej na płótnie (101,9 × 152,9 cm), Whitney Museum of American Art, New York © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.

181. G. Crewdson, [bez tytułu], 2002 (cykl *Dream House*), c-print (73,7 × 111,8 cm) © Gregory Crewdson, dzięki uprzejmości Gagosian Gallery.
182. A. Wajda (reż.), *Tatarak* (2009), cztery kadry.
183. A. Wajda (reż.), *Tatarak* (2009), kadr.
184. E. Hopper, *Poranne słońce* (1952), olej na płótnie (71,4 × 101,9 cm), dzięki uprzejmości Columbus Museum of Art, Ohio.
185. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961), szkic, węgiel na papierze (16 × 24 cm), kolekcja Steve'a Martina.
186. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), cztery kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Przedział C, wagon 293* (1938), F. F. Coppola (reż.), *Cotton Club* (1984), dzięki uprzejmości artystki.
187. E. Hopper, *Przedział C, wagon 293* (1938), olej na płótnie (50,8 × 45,7 cm), IBM Corporation, Armonk, New York.
188. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), cztery kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Letni wieczór* (1947), N. Cassavetes (reż.), *Pamiętnik* (2004), dzięki uprzejmości artystki.
189. E. Hopper, *Letni wieczór* (1947), olej na płótnie (76,2 × 106,7 cm), Collection of Mr. And Mrs. Gilbert H. Kinney.
190. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), cztery kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Amerykańskie miasteczko* (1911), S. Mendes (reż.), *Droga do zatracenia* (2002), dzięki uprzejmości artystki.
191. E. Hopper, *Amerykańskie miasteczko* (1911), olej na płótnie (66 × 96,8 cm), Whitney Museum of American Art, New York © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
192. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), cztery kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Autoportret* (1925–1930), O. Preminger (reż.), *Anatomia morderstwa* (1959), B. Levinson (reż.), *Bugsy* (1991), J. Huston (reż.), *Sokół maltański* (1941), dzięki uprzejmości artystki.
193. E. Hopper, *Autoportret* (1925–1930), olej na płótnie (64,5 × 51,8 cm), Whitney Museum of American Art, New York © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
194. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), cz. 2: *Przypadek Izy G.*; kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Biuro w Nowym Jorku* (1962), S. Leone, *Dawno temu w Ameryce* (1984), dzięki uprzejmości artystki.
195. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), cz. 2: *Przypadek Izy G.*; kadry z filmu cytującego: M. Curtis (reż.), *Casablanca* (1942).
196. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), cz. 1: *Przypadek Edwarda H.*; kadr z filmu cytującego: E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942).

197. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942), olej na płótnie (84,1 × 152,4 cm), The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection, Photography © The Art Institute of Chicago.
198. G. Helnwein, *Boulevard of Broken Dreams* (1984), akwarela, dzięki uprzejmości artysty.
199. Anonimowe pastisze *Jastrzębi nocy*, dostępne na stronie [www.nighthawksforever.blogspot.com](http://www.nighthawksforever.blogspot.com).
200. Pakiet startowy America Online.
201. US Mail, znaczek pocztowy.
202. *The Simpsons*, kadr z kreskówki.
203. F. Miller, D. Mazzuchelli, *Batman. Year One* (2007), fragment komiksu.
204. J. Mallet, fragment komiksu *Frazz*.
205. Okładki książek: P. Scannel, *Media and Communication*; L. de Winter, *God's Gym*; P. Highsmith, *Carol*.
206. Okładki czasopism: „The New Yorker”, „Atlantic Monthly”, „Tip Magazin”.
207. Ch. Rea, *The Blue Jukebox* (2004), okładka płyty.
208. M. LeRoy (reż.), *Mały Cezar* (1930), kadr.
209. R. Siodmak (reż.), *Mordercy* (1946), kadr.
210. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930), olej na płótnie (89,4 × 152,4 cm), Whitney Museum of American Art, New York © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, Digital Image ©, Whitney Museum of American Art, NY.
211. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942), olej na płótnie (84,1 × 152,4 cm), The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection, Photography © The Art Institute of Chicago.
212. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942), fragment.
213. P. Picasso, *Skromny posiłek* (1904), akwaforta (46,7 × 37,7 cm), National Gallery of Art, Washington, D.C.; gift of Mr. and Mrs. Burton Tremaine, © Succession Picasso 2013.
214. E. Degas, *Absynt* (1876), olej na płótnie (92 × 68,5 cm), dzięki uprzejmości Musée d'Orsay, Paris, legs du comte Isaac de Camondo pour le musée de Louvre en 1911, fot. F. Lipiński.
215. P. Picasso, *Pijąca absynt* (1901), olej na płótnie (73 × 54 cm), Photo © The State Hermitage Museum, Petersburg, fot. Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molokovets, © Succession Picasso 2013.
216. É. Manet, *Śliwkowa brandy* (1877), olej na płótnie (73,6 × 50,2 cm), National Gallery of Art, Washington, D.C., collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon Tremaine.
217. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942), fragment.
218. V. van Gogh, *Kawiarnia nocą* (1888), fragment, olej na płótnie (72,4 ×

- × 92,1 cm), Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903.
219. Plakat reklamowy, serial *CSI: Las Vegas*.
220. J. Dator, [*You said they'd be open*] (2006), dzięki uprzejmości artysty.
221. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy* [*Last orders, please*], dostępny na stronie: [www.nighthawksforever.blogspot.com](http://www.nighthawksforever.blogspot.com).
222. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy* [*Sorry, we're closed*], dostępny na stronie: [www.nighthawksforever.blogspot.com](http://www.nighthawksforever.blogspot.com).
223. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy*, dostępny na stronie: [www.nighthawksforever.blogspot.com](http://www.nighthawksforever.blogspot.com).
224. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy*, dostępny na stronie: [www.nighthawksforever.blogspot.com](http://www.nighthawksforever.blogspot.com).
225. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy* [*Phillie's Stab*], dostępny na stronie: [www.nighthawksforever.blogspot.com](http://www.nighthawksforever.blogspot.com).
226. Banksy, *Potrzebne wam to krzesło?* (2005), olej na płótnie (213 × 426 cm), dzięki uprzejmości artysty.
227. K. Aptekar, *Minutes Later* (2006), olej na desce, piaskowane szkło, metalowe nity (94 × 188 cm), dzięki uprzejmości artysty.
228. J.-M. Gauthier, *Jastrzębie nocy* (2002–2006), kadr z wideo, instalacja multimedialna, dzięki uprzejmości artysty.
229. H. Ross (reż.), *Grosz z nieba* (1981), cztery kadry.
230. W. Wenders (reż.), *Koniec z przemocą* (1997), kadr.
231. W. Wenders (reż.), *Koniec z przemocą* (1997), cztery kadry.
232. Instalacja na wystawie „Amerykański sen” w Muzeum Narodowym w Krakowie (2009), zgoda na publikację dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. F. Lipiński.

## Summary

### The Virtual Hopper. Images in a Remembering Look

*The Virtual Hopper* concerns Edward Hopper's painting, analyzed in terms of its relation to the broader field of visual culture, with a particular focus on painting, photography, cinema and popular culture. The book offers an analytical response to the phenomenon of this American painter's art both as it relates to the tradition of painting in general and to its rich "afterlife" in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. Viewing Hopper's work from the perspective of its diffusion requires a methodological framework focused on the dialogical relations that can exist between images and a diverse array of media.

An extensive introduction explains the book's theoretical framework. First, Jacques Monory's *Hommage à Hopper* (1971) is discussed in terms of its dialogical relationship to Hopper's *oeuvre*, as it quotes both Hopper's work and photographic and filmic images, combining them on the surface of the canvas. Monory's image becomes emblematic of the differential, virtual screen produced between Hopper's work and the visual associations and memories of other images generated by his paintings in the spectator. These images engage in a play of difference, transforming the viewer's perception of them and, as a result, their meaning. While the outcome of such a visual dialogue in the case of artists is a new image, for art historians and critics, the process results in a new text.

HOPPER in the title becomes an active signature that creates a dense visual network, an active field of traces – a proper name that designates a particular visual quality, not the person himself. Thus the artist's intentions do not govern the meaning of the work but the response the work generates in the spectator. I propose thinking about Hopper as a cultural text, a visual network woven from both his paintings and their traces found in other images referring to them. The book's primary concern is thus with THE LIFE AND AFTERLIFE OF IMAGES, and not the life of the artist. Such an approach, which responds to the impact images have on spectators in the era of "pictorial turn" with diverse channels of their circulation, leads to a radical redefinition of the traditional model of the artistic monograph.

The crucial category of VIRTUALITY refers to the impact Hopper's paintings have on viewers, the importance of memory and imagination

in response to them; it refers to the often forgotten Latin meaning of *virtus* as “the power to act effectively and have influence without the intervention of matter”. The term has been also long used in philosophy as a synonym for “potential”, as in waiting to be actualized. Virtuality in Henri Bergson’s philosophy – which is very important for this book – means the immateriality of memory and its active role in the process of perception, which is always connected with the memory-images it triggers. Thus the “virtual Hopper” refers to the sphere of functioning of Hopper’s pictures as memory-images and visual traces, between the actual image and its memory; it also expresses the potential and often actualized power of these images to generate and dialogize with other images, to circulate in a variety of visual realms, to multiply and destabilize meaning and provoke memory-related or phantasmatic projections. Seeing Hopper’s works in dialogue with other images is facilitated by such qualities in the painting as synthetic, minimalist realism, the marginalization of painterly matter and chromatic harmonies (“inherent reproducibility”), “empty” fields of canvas, and narrative ambiguities. Another side of “the virtual Hopper” is pictorial traces, elements of other works which awake the memory of Hopper’s work, ready to be actualized and remembered, engaged in a differential dialogue, while remaining physically absent. Therefore, to describe the look that the virtual Hopper invites, I use Kaja Silverman’s notion of a REMEMBERING LOOK.

My use of another key term – IMAGE – was inspired mostly by Hans Belting’s anthropological approach to images which get re-mediated and re-activated both as actual or mental/memory entities. I theorize the circulation of images and the crystallization of their meanings by referring to the theory of INTERTEXTUALITY (J. Kristeva, R. Barthes, J. Derrida) and its notion of the text as a network of signifiers, differing and deferring any ultimate meaning. While intertextuality accounts for the diffusive aspect of Hopper’s afterlife, I draw on the art-historical HERMENEUTICS of the image, which favors the “internal” meaning of works of art to analyze the visual, picture-specific premises of their dialogical way of being. The combination of these two approaches, allows the interpreter to “introduce the other” into a detailed reading of individual works and the other way round – to think about Hopper’s traces without losing sight of the work they refer to and virtually transform. To describe such a combined citational, intertextual mode for the reception of these works and the perceptual effect they have on viewers, I have coined the term PERCITATION (perception + citation).

The above-described perspective also implies an unorthodox understanding of HISTORY, especially the history of art, as a field of continuous



construction and re-vision in the relationship between past and present. The temporal complexity of images and their meanings is unavoidably embedded in the historical and cultural position of the spectator. I refer here to Mieke Bal's idea of preposterous history and Georges Didi-Huberman's discussion of anachronism, which he claims is inherent in art history.

In the first part of the book, titled *Hopper's Text*, I analyze the expanded the discursive field around the American artist's work, the textual infrastructure of the virtual Hopper. The first chapter, *The Unspeakable Picture*, is devoted to the issue of HOPPER'S SILENCE. I argue that despite the apparent withheld narrative and the muteness of the paintings, there is a continuous "visual dialogue" between images. The *topos* of pictorial silence is subverted by a vivid inter pictorial and intermedial exchange – which gives voice to the otherwise "silent" works. The second subchapter concerns the problem of MELANCHOLY IN HOPPER, viewed through Julia Kristeva's work on melancholy, which accounts for the lacking affect, and the ascetic or minimalist painterly idiom, also relevant in Hopper's case. The viewer assumes the role of the psychoanalyst: with his or her archive of images, s/he is one who "saves" the pictures from their melancholic solitude and symbolic inertia. The third part of the first chapter is devoted to THE AUTHOR'S TEXT, a reading of the artist's statements and selected "biographems". I carefully read Hopper's statements and demonstrate his incapacity to fix the meaning of his work, and how much space is left for interpretation, which facilitates the future "afterlife" of his works. Through the image we recuperate and re-construct authorial intention as a textual being, not a controlling entity.

In the second chapter, *Tracing Hopper*. I place Hopper in a HISTORICAL CONTEXT and analyze the dense network of references in the literature to a variety of tendencies or styles and to individual artists. An overview of these texts demonstrates that attempts to classify Hopper's work, to find an already familiar, "ready-made" language or a stylistic label to talk about his work, have never been successful or satisfactory, and that Hopper's work has always resisted such attempts. The span of references is very broad and thus telling: from Vermeer to contemporary art, including photography, film and new media. The traces of Hopper's pictures, comprising a heterogeneous fabric of references, overcome stylistic and temporal constraints and, though diffused, invite spectators to revisit Hopper's work.

Next, I describe a renewal of interest in the artist's work, a HOPPER RENAISSANCE, that began in the 1980s, a decade marked by both a renewed interest in painting and, paradoxically, a postmodernist collapse in media specificity and belief in iconic transparency. Separate subchapters are devoted to the issue of photography and cinema in the context of Hopper's

work. References and comparisons to these media appeared as early as the 1930s and 1940s. However, surprisingly, it was Clement Greenberg who first noticed and stated what I claim to be one of the most important qualities of Hopper's painting – its media-related differential specificity. But not until the 1980s did it become the object of more in-depth discussion, sometimes resulting in contextual, inter pictorial exhibitions.

The third chapter, *Pictorial Constellations*, concentrates on EXHIBITIONS of Hopper's work set in the context of other images. I analyze the spatial arrangement of items in gallery spaces and reproductions in catalogues, which can be discussed in terms of PICTORIAL CONSTELLATIONS. They represent realizations of Hopper's works' "desire" to dialogize and be seen with the other – the afterlife of his works that constitutes the "virtual Hopper". The theoretical framework here is connected to the original ideas and subsequent revisions of Aby Warburg's *Mnemosyne* atlas, André Malraux's *Museum Without Walls* and Walter Benjamin's concept of dialectical image.

The fourth chapter, *Seeing (with) Hopper*, is framed by the notions of repetition and difference. It starts with a subchapter devoted to the INTERNAL REPETITION of compositional structures and motifs, which creates the visual quality of THE HOPPERESQUE: a set of immediately recognizable patterns to which Hopper returned in many pictures. This, in turn, is related to the phenomenon of "seeing with Hopper" – the experience of remembering his works in their absence, outside of the context of art, in everyday situations. The hopperesque is discussed here in terms of the discourse of the *picturesque*, the overlap of pictorial convention and reality; tellingly, it is a compound in which the word "picture" is replaced by "hopper". In the last subchapter, I discuss the experience of *déjà vu* and the Freudian uncanny, often brought up in texts on Hopper. The *déjà vu* – the "already seen", which relates to Derrida's differential "always already", aptly summarizes the experience of Hopper's pictures: always having been already seen.

The second part of the book, *Analyses – Close-Ups*, consists of four chapters devoted to inter pictorial, "virtual analyses" of Hopper's paintings in dialogue, or rather polilogue, with other works of art in diverse media. One chapter each is devoted respectively to painting, photography, film and popular culture. In the last case, the main focus is on the reception of one of Hopper's painting: the iconic *Nighthawks* (1942). Each interpretation, as the titles of the chapters suggest (e.g. *Close-up: painting* etc.), takes a closer look at one or more works, a record of the process of seeing that is activated by the memory of other images – both those mentioned in the literature on Hopper, and those I introduce. This, in turn, generates a discussion of diverse issues related to modes of seeing and representation, the politics of

vision, the cultural context, etc. Each interpretation tells a different pictorial story specific and shows the productive power of Hopper's paintings in terms of the meanings they generate.

In the chapter *Close-up: painting*, works by Hopper such as *Morning in a City*, *Room in Brooklyn*, *Apartment Houses* or *Portrait of Orleans* interact with Jan Vermeer, Vilhelm Hammershøi, Edgar Degas, pop-art, Robert Morris and Ken Aptekar (along with other "side-references" to images in other media). The interpretations, supported with attentive analysis to certain details, make two or more images differentially "adhere" and interconnect. What is usually merely boiled down to a remark on similarity and possible influence is developed here into an extensive analysis. The assumption that the other is not only outside, but also inscribed in Hopper's work, presupposed or "desired" by it – entitles the interpreter to weave other images into his reading of a picture and does justice both to the visual characteristics of an individual picture and, without losing touch with "the visual", its functioning in a broader cultural context.

The chapter *Close-up: photography* starts with a concise overview of the historical and theoretical relation between photography and painting. I then discuss Gail Levin's book/photographic project *Hopper's Places*, using photographs of real places painted by the New York artist. I think of them as photographs of virtual paintings "developed" in Levin's mind when seeing a "Hopper place". This is the case when we take photographs reacting not so much to the view of reality as to what it makes us remember. The following subchapters concern dialogues between Hopper's paintings and works by such artists as Walker Evans, William Eggleston, Jeff Wall, Per Bak Jensen, Joel Meyerowitz, Cindy Sherman and Gregory Crewdson. In the course of the analysis, a variety of theoretical issues are brought up, such as the relation between a painting and reality as mediated by photography, and the Lacanian notion of the "photographing gaze". Subchapters on dialogues with works by Crewdson and Sherman, with their cinematic quality, create a smooth transition into the next part, which concerns film.

The next chapter, *Close-up: Film*, regards Hopper in a cinematic context. Following a theoretical discussion of Raymond Bellour's "unattainable text" and Roland Barthes "third meaning", which are relevant for the filmic still-like quality of Hopper's images, I look at the artist's works through the lens of films in which his works are quoted in variety of ways. One of them is the form of an intentionally staged *tableaux vivants*: the case of *New York Movie* and Herbert Ross' *Pennies from Heaven* or *Woman in the Sun*, and Andrzej Wajda's *Sweet Rush*. There are also less obvious cases, such as the visual associations with Yasujiro Ozu's "pillow shots" and Michelangelo

Antonioni's filmic sequences, e.g. from *La Notte*. A separate subchapter is devoted to Hopper's famous *House by the Railroad* and Alfred Hitchcock's *Psycho*, in which I pose the question if Hitchcock's film quotes Hopper's house or Hopper's painting of a house as a specific pictorial proposition. Percipational experience of film shows that both above-mentioned aspects of the painting-film relationship complement each other. Finally, I look at the project *Strings of Time* by the renowned Polish intermedia artist Izabella Gustowska, who made a number of videos, which intricately combine Hopper's works with filmic fragments, audio-visually entwining the two. I claim that her "figurations of the virtual" most successfully realize this idea and visualize the space of "the virtual Hopper". To sum up, Hopper in film, both intentionally quoted or as an unintentional visual effect generating the memory of his works, should be regarded as a practical realization of the cinematic effect often mentioned by scholars writing on Hopper, including its stilled quality with the potentiality for movement and its multilayered temporality. Hopper in film is virtuality in motion and time.

The last chapter is devoted to an extensive reading of one **ICONIC PICTURE: NIGHTHAWKS** – the most famous of Hopper's works, and the one most often cited in art and popular culture – in the context of numerous *Nighthawks* re-makes. The analysis is framed by two crucial notions: **DISSEMINATION** (according to Derrida's use of the term) and **DESIRE** (in the Lacanian sense), which seem to best describe the work's inclination to be repeated and transformed, as well as the spectator's analogical response to such a pictorial situation. I demonstrate how this productive visual structure is constructed, and explain the mechanism generating such a variety of actual or virtual projective (phantasmatic) responses on the part of the spectator/artist – both among professionals and amateurs. The pictorial structure in *Nighthawks* constitutes a frame for other paintings and pictorial narratives. This exceptional painting becomes both a screen and, from a different perspective, a fold that is capable of generating and receiving (the two of which are, in fact, inseparable) countless projective responses. As a result, *Nighthawks* reveals itself as a "painting about the circulation of images".

Finally, it is essential to read the book along with the rich set of illustrations. The logic of many fragments of the text, especially in the second, analytical part, needs to be viewed alongside specific images. The idea behind these sets of pictures is to a certain extent inspired by Aby Warburg's *Mnemosyne* panels showing the travelling of visual forms across centuries. The illustrative section of the book is simply called *Hopper's Mnemosyne*.

THE CONCLUSION is open-ended, reflecting on the fact that “the virtual Hopper” is a work in progress; the artist keeps on being quoted, and my analyses could not possibly exhaust the potential for the productive reading and experiencing of Hopper’s art. There are always more “Hopper projects” under way, more upcoming exhibitions, book covers, cartoons and films quoting Hopper’s works. All of this confirms the overall idea of the book, and accounts for the phenomenon of Hopper’s painting, both its universal and “local” appeal, and its active presence in contemporary art and visual culture.



## Indeks osobowy\*

### A

Adams James Truslow 473  
Adorno Theodor W. 275, 459  
Akerman Chantal 158, 253-254,  
332, 405  
Albera François 352, 418  
Albert Georgia 254  
Allen Woody 158  
Alloway Lawrence 249  
Alpers Svetlana 223, 237  
Althusser Louis 352  
Andrzejewska Halina 121  
Anfam David 65-66, 104, 114  
Ankersmit Frank 95, 290  
Ansenk E. 177  
Antonioni Michelangelo 158-159,  
332, 351, 364, 394-395, 398-  
-399, 404  
Aptekar Ken 49, 128, 273-281, 416,  
465-466  
Aragon Louis 357  
Arbus Diane 144  
Argento Dario 438  
Arnheim Rudolf 53, 90, 201  
Arystoteles 24  
Assel Marina von 54, 64, 79, 113,  
120, 229, 300, 303, 306-307,  
309-310, 390, 411  
Assman Aleida 15  
Assman Jan 15, 50  
Astaire Fred 378  
Atget Eugène 138, 306

Augé Marc 118

Aumont Jacques 157, 352, 359

### B

Bachtin Michaił 12  
Backer Matt 88, 413  
Bacon Francis 323-324, 447  
Bailey Anthony 232  
Bailey William 329  
Bajorek Jennifer 377, 470  
Bal Mieke 19-21, 38-44, 95, 100,  
127, 163, 166, 197, 225, 278,  
415, 453-454, 478, 485  
Balázs Béla 473  
Bałus Wojciech 77  
Banasiak Bogdan 121  
Banks Russel 334, 338,  
Banksy, artysta brytyjski 464-465  
Baran Bogdan 15, 63, 210, 240  
Barr Alfred H. 82, 96, 107-108, 304  
Barter Judith A. 118, 156, 312, 368,  
370-371, 432  
Barthes Roland 17-19, 40, 46, 63,  
80, 94, 120, 137, 186, 205-206,  
213, 268, 283-284, 296, 312,  
331, 353-357, 397, 430, 452,  
456, 462, 470  
Basquiat Jean-Michel 123  
Bass Alan 71, 186, 223  
Batchen Geoffrey 210-211, 283-  
-284, 323, 339  
Bätschmann Oskar 53, 390, 441

---

\* Indeks osobowy nie obejmuje nazwiska Edwarda Hoppera.

- Batszeba, żona Uriasza 94, 483–486  
 Baudelaire Charles 103, 284, 360,  
 362, 429  
 Baudrillard Jean 34, 110, 211, 434  
 Baudry Jean-Louis 371–372  
 Baur John I. H 121  
 Baxandall Michael 50  
 Bazin André 212, 363  
 Beatens Jan 132  
 Bechtle Robert 119  
 Beck Hubert 64, 75–76, 97–99,  
 102–103, 115, 121, 199, 248,  
 252, 273–274, 441–444, 449,  
 452  
 Bellour Raymond 196, 353–356  
 Belting Hans 36–37, 283, 290, 337–  
 –338, 455  
 Benjamin Walter 31, 47, 70, 75,  
 140–143, 180–181, 185, 188,  
 389, 397  
 Benton Thomas Hart 109–110, 114,  
 178  
 Berger John 115  
 Bergson Henri 25–29, 32, 289, 347,  
 361, 388, 396–397  
 Berman Avis 152, 205  
 Besson Philippe 437  
 Białostocki Jan 194  
 Bielik-Robson Agata 100  
 Bieńczyk Marek 80, 139, 324, 439–  
 –440, 445, 453–454, 456  
 Bing Gertrud 181  
 Blake Peter 267  
 Bloom Harold 100, 430  
 Blum Gerd 141, 146  
 Blumenberg Hans 323  
 Boehm Gottfried 34, 37, 53, 55,  
 70, 447  
 Boehme Jakub 75  
 Bogart Humphrey 460  
 Bogh Mikkel 328  
 Bohner Jay 106  
 Bois Guy Pène du 148, 278–279  
 Bonitzer Pascal 157, 316, 325–326,  
 352, 409  
 Bonnefoy Yves 224, 229, 238, 412  
 Bononno Robert 23  
 Boorstin Daniel 463  
 Borch-Jacobsen Mikkel 454  
 Bordwell David 355, 401, 403  
 Borkowska Hanna 437  
 Borowiec Anna 416  
 Botticelli Sandro 316  
 Bourguignon Katherine M. 101  
 Brady Matthew 138  
 Bramsen Alfred 241  
 Brancusi Constantin 106  
 Bretel Richard R. 99  
 Breton André 357, 370  
 Breuning Margaret 107  
 Brewster David 25  
 Brötje Michael 52–53, 64, 228, 445,  
 447  
 Brown Alan S. 214  
 Brown Milton W. 106, 110, 149  
 Browne Nick 470  
 Brunette Peter 68, 431  
 Bryl Mariusz 21, 34, 37, 40, 53, 70,  
 115, 153, 283, 329, 373, 390,  
 412, 449, 455, 457  
 Bryson Norman 18, 40, 55, 96–97,  
 334  
 Buchner Antoni 53  
 Buczyńska-Garewicz Hanna 133  
 Burch Noël 355, 376, 402–403  
 Burchfield Charles 61, 110, 301  
 Bürger Peter 76  
 Burgin Victor 105, 143–144, 193,  
 195, 207  
 Burke Seán 18



- Burrey Suzanne 84, 432  
 Burton Johanna 340, 342, 344  
 Burton Tim 270
- C**
- Cadava Eduardo 59, 180, 188, 388  
 Caillebotte Gustave 103, 105  
 Calder Aleksander 116  
 Company David 195, 331–332  
 Campbell Lawrence 111, 119, 151, 206  
 Canaday John 114, 122, 444  
 Caputo John D. 239, 241  
 Carava Roy 304  
 Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi da Caravaggio) 19, 38–42, 166, 278  
 Cassavetes Nick 422  
 Caws Mary Ann 77, 185, 238  
 Caws Peter 77, 185, 238  
 Cézanne Paul 275  
 Chang Briankle G. 215  
 Chase William Merritt 98–99  
 Chassey Eric de 140–141, 300, 313  
 Chaw Walter 223, 473  
 Church Frederic Edwin 275  
 Chymkowski Roman 118  
 Cikovsky Nikolai 97  
 Clair Jean 76, 432  
 Clarebout David 172  
 Clark Timothy J. 258, 441  
 Clements Dawn 172  
 Cogeval Guy 157  
 Cohen Marshall 372  
 Cohen Ralph 18  
 Coleman James 332  
 Comey Janet L. 118, 156, 312, 368, 370–371, 432  
 Constantine Greg 435  
 Coppola Francis Ford 157, 422  
 Cortissoz Royal 136  
 Courbet Gustave 100, 143  
 Couture Thomas 101  
 Cowan Nelson 366  
 Crewdson Gregory 130, 143–144, 240, 331–349, 405  
 Crimp Douglas 342  
 Cullen Jim 473  
 Culler Jonathan 18, 59, 72, 86  
 Curry Steuart 109–110, 178  
 Curtiz Michael 427  
 Cybis Jan 206, 366  
 Cypryński Piotr 466  
 Czekalski Stanisław 38–41, 43, 55, 58, 69–70, 198  
 Czubińska Magdalena 475  
 Czudec Joanna 323
- D**
- D'Arcangelo Allan 117, 269  
 da Mugello Guido di Pietro (Fra Angelico) 44  
 Daguerre Louis-Jacques 284  
 Dahlberg Jonas 172  
 Dalle Vacche Angela 352, 470  
 Danek Danuta 245  
 Danto Arthur 96–97  
 Dator Joe 462  
 Davidson Frank B. 112  
 Davis Stuart 116, 178  
 Dawid, postać biblijna 94, 483, 484, 486  
 Dean James 460  
 Degas Edgar 27, 102–103, 146, 254–264, 450  
 Delacroix Eugène 106  
 Delaroche Paul 284  
 Deleuze Gilles 27, 32, 35, 215, 217, 323–324, 354–355, 377, 387, 392, 395–399, 402, 447

- Demand Thomas 143, 172, 285,  
     298, 322  
 DeMonte Claudia 166  
 Demuth Charles 106  
 Denis Maurice 103  
 Derragon Éric 99  
 Derrida Jacques 18, 39–40, 59, 67–  
     –69, 71, 77, 93–95, 121, 124,  
     147, 166, 176, 185, 197–198,  
     210, 215, 219, 223, 237–241,  
     259–260, 322, 358, 377, 381,  
     430–431, 464, 470  
 Deutsch Gustav 172–174, 347  
 DiCorcia Philip-Lorca 143–144, 172  
 Dicum Gregory 213  
 Diderot Denis 374  
 Didi-Huberman Georges 30–32,  
     43–45, 52, 95, 125, 181, 220,  
     231, 297  
 Diebenkorn Richard 114, 170, 319,  
     321  
 Dijkstra Rineke 316  
 Dine Jim 117  
 Doane Mary Ann 359  
 Domańska Ewa 95, 281, 420  
 Doss Erika 151, 155–156, 158, 433–  
     –434, 438, 446  
 Draaisma Douwe 54  
 Dreiser Theodor 22, 248  
 Duchamp Marcel 106, 135  
 Duhamel Georges 397  
 Dumm Thomas 414  
 Dürer Albrecht 77  
 Duve Thierry de 135, 318  
 Dyer Geoff 129  
 Dyer Richard 130, 334  
 Dziadek Adam 18, 63, 184–187,  
     198, 210, 322  
 Dziamski Grzegorz 132
- E**  
 Eakins Thomas 96–97, 108  
 Eberhardt Konrad 372  
 Edelman Paweł 407, 409  
 Eggleston William 142, 144, 271–  
     –272, 293–296  
 Eidt Sager Laura M. 352, 376–377  
 Eitel Tim 128–129, 172  
 Eitner Lorenz 77, 247–248  
 Eliot Alexander 359  
 Elkins James 312  
 Elsner Józef Ksawery 194  
 Erll Astrid 15, 50  
 Estes Richard 119–120,  
 Evans Walker 9–12, 62, 65, 98,  
     130–133, 138, 140–142, 146,  
     164, 167–168, 171, 179, 272,  
     286, 291–293, 299–313, 384
- F**  
 Fahlström Öyvind 268  
 Farago Claire 74  
 Farthing Stephen 433  
 Feininger Lionel 178, 205  
 Fellig Arthur (Weegee) 130, 133  
 Ferguson Bruce W. 184  
 Ferris Hugh 148  
 Finkel Jori 212  
 Fischer Lucy 158–159, 215  
 Fischl Eric 128–129, 170, 342  
 Flaxman Gregory 377  
 Fletcher John 78  
 Fluck Winfried 121, 460, 474  
 Flusser Vilém 285, 294  
 Fonsmark Anne-Birgitte 241–242  
 Forajter Waclaw 285  
 Ford Charles 292, 370  
 Forgey Benjamin 208  
 Forster Kurt 182  
 Foster Carter 126–127

- Foubert Jean 159  
Foucault Michel 94–95, 245  
Fra Angelico zob. da Mugello  
    Guido di Pietro  
Fraenkel Jeffrey 169, 212  
Francastel Pierre 149  
Frank Robert 142, 144, 269, 475  
Franklin Richard 393  
Freud Sigmund 35, 71, 116, 186,  
    216, 223, 232, 382, 414, 456  
Frey Hans-Jost 254  
Fried Michael 212, 284, 298, 304,  
    316–317, 327–328, 374  
Friedberg Anne 23, 25, 360, 463  
Friedlander Lee 142, 144, 293  
Friedrich Caspar David 248  
Frish Brandt 169, 212  
Frost Robert 22, 127  
Fuller Peter 114
- G**
- Gadamer Hans-Georg 15, 43, 53,  
    62–63, 70, 81, 89, 168, 210, 464  
Galassi Peter 167–168, 170, 292  
Gamboni Dario 32–33, 44  
Gaskell Ivan 233  
Gauthier Jean-Marc 466  
Gemünden Gerd 429, 431, 434,  
    438, 475  
Genauer Emily 112–113  
Gerrit Henry 249  
Gilles Jean 62, 64  
Gilpin William 208–209  
Ginsberg Allen 475–476  
Giżycki Marcin 474  
Głogowski Wojciech 175  
Głowiński Michał 29  
Godard Jean-Luc 154, 157  
Goethe Johann Wolfgang 82–83  
Goings Ralph 119  
Goldin Nan 144, 170, 332, 346  
Gołębiewska Maria 281, 420  
Goodman John 30, 231  
Goodrich Lloyd 86, 88, 90, 96, 108,  
    113, 121, 200, 301, 432, 448  
Gottlieb Sidney 381  
Goya Francisco 100  
Grabowski Janusz 205  
Grau Julie 170, 206, 215, 371  
Grau Olivier 23, 127, 470  
Gray Jonathan 459  
Green Fryd Vivien 68, 199, 345  
Greenberg Clement 13–14, 130–  
    –135, 137, 141, 286, 313, 319,  
    321  
Greenberg Reese 184  
Gregory Horace 96  
Grey Hugh 363  
Gronczewski Andrzej 407, 413  
Grottger Artur 40  
Grove Bernd 103, 146, 255  
Grytten Frode 347  
Guercio Gabriel 17, 97  
Guilbaut Serge 111  
Guimond James 305  
Gursky Andreas 143, 304, 317  
Güse Ernst-Gerhard 100, 224–225,  
    310, 433  
Gustowska Izabella 49, 160, 281,  
    330, 336, 415–427  
Guze Joanna 360, 429  
Gwóźdź Andrzej 419
- H**
- Haake Michał 64, 134, 228  
Hacker Dieter 165  
Hagen Charles 305  
Halbwachs Maurice 50  
Hals Frans 99

- Hammershoi Vilhelm 104, 232,  
241–254  
Handtke Peter 437  
Hans Holbein Młodszy 78–79  
Hansen Bratu Miriam 433  
Hanson Anne Coffin 101, 188–189  
Hartley Marsden 106  
Haskell Barbara 98, 177  
Hassam Childe Frederick 136  
Hastert Wolfgang 160  
Haverkamp Anselm 47  
Hayes Rutheforda B. 13, 136  
Haynes Todd 160  
Heartney Eleanor 277  
Hedemann Oskar 285  
Heffernan James A. W. 437  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich  
205, 456  
Heidegger Martin 34, 40, 53, 61–  
–63, 239–241, 243–244  
Helman Alicja 352, 372  
Helnwein Gottfried 435, 460  
Hemingway Andrew 107–108  
Hemingway Ernest 438  
Hendrykowski Marek 332  
Henri Robert 97–99  
Hermes, postać mitologiczna 237  
Highsmith Patricia 437  
Hirsch Foster 155  
Hitchcock Alfred 11, 27, 144, 157–  
–160, 250, 337, 357, 359, 363–  
–364, 379–394, 396, 418  
Hjeldslev Louis 63  
Hobbs Robert 86, 97, 152, 300, 348  
Hockney David 118  
Hoelterhoff Manuela 62  
Hoffman Werner 180–181, 258, 263  
Hofmann Hans 10  
Hofmann M. 299, 337, 366, 474  
Hollander Anne 159  
Hollander John 64, 200, 229, 298  
Holly Michael Ann 35, 48–49, 74,  
89–90, 95, 207, 455  
Holthof Marc 121, 152  
Homer Wislow 96–97, 108, 127,  
436–437  
Hooton Bruce Duff 121  
Hopfinger Maryla 452  
Hopkinson Martin 97  
Hopper Josephine 199, 255, 344–  
–345, 417  
Horacy 157  
Howard Richard 137, 206, 213, 268,  
462  
Hudek Antony 281, 420  
Hughes Alex 347  
Hughes Robert 205, 452  
Huhtamo Erkki 470  
Hulbert James 430  
Hunter Tom 232  
Huppen Hermann 436  
Huston John 156, 160  
Hutcheon Linda 459  
Huyssen Andreas 34
- I**  
Iampolski Mikhail 42  
Imdahl Max 197, 447  
Ingres Jean Auguste 106, 219  
Innes George 97, 275  
Irizarry Christine 470  
Iser Wolfgang 29  
Iversen Margaret 64, 74–75, 182,  
216, 248, 317, 340, 382–383,  
388, 392  
Iwaszkiewicz Jarosław 406–407,  
411, 413  
Iwaszkiewicz Maria 407

**J**

Jackson Wallace 194, 440  
 Jacobowitz Arlene 99  
 Jacobs Steven 384, 393  
 Jakobi Friedrich Heinrich 83  
 Jakobson Roman 54  
 Jakubowska Małgorzata 396  
 James William 133  
 Jameson Frederic 459  
 Jamot Paul 102, 255  
 Janda Krystyna 406–407, 411–414  
 Jay Martin 15  
 Jenkins Henry 461  
 Jensen Per Bak 328  
 Jewell Edward Alden 136  
 Johns Elisabeth 97  
 Johns Jasper 164, 267  
 Johnson Ellen H. 117  
 Johnstone Stephen 193  
 Jonker Michiel 233  
 Jung Carl Gustaw 116  
 Jung Karol 473  
 Juszcak Wiesław 153

**K**

Kakutani Michiko 188  
 Kamuff Peggy 176, 381  
 Kandinski Wasilij 245  
 Kania Ireneusz 47, 70, 173  
 Karmel Pepe 212  
 Kary Monty R. 85  
 Kazan Elia 154  
 Kear Jon 347  
 Kemp Wolfgang 373, 449  
 Kepetzis Ekaterini 230, 362  
 Kępiński Zdzisław 39  
 Khedoori Rachel 172  
 Kiesner Maria 129  
 Kiju Yoshida 401  
 Kirstein Lincoln 313

Kita-Huber Jadwiga 76  
 Klee Paul 112, 421  
 Kline Franz 111  
 Kłosiński Edward 407, 410  
 Kłosiński Krzysztof 63, 322, 358  
 Knight Payne Richard 209  
 Knobler Nathan 346  
 Kojève Alexandre 456–457  
 Költzsch Georg W. 103, 141, 143,  
 145, 255, 293, 305, 329  
 Komendant Tadeusz 245  
 Komza Małgorzata 374  
 Koob Pamela 103, 370–371  
 Kooning Will de 111, 114  
 Kopaliński Władysław 216  
 Kornatowska Maria 452  
 Kostabi Mark 128, 435  
 Kot Karolina 80  
 Kowalska Małgorzata 477  
 Kramer Hilton 85, 96  
 Kranzfelder Ivo 110, 171, 226, 231,  
 248, 265, 300  
 Krasner Lee 298  
 Krauss Rosalind E. 14, 135, 184–  
 –185, 187, 208–209, 283, 286,  
 329, 342, 344, 352  
 Kristeva Julia 73, 77–81, 414  
 Kroll Jack 122  
 Król Marcin 50  
 Królak Sławomir 34  
 Krzemieniowa Krystyna 142, 168,  
 185, 389  
 Kubińska Olga 69  
 Kuh Katherine 66, 84–87, 89–90,  
 104, 109–110, 139, 205, 242,  
 395, 432  
 Kundera Milan 138  
 Kunioshi Yasuo 116  
 Kurka Piotr 175–176  
 Kwietniewska Małgorzata 67, 259

**L**

Lacan Jacques 48, 87–88, 320, 382,  
392, 453, 456–457  
Lacayo Richard 105  
Landman Adam 205  
Lanes Jerrold 122, 208  
Lange Christiane 143  
Lansberg Alison 50  
Laplanche Jean 35  
Lechte John 78, 81  
Leibniz Gottfried 25, 43  
Leider Philip 100, 123, 224–225,  
241, 248  
Leja Michael 97  
Lemelin Stephane 437  
Lemon Lee T. 208  
Leo Vince 293, 329  
Leone Sergio 426  
Leopold Susan 165  
LeRoy Mervyn 156, 438  
Leśniak Andrzej 31, 44–45, 125, 181  
Levin David Michael 323  
Levin Gail 9, 62, 82–84, 98–100,  
102–103, 106–107, 109, 112,  
116, 119, 123–124, 129, 136,  
151, 154–155, 165, 170, 198–  
199, 203, 215, 255, 264, 274–  
275, 287–290, 296, 300, 309,  
322, 324, 344, 349, 360, 364,  
370, 381–382, 384, 388, 432,  
434–435, 437, 446, 450–451,  
463  
Levy Pierre 23  
Lewańska Ariadna 19, 452  
Lewin Albert 154  
Lewis Lisa A. 460  
Lewis Mark 172  
Lieb Stefanie 230, 362  
Liesbrock Heinz 145, 305, 322, 411  
Lima Benjamin 140

Lindsay Cecile 59  
Lipiński Filip 51, 61, 270, 340, 380,  
412, 429, 475  
Lis Renata 110, 434  
Loba Mirosław 45, 281, 420  
Louchheim Aline B. 131  
Lozowick Louis 148  
Lubiak Jarosław 381  
Lucie-Smith Edward 122  
Lumet Sidney 154  
Lury Celia 50  
Lydon Mary 281, 420  
Lynch David 144, 158–160, 337,  
364, 400  
Lyons Deborah 170, 206–207, 215,  
371  
Lytard Jean-François 124, 193,  
281, 420–421

**Ł**

Łukasiewicz Małgorzata 63

**M**

MacDonnel Patricia 371  
Mach Jolanta 53, 201  
Macho Thomas 200, 230  
Magritte René 116–117, 327  
Mailer Norman 160  
Majewski Tomasz 433  
Malick Terrence 157–159, 364, 384  
Malinowski Jerzy 245  
Malraux André 57, 184–187  
Man Paul de 59  
Manet Édouard 99, 103, 258, 262–  
263, 317–318, 374, 451  
Maniecki Jacek 285  
Mann Daniel 154  
Manovich Lev 466–467  
Márai Sándor 406, 411  
Marchetti Francesca Castria 437

- Marek św. 33  
Marey Étienne-Jules 332  
Margański Janusz 18, 35, 198, 217,  
322, 355, 392, 453  
Margulies Ivonnie 253, 374  
Marker Chris 332, 346–347  
Markowska Anna 478  
Markowski Michał Paweł 17–18,  
71–73, 80–81, 87–88, 120, 124,  
166, 232–233, 456, 458  
Marks Laura U. 470  
Marling Karel Ann 126, 151–152,  
299, 305, 361, 383, 389  
Marotzki Winfried 24  
Marsh Reginald 114, 178  
Mast Gerald 372  
Mastroianni Marcello 398  
Matisse Henri 106  
Matt Gerald 83, 102, 121, 127, 129–  
130, 143, 172, 200, 230, 255,  
364, 400  
Matuszewski Krzysztof 219  
Mayenowa Maria Renata 54  
Mazzuchelli David 436  
McBride Henry 148–151  
McDaniel Craig 278  
McEvilley Thomas 435  
McGee Celia 158  
Mecklenburg Virginia 291  
Mehlman Jeffrey 39, 95  
Melford G. 157  
Mellquist Gerome 12–14, 130, 135  
Melville Stephen 75, 458  
Mendes Sam 159–160, 330, 423  
Menzel Adolph 327  
Merleau-Ponty Maurice 323, 477  
Meryon Charles 100  
Metz Christian 372, 468  
Meyerowitz Joel 142–143, 329  
Michaels Leonard 62, 371  
Michalski Krzysztof 34, 63, 412–414  
Michał Anioł 24  
Michałek Bolesław 212  
Michałowski Piotr 12, 40  
Michaud Philippe-Alain 181–182,  
353, 411  
Michelfelder Diane P. 464  
Michelson Annette 352  
Michener James 384  
Mikina Ewa 111  
Miller Frank 436  
Miller Hayes 136  
Millet François 100, 106  
Mitchell William J. Thomas 49, 52,  
127, 430, 437  
Mizera Janusz 63, 240, 243  
Modzelewska Ewa 35  
Modzelewski Jarosław 123, 175–176  
Mondrian Piet 113–114  
Monet Claude 215, 270  
Monory Jacques 9–15, 165, 384  
Monroe Marilyn 460  
Montgomery Robert 158  
Morin Edgar 371–372, 468  
Morris Robert 128, 273–281  
Morse John 115  
Motherwell Robert 111  
Mrozewicz Anna 328  
Mrówczyński Piotr 27  
Mulvey Laura 340, 344, 354  
Munch Edvard 190–191  
Muybridge Edward 332  
Myer Sidney 154  
Mytych-Forajter Beata 285
- N**  
Nairne Sandy 184  
Namuth Hans 298  
Nasaw David 371  
Natali Maurizia 353

Naugrette Jean-Pierre 126, 150,  
157–158  
Nelson Lisbet 342  
Nelson Robert S. 194  
Netta Irene 233  
Newman Amy 123  
Newman Barnett 94, 484  
Newman Sasha 103  
Niblo Fred 157  
Nicholson Jack 270  
Noble Andrea 347  
Nochlin Linda 138, 250–251  
Nünning Ansgar 15, 50  
Nycz Ryszard 124, 209, 459

**O**

O'Brian John 13, 131  
O'Brien Charles 156  
O'Doherty Brian 64–66, 83, 85, 87–  
–88, 90, 101, 104, 110, 114,  
137, 152, 214, 300, 305–306,  
346, 358–359, 387–388, 400  
O'Hara Frank 475  
Ohlsen Nils 143  
Oldenburg Claes 119  
Olson Charles 338  
Orfeusz 371  
Orłowski Hubert 142, 185, 389  
Osborne John 75  
Ostaszewski Jacek 372  
Osterwold Tilman 267  
Oudart Jean-Pierre 470  
Outerbridge Paul 142  
Owens Craig 345  
Ozu Yasujiro 332, 355, 364, 394–  
–404, 413

**P**

Païni Dominique 157  
Palin Michael 104, 242

Palmer R. Barton 443  
Palmer Richard E. 464  
Paltrow Gwyneth 406  
Panofski Erwin 69, 182, 352–353,  
425  
Papers R. L. 154  
Paton Priscilla 127  
Pearse Emma 438  
Pearson Ralph 108  
Peirce Charles Sanders 34, 97, 133,  
285  
Perreault John 121, 206  
Peucker Brigitte 352, 374, 376, 390  
Picasso Pablo Ruiz 101, 106, 450–  
–451  
Pieniążek Paweł 18, 198, 322  
Pil Lut 132  
Piłakowska Magdalena 416  
Piotrowski Grzegorz 465  
Platon 238, 371  
Platt Frederick 10  
Pokora Maria 159  
Pollock Griselda 185–186  
Pollock Jackson 44, 111, 113, 116,  
130, 212, 298–299, 366  
Pontalis Jean B. 35  
Popczyk Maria 163, 184  
Popov Dimitri 438  
Poprzęcka Maria 43, 61, 70, 153,  
185, 228, 260, 335, 352, 424  
Porges Raoul 473  
Presley Elvis 460  
Preston Stuart 116  
Prohazka Tany 437  
Proust Marcel 23, 389  
Przyłębski Andrzej 53  
Pucek Robert 54

**R**

Radden Jennifer 414



- Ragghianti Carlo 418  
Rampley Matthew 181  
Rathbone Belinda 305  
Ray Man 357  
Ray Nicholas 154  
Ray Robert B. 157, 355–357, 471  
Rea Chris 437  
Read Appleton Helen 108–109,  
137, 200  
Rebello Stephen 381  
Reed Arden 376, 409  
Reed Carol 154  
Rehn Frank 107  
Reis Marion J. 208  
Rejniak-Majewska Agnieszka 15  
Rembrandt van Rijn 20–22, 94,  
100, 197, 483–486  
Renner Rolf Günter 117, 126, 215,  
327, 336  
Renoir Pierre-Auguste 86  
Reszke Robert 216, 382  
Richie Donald 401–402  
Rilke Rainer Maria 241, 243–244, 249  
Rimbaud Arthur 103  
Robertson Brian 66, 432  
Robertson Jean 278  
Rockwell Norman 89, 138  
Rodley Chris 159  
Rodowick David Norman 396, 415,  
421  
Rodriguez C. 62, 160  
Ronnell Avital 430  
Roosevelt Franklin Delano 304  
Rose Barbara 121, 291  
Rosen Lynn 438  
Rosenberg Harold 212  
Rosenblum Robert 103–104, 116,  
242  
Ross Herbert 159–160, 364, 368–  
379, 438, 468, 471, 473  
Rothko Mark 65–66, 94, 104, 111,  
114–115, 119, 483–484  
Rouillé André 285  
Ruscha Edward 119, 172  
Ryder William Pinkham 108, 275  
Rzyziński Remigiusz 73
- S**  
Saarinen Aline 322  
Saatchi Charles 128  
Sacco Nicola 109  
Safran Steven B. 85  
Sandberg John 117, 269  
Sandbothe Mike 24  
Sandler Irving 10, 114  
Sandrich Mark 378  
Sargent John Singer 279, 327  
Sartre Jean-Paul 33  
Sawyer Charlesa H. 83, 86, 349  
Scannel Paddy 437  
Schad Christian 103  
Schapiro Meyer 194  
Schjeldahl Peter 122, 126, 151–152,  
194–195, 230, 342  
Schmied Wieland 151, 370  
Schmitz Norbert M. 83, 129–130,  
159, 399–400  
Schnabel Julian 123  
Schor Gabriel Ramin 102, 255  
Scorsese Martin 442  
Scott Clive 139  
Segal George 94, 119, 121, 170, 329  
Seitz William C. 117, 164, 434  
Semon Richard 181  
Seurat Georges-Pierre 103, 293  
Shahn Ben 53  
Sheeler Charles 106, 142, 178  
Sheridan Alan 48, 320, 456  
Sherman Cindy 123, 143–144, 170,  
286, 331–349, 353

- Shields Rob 24–25, 32  
 Shiff Richard 194  
 Shklovsky Victor zob. Szkłowski  
 Viktor  
 Shlomith Rimmon-Kenan 197  
 Shore Stephen 142, 271–272, 293–  
 –295, 304  
 Sickert Walter 105  
 Sieczkowski Tomasz K. 240  
 Sikorski Janusz 142, 185, 389  
 Silberman Robert 100, 230, 306, 371  
 Silver Alain 155  
 Silverman Kaja 45–46, 48, 320, 456  
 Siodmak Robert 438  
 Slater Tom 68  
 Sloan John 96, 99, 109, 136, 149, 178  
 Sławiński Janusz 452  
 Smith Daniel W. 323, 447  
 Smith Robert 152, 171–172  
 Smolińska Marta 80  
 Snow Edward 234  
 Snyder Joel 284  
 Sobchack Vivian 468  
 Sobczuk Katarzyna 175  
 Soby James Thrall 112  
 Sokrates 238  
 Sontag Susan 196–198, 213, 331, 452  
 Soulages François 285  
 Spalińska-Mazur Joanna 396  
 Spicer Andrew 434  
 Spielberg Steven 144, 337, 463  
 Squiers Carol 339  
 Squirru Raphael 82, 113, 321  
 Stahl John M. 154  
 Stahlhut Heinz 278  
 Stamelman Richard 224, 412  
 Stankiewicz Beata 175  
 Stein Gertruda 101  
 Steinberg David 438  
 Steiner George 69–70  
 Stella Joseph 106, 178  
 Stevens George 9, 11–12, 384  
 Stiegler Bernard 195, 323, 377, 470  
 Stieglitz Alfred 106  
 Still Clyfford 111  
 Stoichita Victor 235  
 Strand Mark 63, 300, 327, 472  
 Strand Paul 142  
 Suchocki Wojciech 12, 40, 51, 58,  
 63, 219, 244–245  
 Sultan Larry 94, 105, 144  
 Syska Rafał 355  
 Szewczyk Marcin 402  
 Szkłowski Viktor (Victor  
 Shklovsky) 208  
 Szuster Marcin 100  
 Szwed Monika 175
- Ś
- Śpik-Dziamska Maria 132
- T
- Tagg John 305–306  
 Taggart John 190–191, 229  
 Tallmer Jerry 165  
 Tarabula Marta 175  
 Tarantino Quentin 442  
 Tati Jacques 154  
 Theisen Gordon 338, 432–433,  
 440–443, 445, 453, 472, 478  
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 235  
 Tillman Pierre 9  
 Tindall Kenneth 242  
 Tomashevsky Boris 208  
 Tomasz z Akwinu św. 24  
 Tomczyk Edyta 117, 215, 327  
 Tompkins Jane P. 29  
 Toulouse-Lautrec Henri de 103  
 Townsend Ludington 158, 215  
 Treharne Mark 33

Troyen Carol 118, 156, 311–312,  
368, 370–371, 432  
Trznadel Jacek 46, 283, 356, 456  
Turczyn Anna 430  
Tuymans Luca 175  
Tyler Parker 113, 147, 151, 232,  
299, 366, 385

**U**

Ulmer Gregory 238  
Unterseher Chris 165  
Ursini James 155

**V**

Vad Poul 242–243, 247  
Valier Claire 432–433  
Valloton Feliks 103  
van Gogh Vincent 62, 435, 451  
Van Sant Gus 158, 380  
Vancheri Luc 157  
Vanzetti Bartolomeo 109  
Varnedoe Kirk 242  
Vasari Giorgio 97  
Vasseleu Cathryn 323  
Veit-Brause Irmline 290  
Velasquez Diego 99  
Verlaine Paul 103  
Vermeer Jan 100, 104, 223–244, 252,  
310, 327, 333, 374, 376, 478  
Vernimmen Tom 175–176  
Viatte Germain 157, 352  
Vidor King 157  
Viola Bill 332  
Vitti Monika 395  
Vollard Ambroise 262

**W**

Wagstaff Sheena 65, 74, 103–104,  
151, 171, 248, 306, 317, 327,  
370, 451

Wajda Andrzej 159, 404–415  
Wall Jeff 143, 172, 184, 286, 297,  
313–324, 331  
Warburg Aby 15, 31, 57, 124–125,  
180–182, 297, 352–353, 411  
Ward Joseph Anthony 62, 65, 300  
Warhol Andy 152, 158  
Weber Max 106  
Weber Samuel 39, 95, 188  
Weege zob. Fellig Arthur  
Weinberg Adam 170, 206, 215, 371  
Weksler-Waszkinel Romuald J. 25,  
289  
Welchman John C. 246, 435  
Welles Orson 158  
Wells Walter 62, 122, 151–152, 157,  
344  
Welsch Wolfgang 24, 34  
Wenders Wim 123, 159–160, 223,  
299, 304, 332, 337, 349, 359,  
363–367, 376, 419, 438–439,  
468, 471–474, 478  
Wesselmann Tom 118  
Westheimer Ostrud 98, 177  
Weston Edward 131–132  
Wheelock Jr Arthur K. 234  
Whistler James McNeill 98, 303  
White Hayden 95  
Whiteread Rachel 172, 382  
Wiegand Wilfried 167  
Wilczyński Marek 95  
Williamson Judith 344  
Wills David 68, 240, 431  
Winsten Archer 381  
Winter Leon de 437  
Witte Emmanuel de 244  
Wittgenstein Ludwig 71  
Wivel Mikael 241–242  
Wollen Peter 370  
Wollheim Richard 33

Wondratschek Wolf 429, 437, 475  
Wood Grant 109–110  
Woźniak Cezary 61, 244  
Wright Elizabeth 457  
Wyborski Roman 186, 353

**Z**

Zemans Joyce 185  
Ziermann Horst 463

Zurrier Rebecca 98  
Zwijneberg Robert 74

**Ż**

Żółkiewski Stefan 452

**Ž**

Žižek Slavoj 382, 391–393, 453

## **PROGRAM**

### **MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ**

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- \* wysokim poziomem naukowym,
- \* odkrywczością założeń i wagą wyników,
- \* oryginalnością ujęcia,
- \* integralnością tematyki i formy,
- \* interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej [www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie) w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

**[www.fnp.org.pl](http://www.fnp.org.pl)**

**[www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie)**





**DOTYCHCZAS W SERII  
MONOGRAFIE FNP  
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

**1995**

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.  
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.  
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu  
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.  
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.  
Powstanie nieklasycznej historiografii*

**1996**

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.  
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach  
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie a  
przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda  
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

**Zbigniew Bokszański**, *Stereotypy a kultura*

**Andrzej Dziubiński**, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

**Jan Hartman**, *Heurystyka filozoficzna*

**Jacek Leociak**, *Tekst wobec Zagłady*  
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

**Sławomir Mazurek**, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

**Jacek Migasiński**, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

**Tomasz Mikocki**, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

**Ryszard Nycz**, *Język modernizmu.*  
*Prolegomena historycznoliterackie*

**Łucja Okulicz-Kozaryn**, *Dzieje Prusów*

**Józef Piórczyński**, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

**Lucylla Pszczołowska**, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

**Joanna Tokarska-Bakir**, *Wyzwolenie przez zmysły.*  
*Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*

**Szymon Wróbel**, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

**Jacek Banaszekiewicz**, *Polskie dzieje bajeczne*  
*Mistrza Wincentego Kadłubka*

**Jan Doktor**, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

**Alina Motycka**, *Nauka a nieświadomość.*  
*Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*





**Cezary Wodziński**, *Światłocienie zła*

**Ryszard Zajączkowski**, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

**Piotr Żbikowski**, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”  
*Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*

**1999**

**Łukasz Chimiak**, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

**Henryk Domański**, *Prestiż*

**Marcin Kula**, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

**Wojciech Tomasiak**, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

**Michał Tymowski**, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

**Andrzej Wierzbicki**, *Historiografia polska doby romantyzmu*

**Grzegorz Wołowicz**, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

**2000**

**Hanna Bojar**, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

**Bogusława Budrowska**, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

**Katarzyna Cieślak**, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

**Anna Engelking**, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

**Agnieszka Fulińska**, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



**Grzegorz Grochowski**, *Tekstowe hybrydy*  
**Andrzej Hejmej**, *Muzyczność dzieła literackiego*

**Gerard Labuda**, *Święty Wojciech.*  
*Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*

**Lech Leciejewicz**, *Nowa postać świata.*  
*Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej*

**Paweł Rodak**, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

**Wojciech Sady**, *Spór o racjonalność naukową.*  
*Od Poincarégo do Laudana*

**Danuta Sosnowska**, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

**Tomasz Stryjek**, *Ukraińska idea narodowa*  
*okresu międzywojennego*

**Przemysław Urbańczyk**, *Władza i polityka*  
*we wczesnym średniowieczu*

**Magdalena Zowczak**, *Biblia ludowa.*  
*Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*

## 2001

**Andrzej Dąbrówka**, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

**Iwona Massaka**, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

**Maciej Soin**, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

**Wojciech Szczerba**, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*  
*wczesnochrześcijańskiej*

## 2002

**Henryk Domański**, *Polska klasa średnia*

**Magdalena Heydel**, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

**Kazimierz Kondrat**, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



- Teresa Kostkiewiczowa**, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
- Krzysztof Lewalski**, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim  
wobec Żydów w latach 1855–1915*
- Stanisław Łojek**, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*
- Tomasz Małyśzek**, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania  
o psychoanalizie*
- Marek Nalepa**, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”  
*Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*
- Zbigniew Nerczuk**, *Sztuka a prawda.  
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*
- Ewa Nowak-Juchacz**, *Autonomia jako zasada etyczności.  
Kant, Fichte, Hegel*
- Wawrzyniec Rymkiewicz**, *Ktoś i Nikt.  
Wprowadzenie do lektury Heideggera*
- Barbara Szmigielska**, *Marzenia senne dzieci*

2003

- Wojciech Brojer**, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.  
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*
- Małgorzata Czarnocka**, *Podmiot poznania a nauka*
- Adam Fitas**, *Głos z labiryntu.  
O pismach Karola Ludwika Konińskiego*
- Maciej Gołąb**, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*
- Jan Krasicki**, *Bóg, człowiek i zło.  
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*
- Antoni Mączak**, *Nierówna przyjaźń.  
Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

**Jan Doktor**, *Początki chasydyzmu polskiego*

**Przemysław Gut**, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

**Alicja Jarzębska**, *Spór o piękno muzyki.*

*Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*

**Agnieszka Kluba**, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

**Katarzyna Kuczyńska-Koschany**, *Rilke poetów polskich*

**Franciszek Longchamps de Bérier**, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

**Maciej Mycielski**, *Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

*Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej*

**Krzysztof Nawotka**, *Aleksander Wielki*

**Dorota Pietrzyk-Reeves**, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

*Współczesna debata i jej źródła*

**Jan Pisuliński**, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

**Radosław Sojak**, *Paradoks antropologiczny.*

*Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*

**Tomasz Szlendak**, *Supermarketyzacja.*

*Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*

**Przemysław Urbańczyk**, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

**Andrzej Dziubiński**, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

**Magdalena Górską**, *Polonia – Respublica – Patria.*

*Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*



**Roman Michałowski**, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

**Jerzy Rohoziński**, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

**Krzysztof Skwierczyński**, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

**2006**

**Nikodem Bończa Tomaszewski**, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

**Sławomir Buryła**, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

**Zbigniew Kloch**, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

**Sebastian Tomasz Kołodziejczyk**, *Granice pojęciowe metafizyki*

**Rafał Koschany**, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

**Józef Piórczyński**, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

**Maciej Płaza**, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

**Małgorzata Puchalska-Wasył**, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

**Justyna Straczuk**, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

**Stanisław Zapaśnik**, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

**Katarzyna Filutowska**, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

**Jakub Kloc-Konkołowicz**, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

**Barbara Krawcowicz**, *William James. Pragmatyzm i religia*

**Paweł Majewski**, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

**Teresa Michałowska**, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

**Małgorzata Mikołajczak**, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

**Aneta Pieniądz**, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

**Wojciech Tomasik**, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

**Piotr Żbikowski**, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

**Grażyna Jurkowlaniec**, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

**Halina Manikowska**, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

**Maciej Potz**, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

**Beata Śniecikowska**, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*



**Przemysław Urbańczyk**, *Trudne początki Polski*

**2009**

**Weronika Chańska**, *Nieszczęsny dar życia.*

*Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*

**Jacek Gądecki**, *Za murami.*

*Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce*

**Maciej Gorczyński**, *Prace u podstaw.*

*Polska teoria literatury w latach 1913–1939*

**Krzysztof Jaskułowski**, *Nacjonalizm bez narodów.*

*Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*

**Justyna Kowalska-Leder**, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy  
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

**Stanisław Łojek**, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce  
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

**Grzegorz Myśliwski**, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy  
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

**Robert Poczobut**, *Między redukcją a emergencją.*

*Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym*

**Artur Przybysławski**, *Buddyjska filozofia pustki*

**Tadeusz Szubka**, *Filozofia analityczna.*

*Koncepcje, metody, ograniczenia*

**Tomasz Tiuryn**, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

**Marcin Trzęsiok**, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

*Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*

**Adam Workowski**, *Ontologiczne podstawy posiadania*

**Paweł Żmudzi**, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej  
historiografii Polski i Rusi*

2010

**Piotr Celiński**, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

**Anna Dziedzic**, *Antropologia filozoficzna*  
*Edwarda Abramowskiego*

**Piotr Filipkowski**, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*  
*obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*

**Krzysztof Hubaczek**, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*  
*w filozofii analitycznej*

**Monika Małek**, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*  
*Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera*

**Ireneusz Piekarski**, *Z ciemności.*  
*O twórczości Juliana Strykowskiego*

**Marek Słoń**, *Miasta podwójne i wielokrotne*  
*w średniowiecznej Europie*

**Jan Wasiewicz**, *Oblicza nicości.*  
*Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*

2011

**Wojciech Bałus**, *Gotyk bez Boga?*  
*W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*

**Natalia Bloch**, *Urodzeni uchodźcy.*  
*Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków*  
*w Indiach*

**Mirosława Buchholtz**, *Henry James i sztuka auto/biografii*

**Paweł Gancarczyk**, *Muzyka wobec rewolucji druku.*  
*Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*

**Bartosz Kuźniarz**, *Goodbye Mr. Postmodernism.*  
*Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*

**Monika Murawska**, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*  
*Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*





**Roman Murawski**, *Filozofia matematyki i logiki  
w Polsce międzywojennej*

**Andrzej Wypustek**, *Bogowie, herosi i wybrańcy:  
studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach  
nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

**Radosław Zenderowski**, *Religia a tożsamość narodowa  
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej.  
Między etniczyczą religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

**Dorota Zygmuntowicz**, *Praktyka polityczna.  
Od „Państwa” do „Praw” Platona*

**2012**

**Łukasz Afeltowicz**, *Modele, artefakty, kolektywy.  
Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów  
nad nauką*

**Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz**, *Ewolucje teorii.  
Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

**Anna Engelking**, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium  
tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

**Janusz Grygień**, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

**Iwona Krupecka**, *Don Kichote w krainie filozofów.  
O kichotyźmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej  
formuły podmiotowości*

**Michał Łuczewski**, *Odwieczny naród.  
Polak i katolik w Żmijęcej*

**Anna Markowska**, *Dwa przełomy.  
Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

**Łukasz Niesiołowski-Spanò**, *Dziedzictwo Goliata.  
Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

**Magdalena Rembowska-Płuciennik**, *Poetyka intersubiektywności.  
Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*



**Tadeusz Szubka**, *Neopragmatyzm*  
**Krzysztof Wójtowicz**, *O pojęciu dowodu w matematyce*  
**Paweł Załęski**, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

**2013**

**Edward Balcerzan**, *Literackość.*  
*Modele, gradacje, eksperymenty*

**Kamila Baraniecka-Olszewska**, *Ukrzyżowani.*  
*Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*

**Marcin Moskalewicz**, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*  
*Filozofia historii Hannah Arendt*

**Wojciech Musiał**, *Modernizacja Polski.*  
*Polityki rządowe w latach 1918–2004*

**Przemysław Urbańczyk**, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

**Grzegorz Pac**, *Kobiety w dynastii Piastów.*  
*Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.*  
*Studium porównawcze*

**Gabriela Świtek**, *Gry sztuki z architekturą.*  
*Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*

**Renata Ziemińska**, *Historia sceptycyzmu.*  
*W poszukiwaniu spójności*

## **W PRZYGOTOWANIU**

**Agata Dziuban**, *Gry z tożsamością.*  
*Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*



**Piotr Feliga**, *Czas i ortodoksja.*  
*Hermeneutyka teologii w świetle „Prawdy i metody”*  
*Hansa-Georga Gadamera*

**Magdalena Śniedziewska**, *Siedemnastowieczne malarstwo*  
*holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*

**Sylwia Urbańska**, *Przemiany macierzyństwa*  
*w procesie globalnych migracji kobiet*

**Łukasz Wróbel**, *Hyle i noesis.*  
*Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*

**Anna Wylegała**, *Przesiedlenia a pamięć. Studium społecznej*  
*(nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*



ANEKS

***MNEMOSYNE HOPPERA***





1. J. Monory, *Homage á Edward Hopper* (1971)



2. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961)



3. H. Holbein Młodszy, *Ciało Chrystusa w grobie* (1522)



4. E. Hopper, *Hotelowy pokój* (1931)



5. M. Rothko, *Untitled* (1950-1952)



6. Rembrandt, *Batszeba z listem króla Dawida* (1654)



7. L. Sultan, *Sharon Wild* (2001)





8. Wystawa „Edward Hopper und die Fotografie”, Folkwang Museum, Essen (1992)



9. Wystawa „Western Motel. Edward Hopper und Zeitgenössische Kunst”, Kunsthalle, Wiedeń (2008–2009)



10. Wystawa „Duch Hoppera”,  
Galeria Zderzak, Kraków;  
na pierwszym planie J. Mo-  
dzelewski *Co widać* (1989)



11. E. Hopper, *Kanał w Charenton* (1907)



12. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930)



13. E. Hopper, *Droga i drzewa*  
(1962)

14. E. Hopper, *Notre Dame w Paryżu*  
(1907)



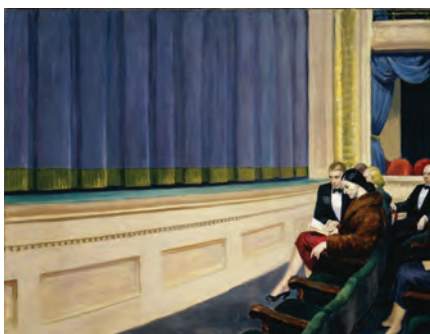
15. E. Hopper, *Most Macomb's Dam*  
(1935)



16. E. Hopper, *Pętla Mostu Manhattańskiego* (1928)



17. E. Hopper, *Pierwszy rząd widowni*  
(1951)





18. E. Hopper, *Lily Apartments* (1926)



19. E. Hopper, *Teren obozu z czasu Wojny Domowej* (1926)



20. E. Hopper, *Przystań w Rockland* (1926)



21. E. Hopper, *Beam Trawler Widgeon* (1926)



22. E. Hopper, *Lekka bateria artyleryjska pod Gettysburgiem* (1940)



23. E. Hopper, *Samotność nr 56* (1944)



24. E. Hopper, *Le Bistro* (1909)



25. E. Hopper, *Blackwell Island* (1911)



26. E. Hopper, *Pokój w Nowym Jorku* (1932)



27. E. Hopper, *Automat* (1927)



28. E. Hopper, *Poranek w mieście* (1944)



29. J. Vermeer, *Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie* (1657)



30. E. Hopper, *Poranek w mieście* (1944), fragment  
 31. J. Vermeer, *Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie* (1657), fragment



32. T. Hunter, *Kobieta czytająca nakaz rekwizycji* (1998)  
 33. V. Hammershøi, *Czytająca kobieta, Strandgade 30* (1908)



34. E. Hopper, *Pokój na Brooklynie* (1932)



35. V. Hammershøi, *Wnętrze z kobietą siedzącą przy pianinie, Strandgade 30* (1901)



36. V. Hammershøi, *Wnętrze z siedzącą kobietą, Bredgade 25* (1910)





37. C. D. Friedrich, *Kobieta przy oknie* (1822)



38. Ch. Akerman (reż.), dwa kadry z filmu *Ja, ty, on, ona* (1974)



39. E. Hopper, *Pokój na Brooklynie* (1932)

40. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961)



41. E. Hopper, *Apartamentowce* (1923)



42. E. Degas, *Prasowaczka* (1873)



43. E. Degas, *Prasowaczka* (1887)



44. E. Degas, *Prasowaczka* (1892-1893)



45. E. Hopper, *Apartamentowce* (1923)



46. E. Degas, *Pan i Pani Manet* (1868)



47. E. Degas, *Kupcy bawełny w Nowym Orleanie* (1873)



48. E. Hopper, *Portret Orleanu* (1950)



49. E. Hopper, *Listopad na Placu Waszyngtona* (1932 i 1959)



50. E. Hopper, *Szekspir o zmroku* (1935)



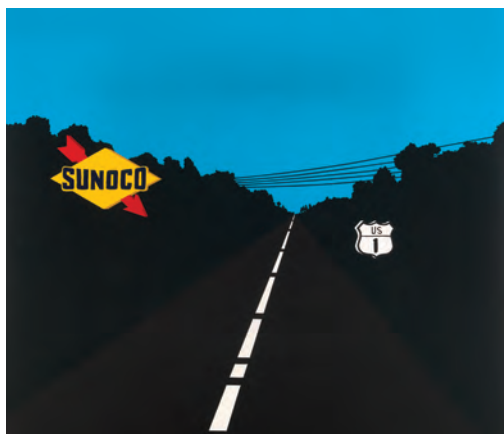
51. E. Hopper, *Samotność nr 56* (1944)



52. E. Hopper, *The Circle Theater* (1936)



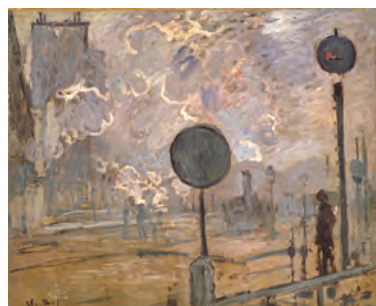
53. P. Blake, *Road Scene* (1964)



54. A. D'Arcangelo, *U.S. Highway I* (1962)



55. E. Hopper, *Most w Paryżu* (1906)



56. C. Monet, *Dworzec kolejowy Saint Lazare* (1877)



57. E. Hopper, *Wjeżdżając do miasta* (1946)



58. T. Burton (reż.), *Batman* (1989)



59. E. Hopper, *Stacja benzynowa* (1940)



60. W. Evans, *Znak przy torach: W* (1973–1974)



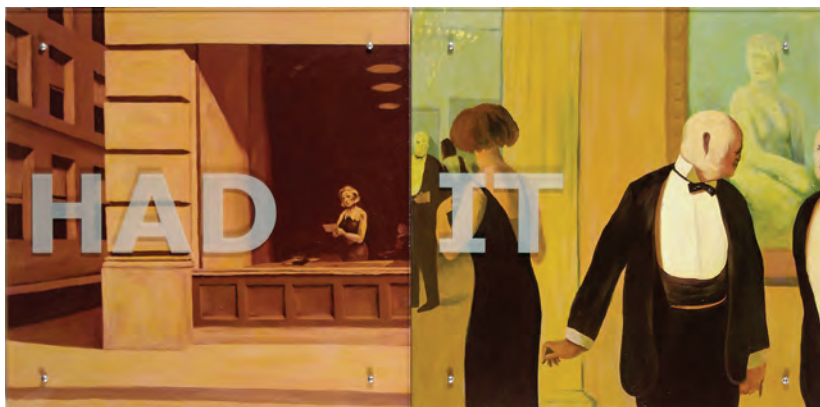
61. R. Morris, *Kawiarnia na Dziewiątej Ulicy* (2003–2004) 62. E. Hopper, *Zakład fryzjerski* (1931)



63. R. Morris, *Odwrócone płótno* (2003–2004) 64. E. Hopper, *Lato w mieście* (1949)



65. R. Morris, *Płaczący dom* (2004) 66. E. Hopper, *Samo południe* (1949)



67. K. Aptekar, *Had It* (2006)



68. K. Aptekar, *Your Reflection, My Reflection* (2007)





69. G. Levin, fot. z *Hopper's Places* (1986) 70. E. Hopper, *Talbot's House* (1926)



71. G. Levin, fot. z *Hopper's Places* (1986) 72. E. Hopper, *Wjeżdżając do miasta* (1946)



73. E. Hopper, *Fabryka kartonów* (1928) 74. W. Evans, *Widok przydrożny* (1936)



75. E. Hopper, *Dwaj purytanie* (1945)



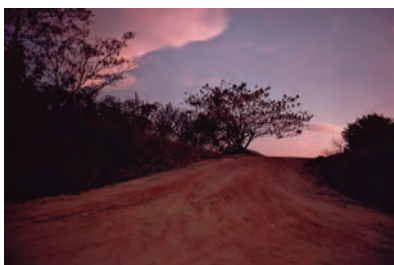
76. W. Evans, *Rząd domów, Willimantic, Connecticut* (1931)



77. E. Hopper, *Przejazd kolejowy* (1926)



78. S. Shore, *Greenwich, Connecticut* (1972)



79. W. Eggleston, *W pobliżu Morton, Missisipi* (1972)



80. E. Hopper, *Wagon towarowy w Truro* (1931)



81. W. Eggleston, [bez tytułu], z serii *Los Alamos* (1974)



82. E. Hopper, *Słońce na Prospect Street* (1934)



83. J. Wall, *Sosna na rogu ulicy* (1990)



84. E. Hopper, *Słońce w pustym pokoju* (1963)



85. T. Demand, *Stodoła* (1997)



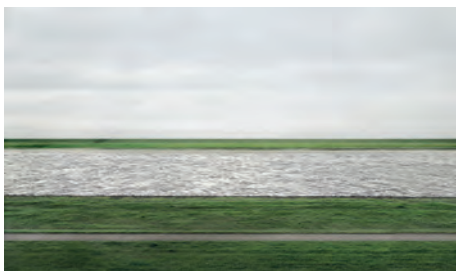
86. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930)



87. W. Evans, *Główna ulica, Selma, Alabama* (1936)



88. J. M. Whistler, *Sklep rybny, zatłoczona Chelsea* (1884–1886)



89. A. Gursky, *Ren II* (1999)



90. J. Vermeer, *Ulica w Delft* (1657–1658)



91. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930), fragment



92. E. Hopper, *Biuro w Nowym Jorku* (1962)



93. J. Groover, *[Tryptyk]* (ok. 1977)



94. J. Wall, *Obraz dla kobiet* (1979)



95. E. Hopper, *Biuro w Nowym Jorku* (1962), fragment



96. R. Diebenkorn, *Ocean Park No. 16* (1968)

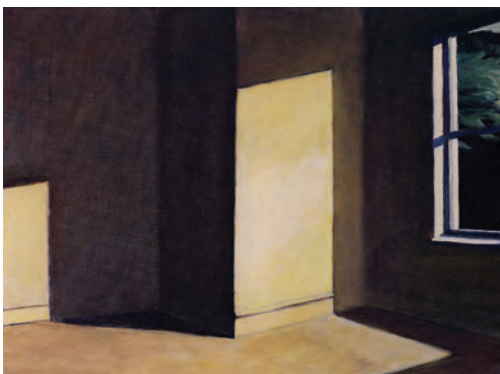




97. E. Hopper, *Zakład fryzjerski* (1931)



98. E. Hopper, *Słoneczne światło w kawiarni* (1958)



99. E. Hopper, *Słońce w pustym pokoju* (1963)



100. E. Hopper, *Pokoje nad morzem* (1951)



101. J. Vermeer, *Śpiąca służąca* (1657)

102. A. Menzel, *Pokój z balkonem* (1845)

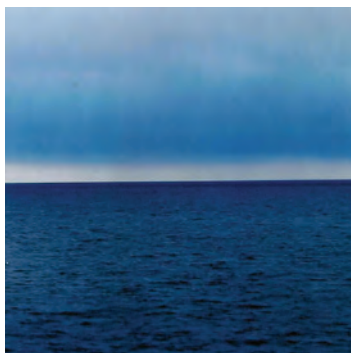
103. J. S. Sargent, *Robert Louis Stevenson z żoną* (1885)



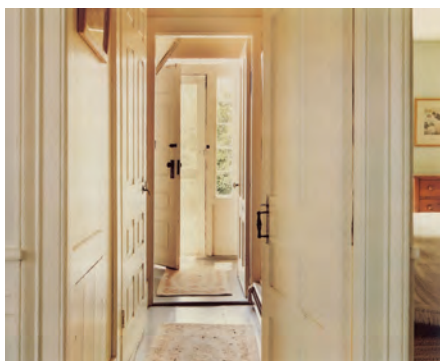
104. R. Magritte, *Mysliwi na krawędzi nocy* (1928)



105. H. Sugimoto, *Morze Japońskie* (1996)



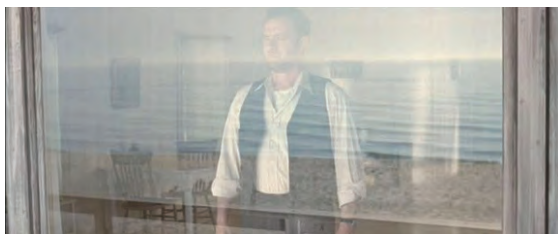
106. P. B. Jensen, *Punkt widokowy, Gudhjem, Bornholm* (2002)



107. J. Meyerowitz, *Hartwig House* (1976)



108. J. Meyerowitz, *Wyjście na plażę* (1982)



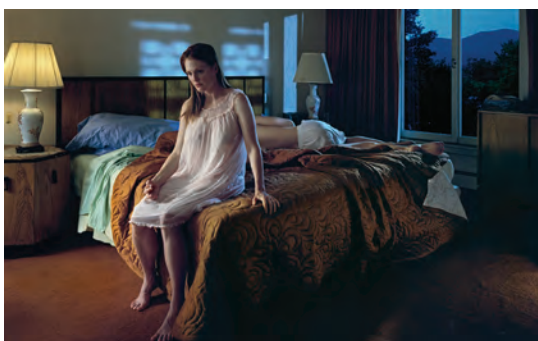
109. S. Mendes (reż.), *Droga do zatracenia* (2002)



110. G. Crewdson, [bez tytułu] (2003–2005)



111. E. Hopper, *Lato w mieście* (1949)



112. G. Crewdson, [bez tytułu] (2003–2005)



113. E. Hopper, *Pokoje dla turystów* (1945)



114. G. Crewdson, [bez tytułu] (2003–2005)



115. E. Hopper, *Hotelowy pokój* (1931) 116. C. Sherman, *UFS # 33* (1979)



117. E. Hopper, *Lato* (1943)



118. C. Sherman, *UFS # 18* (1978)



119. E. Hopper, *Hotelowe okno* (1955)



120. E. Hopper, *Przedział C, wagon 293* (1938)



121. C. Sherman, *UFS # 50* (1979)



122. E. Hopper, *Czteropasmowa szosa* (1956)



123. C. Sherman, *UFS # 7* (1978)





124. E. Hopper, *Jedenasta przed południem* (1926)



125. C. Sherman, *UFS # 15* (1978)

126. E. Hopper, *Nowojorskie kino* (1939)



127. C. Sherman, *UFS # 4* (1977)





128. E. Hopper, *Nocne cienie* (1921)



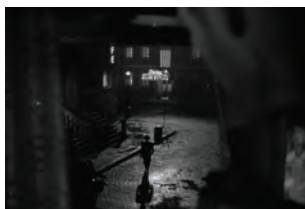
129. W. Wyler (reż.), *Śmiertelny zaułek* (1937)



130. R. Siodmak (reż.), *Mordercy* (1946)



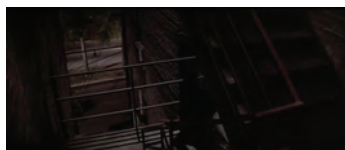
131. A. Hitchcock (reż.), *Cień wątpliwości* (1943)



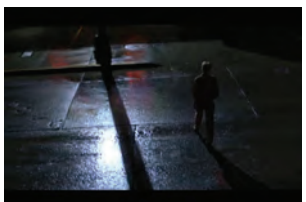
132. J. Huston (reż.), *Asfaltowa dżungla* (1950)



133. D. Argento (reż.), *Głęboka czerwień* (1975)



134. D. Lynch (reż.), *Blue Velvet* (1986)



135. D. Mamet (reż.), *Dom gry* (1987)



136. W. Wenders (reż.), *Nie wracaj w te strony* (2005)



137. A. E. Dmytryk (reż.), *Żegnaj, laleczko* (1944)



138. A. Hitchcock (reż.), *Okno na podwórze* (1956)



139. A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960)



140. E. Hopper, *Miasto* (1927)



141. E. Hopper, *Okna nocą* (1928)



142. E. Hopper, *Pokój w Nowym Jorku* (1932)

[604]



143. E. Hopper, *Droga nr 6, Eastham* (1941)



144. T. Malick (reż.), *Badlands* (1973)



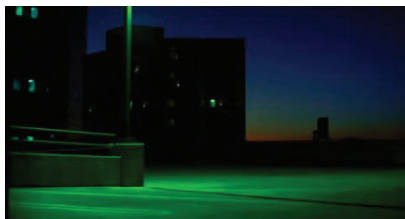
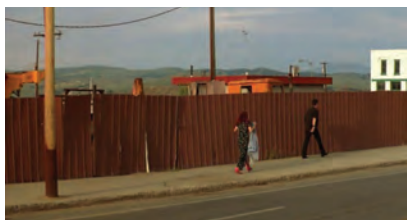
145. H. Ross (reż.), *Grosz z nieba* (1981)



146. E. Hopper, *Z Mostu Williamsburskiego* (1927)



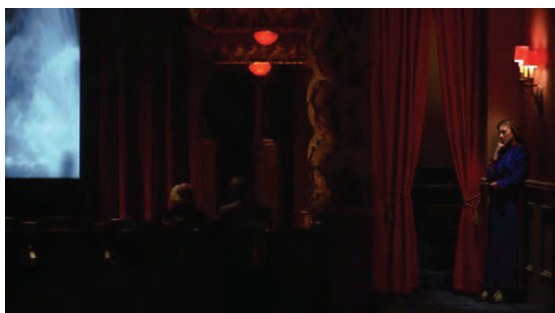
147. W. Wenders (reż.), *Koniec z przemocą* (1997)

148. W. Wenders (reż.), *Paryż, Teksas* (1984)149. E. Hopper, *Pętla Mostu Manhattańskiego* (1928)150. W. Wenders (reż.), *Nie wracaj w te strony* (2005)151. W. Wenders (reż.), *Paryż, Teksas* (1984)152. W. Wenders (reż.), *Nie wracaj w te strony* (2005)

[606]



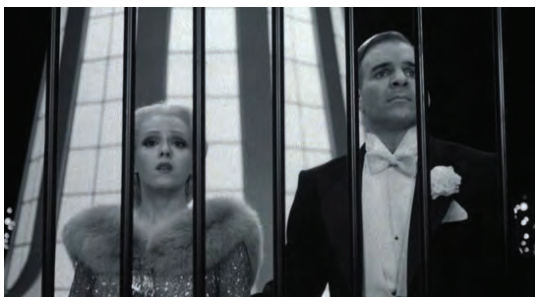
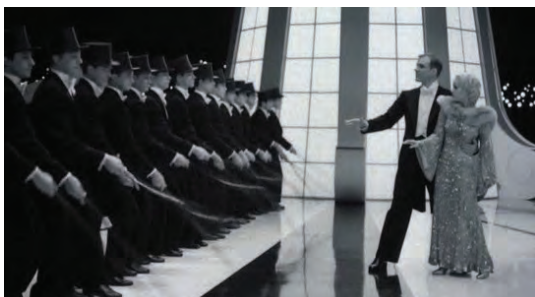
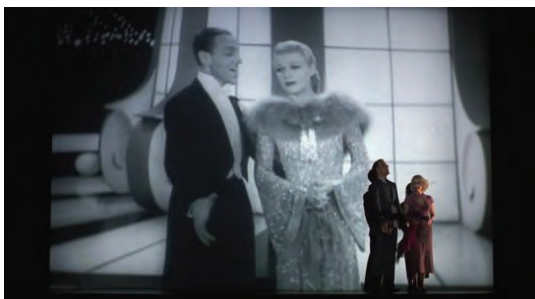
153. E. Hopper, *Nowojorskie kino* (1939)



154. H. Ross (reż.), *Grosz z nieba* (1981)



155. E. Hopper, szkic do *Nowojorskiego kina* (1938-1939)



156. H. Ross (reż.), *Grosz z nieba* (1981)



157. E. Hopper, *Dom przy torach* (1925)



158. A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960)





159. G. Stevens (reż.), *Olbrzym* (1956)



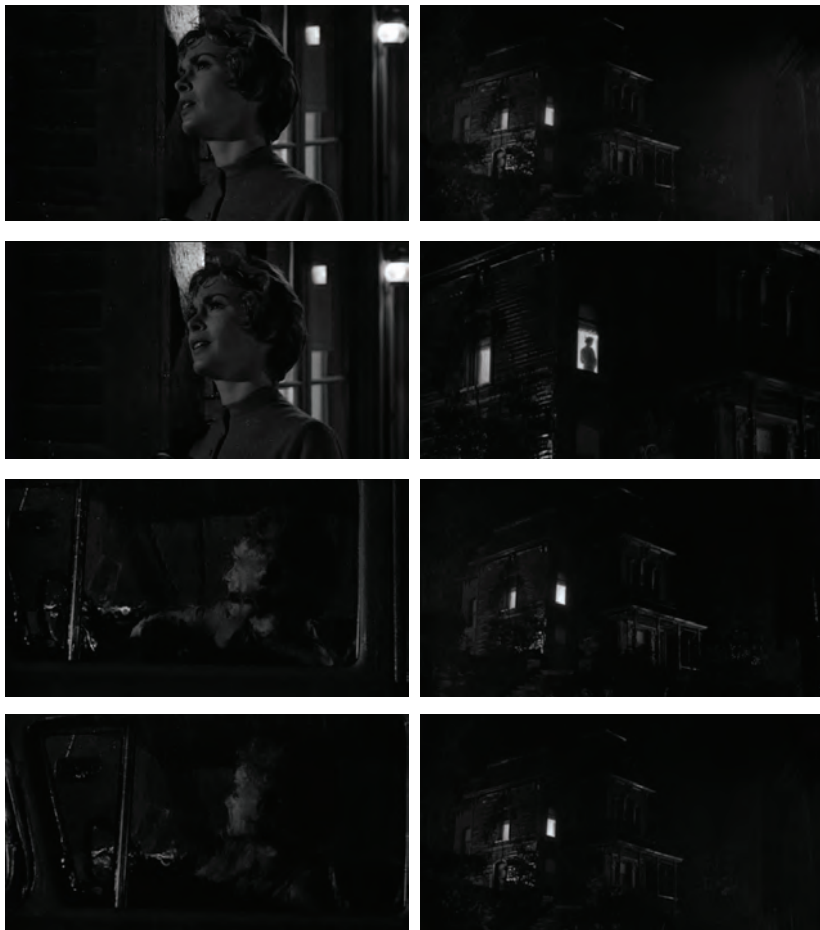
160. T. Malick (reż.), *Dni niebios* (1978)



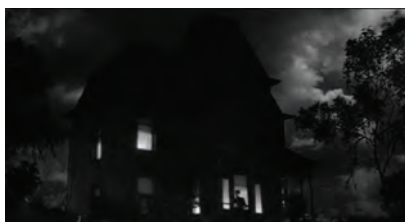
161. G. Levin, *Harvestraw*, New York, fot. z *Hopper's Places* (1986)



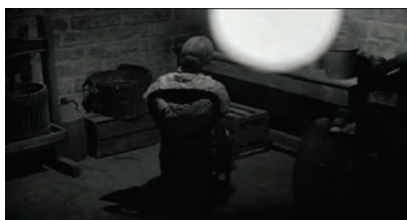
162. New Haven, Connecticut (2008), fot. F. Lipiński



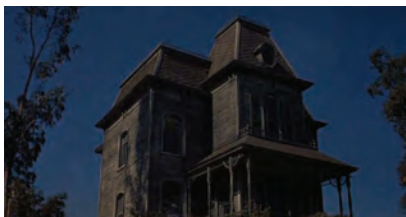
163. A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960)



164. A. Hitchcock (reż.), sekwencja kadrów z filmu *Psychoza* (1960)



165. A. Hitchcock (reż.), sekwencja kadrów z filmu *Psychoza* (1960)



166. R. Franklin (reż.), *Psychoza II* (1983) 167. A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960)



168. M. Antonioni (reż.), *Zaćmienie* (1962)



169. E. Hopper, *Poranek na Cape Cod* (1950)



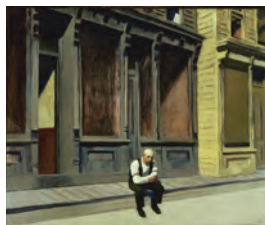
170. M. Antonioni (reż.), *Noc* (1961)



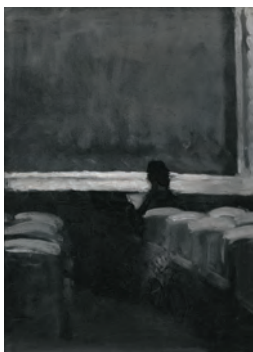
171. E. Hopper, *Pokoje nad morzem* (1951)



172. D. Lynch, *Blue Velvet* (1986)



173. E. Hopper, *Niedziela* (1926)



174. E. Hopper, *Samotna postać w teatrze* (1902–1904)



175. E. Hopper, *Antrakt* (1963)



176. Y. Ozu (reż.), *Wczesne lato* (1951)



177. Y. Ozu (reż.), *Kwiat równonocy* (1958)



178. Y. Ozu (reż.), *Dryfujące trzciny* (1959)



179. E. Hopper, *Długi hals* (1935)

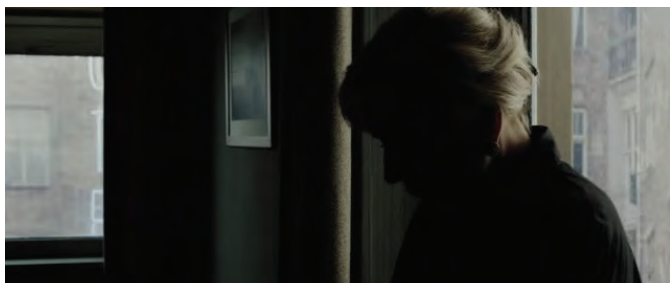
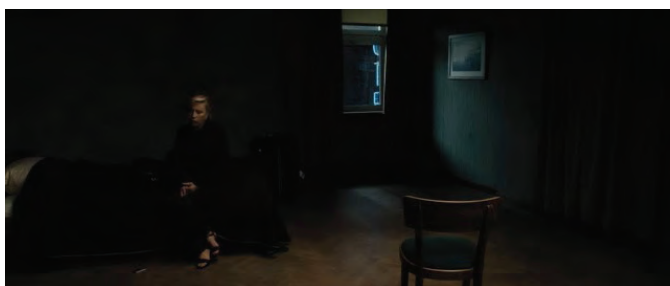
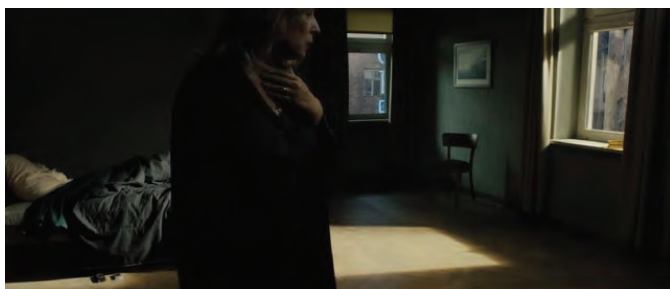
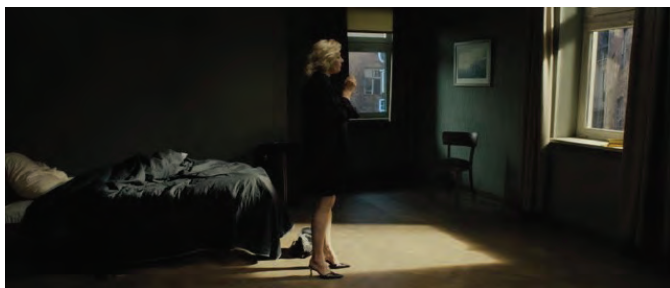


180. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961)



181. G. Crewdson, [bez tytułu] (2002)





182. A. Wajda (rež.), *Tatarak* (2009)



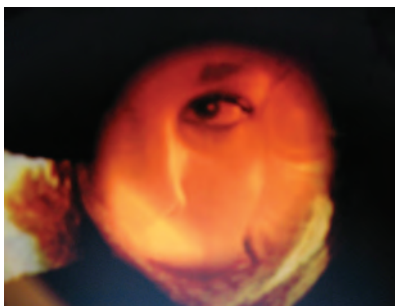
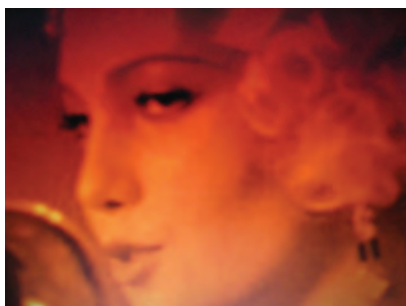
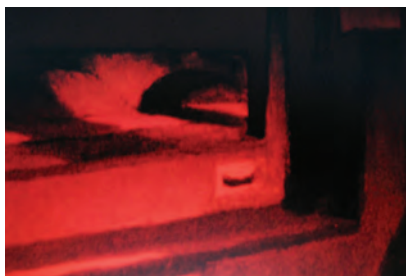
183. A. Wajda (reż.), *Tatarak* (2009)



184. E. Hopper, *Poranne słońce* (1952)



185. E. Hopper, *Kobieta w słońcu* (1961), szkic



186. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Przedział C, wagon 293* (1938), F. F. Coppola (reż.), *Cotton Club* (1984)



187. E. Hopper, *Przedział C, wagon 293* (1938)



188. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Letni wieczór* (1947), N. Cassavetes (reż.), *Pamiętnik* (2004)



189. E. Hopper, *Letni wieczór* (1947)



190. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Amerykańskie miasteczko* (1911), S. Mendes (reż.), *Droga do zatracenia* (2002)



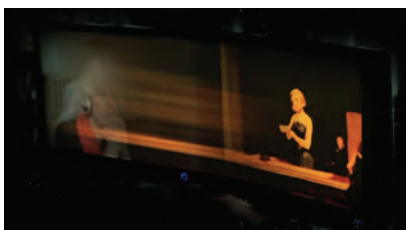
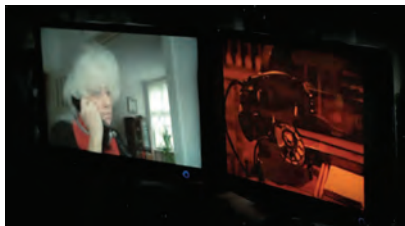
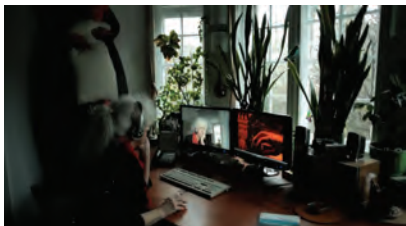
191. E. Hopper, *Amerykańskie miasteczko* (1911)



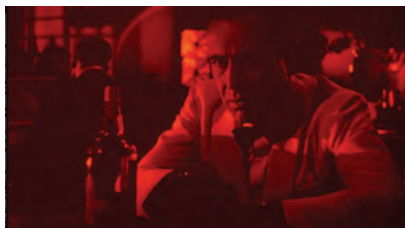
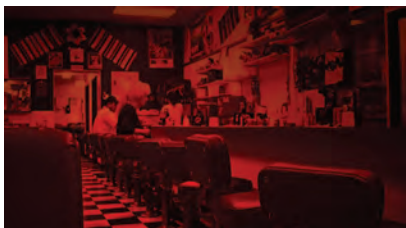
192. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Autoportret* (1925–1930), O. Preminger (reż.), *Anatomia morderstwa* (1959), B. Levinson (reż.), *Bugsy* (1991), J. Huston (reż.), *Sokół maltański* (1941)



193. E. Hopper, *Autoportret* (1925–1930)

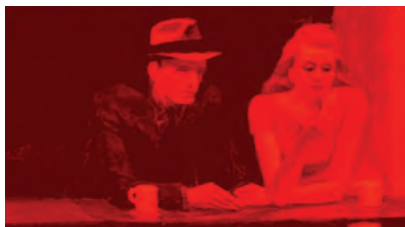


194. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), część 2: *Przypadek Izy G.*; kadry z filmu cytującego: E. Hopper, *Biuro w Nowym Jorku* (1962), S. Leone (reż.), *Dawno temu w Ameryce* (1984)



195. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), część 2: *Przypadek Izy G.*; kadry z filmu cytującego: M. Curtis (reż.), *Casablanca* (1942)

196. I. Gustowska, *Struny czasu* (2008–2012), część 1: *Przypadek Edwarda H.*, kadr z filmu cytującego: E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942)



[624]

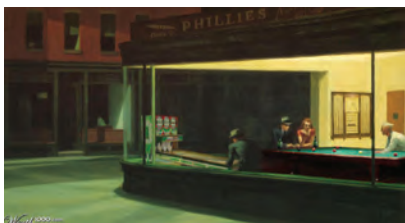


197. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942)

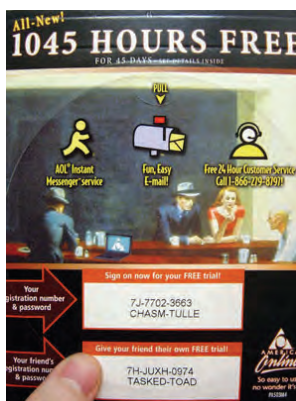


198. G. Helnwein, *Boulevard of Broken Dreams* (1984)





199. Anonimowe pastisze *Jastrzębi nocy*



200. Pakiet startowy AOL



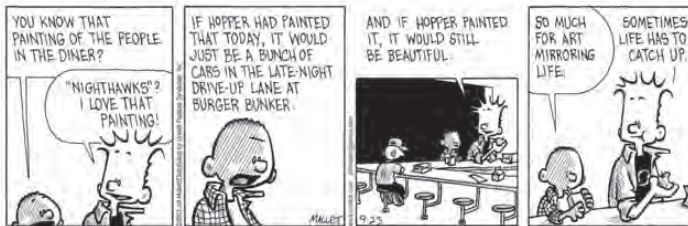
201. US Mail – znaczek pocztowy



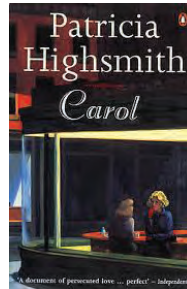
202. *The Simpsons* (kadr z kreskówki)



203. F. Miller, D. Mazzuchelli, *Batman: Year One* (2007)



204. J. Mallet, fragment komiksu *Frazz*

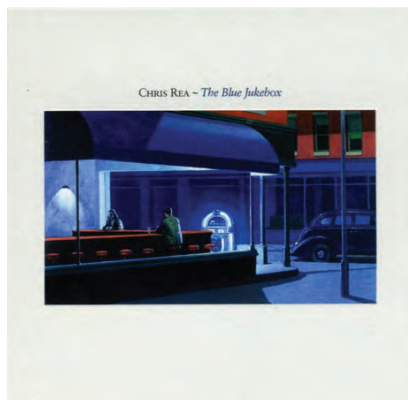


205. Okładki książek: P. Scannel, *Media and Communication* (2007); L. de Winter, *God's Gym* (2002); P. Highsmith, *Carol* (1992)



206. Okładki czasopism: „The New Yorker”, „Atlantic Monthly”, „Tip Magazine”

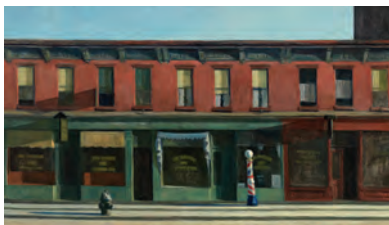
207. Ch. Rea, okładka albumu *The Blue Jukebox* (2004)



208. M. LeRoy (reż.), *Mały Cezar* (1930)



209. R. Siodmak (reż.), *Mordercy* (1946)



210. E. Hopper, *Wczesny niedzielny poranek* (1930)



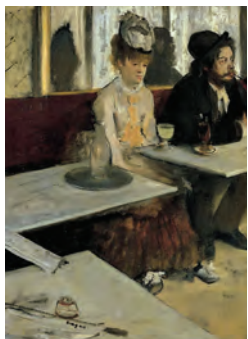
211. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942)



212. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942), fragment



213. P. Picasso, *Skromny posiłek* (1904)



214. E. Degas, *Absynt* (1876)



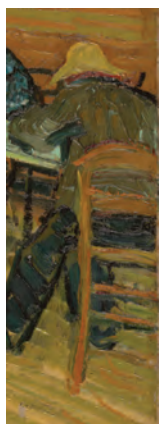
215. P. Picasso, *Pijąca absynt* (1901)



216. É. Manet, *Śliwkowa brandy* (1877)



217. E. Hopper, *Jastrzębie nocy* (1942), fragment



218. V. van Gogh, *Kawiarnia nocą* (1888), fragment



"You said they'd be open"

219. Plakat reklamowy serialu *CSI: Las Vegas* 220. J. Dator, [*You said they'd be open*] (2006)



221. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy* [*Last orders, please*] 222. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy* [*Sorry, we're closed*]



223. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy*: akwarium 224. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy*: statek kosmiczny

[630]



225. Anonimowy pastisz *Jastrzębi nocy* [*Phillie's Stab*]



226. Banksy, *Potrzebne wam to krzesło?* (2005)

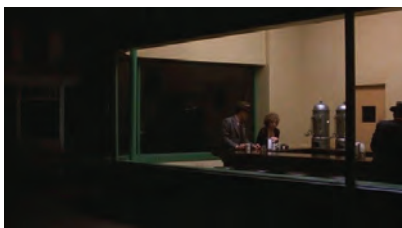


227. K. Aptekar, *Minutes Later* (2006)



228. J.-M. Gauthier, *Jastrzębie nocy* (2002–2006)

[632]

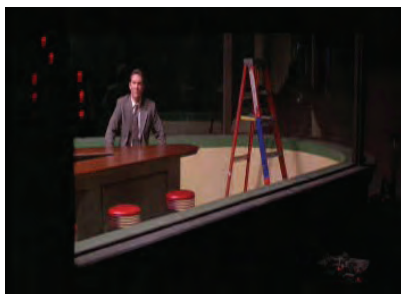


229. H. Ross (reż.), *Grosz z nieba* (1981)



230. W. Wenders (reż.), *Koniec z przemocą* (1997)





231. W. Wenders (reż.), *Koniec z przemocą* (1997)



232. Instalacja na wystawie „Amerykański sen” w Muzeum Narodowym w Krakowie (2009)

