PRZEGLĄD KULTUROZNAWCZY
NR 2 (20) 2014, s. 200–213
doi:10.4467/20843860PK.13.017.2866
www.ejournals.eu/Przeglad-Kulturoznawczy

Marek Hendrykowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów

Semiotyka twarzy. Prolegomena

Semiotics of face. Prolegomenon

Abstract: The author introduces the problematics of the changing discourse of face. He argues that it requires a special attention given the scope and strength of mediatization processes permeating contemporary culture. In the article the consecutive historical phases of reflection on the cultural role of face are presented, spanning from ancient Greece and Middle Ages to late modernity. Such undertaking serves as a rich background for the detailed study of discourse of face in cinema and other screen based media.

Key words: discourse of face, anthropology of face, cinematic face, mediatization

Medium ludzkich uczuć, ekran emocji. Zaledwie kilkaset centymetrów kwadratowych powierzchni. Skóra, kości, tkanka tłuszczowa, naczynia krwionośne, mięśnie, pory, chrząstki, nos, usta, oczy, oprawa oczu, łuki brwiowe, brwi, powieki, rzęsy, zarost, linia włosów, skronie, czoło, bruzdy, zmarszczki, lica, policzki, zęby, szczęka, żuchwa, podbródek, broda, dolna i górna warga, karnacja, rysy twarzy, blizny, szramy, znamiona... Sporo tego. Partie płytsze i głębsze. Warstwa zewnętrzna organicznie złączona z warstwą wewnętrzną. Każdy z wielu elementów musi być na swoim miejscu. Wystarczy mała rana, krostka, rumień, opryszczka, opuchlizna albo zasinienie, aby poczuć, że z twarzą coś niedobrego się dzieje. Najważniejsza jest jednak struktura owego kunsztownego dzieła natury, będącego zarazem wytworem kultury...

Esej ten jest szkicem większej całości. W terminach scenariopisarstwa taka próba nazywana bywa *first draft*. Szkicując ów wstępny zarys, przeprowadzam Czytelnika przez kolejne stadia i historyczne etapy refleksji nad fenomenem twarzy w kulturze. Nie wyróżniam żadnej z dziedzin ekspresji, wiedząc, że za każdą z nich stoi szerszy system i porządek kulturowych odniesień. Nie buduję odrębnego modelu nauki o twarzy. Moim celem jest jedynie otwarcie wieloaspektowej perspektywy badawczej nad twarzą jako medium kultury XX i XXI wieku, ze szczególnym podkreśleniem wątków semiotycznych i kulturowych.

Upowszechnienie wartości wynikającej z tego typu refleksji w formie publikacji naukowej uważam za istotne. Przede wszystkim dlatego, że obiekt naszego zainteresowania ulega w tak wielkim stopniu procesom **mediatyzacji** i **ekranizacji**, stając się – niezmiernie powszechnym, a przy tym specyficznym – nowego rodzaju doświadczeniem antropologiczno-kulturowym. Interpersonalny kontakt twarzą w twarz przybiera w kulturze współczesnej postać

nigdy wcześniej nie istniejącą. Źródło indywidualnej ludzkiej ekspresji, jakie stanowiła twarz, oddala się bardziej niż kiedykolwiek dotąd od człowieka: oferując coraz to inne i bardziej wyrafinowane możliwości komunikowania, a jednocześnie każąc na nowo odczytać dotychczasowe przygody myśli dociekającej znaczenia ujawnianego i ukrytego w ludzkiej twarzy.

Twarz w antyku

Starożytni bacznie zaglądali człowiekowi w twarz. Czynili to tak uważnie, że z refleksji tej zrodziła się osobna gałąź wiedzy: fizjonomika (gr. *phýsis* = natura, *gnṓmē* = wiedza). Co prawda była to dziedzina obejmująca swym zasięgiem szersze niż sama twarz pole obserwacji dotyczących różnych aspektów semiotyki ludzkiego ciała. Miano prekursora należy się tutaj bez wątpienia Arystotelesowi (*Analityki I i II* oraz *Fizjognomika*). To on pierwszy dostrzegł doniosłość i złożoność owego tematu. Pierwszy także zauważył, że „tylko człowiek (...) zdolny jest do śmiechu". Z kolei Kwintylian studiował grę twarzy u retorów. Mówimy tutaj nie o nauce we współczesnym tego słowa znaczeniu, lecz o pewnej umiejętności odczytywania z wyrazu twarzy cech osobowości i reakcji uczuciowych. Bez wątpienia jednak starożytni uważali rozwijaną przez siebie umiejętność za naukę, odnosząc ją do całości wiedzy o człowieku.

Do nich także należy odkrycie metaforyczno-symbolicznej sfery ludzkiego oblicza, któremu starożytni Egipcjanie, Majowie, Grecy i Rzymianie potrafili nadawać zdumiewająco bogate znaczenia, wyposażając je w konteksty: mityczne, symboliczne, astralne, religijne, animalne etc. Dzięki temu wiemy, jak wyglądało bóstwo opiekuńcze Majów Kukulkan, faraonowie Ramzes II, Echnaton i jego żona Nefretete, uwieczniony przez rzeźbiarza Myrona dyskobol, Wenus z Milo, Laokoon, Arystoteles, Sokrates, Juliusz Cezar, Marek Antoniusz, królowa Kleopatra, Kaligula, Owidiusz, Cycero i inni. **Facjalizacja pamięci** to bez wątpienia doniosłe osiągnięcie kultur antyku.

Twarz w erze nowożytnej

Średniowiecze pozostawiło swoim sukcesorom wiele wizerunków twarzy. Osobliwą specjalnością tej epoki stały się twarze istot cierpiących, kuszonych, pogrążonych w ekstazie (Luca Signorelli, Hans Memling, Matthias Grünewald, Hieronymus Bosch, Piero della Francesca itd.), twarze ludzi zmarłych oraz twarze świętych, aniołów i diabłów. Antropomorfizacje wyobrażeń czasu, śmierci, zarazy itp. do dziś urzekają nas siłą artystycznego wyrazu. Średniowieczne maszkarony zdobiące katedrę Notre Dame (XII–XIV wiek) emanują zdumiewającą ekspresją osiągniętego rezultatu.

Spróbujmy wyjść poza obiegowy stereotyp sakralnych kontekstów średniowiecza. Człowiek średniowieczny nie tylko się modlił i budował kościoły. Średniowiecze dokonało osobliwego odkrycia humanoidalnej twarzy sztucznego człowieka w postaci homunculusa. Również w tamtej epoce teatralizacja duchowych form życia społecznego osiągnęła bardzo wysoki poziom symboliczności przedstawień osoby ludzkiej. Widać to zwłaszcza na przy-

kładzie ówczesnej idei egregorów – wyobrażeń zbiorowych zakorzenionych w symbolice kulturowej danego społeczeństwa i z niej się wywodzących. Ogromną zasługą epoki średniowiecza jest także wprowadzenie na trwałe do kultury nowożytnej idei maski karnawałowej jako parodystycznej alternatywy „zwykłego" oblicza.

Renesans, stawiając w centrum uwagi człowieka, odkrył ludzką twarz na nowo. Do dziś wiedza malarska, rzeźbiarska oraz snycerska na ten temat wprawia w zdumienie precyzją obserwacji i stopniem wtajemniczenia genialnych artystów. Renesansowy portret w jego rozlicznych wersjach stanowi wyraz radykalnego przewrotu w sposobie traktowania wizerunku twarzy ludzkiej. Na pierwszy plan została wysunięta indywidualność jednostki. Jej obraz wydobywał na jaw rysy osobowości, cechy charakteru, piękno ludzkiego ciała emanujące z twarzy. Myśl renesansowa dostarczyła kulturze ludzkiej wiele wnikliwych obserwacji i uczonych traktatów na ten temat. Wyróżnia się wśród nich zwłaszcza *De humana phisiognomia* Giovanniego Battisty della Porty (1586).

W wiekach następnych twarz odegrała niemałą rolę w sporach filozoficznych, ideowych i religijnych, stając się obiektem rozmaitych dociekań oraz ekscytującym tematem szeregu głośnych traktatów naukowych. Datowana na tamte czasy kariera twarzy jako obiektu rozmaitych studiów pod niejednym względem zaskakuje. Spór o nią dotyczył pryncypiów. Poszukiwano naukowych uzasadnień wyrazu twarzy, jej zagadkowego układu, kształtu, mimiki, czytelności, jednoznaczności; wielokrotnie próbowano dokonać systematyzacji przejawiających się w niej znaczeń. Z jednej strony studiowano „normalność", z drugiej wyczytywano w ludzkich obliczach: obłęd, szaleństwo, ekstazę, geniusz twórczy. Nastawienie genetyczne ścierało się z refleksją o charakterze funkcjonalnym. Aspekt duchowy wchodził w konfrontację z quasi-newtonowskim mechanicyzmem, a koncepcje pseudoracjonalne z ujęciami racjonalnymi.

Wiedza o twarzy (a także o umyśle, emocjach, głowie i mózgu) – niezależnie od tego, czy była nazywana fizjonomiką, metoscopią, patognomiką czy też frenologią – miała dotyczyć rzeczy ogólnych, ale definiować to, co szczegółowe, własne, przynależące do pojedynczego człowieka. Czytanie z twarzy nabierało cech wiedzy tajemnej na podobieństwo astrologii i alchemii. Renesansowy matematyk, mechanik i lekarz Girolamo Cardano w dziele *Metoscopia* (wydanym pośmiertnie w Paryżu w 1658 roku) twierdził, że istnieje związek między konfiguracjami bruzd i zmarszczek twarzy a układem planet oraz systematyką metali.

Czytanie z twarzy (kształtu głowy etc.) stało się *idée fixe* tamtych czasów. Fizjonomikę XVIII wieku zdominowały fundamentalne dzieła Johanna Caspara Lavatera (*Von der Physiognomik*, 1775, a następnie czterotomowe *Phisiognomischen Fragmenten*, 1775–1778), polemicznie dyskutowane przez jego oponenta Georga Christopha Lichtenberga, a następnie przez twórców frenologii Franza Josefa Galla i Johanna Spurzheima. W samym środku epoki oświecenia zdarzył się też opisany szczegółowo przez lekarza Jeana Marca Gaspara Itarda fenomen schwytania przez myśliwych w lasach południowej Francji dzikiego dziecka zwanego Victorem z Aveyron – przypadek zaprezentowany ponownie blisko dwa stulecia później w *Dzikim dziecku* (1970) François Truffauta.

W tyglu mnóstwa różnorodnych poglądów, przeczących sobie wzajemnie koncepcji i chaotycznych idei pojawiło się z biegiem lat wiele konkurencyjnych doktryn (natywizm, determinizm, teokratyzm, mechanicyzm, neoscjentyzm) i pseudonaukowych teorii (rasizm), a także projektów kulturowo-artystycznych: na przykład podjęta i twórczo rozwinięta przez romantyków idea wyjątkowości jednostki genialnej: wymykającej się obiegowym schematom i wyróżniającej na tle form egzystencji, życiowych zachowań i wyglądu zwykłych ludzi.

Romantyzm przemówił w kwestii twarzy jako fenomenu znaczącego głosem samego Hegla, który zaatakował i wyśmiał uzurpatorskie założenia systematyki Lavatera. Echa tej krytyki zawędrowały również do literatury polskiej. W znakomitej, naznaczonej niezrównaną ironią scenie z *Kordiana* (akt 3, scena 6), której akcja dzieje się w szpitalu wariatów, Słowacki umieścił taki oto dialog między Dozorcą a Doktorem:

Dozorca
Cały szpital jak zegar rozłożę po sztuce...
Pan zapewne w medycznej ćwiczysz się nauce.

Doktor
Tak.

Dozorca
Jakież to systemata pan doktor zachwala?

Doktor
Macanie głów...

Dozorca
Rozumiem, to systemat Galla.

Doktor
Tak.

Dozorca
Ciekawość mię bierze, czy się pan przekona
Z głów, która tutaj głowa najostrzej szalona?

Doktor
O! ja odgadnę z twarzy sądem Lavatera.
(wskazując na Kordiana)
Ot – ta...[1]

Kiedy wydawało się, że triumf myślenia o twarzy jako o masce ludzkiej duszy, w kategoriach skrajnego determinizmu i mechanistycznie pojętej genetyki, osiągnął absolutne apogeum, nieoczekiwanie pojawił się wielki uczony, który posługując się racjonalną argumentacją, twierdził co innego. Karol Darwin w intrygującym dziele pod tytułem *Expression of Emotions in Man and Animals* (1872) zaprezentował naukowe pojmowanie ludzkich

[1] J. Słowacki, *Kordian*, [w:] *idem*, *Utwory wybrane*, t. 1, PIW, Warszawa 1959, s. 507–508.

zachowań, łącząc je z pochodzeniem i ewolucją człowieka, tłem językowym i kulturową różnorodnością ekspresji twarzy. Dodajmy, iż doniosłą wartość poznawczą książki Darwina wydatnie podniosła – prekursorska w owych czasach – oprawa ilustracyjna w postaci kolekcji fotografii wykonanych w 1870 roku przez zaprzyjaźnionego z nim młodego lekarza psychiatrę Jamesa Crichtona-Browne'a.

Twarz na ekranie

Jedno ze znamiennych dążeń i cech kultury współczesnej daje się wyprowadzić z nieustannie poszerzanego w niej udziału wizualności. Podstawowym aktantem i charakterystycznym wyróżnikiem w systemie jej funkcjonowania jest ekran. Człowiek ekranowy XX i XXI wieku niesie z sobą wizerunkową rewolucję w kulturze. Twarz w komunikacie kinematograficznym (w filmie, telewizji, sieci, w przekazie transmitowanym za pośrednictwem Skype'a etc.) funkcjonuje nie jako emblemat czy statyczny wizerunek, lecz jako złożony i wieloznaczny tekst interlingwistyczny. Jego podstawowym, niezbywalnym wyróżnikiem okazuje się bycie w nieustannym ruchu.

Ekran tylko z pozoru przypomina ramę obrazu malarskiego, w istocie nadając obramowaniu dalece odmienny wyraz semiotyczny[2]. Badacz ekranowych właściwości twarzy aktora jest bezradny tak długo, jak długo ogranicza się do – czerpanych z historii sztuki i studiów nad rysunkiem i malarstwem – ikonograficznych metod badawczych, zmierzając do jednoznacznego zdefiniowania statyki właściwego jej wyrazu. Dzięki kinematografii twarz jako fenomen tekstowy odkrywa swoją ciągle zmieniającą się ekspresję.

Z obserwacji tej wynikają ważne wnioski metodologiczne. Jeśli bowiem uznać, że twarz ukazana na ekranie nieustannie dzieje się i staje, będąc terytorium ruchomym, zmiennym i niewyczerpanie dynamicznym w swym wyrazie – zapewne właściwiej będzie zastosować w studiach nad nią alternatywne wobec tamtych tradycyjnie stosowanych ujęć podejście: cybernetyczne, transformacyjno-generatywne i holistyczne. Dopiero wtedy, w moim przekonaniu, pojawi się szansa odkrycia i dogłębnego odczytania nacechowanych znaczeniowo stadiów i faz zachodzącej na ekranie przemiany.

Tak czy inaczej, wszystko zależy od wybranego klucza analizy i interpretacji. Z punktu widzenia cybernetyki i lingwistyki generatywnej, a także teorii mnogości, struktura znakowa twarzy aktora (obojętne w tym miejscu, czy w filmie fikcji, czy w dokumencie) może zostać odczytana i modelowo zrekonstruowana jako swoisty program generujący różnorodne znaczenia – samoistnie i w połączeniu z innymi elementami przekazu. Kwestia naturalności aktorskiego wyrazu jest w tym przypadku ściśle powiązana z działaniem określonej konwencji. „Aktor filmowy – powiada Wiaczesław Iwanow – raczej nie dąży do absolutnego wcielania się w rolę, lecz buduje coś na kształt stałego obrazu-maski"[3].

[2] Szerzej na ten temat zob. M. Hendrykowski, *Ekran i kadr*, [w:] *idem*, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.

[3] W.W. Iwanow, *Z badań strukturalnych nad znakami sztuki*, przeł. W. Osadnik, „Kino" 1977, nr 10.

Sprawą niezwykle intrygującą, której nie sposób przeoczyć, jest kwestia względnej autonomiczności wyrazu twarzy ludzkiej na ekranie. Wyraz ten można odczytywać w sposób izolowany, separując go i odcinając od kontekstu i konsytuacji, w jakich dany obiekt się pojawia. Nasuwa się tutaj *per analogiam* seria trików z głową w słynnym filmie Georges'a Méliès*a Człowiek z kauczukową głową* (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1902). Badacz i interpretator, decydując się na takie – skądinąd praktycznie możliwe – izolowane od reszty odczytanie samej twarzy, ryzykuje w procesie poznawczym niemało. Prowadzi ono bowiem do nieuprawnionego ignorowania sensów wyrazu twarzy wynikających z najszerzej pojętej interakcji. Innymi słowy: oddzielona od jakże ważnej reszty, sztucznie wypreparowana część przekazu niewątpliwie nadal znaczy – przestaje się kontaktować z całością, co w zasadniczy sposób ogranicza możliwość interaktywnego odczytania niesionego przez nią sensu w strukturze całego komunikatu, a także w konsytuacji, w jakiej funkcjonuje on w danym tu i teraz.

Znacznie ciekawiej i głębiej twarz aktora na ekranie daje się czytać w powiązaniu z resztą akcji na ekranie. Nie musi to wcale prowadzić do utraty pierwiastka autonomii owej gry w stosunku do reszty ekranowych zdarzeń. Praktyka reżyserii, praktyka filmowania i praktyka gry aktorskiej w filmie oraz oparta na montażu poetyka odbioru przekazów audiowizualnych zgodnie podpowiadają badaczowi, że między jednym a drugim zachodzi korespondencja i wymiana znaczeń oparta na chwiejnej równowadze obu pól. Właśnie pól. Twarz na ekranie – odpowiednio wykreowana, zainscenizowana i sfilmowana – pełni bowiem funkcję ekranu wewnętrznego, stając się rodzajem kadru w kadrze i określając sposób patrzenia na ludzi i zdarzenia. Mamy zatem do czynienia z podwojonym bytem tekstowym: jednym z nich jest twarz na ekranie, drugim – sama twarz jako ekran.

Złote lata dwudzieste

Dla wydobycia ekranowej ekspresji twarzy David Wark Griffith uczynił bardzo wiele: wystarczy przywołać w tym miejscu serię wyreżyserowanych przez niego w najdrobniejszych szczegółach pamiętnych kreacji aktorskich Lillian Gish. Prawdziwa rewolucja estetyczna w tej materii – zarówno w refleksji teoretycznej, jak i w praktyce filmowej – dokonała się jednak w dekadzie lat 20. Nowocześnie uprawiana myśl teoretyczna spotkała się tutaj i twórczo połączyła z praktyką artystyczną kina. Na początku tej dekady pionierski eksperyment przeprowadził młody Lew Kuleszow, który dowiódł, iż ujęcie neutralnej w swym wyrazie twarzy Iwana Mozżuchina nabiera bardzo różnych znaczeń w zależności od tego, w jaki kontekst montażowy zostaje ono wprowadzone.

Wkrótce pojawiły się kolejne oryginalne prace dotyczące twarzy. Dość przypomnieć, że to właśnie w latach 20. zostały napisane doniosłe traktaty na temat fotogenii filmowej (Louis Delluc, Leon Trystan), gry aktorskiej (Urban Gad, Karol Irzykowski, Walter Benjamin) oraz fizjonomii i mikrofizjonomii na ekranie (Béla Balázs).

W kinie i w sztuce ruchomego obrazu była to zaiste dekada przebiegająca pod znakiem twarzy. Rozpoczynała się *Brzdącem* Chaplina i *Nosferatu – symfonią grozy* Murnaua, a koń-

czyła *Wichrem* Sjöströma i *Błękitnym aniołem* von Sternberga. Po drodze niejako powstało wiele niezwykłych dzieł, wśród nich między innymi: *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina, *Gorączka złota* i *Cyrk* Charliego Chaplina, *Napoleon* Abla Gance'a, *Człowiek z tłumu* Kinga Vidora i arcydzieło nad arcydziełami nie tylko w tej kategorii: *Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera. To właśnie w tym ostatnim filmie, nieprzypadkowo nazywanym „łabędzim śpiewem" kina niemego, dokonało się – w najpełniejszym z możliwych kształcie dramatycznym – odkrycie twarzy jako niezastąpionego instrumentu ekspresji filmowej.

Twarz jako krajobraz wewnętrzny

Kiedy wyobrażamy sobie powierzchnię tego terytorium, najpierw przychodzi na myśl dwuwymiarowa płaszczyzna. Nieprzypadkowo. Działa tu bowiem kulturowy mechanizm podobizny: rysunkowej, malarskiej, fotograficznej, filmowej. Dopiero potem z wolna uświadamiamy sobie, że istnieje trzeci wymiar, a wraz z nim rzeźba (czy też relief) twarzy. To ona stanowi krajobraz, czasem niezbyt wyrazisty, kiedy indziej niezwykle wymowny, charakterystyczny, obdarzony nośnością znaczenia i fenomenalną głębią wyrazu. Ta ostatnia uwaga odnosi się między innymi do filmów Ingmara Bergmana. Diane M. Borden, autorka znakomitego studium analitycznego na temat obrazu twarzy w dramatach Bergmana, pisze:

> Można powiedzieć że tak jak Bach opracował różnego rodzaju możliwości wzoru fugi, tak i Bergman wykorzystuje technikę zbliżenia twarzy, wydobywając z niej wszystkie estetyczne i tematyczne możliwości.
>
> Możemy więc określić styl Bergmana jako rodzaj wynalazczości w ograniczeniu. Ta skuteczność środków, tak uderzająca w przypadku obrazów twarzy, jest zrównoważona przez inne elementy jego filmów: ograniczoną liczbę aktorów, nagi pejzaż, prostą, mało wyszukaną dekorację, zwięzły dialog, powtarzający się wciąż temat kryzysu egzystencjalnego i towarzyszących mu namiętności. Każdy film wydaje się częścią większej całości, jak gdyby każdy następny utwór stanowił dalszy wariant pracy mistrza. Stąd obserwujemy tak ścisłą ciągłość w stylu Bergmana. A jedną z głównych technik przyczyniających się do utrzymania tej ciągłości jest obraz twarzy[4].

Nic dodać, nic ująć. Studium Borden powstało w końcu lat 70. Wnioski przez nią wyprowadzone zachowały jednak swą prawomocność do dzisiaj. Od studenta reżyserii i sztuki operatorskiej do najwybitniejszych artystów kina w rodzaju Felliniego, Antonioniego, Jarmuscha, Kieślowskiego, Loacha, Leigh czy Hanekego – wszyscy zdają sobie sprawę z semiotycznej pojemności i doniosłości tego elementu świata przedstawionego. Od czasów Griffitha i Murnaua dziesiątki razy zmieniały się style gry aktorskiej i konwencje kina, jednak twarz nadal pozostaje metaforą pejzażu wewnętrznego filmowanej postaci.

[4] D.M. Borden, *Styl Bergmana a obraz twarzy*, przeł. J. Żukower-Narbuntowicz, „Kino" 1981, nr 3.

Twarz w lustrze

Własna twarz widziana w zwierciadlanym odbiciu to nie tylko rezultat działania praw optyki. W lustrze odkrywamy asymetrię prawej i lewej strony, dostrzegamy też paradoks tkwiący w fenomenie odwrócenia i lustrzanej „inności". W tym samym momencie okazuje się ona również – dla jej posiadaczki lub posiadacza – znajomym (bądź całkowicie obcym) tekstem psycho- i socjokulturowym, odzwierciedlającym własną tożsamość. Jeśli przenieść tę ostatnią obserwację na teren aktorstwa filmowego, nieuchronnie pojawi się istotne pytanie o udział pierwiastka osobistego w sztuce aktorskiej, a wraz z nim da o sobie znać także inna, równie doniosła, kwestia „lustra społecznego", jakim bywa w procesie odbioru każde dzieło filmowe z prawdziwego zdarzenia.

Lustrzane odbicie ludzkiej fizis, jeśli rozważyć ów ruchomy obraz od strony filozoficznej, otwiera intrygującą perspektywę interpretacji prowadzącej w stronę topiki podwojenia – motywu fantomu, sobowtóra i dublera[5]. Choć oba zjawiska – każde na swój sposób – mają wymiar fizyczny, realna twarz nie jest tym samym, co jej odzwierciedlenie. Najpierw stanowi ona własność prywatną, należąc osobiście do tego, który ją posiada. Rozszczepienie tych dwóch odrębnych ontologicznie bytów już ponad sto lat temu dało filmowcom asumpt do kapitalnych eksperymentów inscenizacyjnych (m.in. *Student z Pragi* Stellana Rye'a i Paula Wegenera, 1913).

Gender face

Jeżeli powiadamy, że twarz ludzka ma wymiar kulturowy, twierdzenie to prowadzi w konsekwencji do wniosku, iż pozostaje ona również w ścisłym związku z płcią kulturową. W teatrze życia codziennego rozpoznawanie i nieodłączna odeń identyfikacja płci osób nieznajomych, które spotykamy, stanowi czynność nieustannie ponawianą. W kulturze współczesnej od czasów modernizmu zdarzały się okresy ostrych rozróżnień oraz przeciwstawień pierwiastka męskiego i żeńskiego, za którymi stała bezwzględna sankcja społeczno-kulturowa (do okresów takich należała przykładowo epoka wiktoriańska z właściwym jej rygoryzmem podziałów). A oprócz nich – miejsca i czasy, w których w wymiarze danego systemu kultury, a niekiedy całkiem generalnie, w skali bez mała światowej, dochodziła do głosu mniej lub bardziej zaawansowana unifikacja cech osób obojga płci (Berlin za czasów Republiki Weimarskiej, kontrkultura europejska i amerykańska lat 60.).

Spostrzeżenie to nie dotyczy wyłącznie kultury Zachodu. Wielki wkład kulturowy w dzieło równouprawnienia płci wniosła kultura teatralna Dalekiego Wschodu (zwłaszcza opera chińska oraz teatr japoński). Warto w tym miejscu przywołać jeden modelowy wręcz przykład współczesny, jakim jest sztuka aktorska znakomitego wykonawcy ról kobiecych (*onnagata*) Tamasaburō Bandō. Aktor ten, dzięki długoletnim ćwiczeniom, posiadł i rozwi-

[5] Pierwszym badaczem kina, który dostrzegł i trafnie ocenił niezwykłą nośność semantyczną i doniosłość artystyczną tego motywu, był Siegfried Kracauer – w książce: *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.

nął fenomenalną zdolność transformacji wizerunku własnej twarzy, sylwetki, gestów i zachowań, kreując na scenie i na ekranie postaci literackie o tak złożonym rysunku psychologicznym, jak Nastazja Filipowna czy książę Myszkin.

Mając na uwadze fascynującą przemianę kobiety w mężczyznę oraz mężczyzny w kobietę – transformację, która uzmysławia nam dymorfizm płciowy i dwupostaciowość ludzkiej twarzy – warto zestawić z sobą dwa wybitne filmy nakręcone przez polskich reżyserów za granicą. Jednym z nich jest *Lokator* (1976) Romana Polańskiego według powieści Rolanda Topora *Chimeryczny lokator*, ukazujący powolny proces destrukcji osobowości głównego bohatera, Trelkovsky'ego, i jego przemianę w postać tragicznie zmarłej sąsiadki Stelli. Drugim – oparta na motywach *Idioty* Dostojewskiego *Nastazja* (1994) Andrzeja Wajdy, w której niezapomnianą kreację stworzył właśnie Tamasaburō Bandō.

Od sfery sztuki przejdźmy na powrót – po metodologicznym moście „poetyki doświadczenia"[6] – do sfery życia społecznego. Współczesność nasza w zasadniczy sposób zintensyfikowała kwestię płci kulturowej zapisanej w ludzkiej fizis. Postrzeganie kobiecych i męskich twarzy w komunikatorach jest problematem nie tylko medioznawczym. Przenosi się ono i rzutuje na wiele reakcji psychospołecznych. Jedną z rytualnych zabaw młodzieży w sieci stało się umieszczanie na portalach społecznościowych YouTube, Yahoo! Tumblr, Reddit czy Twitter zrobionego kamerą internetową lub telefonem komórkowym kilkuminutowego filmiku wideo z pytaniem: jestem ładna czy brzydka?

Fraza: „Am I pretty or ugly?" okazuje się w wyszukiwarkach jedną z popularniejszych pod względem liczby wyświetleń, będąc hasłem wywoławczym – zataczającego coraz szersze kręgi – światowego trendu w sieci. Tysiące nastolatek wystawiają tą drogą siebie pod pręgierz opinii anonimowych „jurorów" ich urody, oprócz zdawkowych komplementów ryzykując najbardziej brutalne zaczepki i wulgarne ataki *ad personam*. Syndrom POU (*pretty or ugly*) zwrócił uwagę nie tylko socjologów i badaczy kultury Internetu.

26-letnia brytyjska preformerka, mieszkająca we wschodnim Londynie Louise Orwin, przeprowadziła w 2013 roku eksperyment pod nazwą Project Pretty Ugly[7], przywodzący na myśl słynne doświadczenie Kuleszowa z początku lat 20. XX wieku. Orwin zademonstrowała siebie na portalu YouTube w trzech odmiennych wcieleniach: mrocznej Becky z ostrym makijażem, lolitkowatej Baby i okularnicy Amandy, uruchamiając zgodnie z konwencją POU lawinę anonimowych komentarzy. Zebrany przez nią materiał posłużył następnie do napisania sztuki teatralnej *Pretty Ugly*, wystawionej na scenie Camden People's Theatre (premiera 23 października 2013).

Opisany eksperyment online nie jest jeszcze jednym przejawem banalnej i bezproduktywnej aktywności tuzinkowych wytwórców medialnego rozgłosu. Niewątpliwą, acz dziwnym trafem niedostrzeżoną przez recenzentów wartością dodaną akcji autorstwa Louise Orwin stał się, w moim przekonaniu, aspekt parodystyczny tego przedsięwzięcia. Potrakto-

[6] Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.

[7] Szerzej na temat szczegółów eksperymentu zob. *Media Savvy Girls. A Researcher Blog advancing Media & Social Literacy for Girls. My Interview with Louise Orwin (Pretty Ugly project)*, posted on November 27, 2013; http://mediasavvygirls.com/my-interview-with-Louise-Orwin (dostęp: 20.09.2014).

wane jako interaktywny spektakl starcie obiegowego kanonu urody z osobistą rzeczywistością wyreżyserowanych przez autorkę i umieszczonych w sieci wizerunków doprowadziło do przewrotnego zakwestionowania i przedrzeźnienia reguł bezmyślnej konwencji, wokół której rozwinął się fenomen Pretty or Ugly. Rzeczą szczególnie znamienną okazuje się przy tym (wzięta w ironiczny nawias) „seryjność" owych trzech wizerunków w zestawieniu z seryjnością tysięcy innych autoprezentacji kursujących w sieci i oczekujących komentarza na swój temat.

Twarz jako zapis pamięci

Zamiana twarzy na maskę jest odmianą zabawy i gry doskonale znaną już w starożytności. Co innego jednak, gdy chodzi o trwałą zamianę własnej twarzy na inną. Na pomysł transplantacji twarzy kino wpadło na długo przed chirurgami i transplantologiami, wiele dekad temu. W medycynie stała się ona możliwa niedawno, będąc jednym z wielkich osiągnięć nauki XXI wieku. Twarz jako kolejna ekstensja człowieka to jeszcze jedno osiągnięcie naszych czasów. Nie upłynęło jeszcze nawet dziesięć lat od momentu, kiedy po raz pierwszy wykonany został przeszczep ludzkiej twarzy (prof. Benoit Lengelé, koniec listopada 2005).

Epoka, w której żyjemy, pokazała niedawno wspaniałą stronę zdobyczy nowoczesnej technologii i wiedzy naukowej, oferując ludziom z ogromnymi ubytkami i deformacją twarzy szansę już nie tylko rekonstrukcji plastycznej fragmentu, lecz także pozyskania nowej twarzy w wyniku transplantacji twarzy człowieka zmarłego. Filmowcy przewidzieli i sugestywnie zademonstrowali na ekranie taką możliwość dawno temu, by przywołać tylko *Człowieka bez twarzy* (1993) Mela Gibsona oraz *Bez twarzy* (1997) Johna Woo.

Chirurgia twarzy, dawniej egzystująca jedynie w wymiarze science fiction, jest obecnie jedną z najbardziej dynamicznie rozwijających się dziedzin medycyny i transplantologii. Wykonywany przez różne ośrodki medyczne na świecie przeszczep tej części ludzkiego ciała stworzył jednak nieoczekiwane problemy natury psychologicznej. Okazało się, iż otrzymanie cudzej twarzy, oprócz aspektu czysto medycznego związanego z przyjęciem lub odrzuceniem przeszczepu przez organizm, zawiera również w sobie nie mniej ważny aspekt psychologiczny i kulturowy.

Nowa twarz staje się dla jej posiadaczki lub posiadacza niełatwym wyzwaniem semiotyczno-egzystencjalnym. Podobno osoby po przeszczepie najpierw uczą się rozpoznawać otrzymany wizerunek jako własną twarz. To oznacza trudne przejście przez zapomnienie twarzy poprzedniej, która towarzyszyła człowiekowi od urodzenia do momentu nieszczęśliwego wypadku. Trudność podstawowa polega na nabyciu nowej tożsamości własnego oblicza. Nie chodzi tylko o to, że twarz nabyta stanowiła dotąd twarz cudzą, ale przede wszystkim o z trudem przyjmowany przez pacjenta moment autoidentyfikacji, będącej rezultatem zbudowania własnego wizerunku w akcie pozbycia się poprzedniego.

Ekranizacja twarzy

Od momentu wynalezienia kinematografii ekranizacja twarzy stanowi jedną z najbardziej powszechnych właściwości semiotycznych towarzyszących przedstawianiu człowieka w kulturze nowoczesnej. Niegdyś moment znalezienia się w polu widzenia kamery i efekt obramienia prowadzący do wykreowania ruchomego obrazu osoby ludzkiej krył w sobie ekscytującą magię zdarzenia wyjątkowego w ludzkim życiu (młody Charlie Chaplin w burlesce *Kid Auto Races at Venice*, reż. Henry Lehrman, 1914). Zauroczenie to bynajmniej nie przeminęło, trwając przez wiele następnych dekad. Współczesny przekaz transmedialny dołożył do tego osobliwą fascynację ludzi kamerowanych jako uczestnicy masowych widowisk i w tym samym momencie oglądających siebie na telebimach.

Jednak powszechna obecnie dostępność mediów elektronicznych i cyfrowych (kamera wideo, kamera cyfrowa, kamera w telefonie komórkowym, Skype etc.) doprowadziła w rezultacie do całkowitego uzwyczajnienia i spowszednienia czynności kamerowania, odbierając kinematograficznemu wizerunkowi ludzkiej twarzy dawną magię. Ekranizacja twarzy, jeśli rozpatrywać ten fenomen w kategoriach makrokulturowych, nadal stanowi wieloznaczny fakt społeczny zasługujący na ciągłą obserwację badawczą z perspektywy medioznawstwa, komunikologii, antropologii kulturowej i psychologii społecznej.

Kultura wizualna i audialna (głos ludzki również ma w tej przemianie swój udział) we współczesnym stadium rozwoju dopiero uczy się zagospodarowywać wizerunek publiczny. Na szczególną uwagę zasługuje w tym procesie zjawisko **tabloidyzacji** twarzy jako kursującego w powszechnym obiegu publicznego wizerunku na sprzedaż. Prekursorem wśród artystów awangardowych był na tym polu Andy Warhol, z jego powstającą w latach 60. i 70. serią portretów ikonicznych postaci XX wieku (Marilyn Monroe, Mao Tse Tung, Brigitte Bardot, Elvis Presley, Elizabeth Taylor, Jacqueline Kennedy Onassis, Marlon Brando i inni).

Pop-artowski eksperyment artystyczny przeprowadzony w latach 60. w „Fabryce" Warhola zademonstrował przemysłowy charakter produkcji wytwarzanych na skalę masową wizerunków. Jego ubocznym skutkiem było ukazanie reifikacji ludzkiej twarzy. Butelka coca-coli (w równiutkim szeregu i solo, w wersji zwanej „large") oraz puszka zupy pomidorowej Campbella zrównywały się statusem z tym, co dotąd uznawane było w kulturze za jednostkowe i niepowtarzalne. Warhol obalił wielowiekowy mit portretu malarskiego jako dzieła sztuki (z autoportretem artysty włącznie). Kwintesencją tej rewolucji stał się seryjnie rozmnożony przez artystę wizerunek Mony Lisy pędzla Leonarda ukazany w obrazie noszącym prowokacyjny tytuł *Thirty Are Better Than One* (1963).

Charakterystycznym wyróżnikiem wspomnianego cyklu jest seryjność powielanych wizerunków, które można multiplikować w nieskończoność, oraz sposób ich obramienia w graficznym kadrze. Naśladowcy amerykańskiego artysty, wśród nich Natalia LL, dodali do tego efektu twarz sfilmowaną w ruchu (Natalia LL jedząca banana i parówkę w filmie wideo z cyklu „Sztuka konsumpcyjna"). Natalia Lach-Lachowicz skonstatuje po latach: „Założyłam maskę – ale wcześniej to też nie była moja twarz, to była maska".

Współczesna kariera maski

Dla współczesnego człowieka prawo dysponowania własnym wizerunkiem jest jedną z podstawowych wolności. Dodajmy, że coraz bardziej oczywistą. Szczególnej wymowy wspomniane prawo nabiera na styku tego, co osobiste, z tym, co publiczne. Owszem, nasze twarze czynią nas nawzajem rozpoznawalnymi, jednak podstawowym stanem, w jakim funkcjonuje ludzka osoba i jej psychika, jest raczej anonimowość niż bycie stale kimś publicznym. Anonimowy – znaczy pozbawiony twarzy, bezimienny, nieznany, ale także chcący zachować anonimowość i unikający rozpoznania.

Już w kulturze starożytnej człowiek odkrył dla siebie funkcję maski w życiu i w sztuce. Jej tworzenie i zakładanie – kontynuowane przez tysiąclecia – wydaje się jedną z bardziej uniwersalnych form powszechnie dostępnej aktywności społecznej, mającej charakter uniwersalny i interkulturowy. To nie tylko prawo do posiadania własnej twarzy, ale także dowolnego kształtowania jej form i ekspresji. Integralną częścią tej umowy społecznej jest również prawo do niepokazywania własnego oblicza, do zakrywania i niewystawiania go na widok publiczny.

Na styku „ja" prywatnego i „ja" społecznego pozostaje jednak odwieczny problem identyfikacji i domniemanego związku między jednym a drugim. Oblicze współczesnego człowieka jest obliczem w ruchu, wizerunkiem zmiennym. Bardziej niż kiedykolwiek przedtem w dziejach ludzkości twarz stała się twarzą na chwilę. Człowiek współczesny, mając do dyspozycji rozmaite możliwości i szeroki repertuar mediów, pragnie być sobą alternatywnym, zmieniając swą twarz na wiele różnych sposobów. Zjawisko, o którym mowa, dotyczy nie tylko dzieci i kobiet, ale w coraz wyższym stopniu również mężczyzn. W teatrze życia codziennego każdego dnia miliony ludzi nadają własnym twarzom odmienny wyraz i kształt. Nieustanna korekta twarzy – zarówno w sensie materialnym, jak i symbolicznym – stała się masową potrzebą.

Charakterystyczną cechą współczesnej praktyki wizerunkowej jest też coraz powszechniej występujące mieszanie z sobą dwóch różnych pojęć: twarzy i maski. W rezultacie dochodzi do paradoksalnej sytuacji psychospołecznej, w której wielka liczba osób bardziej identyfikuje się z wybraną przez siebie maską niż z własną twarzą. Za sprawą tej coraz powszechniej występującej tendencji maska zaczyna pełnić funkcję utożsamianą z twarzą, oferując równocześnie jednostce możliwość podejmowania gry z nietożsamością i ukrycia się przed identyfikacją.

Współczesna semiotyka maski łączy się na wiele różnych sposobów z semiotyką twarzy. Dotyczy to między innymi fenomenu Anonymous, kiedy to rzesze manifestantów na całym świecie żywiołowo zaprotestowały przeciwko ograniczaniu swobód użytkowników Internetu, wykorzystując w tym celu maskę znaną z filmu Rolanda Emmericha *Anonymous* (2011). W ten sposób wirtualna anonimowość jako forma doświadczenia powszechnie znanego użytkownikom sieci została przez nich przeniesiona do realnej rzeczywistości.

Konkluzja

Pozostaje nam zadać raz jeszcze pytanie o tajemniczy powód, na mocy którego twarz na ekranie staje się obiektem tak fascynującym i przykuwającym uwagę obserwatora. Odpowiedzi może być wiele – włącznie z często używanym kluczem fenomenologicznym, który choć niewiele pozwala zrozumieć, zawiera przecież w sobie ciągłą obietnicę przekroczenia przez nas progu otwartych drzwi i znalezienia się jeszcze bliżej intrygującego fenomenu, jakim była, jest i zapewne długo jeszcze będzie sfilmowana (kamerowana) i na różne sposoby mediatyzowana twarz ludzka.

Studiując fenomen aktorstwa, jego badacze skupieni na indywidualnych różnicach ekspresji nie zawsze pamiętają, iż – niezależnie od takich czy innych swych odmian – pozostaje ono w każdym przypadku formą zachowania społecznego. Istotą wszelkiego aktorstwa jest jego interaktywność. Twarz aktora sytuuje się w samym centrum tego procesu. Nie odrzucając rozmaitych korzyści wynikających z ujęcia fenomenologicznego, osobiście skłaniałbym się raczej do zastosowania metod bardziej eklektycznych, przydatniejszych ze względu na tekstową i komunikacyjną złożoność przedmiotu badań. Jedną z takich metod stanowi refleksja antropologiczna, a ściślej antropologiczno-kulturowa, połączona z nowocześnie uprawianą refleksją semiotyczną.

Twarz aktora (celowo nie dodaję, że społecznego, bowiem wyrażenie „aktor społeczny" to ewidentny pleonazm) jako znak okazuje się w jej świetle obiektem niezmiernie fascynującym – z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, jest ona zawsze twarzą czyjąś: upodmiotowioną i identyfikowalną, łączącą w sobie to, co osobiste, indywidualne i własne, z tym, co ponadjednostkowe, powszechne i uniwersalne. Po drugie, jako tekst kultury twarz ekranowa odsłania przed nami złożoność zawartych w niej znaczeń związanych z rolą, postacią i zakładanymi przez aktora maskami.

Można by w tym przypadku mówić o współistnieniu materialnej, cielesnej osnowy (nawet wówczas, gdy została ona wykreowana za pomocą komputera jako byt nierzeczywisty i wirtualny) w połączeniu z tym, co sztuczne, zapisane w kulturze i definiowane znaczeniowo jako: matryca, stereotyp i wzór kulturowy. Mamy więc do czynienia z – opartym na poznawczym paradoksie – podwójnym skutkiem: z jednej strony doświadczania niezmiernie różnorodnych (każda twarz stanowi przecież oryginalny prototyp) przejawów pierwotnej naturalności, z drugiej – społecznego uczestnictwa w grze opartej na kulturowej sztuczności. Właśnie owa oparta na niewyczerpanie intrygującym paradoksie komplikacja, będąca pochodną semiotycznego podwojenia i wymiany znaczeń, wyzwala i uruchamia w procesie komunikowania uniwersalnie dostępne wrażenie psychologicznej i psychospołecznej tożsamości wyrazu twarzy aktora z ujawnionym przez niego wewnętrznym światem.

Bibliografia

Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
Arnheim R., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
Arystoteles, *Analityki pierwsze i wtóre*, przekład, wstęp i komentarz K. Leśniak, Biblioteka Klasyków Filozofii, Warszawa 1973.
Arystoteles, *Fizjognomika*, przeł. L. Regner, [w:] *idem*, *Dzieła wszystkie*, t. 4, Warszawa 2003.
Balázs B., *O twarzy człowieka*, [w:] *idem*, *Wybór pism*, przeł. R. Porges, K. Jung, Warszawa 1957.
Barthes R., *Twarz Grety Garbo*, przeł. J. Błoński, [w:] *idem*, *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970.
Borden D.M., *Styl Bergmana a obraz twarzy*, przeł. J. Żukower-Narbuntowicz, „Kino" 1981, nr 3.
Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
Darwin Ch., *Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1872. Przekład polski: *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*, przeł. K. Dobrski, Warszawa 1873.
Hendrykowski M., *Ekran i kadr*, [w:] *idem*, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
Iwanow W.W., *Z badań strukturalnych nad znakami sztuki*, przeł. W. Osadnik, „Kino" 1977, nr 10.
Hirschberg N., Jones L.E., Haggerty M., *What's in a Face. Individual Differences in Face Perception*, „Journal of Research in Personality" 1978, nr 12.
Kracauer S., *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.
Kortko D., Watoła J., *Zakładanie twarzy*, „Duży Format", 19 grudnia 2013.
Lombroso C., *Genio et follia*, Roma 1864.
Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
Siemionow M., *Twarzą w twarz. Moja droga do pierwszego pełnego przeszczepu twarzy*, przeł. B. Markiewicz, Kraków 2010.
Skorupa E., *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda człowieka z wiedzą o wyglądzie twarzy*, Kraków 2013.
Zagórski S., *Pierwszy przeszczep twarzy: Isabelle znów się uśmiecha. Rozmowa z prof. Benoît Lengelé*, „Duży Format", 26 czerwca 2008.