

Wojciech Szymański

## Dziwne obrazy

*Wiktor Hugo był szaleńcem, który uważał się za Wiktora Hugo.  
J. Cocteau, *Le Mystère laïc**

**Słowa kluczowe:** AIDS, PRL, homoerotyzm, homofobia, retoryka obrazu

**Key words:** AIDS, PRL (The People's Republic of Poland), homoeroticism, homophobia, rhetoric of the image

Abstract

### ***STRANGE IMAGES***

The text presents a double interpretation (homoerotic and homophobic) of a commercial image of the “renaissance youth” set in the context of the 1980s and the twilight of Communist Poland. The subversive potential of homoerotic reading of the image, on which somewhere in the late 1980s someone wrote *AIDS*, is presented against the background of its history. The hand-made inscription is here interpreted not only as a homophobic act but first and foremost as an operation aiming at establishing the sense of the image in such a way so that the subversion founded on homoerotic reading is cancelled and the “renaissance youth” becomes a “sick faggot.” As a result of this operation, the image starts to create the only legitimate view of homosexuality, with connotations of sickness, very similar to images of AIDS that appeared in the homophobic public discourse of the Reagan era in the USA.

Gdzie jest obraz?

Gertruda Stein w eseju z roku 1938 pod tytułem *Picasso* z charakterystyczną dla siebie symulowaną naiwnością o dziwności obrazów pisała tak:

Wszystko jest właściwie dziwne, ale najdziwniejsze są obrazy, obraz może się wydawać niezrozumiały, lecz po pewnym czasie nie tylko przestaje nim być, ale nawet trudno sobie uzmysłwić, dlaczego kiedyś wydawał nam się niezrozumiały<sup>1</sup>.

Zdanie to jest co najmniej dziwne. W polskim przekładzie natomiast, przez zamierzoną – lub nie – dwuznaczność, jest jeszcze bardziej dziwne niż w oryginalnej; więcej, ono jest dziwaczne. Jego syntaktyczna dziwność i dziwaczność zarazem wprawia w stan nie tyle może nawet zakłopotania, ile rozbawienia; jest dziwne – *queer* i wesołe – *gay* zarazem.

Zdanie to rozumieć można tak: (A) Są obrazy, których nie rozumiemy; nie potrafimy opisać, co przedstawiają, a jeśli nawet potrafimy, to nie wiemy, dlaczego ktoś namalował coś w taki właśnie sposób. Z czasem jednak – po uzyskaniu wyjaśnienia od artysty lub artystki, krytyka lub krytyczki – wszystko zaczyna wydawać się jasne i zrozumiałe. To przejście od niezrozumiałości do zrozumiałości sprawia, że obrazy są dziwne.

Zdanie to można jednak rozumieć w inny sposób. Na przykład tak: (B) Istnieje obraz, którego nie rozumiemy, co znaczy, że po pierwsze: (1) jest obraz i po drugie: (2) obraz wydaje nam się niezrozumiały. Po pewnym czasie obraz nie tylko przestaje być niezrozumiały (2), ale „przestaje nim być” (1). Stoję więc przed obrazem, który przestał być obrazem. Doprawdy, dziwne. To właśnie owa ontologiczna nieciągłość obrazów sprawia, że są one najdziwniejsze. I to właśnie ta dziwność będzie mnie dalej interesowała.

Dziwność obrazu, który przestaje być obrazem (B) tylko na pierwszy rzut oka wydaje się paradoksem. Osadzenie owej dziwności w dyskursie modernistycznej krytyki artystycznej sprawia, że zaczynam się dziwić, iż kiedykolwiek byłem nią zdziwiony (A); dziwnością, nie krytyką.

Dawno temu, twierdzi James Elkins – w modernizmie i jeszcze dawniej – krytyka wydawała sądy wartościujące na temat obrazów, a nie tylko opisywała je trzema przymiotnikami (ważny, poważny i Lacanowski)<sup>2</sup>. Wartościujące uprawianie krytyki sztuki możliwe było jedynie dlatego, że istniały – nie czas i miejsce teraz na rozważanie, w jaki sposób – pewne wartości, za pomocą których wydawanie sądów stało się w ogóle możliwe. Jedną z wartości, które – aby nie wikać się w zagadnienie ich istnienia lub nieistnienia – dalej nazywał będę kategoriami, była kategoria nowości. Ta, ściśle związana z awangardą jako postawą i światopoglądem, ma wiele wspólnego z dziwnymi obrazami, które w pewnym momencie przestają nimi być.

Tę dziwność i mechanizm umożliwiający obrazom niebycie obrazami widoczny jest w pismach o sztuce od Guillaume’a Apollinaire’a poczynając, a na Clemencie Greenbergu kończąc. Jak powszechnie wiadomo, Apollinaire o sztuce nie wiedział prawie nic. Malarstwa nowoczesnego właściwie nie znał, a wszystko, co o nim wiedział, jak chce anegdota, wpoił mu Maurice

<sup>1</sup> G. Stein, *Picasso*, przeł. M. Michałowska, Warszawa 1974, s. 30.

<sup>2</sup> J. Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2011, s. 2–13.

Vlaminck podczas wspólnej podróży pociągiem do Vésinet<sup>3</sup>. Brak wiedzy nie przeszkodził mu jednak wypowiadać się na temat sztuki w sposób trafny, a nawet natchniony. Miał na przykład wielce ciekawy pogląd na egipskie mumie, a także – jakaż rozległa panorama dziejów! – na francuski impresjonizm:

Ogólna forma mumii egipskiej odpowiada wyobrażeniom egipskich artystów, a przecież dawni Egipcjanie znacznie różnili się między sobą. Poddali się jednak sztuce swej epoki. [...] Bóg wie, jak wysmiewano się z obrazów Maneta i Renoira! I cóż? Wystarczy spojrzeć na fotografie z tej epoki, aby przekonać się, jak ludzie i rzeczy upodabniały się do obrazów malowanych przez tych wielkich malarzy<sup>4</sup>.

Innymi słowy, tym, co czyni Maneta i Renoira wielkimi malarzami, a ich obrazy dobrymi obrazami, jest wbudowany w kategorię radykalnej, jakże śmiesznej w swych czasach nowości mechanizm, który sprawia, że nie postrzegamy ich obrazów jako obrazów Paryża II połowy XIX wieku, lecz tamten Paryż wyobrażamy sobie jako obrazów tych kopię.

Nie inaczej wielkość Picassa widziała – jak zwykle z udawanym zdziwieniem – Gertruda Stein, która w przeciwieństwie do Apollinaire’a jadącego podmiejskim pociągiem, wolała podróże samolotem:

Kiedy byłam ostatnio w Ameryce, po raz pierwszy w życiu sporo podróżowałam samolotami, a gdy patrzyłam przez okno, widziałam wszystko tam w dole narysowane kubistyczną kreską, widziałam skomplikowany, precyzyjny rysunek Picassa, kreski zbliżały się, krzyżowały, oddalały i rozwijały, by po chwili zniknąć, widziałam proste rozwiązania proponowane przez Braque’a, widziałam niespokojną kreskę Massona, o tak, widziałam to wszystko i raz jeszcze uświadomiłam sobie, że [...] twórca to taki człowiek, który rozumie współczesność, jeszcze zanim współcześni mu ludzie ją zauważą<sup>5</sup>.

Cóż, obraz może wydawać się niezrozumiały, lecz po pewnym czasie, to znaczy wtedy, gdy to rzeczywistość staje się obrazem, obraz przestaje być niezrozumiały, więcej, przestaje być obrazem.

Stanowisko Apollinaire’a i Stein można jeszcze zradykalizować, rozważając nie tylko dziwny proces, w którym obraz przestaje być obrazem, lecz także i to, czy taki obraz kiedykolwiek był obrazem. Na takie rozważania można pokusić się nad tekstami Clementa Greenberga, tego adwokata awangardy, który wszystko to, co nie na pierwszej linii frontu, ba, wszystko, co spóźnia się pół kroku, spowalniając marsz, określał mianem kiczu. W swoim estetycznym i politycznym zarazem manifeście z końca lat trzydziestych na temat kiczu wypowiadał się w następujący sposób:

<sup>3</sup> J.P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900–1910*, przeł. M. Bibrowski, Warszawa 1987, s. 109.

<sup>4</sup> G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, przeł. J.J. Szczepański, Kraków 1967, s. 25.

<sup>5</sup> G. Stein, *op.cit.*, s. 84.

Na obrazie Repina, chłop rozpoznaje i widzi rzeczy w taki sam sposób, w jaki rozpoznaje i widzi rzeczy poza obrazem. [...] Repin [...] maluje tak realistycznie, że rozpoznanie tego, co obraz przedstawia, staje się oczywiste i nie wymaga żadnego wysiłku ze strony widza – i to jest cudowne<sup>6</sup>.

W cytowanym tekście Greenberg przeciwstawia realistycznym obrazom Repina twórczość Picassa. Jego obrazy są wszystkim tym, czym nie są obrazy rosyjskiego realisty. Oznaczać to może, po pierwsze, że nie są malowane w konwencji realistycznej. (Dobry, awangardowy obraz byłby wówczas obrazem wymykającym się prostej, jak się na pierwszy rzut oka wydaje, mimetycznej konwencji). Oznaczać może to także coś więcej, a mianowicie to, że nie są one zwyczajnie tym, co większość ludzi uważa za obrazy. Bycie obrazem bowiem w powszechnym mniemaniu wymaga, jak się zdaje, posiadania takich cech, dzięki którym można to, co przedstawione, odnieść do rzeczywistości. Wyprzedzające natomiast rzeczywistość obrazy Picassa – jak opisywali je Apollinaire i Stein – mogą zostać odniesione do rzeczywistości dopiero niejako *post factum*. Najpierw to sama rzeczywistość musi się upodobnić, nadażyć za swoim własnym obrazem. W tym sensie obrazy Picassa są tak dobre, ponieważ nie są obrazami. Nie są jeszcze obrazami, gdy, na przykład, rzeczywistość postrzegana jest nadal przez pryzmat obrazów Maneta i Renoira, a także nie są już obrazami, ponieważ, kiedy rzeczywistość zaczyna być postrzegana jako im podobna, wygląda już zgoła inaczej<sup>7</sup>. *Où est donc le tableau?* Gdzie zatem jest obraz?, jak pytał Théophile Gautier, patrząc na dziwne *Las Meninas* Diego Velázqueza<sup>8</sup>.

Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie, która byłaby konsekwentnie wyciągnięta z powyższych odczytań klasyki krytyki modernistycznej wnioskiem, musiałaby brzmieć: obrazu nigdy nie było, a jego pozorne istnienie, podobnie jak dyskurs nowości/oryginalności, z którym ściśle się wiązało, opierało się na wytworzonym przez awangardę micie. Micie w imię Picassa. Nie czas i miejsce tutaj na szczegółową analizę tekstów Rosalind Krauss, których tytuły przywołałem w poprzednim zdaniu, chociaż jestem przekonany,

---

<sup>6</sup> C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska [w:] *idem, Obrona modernizmu. Wybór esejów*, wyb. i red. G. Dziamski, Kraków 2006, s. 12–13.

<sup>7</sup> Aby jeszcze raz zilustrować takie awangardowe myślenie o obrazach, które nie są już i jeszcze obrazami, chciałbym przytoczyć fragment rozmowy Adama Mazura z Andrzejem Osęką. Mazur, pytając krytyka o jego stosunek do twórczości Henryka Stażewskiego, streszcza zarzuty postawione w jednym z artykułów Osęki w ten sposób: „Zarzuca pan też Stażewskiemu, że był kiedyś awangardowy, był w Praesensie i różnych międzynarodowych stowarzyszeniach, ale to było dawno. A teraz formy, które proponuje, są wszędzie. W maszynie do pisania. Pisze pan, że jego reliefy nie wyprzedzają już niczego, a jedynie potwierdzają estetykę kultury materialnej lat 60.”. A. Osęka, *Strategia pająka. Wywiad-rzeka. Rozmawia Adam Mazur*, Warszawa 2011, s. 155.

<sup>8</sup> Cyt. za VI. Stoichita, *Imago Regis. Teoria sztuki a portret królewski w „Las Meninas” Velázqueza* [w:] *Tajemnica „Las Meninas”*. *Antologia tekstów*, wyb. i red. A. Waśko, Kraków 2006, s. 211.

że ta byłaby niezwykle interesująca<sup>9</sup>. Zanim przejdę do opisu interesującego mnie dziwnego obrazu, który jest faktycznym przedmiotem tych rozważań, chciałbym jedynie przywołać fragment eseju amerykańskiej krytyczki i teoretyczki sztuki, gdzie dokonuje się dekonstrukcja pojęć „malowniczość” i „kraj-obraz”.

W interesującym mnie fragmencie Krauss przywołuje *Opactwo Northanger* autorstwa Jane Austen, w którym bohaterowie powieści „zaczynają wkrótce wymieniać uwagi o krajobrazie, patrząc nań – jak powiada Austen – «czyż ma ludzi znających się na rysunku i rozważających go z malarskiego punktu widzenia z pasją ludzi obdarzonych prawdziwym smakiem»”<sup>10</sup>. Powołanie się na Austen jest potrzebne Krauss po to, aby pokazać dziwną relację, jaka wiąże obrazy z rzeczywistością. Ja natomiast powołuję się na Krauss, aby pokazać, że ta relacja nie dotyczy obrazów, tych już bowiem nie ma, gdy zostaje opisana:

Lektura tekstów o malowniczości zmienia nas natychmiast w ofiary tej rozbawionej ironii, z jaką Austen patrzy na swoją młodą podopieczną odkrywającą, że samą istotę natury tworzy jej „zdolność do bycia przeniesioną na płótno”. To przecież oczywiste, że kategoria malowniczości wtórnie konstruuje pojęcie krajobrazu jako reprezentację samej siebie. Krajobraz staje się wobec tego kopia obrazu, który go poprzedza<sup>11</sup>.

Innymi słowy: mój zachwyt nad namalowanym krajobrazem (pejzażem) skonstruowany jest na zdolności porównania go z rzeczywistym krajobrazem, który uważam za malowniczy. W namalowanym pejzażu nie ma jednak nic z rzeczywistego krajobrazu. To rzeczywisty krajobraz posiada cechy malowniczego pejzażu na płótnie. Nie jest, ponadto, rzeczywisty, lecz jedynie skopiowany z obrazu, a ten, rzecz jasna, nie jest obrazem, ponieważ wyprzedza rzeczywistość, którą rzekomo obrazuje.

## Opis obrazu

Mogę w tym miejscu przerwać te modernistyczne wypominki, mogę je dalej kontynuować. Sądzę, że nie zmieni to zasadniczo spostrzeżenia Gertrudy Stein, od którego zacząłem, i zawartego w nim faktu egzystencjalnego, że wszystko jest dziwne. Wszystko jest dziwne, a najdziwniejsze są obrazy. Obrazy, które gdy powstają, nie są jeszcze obrazami i które po pewnym czasie nie są już obrazami. Obrazy wyprzedzające rzeczywistość, która rzeczywistością nie

<sup>9</sup> Zob. R.E. Krauss, *In the Name of Picasso* i *The Originality of the Avant-Garde* [w:] *eadem, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1987.

<sup>10</sup> R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb. i oprac. R. Nycz, Kraków 1996, s. 412.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 413.

jest, ponieważ zostaje wtórnie skonstruowana na podstawie obrazów, które obrazami nie są, i etc... Mój wybór – przerwać czy kontynuować – porusza nie się w modernistycznym dyskursie krytycznym, nie zmieni ujawnionego w poprzednim zdaniu kolistego ruchu, ruchu po błędnym kole. Ruch ten – jak obraz, który chcę opisać, i jak przełożona na język polski wypowiedź autorki *Czułych guziczków* – jest dziwny.

Obraz ten już nie istnieje, został przykryty warstwą nowego tynku. Obraz był bowiem wykonany na ścianie narożnego, o ile mnie pamięć nie myli, budynku przy ulicy Pawła z Krosna. Nie wiem, po prawdzie, kiedy i nie wiem przez kogo został wykonany. Kiedy oglądałem go w dzieciństwie, przechodząc z matką ulicą Nowotki, dzisiaj Piłsudskiego, w stronę Rynku, wydawał się odwieczny. Jego pradawność symulowana była szlachetną, charakterystyczną dla renesansu techniką sgraffito, w jakiej został wykonany. Renesansowy obraz na renesansowej ulicy imienia renesansowego poety i humanisty w II połowie lat osiemdziesiątych. Obraz był z jednej strony zwykłym motywem dekoracyjnym, który być może miał w intencji twórców i (państwowych zapewne) zlecniodawców przydawać aury historyczności tej renesansowej ulicy zabudowanej brzydkimi domami w XIX i na początku XX wieku. Z drugiej strony gatunkowo należał do portretu, przedstawiał bowiem schematycznie i konturowo wykonanego, ubranego w typowy renesansowy strój, młodzieńca. Nie pamiętam wyrazu jego twarzy, być może nie było żadnego wyrazu i żadnej twarzy, które zastąpiono umowną linią nosa i plamami wydrapanymi w drugiej warstwie tynku zamiast oczu. Młodzieńczość przedstawienia nie była więc zaznaczona w nienaznaczonym wiekiem obliczu portretowanego; raczej w jego smukłości uzyskanej dzięki wydłużonym proporcjom ciała i opinającemu chłopięce łydki i tułów ubiorowi. Na ubiór składały się ściśle przylegające do ciała pończochy, w połowie ud zaczynały się obszerne pludry; niestety nie potrafię przypomnieć sobie, jak duży i okazały był ich centralny element, *codpiece*, zapewne jednak, aby nie dawać asumptu do żartów i porównań, okazały zazwyczaj na renesansowych portretach mieszek na genitalia nie był eksponowany. Górną część ciała okrywała ściśle dopasowana kamizela bez rękawów, zapewne wams. Nie mam pewności co do butów, być może były to renesansowe buty typu *Kuhmaul*, być może zdradzające jeszcze gotycki smak ciżemki. Podobnie z beretem; był albo go nie było.

Jeśli miałbym opisać pozę, w jakiej ukazano smukłego młodzieńca, odsyłam do *Portretu anonimowego mężczyzny* autorstwa Nicolasa Hilliarda ze zbiorów Victoria and Albert Museum w Londynie. Młodzieniec z krośnieńskiej starówki – bo obraz znajdował się w Krośnie – także, jak się zdaje, przez lewe ramię przerzuconą miał szubę i podobnie jak londyński *mignon*, stał w dziwnym kontraście, ciężar ciała opierając na lewej nodze. Prawą nogę, w jakże niewygodny i sprawiający trudność w utrzymaniu równowagi ciała sposób, wysuwał przed lewą, krzyżując ją z nią. O ile taka dezynwoltura tłumaczy się w portrecie z kolekcji V&A podporą – drzewem, o które opiera się *mignon* – o tyle w przypadku chłopca z ulicy Pawła z Krosna, wyszukane

i zmanierowane upozowanie grozi upadkiem. Bez obaw jednak, stał tam przeciw od przynajmniej, jak sądzę, lat siedemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych i nie połamiał swoich smukłych, chłopięcych nóg. Jego wykwintna niedbałość oparta była bowiem na doskonałym panowaniu nad sobą, dwornym wdzięku przejawiającym się w rozwiązywaniu wszelkich trudności, na wymyślonym przez Baldassare Castiglione pojęciu *sprezzatura*<sup>12</sup>.

Owa wyrafinowana, pozorna niedbałość, jak i zmanierowany kontrapost, w którym młodzieniec tkwił kilkanaście zapewne lat i nie zestarzał się przy tym w ogóle, wymusiły na jego ciele ledwo zauważalne, a jednak nienaturalne skrócenie sylwetki – wijącej się wężowato *figura serpentinata*. Dzieje się tak czasem, gdy obraz przywłaszcza figury literackie (*sprezzatura*) i te, które pierwotnie przynależne są retoryce (kontrapost)<sup>13</sup>. Rodzi się pytanie, czy te – użyte świadomie lub nie przez anonimowego twórcę/twórczynię – figury retoryczne i literackie, mają jakiegokolwiek znaczenie? Czy zwykły ścienny dekor, wykonany zapewne w dekadzie gierkowskiej, miał inną niż dekoracyjną funkcję?

Sądzę, że jeśli się weźmie pod uwagę sam subiektywny opis tego obrazu, który zaprezentowałam powyżej, tak. Byłaby to funkcja fantazmatyczna. To znaczy taka, która nawet wbrew intencji zamawiających i wykonujących sgraffito pozwala mi, jeśli posłużę się swoim zboczonym wzrokiem, nadać pewnym elementom przedstawienia i jego całości zarazem, homoerotyczny posmak, przemienić obraz w zboczone znaczone.

Z pewnością zamierzona została inna, reklamowa funkcja obrazu. *Mignon* znajdował się bowiem po lewej stronie od wejścia do mieszczącej się w tym samym budynku, na którego ścianie go wykonano, pasmanterii. Był w tym sensie modniem, który konotował wyszukane kroje i tkaniny, a także, na przykład, sięgającą czasów renesansu tradycję handlu sukniem w mieście, podtrzymywaną w PRL-u przez wyroby zakładów lnianych „Lnianka” jako rzekoma ciągłość Polski Ludowej z – co za bezsens! – Polską Jagiellonów. Reklama ta nie posiadała naturalnie wszystkich cech dzisiejszej reklamy – w rzeczywistości kapitalistycznej. Innymi słowy, jeśli mogę mówić o tym obrazie jako o reklamie, to nie w taki sposób, w jaki mówił o niej Roland Barthes, badając retorykę obrazu. Ta, w przeciwieństwie do opisywanej przez Barthes’a, funkcjonowała w świecie gospodarki centralnie zarządzanej. Obraz nie był zatem z całą pewnością podporządkowany intencji, a *signifiés* przekazu reklamowego nie musiały być przekazane jak najwyraźniej; obraz w tej reklamie nie był wyrazisty<sup>14</sup>, gdyż nie miała ona na celu reklamowania konkretnej firmy lub konkretnego, działającego pod swoim szyldem sklepu; ba,

<sup>12</sup> J. Shearman, *Manierizm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 20.

<sup>13</sup> Na temat kontrapostu w sztukach plastycznych i jego związków z retoryką zob. D. Summers, *Kontrapost: styl i znaczenie w sztuce renesansowej*, przeł. J. Leczyńska [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 49–110.

<sup>14</sup> Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 140.

nie miała na celu reklamowania konkretnego produktu. Z tego co pamiętam, w Krośnie znajdowała się jeszcze druga pasmanteria, do złudzenia przypominająca tę pierwszą, w której asortyment guzików, zamków błyskawicznych, muliny, nici i materiałów był podobny. Pasmantaria na rogu Nowotki i Pawła z Krosna nie konkurowała z drugim sklepem także pod względem cenowym. Jeżeli smukły młodzieniec w renesansowym stroju był reklamą, to taką, której funkcja ograniczona jest do informacji; tu oto znajduje się pasmanteria. Być może to wpłynęło także na fakt, że obrazowi nie towarzyszył żaden tekst: nazwa szczególnego produktu, sklepu czy nazwisko właściciela lub właścicielki. Był zatem młodzieniec dekoracyjnym szyldem, panem modnym, szczupłym i pięknym, stojącym w ekscentrycznej pozycji pogłębionego kontrapostu typem androgynicznym w pończochach jak ówczesny David Bowie. Czy istotnie był zniewieściały jak popularny wówczas, ekstrawagancki i ubierający spódnice piosenkarz? Moja fantazja podpowiada mi, że tak. Nie jest to zresztą jedynie moja fantazja.

## Zniknięcie obrazu

Tego nic nieznaczącego obrazu nie zapamiętałbym zapewne w ogóle – i jakaż szkoda, ale nie pisałbym teraz tego tekstu – gdyby nie napis, który pojawił się pewnego dnia przy renesansowym chłopcu; nie wiem dokładnie kiedy, nie wiem, kto był jego autorem. Przypuszczam, że musiała być końcówka lat osiemdziesiątych, rok 1987 lub 1988. Wykonany czarnym sprejem napis nie był przypadkowy, tak jak to zdarza się dzisiaj, gdy zwolennicy jednej bądź drugiej drużyny piłkarskiej sprejują krzyżującymi wersalikami nazwę ukochanego zespołu lub obelgę pod adresem konkurencyjnego klubu gdzie popadnie. Ten napis przypisany był do młodzieńca, który nie zmienił się przez to ani trochę i – jako personifikacja włoskiej *sprezzatura*, doskonałego panowania nad sobą – trwał nadal na jednej nodze w podwójnym kontrapoście wężowej figury. Napis zmienił jednak postrzeganie obrazu, a ja dowiedziałem się wówczas, co znaczy słowo pedał. Na napis składały się cztery litery: AIDS.

Napis ten, który stał się dopełnieniem obrazu i jego integralną częścią, nie był li tylko żartem. Stanowił operację ustabilizowania sensu obrazu, rugując wieloznaczność tej dekoracyjnej, pseudorenesansowej reklamy z rzeczywistości realnego socjalizmu. Każdy bowiem obraz jest – jak powiada Roland Barthes:

[...] polisemiczny. Implikuje, skrycie obecny już w *signifiants*, „zmienny łańcuch *signifiés*”, z których odbiorca może wybrać jedno i pominąć inne. Polisemia stwarza pytanie o sens. [...] Dlatego też każde społeczeństwo rozwija techniki unieruchamiania zmiennego łańcucha *signifiés* tak, aby odebrać zniewalającą władzę znakom niepewnym. [...] Na poziomie przekazu dosłownego słowo odpowiada



w sposób bardziej lub mniej bezpośredni, bardziej lub mniej cząstkowy na pytanie: co to jest?<sup>15</sup>.

Odpowiedź wydaje się prosta: chory *mignon*, a bardziej dosłownie: chory pedał. Wykrzyczany czarnymi wersalikami tekst uczynił smukłego młodzieńca personifikacją choroby. Jego polisemiczny, w tym fantazmatyczny, charakter i możliwość bycia zboczonym znaczone w przestrzeni publicznej późnego PRL-u ulegały – wraz z wprowadzeniem tekstu – unicestwieniu.

Tekst [bowiem] prowadzi czytelnika wśród *signifiés* obrazu, każe mu unikać jednych, a przyswajać inne. Poprzez, często bardzo zręczny, *dispatching* kieruje nim zdalnie ku sensowi z góry obranemu. [...] W stosunku do swobodnych *signifiés* obrazu tekst ma walor represywny i zrozumiałe, że to właśnie na poziomie tekstu wyraża się przede wszystkim moralność i ideologia społeczeństwa<sup>16</sup>.

Tekst włączony w obręb obrazu nie tylko był prawem twórcy, a więc społeczeństwa<sup>17</sup>, do obrony swojej moralności i wyrażenia swej ideologii triumfującego drobnomieszczaństwa, które pojone propagandą bezklasowego społeczeństwa swój brak klasy podniosło do rangi religii. Tekst nie tylko czynił z młodzieńca personifikację choroby, lecz także zmieniał go jednoznacznie w figurę pedastwa; *mignon* personifikował bowiem przede wszystkim nienormatywną, *ex definitione* chorą, seksualność. Innymi słowy, seksualność *mignona* zawsze była chora, teraz jednak można było jednoznacznie nazwać tę chorobę. To, co dotychczas pozostawało niejednoznaczne, określane prawem społeczeństwa pogardliwym i sugerującym „niewiedzę podmiotu poznającego/obrażającego”<sup>18</sup> zwrotem „homo niewiadomo”, stało się w końcu „wiadomo”.

Dopóty w obrazie nie pojawił się napis, dopóki był on wieloznacznym obrazem. Można było go widzieć przynajmniej na dwa sposoby. Albo posługując się spojrzeniem homoerotycznym, albo homofobicznym. Dla kogoś, kto jak ja, posłużyłby się spojrzeniem homoerotycznym, wyszukana, zmanierowana lub manierystyczna poza chłopca, *sprezzatura*, osiągnięta została formalnie przez zastosowanie kontrapostu i *figura serpentinata*. Te od razu odsyłają do literackich obrazów nienaturalnie upozowanych dworzan Castiglione i ich malarskich ekwiwalentów, mających stałe miejsce w nieheteronormatywnym imaginarium – wężowato wijących się ciał *ignudi*, młodzieńców Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej<sup>19</sup>. W takim czytaniu dziwaczna nienaturalność postawy jest wyszukana i arystokratyczna, kokieteryjną zarazem ekscentrycznością, a równie nienaturalne wydłużone proporcje

<sup>15</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 146.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>18</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 11.

<sup>19</sup> Na temat pokrewieństwa *Il Cortegiano* i *ignudi* zob. J. Shearman, *op.cit.*, s. 62–63.

i smukłość – fantazmatycznym obrazem chłopięcego, nieco androgynicznego erotyzmu, piękna, młodości.

O tym, jak inaczej może zostać zobaczona „węzowa figura”, można przekonać się nie tylko wsłuchując się – zbytek łaski – w homofobiczne tekstowe i obrazowe konkretyzacje seksualnej inności, utożsamiające często gejów ze zniewieściałością. Można także posłużyć się, jak zrobił to Hayden White, literaturą. White, odsłaniając „myślenie w kategoriach figury” Primo Leviego, analizuje szczególny fragment z książki *Czy to jest człowiek*, w którym „sprzeczne emocje pisarza ujawniają się na powierzchni i odsłaniają więcej niż pierwotnie założył”<sup>20</sup>. Levi w interesującym White’a fragmencie opisuje współwięźnia – młodzieńca – Henriego. Henri, jaki wyłania się z opisu Leviego i jego analizy autorstwa White’a, jest uosobieniem dworskiej *sprezzatura*. To młodzieniec atrakcyjny, inteligentny, towarzyski i kulturalny, pisze White<sup>21</sup>, oraz „jednostka wybitnie świadoma i cywilizowana, [...] mówi po francusku, niemiecku, angielsku i rosyjsku, ma doskonałe wykształcenie naukowe i klasyczne”<sup>22</sup>, jak czytamy u Leviego. *Sprezzatura* Henriego nie przejawia się jednak tylko w jego wytwornej „światowości”. Jest ona także „wdziękiem przejawiającym się w rozwiązywaniu bez wysiłku wszelkich trudności”<sup>23</sup>, a Henri, „którego omdlałe ruchy cechuje naturalna wytworność”<sup>24</sup>, dzięki jej opanowaniu przeżył przecież wojnę: „Dzisiaj wiem, że Henri żyje”<sup>25</sup>, pisze Levi. I dalej: „Dałbym wiele, aby poznać jego życie na wolności, ale nie pragnę spotkać go więcej”<sup>26</sup>. Odpowiedź na pytanie o przyczynę niechęci Leviego do potępnego i zbawionego zarazem współwięźnia wydaje się prosta. Henri jest bowiem ponadto homoseksualistą, który uwodzi strażników i współwięźniów, co czyni go uosobieniem węzowej figury. *Figura serpentinata* Henriego jest zarówno jego cechą formalną, jak i moralną. Levi, po pierwsze, porównuje chłopca do *Świętego Sebastiana* autorstwa Sodomy, homoseksualnego artysty, który jednoznacznie konotowaną w homoseksualnym imaginarium postać świętego przedstawił w – jak się zdaje, jednoznacznie konotowanej – pozie *figura serpentinata*: „Henri ma ciało i twarz delikatną i lekko perwersyjną, jak Święty Sebastian z obrazu Sodomy”<sup>27</sup>. Po drugie, węzowe ciało młodzieńca uwodziciela jest obrazem jego węzowego, złego i grzesznego, *par excellence* diabolicznego i szatańskiego charakteru: „i oto znów rusza na polowanie i do bitwy daleki, twardy, zamknięty w swym pancerzu, wrogi wszystkim, nieludzkochytry i niezrozumiały jak Wąż z Księgi Rodzaju”<sup>28</sup>.

<sup>20</sup> H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska [w:] *idem, Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 213.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>22</sup> P. Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 2008, s. 140.

<sup>23</sup> J. Shearman, *op.cit.*, s. 20.

<sup>24</sup> P. Levi, *op.cit.*, s. 141.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 143.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 143.

<sup>27</sup> Cyt. za H. White, *op.cit.*, s. 214.

<sup>28</sup> P. Levi, *op.cit.*, s. 143.

Dwa powyżej zaprezentowane sposoby widzenia obrazu renesansowego młodzieńca, który konotowany jest z nienormalną seksualnością, homoseksualny i homofobiczny, chociaż każdy na swój sposób ustanawiały sens obrazu, nie odbierały mu polisemiczności. Więcej, nie sprawiały, że obraz przestawał być obrazem. Do czasu jednak, gdy w obrazie nie pojawił się napis AIDS, a obraz przestał być obrazem.

Represywny tekst wprowadzony w obręb obrazu nie tylko bowiem uprzywilejował widzenie homofobiczne i związane z nim konotacje. Tekst także ujednotocił, zakotwiczył, jak powiedziała by Barthes, sens obrazu przez uczynienie z obrazu renesansowego *mignona* personifikacji choroby i homoseksualności w ten sposób, że można było go widzieć już tylko w jeden sposób: *Mignon* jest pedałem i jest chory. Tekst wprowadzony do obrazu posłużył się również synekdochą, figurą *pars pro toto* – lub w tym konkretnym kontekście związania choroby (także) wenerycznej z parszywą seksualnością – „*parch pro toto*”<sup>29</sup>. Nie mówił zatem „ten *mignon* jest chorym pedałem”, mówił o wiele więcej: „wszystkie pedały są chore” lub: „kto jest chudy i zniewieściały, jest pedałem i jest chory”.

Gdyby tak nie mówił, to w jaki sposób niby, będąc dzieckiem, dowiedziałbym się, pytając o nowe dla mnie wówczas słowo AIDS, wymalowane obok chłopca, że jest to śmiertelna choroba, która powoduje utratę masy ciała, że chorzy na nią wyglądają jak szkielety (było to całkiem nowe i dominujące od tamtego czasu myślenie o smukłości chłopca) i że umierający na tę chorobę ludzie to mężczyźni, „którzy wolą mężczyzn”. Czy pytałem o wszystkich mężczyzn, którzy „wolą mężczyzn”, czy o tekst, który pojawił się przy renesansowym chłopcu? Pytałem o tekst i obraz. W odpowiedzi – zapewne matka – dostałem natomiast opowieść o chorobie „mężczyzn, którzy wolą mężczyzn”, i jeszcze, chwilę potem, nauczyłem się drugiego nowego słowa: pedał. Odpowiedź na dziecięce pytanie nie tylko odsłoniła homofobię w słowie „pedał”, dowodząc tym samym uprzywilejowania widzenia homofobicznego względem widzenia homoerotycznego. Ta odpowiedź ujawniła, że dorośli, zamiast mówić o obrazie, mówią o rzeczywistości, to znaczy, po pierwsze, doskonale czytają synekdochę, która wraz z napisem pojawiła się na murze, opowiadając o innych mężczyznach, którzy wolą mężczyzn. Po drugie, że nie mówią o obrazie, tylko o rzeczywistości. Tak, jakby obrazu już nie było.

Istotnie, tak właśnie się stało. Swoisty rodzaj synekdochy, figura „*parch pro toto*” zastąpiła towarzyszącą obrazom polisemiczność i wymagającą wysiłku intelektualnego, ogólnej wiedzy kulturowej, a także znajomości konwencji konotację, łatwiejszą i zawsze prawdziwą denotacją. Jaka jest denotacja zdania „To chory pedał”, w które zmienił się obraz? Czyż nie denotuje wszystkich przeszłych, obecnych i przyszłych „chorych pedałów” lub po prostu „pedałów”, nie ma wszak zdrowych? Chorobliwe wychudzenie chłopca, które było

<sup>29</sup> O figurze „*parch pro toto*” jako pojęciu stygmatyzującym Żydów i czyniących ich jedynymi winnymi zbrodni stalinowskich zob. P. Śpiewak, *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Warszawa 2012, s. 203.

niegdyś jego erotyczną elegancją (w widzeniu homoerotycznym) lub homoseksualną zniewieściałością (w widzeniu homofobicznym), stało się wówczas wzorcem postrzegania choroby przypisanej homoseksualistom. Innymi słowy, do konotowanej w widzeniu homofobicznym smukłości jako homoseksualnej zniewieściałości dołączona została denotacja chorobowej chudości. Obraz w ten sposób stał się instrukcją obsługi wzroku: „smukłość = homoseksualność = chudość = AIDS”. W ten sposób obraz, który nie był już obrazem, wyprzedził rzeczywistość, która zaczęła go naśladować. Znowu rozpoczął się dialektyczny taniec symulaków po błędnym kole.

Chorobliwa homoseksualna chudość (kategoria chudości), jak opisywana przez Krauss kategorią malowniczości, skonstruowała swoje własne pojęcie – chorego homoseksualisty – jako reprezentację samej siebie. Chore, homoseksualne ciało stało się w ten sposób kopią kategorii, która – chociaż udawała, że nie – poprzedzała je. W tym właśnie sensie obraz przestał być obrazem. Nie obrazował i nie naśladował bowiem żadnej rzeczywistości, to symulakralna rzeczywistość, która udawała tylko rzeczywistość, posłużyła się nim jako alibi w swojej homofobicznej polityce. Udawała, innymi słowy, że istnieje, jako dowód podając swój obraz. Podczas gdy to obraz stał się rzeczywistością, która szukając dalszego potwierdzenia swojej realności i prawomocności, generowała kolejne i kolejne obrazy, które nimi nie były. Wszelkie obrazy są jednak kiepskim dowodem na istnienie świata.

## Ustanowienie i powrót obrazu

Pozostaje pytanie. W jaki sposób i kiedy narodziła się owa symulakralna, wynaturzona rzeczywistość, która produkty swojej ideologii czyni obrazami i dowodami na istnienie świata? Pozostaje także zagadka: jak to możliwe, że wszyscy prawie, z polskimi homoseksualistami włącznie, tak szybko uwierzyli w tę symulowaną realność?

Źródeł owej symulowanej rzeczywistości należałoby zapewne dopatrywać się w końcu lat siedemdziesiątych w Ameryce, krainie, która jest niewyczerpalną skarbnicą symulaków. To tam, gdy zaobserwowano – widziano pierwszy raz – nową chorobę, AIDS, narodziły się niemalże równoległe jej obrazy. Obrazy, które – jakież to dziwne – błyskawicznie przestały być obrazami, zaczęły natomiast generować nowe, udające jedynie obrazy, konceptualizacje choroby, w medialnej rzeczywistości zaczynające żyć własnym życiem tym intensywniej, im choroba zataczała coraz szersze kręgi śmierci.

Po pierwsze więc, w roku 1979, z całą powagą i w majestacie nauki, na podstawie kilkudziesięciu przypadków śmiertelnych, stwierdzono, że wszyscy zmarli mieszkali w wielkich miastach (w Nowym Jorku, Miami, Los Angeles, San Francisco) i ponadto byli młodymi mężczyznami, a każdy z nich był ho-

moseksualistą<sup>30</sup>. Tak narodził się obraz chorego homoseksualisty – z mięsami Kaposiego i chorobliwym wychudzeniem stanowiącymi jego *punctum* – i AIDS jako właściwej dla homoseksualistów choroby. Logiczna, oparta na denotacji operacja, utożsamiająca homoseksualność z chorobą i wychudzeniem, była gotowa. Nikt nie wziął wówczas pod uwagę, albo nie chciał wziąć, że zgłaszający się do lekarzy z niepokojącymi objawami pacjenci, akcydentalnie, by tak powiedzieć, byli homoseksualistami, natomiast to oni zgłosili się najszybciej, ponieważ byli w dużej mierze dobrze sytuowanymi przedstawicielami klasy średniej. Wyciągnięcie takiego wniosku spowodować mogło – słuszne skądinąd – przypuszczenie, że istnieją także inni, heteroseksualni cierpiący na homoseksualną przypadłość obywatele i obywatelki, lecz nie zgłaszają się do lekarzy z powodu, na przykład, braku ubezpieczenia zdrowotnego, co wynika ze złej kondycji finansowej, w jakiej się znaleźli. Obraz ten nie przystawał w żaden sposób do triumfalistycznego dyskursu nowego ekonomicznego ładu, jaki zaproponowali neoliberalowie z Ronaldem Reaganem na czele. O wiele łatwiej było konotować chorobę z określoną seksualnością i jednocześnie odsuwać myśl o zagrożeniu (także ekonomicznym), jakie wisiało nad zdrową, heteroseksualną częścią społeczeństwa.

Kiedy, w latach osiemdziesiątych, poznano drogę przekazywania wirusa HIV – a była to krew i sperma – do obrazu choroby, który już niedługo przestał być obrazem, dodano nowe, jak się wtedy mówiło, „grupy ryzyka”. Powstał w ten sposób obraz grupy marginesu, samych sobie winnych chorych. Do homoseksualistów dołączyli inni „na literę h”: heroiniści, hemofilicy oraz Haitańczycy<sup>31</sup>. Obraz zaczął rodzić obraz, potwierdzając tym samym „rzeczywistość”: „W mediach i debacie politycznej używano stereotypu i stigmatyzowano ludzi będących już uprzednio postrzeganymi jako będący poza moralnymi i ekonomicznymi normami ogółu populacji”<sup>32</sup>. Przepisy na „obraz rzeczywistości” podawały media i autorytety wypowiadające się publicznie: „Gejowska plaga, prawdopodobnie wywodząca się z San Francisco”, „Zmowa CIA w celu zniszczenia wywrotowców”, „Znakomity symbol dwudziestowiecznej dekadencji, dekadencji *fin-de-siècle*’u, dekadencji postmodernistycznej”, „Sposób natury na posprzątanie domu”, „Kara Boża za nasze słabości”, „Cena płacona za stosunek analny”<sup>33</sup>.

Cenę za stosunek analny, czego dowodem jest interesujący mnie tutaj renesansowy *mignon* na krośnieńskiej starówce, przyszło płacić także polskim homoseksualistom. Tak zwany obraz choroby, ten swoisty portret pamięciowy chorego, wysłany przez media reżimu Reagana, bardzo szybko dotarł do

<sup>30</sup> Zob. S.L. Gilman, *AIDS and Syphilis: Iconography of Disease* [w:] *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, red. D. Crimp, London 1989, s. 89–90.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>32</sup> J.Z. Grover, *AIDS: Keywords* [w:] *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, red. D. Crimp, London 1989, s. 17.

<sup>33</sup> Zob. P.A. Treichler, *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification* [w:] *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, red. D. Crimp, London 1989, s. 32–33.

Polski i świetnie się w niej zdomowił. Był jak piosenki Davida Bowie i Madonny, importem ze świata wolności, dlatego prawdziwym. Nie mieszkali tu Haitańczycy, heroinistów natomiast oficjalnie nie było. Ci pojawili się dopiero – jako tak zwany problem społeczny – po transformacji ustrojowej i każdy oraz każda chodzący do szkoły w latach dziewięćdziesiątych pamięta, jak na tak zwanych godzinach wychowawczych, a także podczas lekcji plastyki, rysowali i malowali farbami plakatowymi na brystolu główki makówek, strzykawki i pisali czerwoną jak krew farbą: AIDS. Wisiały potem te dzieła w gabinetach szkolnych higienistek i na obleczonej płótnem piłniowych tablicach tworzących szkolne wystawki. Hemofilików natomiast, wyczulona na społeczną krzywdę i utuczona na sloganie „Bóg tak chciał”, drobnomieszczkańska publiczność zostawiła w spokoju. Pozostawiali homoseksualiści, pedały, pederasty. Zawsze chciano ich zabić, teraz znalazł się dobry powód.

Słowo AIDS było wymienne, często stosowano eufemizm i obelgę w jednym – adidas<sup>34</sup>. Problem był bagatelny, w oczach większości społeczeństwa zapewne także śmieszny<sup>35</sup>; dotyczył wszakże pedałów, jak podpowiadały obrazy, które nie były obrazami, jak zdawał się krzyczyć renesansowy *mignon*, a ci przecież zawsze byli chorą częścią społeczeństwa i taką, której oficjalnie nikt nie znał. Symulakrum, które podszywało się pod obraz, nie tylko wyprzedziło rzeczywistość i rzeczywisty, społeczny problem AIDS, to jest taki, który dotyczyłby nie tylko jednostek; te, których faktycznie choroba dotknęła, zwyczajnie stygmatyzował i obrażał. W tym sensie „obraz” nie był jeszcze obrazem rzeczywistości. Owo sumulakrum było przede wszystkim, być może, echem amerykańskiego dyskursu nienawiści, które udawało obraz. W tym sensie „obraz” już nie był obrazem.

W jego „obrazową” naturę uwierzyła nie tylko zdrowa, to jest heteroseksualna część społeczeństwa. Z owym „obrazem” jako swoim wizerunkiem zaczęli utożsamiać się także homoseksualiści. W pierwszym polskim periodyku gejowskim zatytułowanym „Filo” o AIDS pisze się jako „najważniejszym problemie naszego środowiska”<sup>36</sup>. Nie twierdzę tutaj, że ówczesni homoseksualiści utożsamiali się z karykaturalnym, homofobicznym wizerunkiem chorego, wychudzonego niewieściucha. Uważam, że poza zdarzającymi się oczywiście przypadkami HIV/AIDS mieli większe problemy. I jeszcze jedno: nie było żadnego „naszego środowiska”. Owo „nasze środowisko” było iluzją, która zdawała się rzeczywistością budowaną na podstawie obrazu, który nie był obrazem, i wmontowanej w niego figury „parch pro toto”. To przecież nie samo bycie homoseksualistą sprawiało, że ktoś miał AIDS. To „obraz” cho-

<sup>34</sup> W wielkanocnym numerze pisma „Filo” – tutaj jeszcze jako „Fillus. Podorgan Półperiodyczny Pedałów Polskich” – zamieszczono na przykład taki oto żart: „– Cześć mam prawdziwe adidas! – O Boże! To ty umrzesz! – Głupi, to tylko buty”. Cyt. za „DIK Fagazine” 2008, nr 8, s. 53.

<sup>35</sup> „A.I.D.S. krąży! Więc głupstw żadnych nie rób / Strach rośnie, czasy takie nastały / Z łękiem dosiadam roweru / Ponieważ ma dwa pedały”, pisał w numerze 17 „Polityki” z 25.04.1987 Jonasz Kofta. Zob. „DIK Fagazine” 2008, nr 8, s. 57.

<sup>36</sup> Zob. „DIK Fagazine” 2008, nr 8, s. 56.

rego *mignona* sprawiał, że samo bycie homoseksualistą determinowało bycie częścią wymyślanego – zbudowanego na obrazie, *image* – „środowiska” z jego „najważniejszym problemem”. „Obraz” ten, posługujący się denotacją, był jednak możliwy tylko w przypadku uprzedniego, konotatywnego widzenia homofobicznego, które – wbudowane w oparte na binarności seksualnej i redukujące inne niż seksualne cechy ludzkie statystyki przypadków chorobowych – ujawniło śmiertelnie poważną „prawdę”. Tak poważną, że jeszcze dziś można spotkać wiele osób, które Paryż ostatnich dekad XIX stulecia widzą przez pryzmat obrazów Maneta i Renoira, a homoseksualistę ostatnich dekad XX wieku postrzegają za pomocą renesansowego *mignona*, którego ku ich radości podpisano czterema literami. Ten powrót „obrazu” jest tak dziwny, że aż śmieszny.

