

„WYBÓR TWARZY” – SPOTKANIE FEDERICA FELLINIEGO I DIANE ARBUS W ŚWIETLE SEMANTYCZNYCH WIZJI LUDZKICH FIZJONOMII

KATARZYNA ZIEMLEWSKA

Katolicki Uniwersytet Lubelski / Catholic University of Lublin
katarzyna_ziemlewska@yahoo.com
ORCID 0000-0001-9129-7900

Rzeczą artysty jest kochać zagadkę.

Rainer Maria Rilke¹

Inspiracją do napisania niniejszego artykułu stał się dla mnie film *Walkonie* (*I Vitteloni*, 1953). Podczas seansu zaczęłam ulegać narastającemu przekonaniu, że większość bohaterów dzieła Federica Felliniego wygląda tak, jak gdyby wyjęto ich z fotografii amerykańskiej artystki Diane Arbus. Podążając za tym skojarzeniem, spróbuję wykazać w mojej pracy, na czym opierało się owo intuicyjne przekonanie o artystycznym powinowactwie Felliniego i Arbus – odpowiedzią jest tu rola ludzkiej twarzy w przekazywaniu prawdy o człowieku.

W celu naświetlenia powyżej zarysowanego problemu zamierzam posłużyć się analizą metod pracy przy tworzeniu poszczególnych ujęć (filmowych i fotograficznych²) stosowanych przez oboje artystów; wykorzystam także niektóre syntezy badawcze podejmujące temat obecności ludzkiej twarzy w kulturze i związanej z nią semiotyki: gry spojrzeń, stereotypizacji wizerunku czy też jego monstrualizacji. Kluczowy wydaje mi się tutaj sto-

¹ R.M. Rilke, *Wprowadzenie (do książki pt. „Worpswede”)*, w: idem, *Testament*, przeł. B. Antochevicz, Wrocław 1994, s. 100.

² Medium fotograficzne bardzo różni się od filmowego, lecz uważam też, że temat mojej pracy pozwala na porównawczą analizę sposobów ukazywania ludzkiego oblicza przez oboje artystów.

sunek twórców do kwestii *mimesis*, który postaram się przybliżyć, przede wszystkim poprzez odniesienie do historycznego rozróżnienia związanego z tym zagadnieniem, które zostało zaproponowane przez Arthura C. Danto. Podam także przykłady tytułowego „wyboru twarzy”, charakterystycznego dla obojga omawianych twórców³.

Federico Fellini zwykł wplatać ludzkie fizjonomie w tkankę swojej kinematografii, tworząc za ich pomocą fabułę filmów i decydując o wyrazie poszczególnych kadrów (a zwłaszcza: zbliżeń). Wybrana przez niego twarz mogła być zjawiskowa albo też banalna – wszystko zależało od tego, czego w danej scenie potrzebował reżyser⁴. Diane Arbus posiadała zaś umiejętność dostrzegania interesujących, niezwykłych fragmentów w otaczającej ją rzeczywistości. Owe odłamki zewnętrznego świata – ważne i intrygujące dla obserwatora – to po prostu ludzkie oblicza, dostrzeżone gdzieś w miejskim tłumie. Fotograficzne portfolio amerykańskiej artystki pełne jest ujęć różnych twarzy, tj. portretów lub scen zbiorowych, w których twarz lub twarze znajdują się w centrum kompozycyjnym, a przez to również i semantycznym⁵.

³ Niestety, z powodów ochrony autorskoprawnej, jestem zmuszona do rezygnacji z zamieszczenia w tym artykule niektórych przykładów fotografii wykonanych przez Diane Arbus, np. ukazujących budy cyrkowe i klaunów. Są one dostępne w albumach fotograficznych, takich jak: D. Arbus, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, ed. D. Arbus, M. Israel, New York 1972; eadem, *Diane Arbus: Revelations*, ed. D. Arbus, S. Phillips, München 2003; eadem, *Diane Arbus: Untitled*, New York 2011 czy: eadem, *Diane Arbus, in the beginning*, ed. J. Rosenheim, K. Rinaldo, New York 2016. Tam, gdzie to możliwe, przy opisie poszczególnych fotografii podaję linki do stron instytucji posiadających prawa do konkretnego dzieła Arbus (na stronach tych można obejrzeć fotografie artystki).

⁴ O twarzy „banalnej” zob. np. przyp. nr 40. Przykładami zjawiskowych fizjonomii w filmach Felliniego mogą być albo kobiety o klasycznej urodzie (Claudia Cardinale jako Claudia w *Osiem i pół* czy Anita Ekberg w roli Sylvii w *La dolce vita*) albo postaci o charakterystycznych rysach twarzy, np. wielokrotnie obsadzani Giulietta Masina lub Alberto Sordi (il. 1).

⁵ Np. *Dziewczyna z cygarem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 95.23.4, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, www.moca.org/collection/work/girl-with-a-cigar-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022); *Kobieta z medalionem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy



Il. 1. Fragment kadru z filmu *Wałkonie* (1953) Federica Felliniego

Swoista antropologia, uprawiana zarówno przez *Il Mago*⁶, jak i Arbus, ogniskowała się na ludzkiej psychice, a w szczególności na – ogólnoludzkiej tendencji do zachowań związanych z *sacrum* i tych łączących się ze sferą *profanum*, a także na niemożliwości ich ostatecznego rozgraniczenia⁷. Te rozterki widoczne są, być może najpełniej, w indywidualnych obliczach ludzi. Wyrażane są przez ich rysy, mimikę czy makijaż i biżuterię bądź ich brak. Każda twarz może ukrywać jakąś intrygującą historię i – być może – nieść ze sobą jakiś ogólniejszy przekaz o ludzkiej kondycji. Sekret ludzkiej fizjonomii nie pozwala się wyjaśnić i sprowadzić do banału – problem ten u Arbus i Felliniego był za każdym razem traktowany poważnie i ukazwany wieloaspektowo.

95.23.29, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, www.moca.org/collection/work/woman-with-a-locket-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022); *Kobieta w kapeluszu*, N.Y.C., 1966, nr inwentarzowy 2007.522, Fraenkel Gallery, San Francisco, www.metmuseum.org/art/collection/search/288921 (dostęp 2.02.2022) czy *Kobieta w perłowym naszyjniku i kolczykach* N.Y.C.1967, nr inwentarzowy 2012.552.4, www.metmuseum.org/art/collection/search/306258?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=40&rpp=40&pos=59 (dostęp 2.02.2022).

⁶ Z wł. „czarodziej”; pseudonim Felliniego nadany mu przez współczesnych mu włoskich krytyków filmowych.

⁷ Jako szczególnie wyrazisty przykład mogłaby posłużyć tu scena procesji w *La stradzie*, zob. S. Parigi, *Neorealism Masked: Fellini's Films of the 1950s*, w: *A Companion to Federico Fellini*, ed. F. Burke, M. Waller, M. Gubareva, Wiley-Blackwell 2020, s. 52, doi.org/10.1002/9781119431558.ch7 (dostęp 5.02.2022).

NIEPRZYSTAJĄCE BIOGRAFIE

Fellini i Arbus pod wieloma względami stanowili przykład skrajnie różnych osobowości. Niebagatelną rolę pełniła w tym odmienność ich biografii, z których jedna była zasadniczo spokojna, pozbawiona większych zawirowań psychicznych i rodzinnych, druga natomiast – od początku niepokojąca, z cieniem czającego się blisko tragicznego finału. Oboje przyszli na świat we wczesnych latach dwudziestych XX wieku i tło ich życia stanowiły wszechobecne społeczne niepokoje związane z II wojną światową oraz późniejszą tzw. zimną wojną.

Życie artystyczne Federica Felliniego obfitowało w liczne sukcesy i porażki, jednakże pod względem prywatnym, w porównaniu z biografią Arbus, wydaje się ono bardzo uporządkowane, wręcz – zwyczajne⁸. Urodzony w 1920 roku w małomiasteczkowym Rimini reżyser, po kilku latach spędzonych we Florencji, na stałe osiadł w Rzymie. W Wiecznym Mieście zetknął się ze światem przemysłu filmowego, który pozwolił mu na eksplorację własnej i zbiorowej podświadomości oraz powrót do dawnych, dziecięcych fantazji (przede wszystkim związanych ze światem cyrku). Już w pierwszych filmach widoczna jest jego nowatorska wizja kina⁹, charakterystyczna dla późniejszych dokonań włoskiego reżysera – zarówno w *Białym szejku* (*Lo sceicco bianco*, 1952), jak i w o rok późniejszych *Walkoniach*, które skąpane są w „zatechłej atmosferze beznadziejnego, mieszczańskiego bytowania”, jak słusznie ujęła to Maria Kornatowska¹⁰.

Życie i twórczość amerykańskiej fotografki rysowały się zgoła odmiennie. Diane Arbus urodziła się w roku 1923, była więc niemalże rówieśniczką Felliniego. Pochodziła z zamożnej rodziny żydowskiej (jej ojciec posiadał znany w Nowym Jorku luksusowy dom towarowy Russeks), pasję

⁸ Wyjąwszy, oczywiście, traumatyczne doświadczenia, takie jak np. śmierć jedynego syna czy problemy zdrowotne reżysera i jego żony w latach dziewięćdziesiątych. Dobry wgląd w dzieje życia i twórczości Felliniego dają takie książki, jak: Ch. Chandler, *I, Fellini*, New York 1995; T. Kezich, *Federico Fellini. His Life and Work*, transl. M. Proctor, V. Mazza, New York 2006; J. Baxter, *Fellini*, New York 1993.

⁹ Pomijam tutaj *Światła variété* (*Luci del varietà*) z 1950, współreżyserowany z Albertem Lattuada, ponieważ nie był to w pełni samodzielny film Felliniego. Lattuada współtworzył z Fellinim również scenariusz do tej produkcji.

¹⁰ M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 39.

fotograficzną rozwijała początkowo, przygotowując sesje reklamowe dla magazynów mody w prowadzonym wraz z mężem Allanem Arbussem studiu. Talenty Diane w dziedzinie sztuk plastycznych były oczywiste dla wszystkich poza nią samą – pomimo prowadzenia dość niekonwencjonalnego trybu życia – zajmowało ją prowadzenie domu i wychowywanie dwóch córek. Jej skłonności depresyjne, autodestrukcyjne, zauważalne od wczesnej młodości, nasiliły się pod koniec lat pięćdziesiątych. Ostatnią dekadę życia fotografka poświęciła na portretowanie indywiduów napotkanych na ulicach Nowego Jorku, skupiając się przede wszystkim na ludziach wykluczonych społecznie, niepospolitych oraz trudnych do zaakceptowania przez innych ze względu na wygląd i zachowanie. Mimo nienajgorszej (jeszcze za życia) recepcji jej twórczości w Stanach Zjednoczonych i poszukiwania pomocy u bliskich osób, Diane Arbus nie była w stanie powstrzymać pogłębiającej się depresji i latem 1971 roku popełniła samobójstwo w wynajmowanym przez siebie mieszkaniu¹¹.

W świetle powyższych faktów trudno mówić o podobieństwie biografii Felliniego i Arbus. Zwracają jednak uwagę zbliżone wątki podejmowane w ich twórczościach. Jednym z podstawowych tematów Arbus (w dojrzałej fazie twórczości) byli ludzie cyrku: klauni, kuglarze, iluzjoniści, karły, żonglerzy itp. Od czasu separacji z mężem (czyli roku 1959) artystka lubiła spędzać czas, fotografując tzw. *mud-shows*¹², czyli objazdowe występy małych grup cyrkowych, odbywające się w niewielkich amerykańskich miasteczkach¹³. Wkrótce poznała wielu sztukmistrzów – w tym m.in.

¹¹ Najpełniejszy przekrój biograficzny i artystyczny życia Diane Arbus znaleźć można w: P. Bosworth, *Diane Arbus. Biografia*, przeł. E. Mikina, Warszawa 2006; oraz w: A. Lubow, *Diane Arbus: Portrait of a Photographer*, New York 2017.

¹² P. Bosworth, op. cit., s. 183.

¹³ Zob. np. takie zdjęcia, jak: *Wytatuowany mężczyzna podczas karnawału, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.67, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, www.moca.org/collection/work/tattooed-man-at-a-carnival-md (dostęp 3.02.2022), *Dziewczyna w kostiumie cyrkowym, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 2012.552.6, www.metmuseum.org/art/collection/search/306260?searchField=All&sortBy=Relevance&ao=on&ft=arbus+circus&offset=0&rpp=40&pos=1 (dostęp 3.02.2022), a także *Mężczyzna połykający ostrza, Hagerstown, Md.*, 1960, nr inwentarzowy 2007.524, www.metmuseum.org/art/collection/search/

mężczyznę o pseudonimie Amazing Randi (uważanego przez wielu za następcę Houdiniego) czy Połykacza Ognia nazywanego w środowisku Presto. Natomiast w Nowym Jorku – mieście, w którym mieszkała i fotografowała całe życie – Diane pojawiała się często na Coney Island i na występach cyrku prowadzonego przez The Ringling Brothers. Zaprzyjaźniła się też z hodowcą pcheł i z mężczyzną znanym jako Congo The Jungle Creep, czyli Kongo Głupek z Dżungli¹⁴. Innymi słowy, Arbus dość mocno wniknęła w struktury nowojorskiego świata ludzi wykluczonych społecznie. Jak sama przyznała w jednym z wywiadów, podczas pokazów odczuwała „jednocześnie wstyd, podziw i trwogę”¹⁵. Potrzebowała częstych wycieczek do cyrku, ponieważ kontakt z ludźmi o zazwyczaj niemalże przerażającej aparycji fascynował ją i inspirował do utrwalania swoich wrażeń na kliszy fotograficznej. Dzięki spotkaniom z osobami wykluczonymi z większości sfer życia publicznego mogła poznać „mroczną” część miejskiej społeczności, tak bardzo różną od konwencjonalnej i tradycyjnej warstwy społeczeństwa zamieszkującego Nowy Jork¹⁶. Jej własna osobowość także absorbowiała wszelkie niepokoje i fobie związane z odczuwaniem inności.

Federico Fellini natomiast często ukazywał w swoich filmach postaci cyrkowe. Uczynił ich życie głównym tematem dwóch pełnometrażowych obrazów: *La strady* (1954) i *Klaunów (I clowns)* (1970). Cyrkowcy pojawiają się też w scenie końcowej *Osiem i pół* (il. 2). Zainteresowanie światem artystów cyrkowych wiązało się z przekonaniem Felliniego (jak lubił czasem podkreślać w wywiadach), że sztuka to „widowisko” – widowisko magiczne, irracjonalne i oparte na poznaniu intuicyjnym. Reżyser przyznał się do „wyjątkowej słabości” do klaunów, których w dzieciństwie uważał w pewnym

288923?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=80&rpp=40&pos=104 (dostęp 8.02.2022).

¹⁴ P. Bosworth, op. cit., s. 183–184. Zob. również: F. Gross, *Diane Arbus's 1960s. Auguries of Experience*, Minneapolis–London 2012, s. 7.

¹⁵ P. Bosworth, op. cit., s. 184.

¹⁶ Należy jeszcze wspomnieć o fascynacji Arbus zamaskowanymi postaciami (np. performerami) i odkrywaniem ich tożsamości poprzez fotografię. Więcej na ten temat zob. L.A. Baird, *Susan Sontag and Diane Arbus: The Siamese Twins of Photographic Art*, „Women's Studies” 2008, Vol. 37, No. 8, s. 976–977, DOI 10.1080/00497870802414629.



Il. 2. Fragment kadru z filmu *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego

sensie za wzór do naśladowania¹⁷. W innym wywiadzie wyznawał, że gdyby nie zajmował się kinem, „zostałby dyrektorem cyrku”, gdyż cyrk, ze względu na obecne w spektaklach autentyczne ryzyko, oznacza też „autentyczne życie”. Dodał ponadto, że „cyrk pozwala jednocześnie żyć i tworzyć”¹⁸.

Wydaje się, że zwłaszcza z tym ostatnim stwierdzeniem zgodziłaby się również Arbus, mimo że jej własne doświadczenia związane z cyrkiem bazowały raczej na zastąpieniu dotychczasowego życia czymkolwiek intensywnym. Warto też dodać, że temat cyrku podejmuje także film *Freaks* z 1932 roku (reż. Tod Browning), który zrobił duże wrażenie na Diane Arbus (oglądała go kilka razy¹⁹). Jest bardzo prawdopodobne, że Fellini również widział ten film, ponieważ – jak zauważa Gordiano Lupi²⁰ – wydaje się, że jego *Klauni* zainspirowani są dziełem Browninga (oczywiście pomimo tego, że wizja cyrku Felliniego jest znacznie bardziej subtelna i pozytywna w odbiorze).

METODY PRACY

Arbus i Felliniego łączyła także charakterystyczna strategia twórcza, służąca do uzyskiwania satysfakcjonujących efektów artystycznych. Kanadyjski

¹⁷ Było to w jednej z rozmów z Ritą Cirio. Zob. R. Cirio, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Izabelin 2003, s. 15.

¹⁸ M. Kornatowska, op. cit., s. 15.

¹⁹ P. Bosworth, op. cit., s. 180.

²⁰ G. Lupi, *Federico Fellini. A Cinema's Greatmaster*, transl. P. Scalbrino, P. Carter, Milano 2009, s. 135.

fotograf Jeff Wall wyróżnił kiedyś dwa sposoby uprawiania fotografii²¹. Po pierwsze, można ją h o d o w a ć (fotografa pracującego w ten sposób nazwał „ogrodnikiem”). Taka „wyhodowana” fotografia powstaje w studiu przy stworzonych i pieczołowicie dopracowanych przez „ogrodnika” warunkach. Po drugie – można na nią p o l o w a ć; fotografujący jest wtedy „myśliwym” uzbrojonym w aparat. Fotografia „upolowana” nie daje fotografowi komfortu całkowitej kontroli nad procesem twórczym – zdjęcie może się mu przydarzyć... albo nie. Zadaniem artysty „polującego” staje się stwarzanie sobie maksymalnej liczby okazji do przeżywania pełni doświadczenia estetycznego.

Jeśli rozszerzymy ten model rozpatrywania artystycznych indywidualności ze względu na metodę twórczą także na kinematografię (wszak te dwie dyscypliny od zawsze łączyły siostrzane relacje i podobna walka z dyscyplinami o znacznie dłuższym rodowodzie o status sztuki „prawdziwie artystycznej”) i przyłożymy jego matrycę do metod pracy stosowanych przez Felliniego i Arbus, możemy dojść do wniosku, że oboje reprezentowali typ „myśliwego”. O ile w przypadku Arbus jest to oczywiste (nie wykonywała właściwie fotografii w studiu, odkąd przestała zajmować się modą i reklamą²²), to włoski reżyser – pomimo koniecznego planowania pewnych rozwiązań z wyprzedzeniem w świecie produkcji filmowych, w których powstanie zaangażowanych jest ogromna liczba ludzi – także „polował” na filmy w największym stopniu, w jakim to było możliwe. Od pewnego momentu swojej kariery obywał się bez scenariusza – dostarczał aktorom słynne „karteczki”²³ i tworzył niejako film „na bieżąco”, *impromptu*. Twórcza dezynwoltura paradoksalnie pozwalała mu na pełniejsze wyrażenie pierwotnej wizji powstającej w danym momencie produkcji filmowej.

Innym aspektem artystycznego powinowactwa Amerykanki i Włocha jest pojmowanie twórczości jako drogi, której nie utożsamiali z osiągnięciem określonego rezultatu. Diane potrafiła bardzo długo dopracowywać każdy motyw, a po wykonaniu jednej pracy natychmiast rzucała się w wir

²¹ Ch. Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, London 2020, s. 49.

²² Susan Sontag przypisuje jej twierdzenie, że „wszystkie tematy to *objets trouvés*”. Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2017, s. 55.

²³ O „karteczkach” Felliniego zob. np.: R. Cirio, op. cit., s. 163; lub: M. Kornatowska, op. cit., s. 259–261.

następnej. Fellini zaś w jednym z wywiadów przyznał wprost: „Jedyne, co istnieje, to droga, którą można przebyć²⁴”, mając oczywiście na myśli proces twórczy. Wiąże się to z nieustannym odkrywaniem nowych rozwiązań twórczych i czerpaniem inspiracji od ludzi, którzy go otaczali.

Również wśród ulubionych pisarzy Arbus i Felliniego odnajdziemy te same nazwiska. Oboje czytali pisma słynnych psychoanalityków, w szczególności Carla Gustava Junga. Wydaje się prawdopodobne, że ich metoda twórcza, oparta na przypadku, bliska surrealistycznemu *hasard objectif*²⁵, mogła mieć też jakieś związki z Jungowską synchronicznością akauzalną²⁶, która pozwala podmiotowi na doświadczenie jedności jego stanu psychicznego z sytuacją zewnętrzną²⁷. Arbus i Fellini bardzo wysoko cenili też prozę Jorge Louisa Borgesa, a także Franza Kafki²⁸. Diane Arbus jako dziecko uwielbiała również *Alicję w Krainie Czarów* Charlesa Lutwidge’a Dodgsona, do lektury tej książki wracała też później jako dojrzała kobieta²⁹. Powieść ta fascynowała ją ze względu na brak ustalonej granicy między rzeczywistością a imaginacją – atmosfera płynnego przejścia między prawdziwym a wymyślonym cechuje prawie cały dorobek filmowy Felliniego, żeby tylko wspomnieć scenę haremu z *Osiem i pół* (1963) czy seanse spirytystyczne Giulietty z filmu *Giulietta i duchy* (*Giulietta degli spiriti*, 1965).

²⁴ M. Kornatowska, op. cit., s. 276.

²⁵ *Hasard objectif*, pojęcie ukute przez André Bretona, odnosiło się do wykorzystywania przypadku w trakcie procesu twórczego; zdaniem surrealistów dzięki przypadkowi możliwe jest sięgnięcie do wyższej rzeczywistości, do której nie ma wstępu logika i rozumowanie przyczynowo-skutkowe. Zob. np. S. Bastien, *Rêve et hasard objectif chez Breton*, w: „Voix plurielles”, vol. 2, no 2, décembre 2005.

²⁶ Synchroniczność akauzalna jest, według Junga, nieświadomą, pozaprzyczynową zbieżnością wydarzeń. Zob. C.G. Jung, *Synchroniczność jako zasada związków akauzalnych*, w: idem, *Dynamika nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2014, s. 447–538.

²⁷ Lech Majewski zauważa też, że metaforyzacja filmowy Federica Felliniego składa się z wielu symbolicznych warstw, co prowadzi do archetypizacji świata przedstawionego. Zob. L. Majewski, *Asa nisi masa. Magia 8½ Felliniego*, Poznań 2019, s. 58.

²⁸ Na temat preferencji czytelniczych Arbus zob. np.: P. Bosworth, op. cit., s. 215; oraz: F. Gross, op. cit., s. 160. Na temat lektur Felliniego zob. np. M. Kornatowska, op. cit., s. 278–279.

²⁹ P. Bosworth, op. cit., s. 47.



Il. 3. Przykłady zdjęć z archiwum Federica Felliniego

Specyficzna dla Arbus i Felliniego wydaje się także cechująca ich oboje potrzeba katalogowania i wartościowania ludzkich twarzy. Selekcji zgromadzonego archiwum fotograficznego dokonywali oni, kierując się zarówno przydatnością dla własnych dzieł, jak i ze względu

na potencjał artystyczny konkretnych fizjonomii (ktoś mógłby np. prezentować się odpowiednio w mocnym makijażu itp.)³⁰. Zgromadzona i skatalogowana ludzka galeria pozwalała im na szybkie i wygodne porównywanie możliwości ekspresji, nastroju, jaki wywoływała w nich dana twarz.

Federico Fellini był powszechnie znany z posiadania czegoś w rodzaju „archiwum twarzy” – pomieszczenia, w którym składował ogromną liczbę fotografii przedstawiających potencjalnych aktorów, których mógłby zatrudnić do każdej nowo powstającej produkcji (il. 3). Jak podawał tygodnik „Przekrój” (w numerze z 1981 roku³¹) w archiwum tym znajdowało się „50, a może 100 tysięcy zdjęć”, skatalogowanych według tuszy, ekspresji, potencjału komicznego i tym podobnych kategorii. W czasie castingów do filmów reżyser wynajmował biuro w stolicy, przenosił do niego całość swoich osobliwych zbiorów i przyjmował chętnych kandydatów do roli, wzbogacając tym samym kolekcję o kolejne fotografie. Wygląd aktora – a w szczególności wygląd jego twarzy, gdyż były to prawie zawsze portrety – decydował o znalezieniu się wśród obsady. Fellini wyznał w jednej z rozmów³², że nie rozumiał nigdy, kiedy aktor zgłaszał mu swoje „pretensje” związane z psychologizacją postaci itp. Twierdził, że wygląda to tak, jakby „wziąć kota do roli kota, a potem kot zadaje ci pytanie, jak ma to zagrać”. Aktor, który został wybrany przez reżysera do konkretnego filmu, niejako automatycznie (przez sam akt wyboru) stawał się postacią przez siebie graną i musiał tylko pojawić się przed kamerą. Jego zadanie wiązało się jedynie

³⁰ Na temat wyborów Arbus zob. np.: P. Charrier, *On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis*, „History of Photography” 2012, Vol. 36 No. 4, s. 438, DOI 10.1080/03087298.2012.703401.

³¹ *Twarze Federica Felliniego*, „Przekrój” 1981, nr 1912, s. 12–13.

³² R. Cirio, op. cit., s. 96.

z operowaniem językiem cielesnych gestów i mimiką – według Felliniego był to raczej podświadomy proces niż świadome działanie aktora.

Według włoskiego reżysera filmowa fabuła rozgrywała się właśnie dzięki fizjonomiom bohaterów – widzowie powinni móc odczytać opowieść „z ich [odtwórców ról – przyp. K.Z.] twarzy, z ich ekspresji, z ich tików i cech somatycznych”³³. Fellini wspomina przy tym także o postaciach epizodycznych, które pełnią niemalże równie ważną rolę, co te pierwszoplanowe – w ich przypadku korzystał on oczywiście wielokrotnie z tych samych twarzy. I tak np. Alberta Sordiego zobaczymy i w *Białym szejku*, i w *Wałkoniach*, Giuliettę Masinę m.in. w filmach *La Strada* (1954) i *Noce Cabirii* (*Le notti di Cabiria*, 1957), a Marcella Mastroianniego w *Słodkim życiu* i *Osiem i pół*. (Notabene, Diane Arbus sfotografowała tego ostatniego podczas jego pobytu w Nowym Jorku w roku 1963³⁴.)

Arbus również znana była z kolekcjonowania fotografii portretowych (nie tylko swojego autorstwa – kiedy jej ulubione Hubert’s Freak Museum zakończyło działalność, zabrała stamtąd całe góry odbitek³⁵). Swoje zainteresowanie fotografią określała jako „rodzaj współczesnej antropologii”³⁶ – odwiedzała często najdziwniejsze i najbardziej obskurne zakątki Nowego Jorku i zabierała z nich cenne trofea w postaci „upolowanych” osobliwych



Il. 4. Fragment kadru z filmu *Słodkie życie* (*La dolce vita*, 1960) Federica Felliniego

³³ Ibidem, s. 98.

³⁴ Zdjęcie to pojawiło się m.in. na okładce albumu fotograficznego: D. Arbus, *Diane Arbus. Magazine Work*, New York 2001.

³⁵ P. Bosworth, op. cit., s. 251.

³⁶ Ibidem, s. 193.

twarzy³⁷. Po śmierci pozostawiła tysiące negatywów, które – przynajmniej w opinii jej biografów – ciągle nie zostały jeszcze należycie skatalogowane. Marvin Israel, związany z Arbus nie tylko zawodowo, opisywał te stopy fotografii jako („zapierające dech w piersi”) „setki odbitek, gdzie żadna twarz nigdy nie powtarza się dwa razy, wszystkie w dużych zbliżeniach”³⁸.

CZYM JEST TWARZ?

Twarz stanowi z pewnością główny czynnik pozwalający na identyfikację danej osoby – charakterystyka jej rysów często w sposób znaczący rzutuje na charakterystykę przymiotów duchowych jednostki. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że w etymologii i starożytnej grece pojęcie „twarzy” obejmowało znacznie szerszy zakres semantyczny. Otóż starogreckie słowo *πρόσωπον* (‘prozopon’) odnosiło się do twarzy, która jest obiektem spojrzenia patrzącego na nią człowieka³⁹ (tj. twarzy „widzianej”), znaczeniowo obejmowało zarówno „twarz”, jak i „maskę” czy też „osobę” i „rolę teatralną”. Mowa jest tu zatem nie tylko o rysach, ale i o ekspresji, mimice, chwilowości ludzkiej fizjonomii.

Filmową i sfotografowaną twarz, ze względu na powyższe rozróżnienie, traktuje się jako oblicza o odmiennym statusie aksjologicznym. Powszechnie uznaje się, że twarz w filmie to „maska”, nakładana przez aktora w czasie zdjęć, a więc pewnego rodzaju fałszerstwo i przekłamanie własnego oblicza – niemniej jednak, u Felliniego pozostaje ona też autentyczną fizjonomią człowieka, którego rysy chciał widzieć w swoim filmie⁴⁰. Fotografii jesteśmy zazwyczaj bardziej skłonni uwierzyć, że pokazuje nam prawdę, autentyczną twarz modela. O tej niezwykłej sile i sugestywności fotografii pisała m.in. Susan Sontag (m.in. zwróciła uwagę na problem uzurpowania sobie przez fotografię prawa do przedstawiania rzeczywistości; fotografia zawiera bowiem

³⁷ Zob. np. *Dziewczynka w dokerce*, N.Y.C., 1965, nr inwentarzowy 2005.100.335, www.metmuseum.org/art/collection/search/286430 (dostęp 2.02.2022).

³⁸ P. Bosworth, op. cit., s. 197.

³⁹ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, Gdańsk 2015, s. 65. Zob. też: A. Szykowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk 2015, s. 26.

⁴⁰ Zob. np.: L. Bennetts, *Peering Into the Striking Faces of Fellini and Allen*, „The New York Times”, 5.03.1984, s. 13, www.nytimes.com/1984/03/05/arts/peering-into-the-striking-faces-of-fellini-and-allen.html (dostęp 30.01.2022).

śląd utrwalonego na niej obiekcie⁴¹). Jeżeli jednak powrócimy do greckiego źródłosłowa „twarzy” – *πρόσωπον* – odkryjemy raz jeszcze klucz do zrozumienia ludzkiej fizjonomii. Oto bowiem przesuwamy granicę prawdy w stronę prawdy artystycznej, gdzie wartość można znaleźć równie dobrze w *mimesis*, jak i w naturze.

To, co uderza najbardziej w fotografowanych przez Arbus i filmowanych przez Felliniego ludzkich obliczach, to prawie zupełny brak twarzy „pozbawionych znaczenia” – pospolitych, łatwych do przeoczenia lub zapomnienia⁴². W dziełach włoskiego reżysera twarze wykazują przynależność do opowiadanej przez niego historii – podkreślał on często w swoich wypowiedziach konieczność zachowywania w filmie jednolitego stylu, który niejako spaja ze sobą wszystkie wizerunki. Nawet jeżeli bohaterowie – według scenariusza – są sobie całkowicie obcy, a nawet wrogo do siebie nastawieni, łączy ich partycypacja w spójnej kompozycji kadru filmowego. W filmach takich, jak *Walkonie* (il. 7), *Satyricon* (il. 5, il. 8) i *Casanova* (il. 6) niektóre twarze pojawiają się na ekranie tylko w jednej bądź dwóch scenach, ale są tak wyraziste, że przykuwają uwagę widza. Nie ma tu jednak mowy o „demokratyzacji” twarzy, to znaczy o szukaniu jakiejś uniwersalnej fizjonomii człowieczej, która mogłaby funkcjonować jako archetyp np. określonego uczucia bądź postawy moralnej. Różnorodność jest konieczna dla uzyskania realizmu zarówno w kinematografii, jak i na zdjęciach – unikanie twarzy „ogólnej”, niekonkretnej jest wyróżnikiem również dzieł Diane Arbus⁴³.

Twarz w dziełach reżysera i fotografki zostaje wyzwolona z maski – zresztą, jak wyżej próbowałam wykazać, już sam jej wybór był pierwszym etapem tworzenia obrazu filmowego lub fotograficznego. Musimy jednak

⁴¹ S. Sontag, op. cit., s. 94–123.

⁴² Interesującym wyjątkiem był Marcello Mastroianni, którego Fellini zaprosił do współpracy w filmie *Słodkie życie* właśnie ze względu na normalną, banalną wręcz twarz (il. 4). Zob. Ch. Chandler, op. cit., s. 117–118.

⁴³ Niezwyčajność danej twarzy Arbus wzmacniała jeszcze przez różne zabiegi kompozycyjne i techniczne, np. w *Portorykance z pieprzykiem na twarzy* (1965) nieznaczne zmniejszenie ostrości w miejscu oczu modelki tworzy grę materii, „napięcie pomiędzy ujawnieniem substancji i jej rozpadem”; zob. D.E. Hulick, *Diane Arbus's expressive methods*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, s. 112, DOI 10.1080/03087298.1995.10442405.



Il. 5. Fragment kadru z filmu *Satyricon* (1969) Federica Felliniego

pamiętać o tym, że ciągle mamy do czynienia z wytworem artystycznej imaginacji – a więc z rzeczą, można by rzec, na wskroś nieautentyczną. Wydaje się, że główny etap inscenizacyjny kończył się razem z zakończeniem castingu – jeżeli weźmiemy pod uwagę wartość naturalności i odruchów aktorów bądź modeli, może uderzyć nas siła przekonania Arbus i Felliniego nie tylko o jakby „przyrodzonej” przedmiotom ich wyboru „przydatności dla obrazu”, ale i wręcz możliwości tego obrazu stworzenia, potencji stania się obrazem – materią dzieła sztuki (filmu, fotografii). W kontekście takiego rozumienia twarzy późniejsze działania (takie jak np. eksperymenty z charakteryzacją na planie) wydają się tylko kosmetyką.

Należy też zwrócić uwagę na jeszcze jeden, bardzo istotny czynnik, który stanowi o swoistości twórczości obojga artystów. Wiek XX, za sprawą społeczno-politycznych turbulencji, wzruszył także podstawami świata artystycznego; ponadto wraz z rozwojem cywilizacyjnym pojawiły się nowe technologie. Wszystko to sprawiło, że zostało zasiane ziarno niepewności i słuszność obowiązującego niegdyś w sztuce paradygmatu realcentrycznego⁴⁴ została zakwestionowana. Utracona mimetyczność przedstawienia, porzucenie wiernej (re)prezentacji ludzkiej postaci i jej twarzy, miały swoje reperkusje nie tylko w sztukach takich jak malarstwo czy rzeźba, lecz także w mediach wykorzystujących technologie o wiele krótszym rodowodzie – w fotografii i filmie. Twarz nie może być tylko „pustym znakiem” – by użyć pojęcia Rolanda Barthesa – nie powinna ukazywać tylko uczuć i emocji

⁴⁴ „Zmiana paradygmatu” w sztuce stała się w pełni widoczna w ponowoczesności, ale jej zwiastuny pojawiły się jeszcze przed XX stuleciem.



Il. 6. Fragment kadru z filmu *Casanova* (1976) Federica Felliniego

potrzebnych do wiarygodnego oddania atmosfery sceny filmowej. Według Barthesa twarz musi nieść ze sobą „coś więcej” – pewną dozę niedookreślenia, ale także tajemnicy związanej z ludzką cielesnością i ambiwalencji w etycznej i estetycznej ocenie jej znaczenia.

TWARZ A PROBLEM MIMESIS

Problem związany z twarzą w kulturze, siłą rzeczy, związany jest z pewną bardziej ogólną wizją stosunku sztuki do rzeczywistości. Poniżej postaram się pokrótce naświetlić tę kwestię, a posłużę się przy tym przedstawieniem dawnych teorii mimesis w ujęciu Arthura C. Danto. W dalszej kolejności przejdę do koncepcji, która pojawiła się u zarania nowoczesności i, chociaż pozornie dotyczyła czasów świetności sztuki starożytnej, wskazywała wyraźnie kierunek, którym podąży XX-wieczna sztuka, wyzwalając się z okowów mimetyczności przedstawienia – wizji sztuki Friedricha Nietzschego, przedstawionej w *Narodzinach tragedii*⁴⁵.

⁴⁵ *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, pierwsza książka Nietzschego, ukazały się 2 stycznia 1872 roku. W 1886 roku książka została wznowiona w wersji rozszerzonej i ze zmienionym tytułem: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Korzystam w tej pracy z dwóch polskich tłumaczeń: starszego, autorstwa Leopolda Staffa (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, red. J. Wroński, T. Słowiński, Łódź–Wrocław 2010) i nowszego, autorstwa Bogdana Barana (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009).

Danto⁴⁶ rekonstruuje teorię *mimesis*, charakterystyczną dla sztuki dawnych epok (przed połową XIX wieku), sięga do dwóch jej wersji: stanowiska Sokratesa i Platona⁴⁷ oraz wyrażonej przez Szekspirowskiego Hamleta. W obu przypadkach sztuka rozumiana była jako zwierciadło natury – przy czym wyżej wymienieni filozofowie widzieli w niej zwykle odtwarzanie wyglądu rzeczy (wistości), a bohater Szekspira „narzędzie samoobjawiania się nas samych”, zauważając w sztuce wielką wartość (auto)epistemologiczną. Platon sformułował też kilka oskarżeń pod adresem sztuki (którą postrzegał jako „cień cienia”). Pisał, że jest ona tylko pozorem oddalonym od prawdziwej rzeczywistości (niepodatnej na zmiany Idei) i przez to jest wręcz szkodliwa, gdyż odwraca naszą uwagę od wyższej rzeczywistości⁴⁸. Sztuka mimetyczna staje się zatem tylko rodzajem rekompensaty i substytutu prawdy dla tych, którzy „są niezdolni do bycia tym, co [...] jedynie imitują”⁴⁹.

Ten bardzo negatywny stosunek do sztuki pod wieloma względami przetrwał przez wiele wieków i pomimo faktu, że za sprawą XX-wiecznej awangardy sztuki wizualne wyzwoliły się ze ścisłych związków z rzeczywistością, zarzut pozostawał dość aktualny w odniesieniu do mediów powstałych w czasach rewolucji technicznej. Film i fotografia długo nie były uznawane za dyscypliny artystyczne ze względu na pozornie odtwórczy charakter samego medium. To, co początkowo było ograniczeniem, ostatecznie okazało się być bez znaczenia – stało się tak za sprawą dystansu estetycznego, który pozwala na obcowanie ze sztuką. Jak argumentuje Danto, „niezależnie od dzielących je różnic, istnieją mocne pojęciowe związki między gramami, magią, snami i sztuką, gdyż sytuują się one na zewnątrz świata, pozostając w tym samym dystansie do niego”⁵⁰. Każdy twórca, który zdecydował się zawrzeć w swoim dziele jakiegokolwiek wartości transcendentalne, pokonywał i dawne Platońskie zarzuty, i nowoczesne podziały estetyczne.

⁴⁶ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. i oprac. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 47–72.

⁴⁷ Traktowanych tu przez Danto jako wyrażających jedno stanowisko.

⁴⁸ Stanowi ona przy tym antytezę dla filozofii.

⁴⁹ Ibidem, s. 56–57.

⁵⁰ Ibidem, s. 61.

Stanowisko w sprawie sztuki zajmowane przez młodego Nietzschego, które po raz pierwszy zaprezentował w *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Narodzinach tragedii*), nie wpisuje się w powyższy dyskurs o mimetyzmie. Nietzscheńska teoria sztuki antyeurypidesowej stanowi wręcz kontrast dla teorii mimetycznej. Według teorii Nietzschego „istota sztuki leży dokładnie w tym, czego nie można zrozumieć przez proste rozszerzenie tych samych zasad, które służą nam w codziennym życiu”⁵¹. Sztuka jest tu tajemnicą – jej usunięcie skutkuje tzw. „sokratyzmem estetycznym”, tj. rodzajem optymistycznej praktyki poznania i wiedzy, której zadaniem jest wyrugowanie wszelkich błędów i pozorów. Granice wiedzy zwiastują jednak rychłe załamanie się tego optymizmu. W pewnych miejscach pojawia się przed oczami myślicieli „nierozjaśnialne”, gdzie „logika zawija się wokół samej siebie i w końcu gryzie się w ogon”⁵². To tutaj znajduje się inna forma poznania – poznanie tragiczne. Można je znieść tylko wtedy, gdy – jako przeciwwaga – stanie obok niego sztuka.

Nietzsche pisał o dwóch połowach życia – jawie i śnie. Chociaż ta pierwsza wydaje się ważniejsza, filozof uznawał, że obecne w naturze „popędy artystyczne” i ich „żarliwa tęsknota do wyzwolenia się przez pozór” wskazują na ogromną wagę snu dla istoty ludzkiej: jej potrzebę „zachwycającej wizji” i „rozkosznego pozoru”⁵³. Każdy człowiek uwięziony jest w pozorze i doświadcza go jako rzeczywistości empirycznej. Sen to domena apollińska (Apollo – „snów wykładacz”), to „pozór pozoru”. Artysta doświadcza we śnie „głębokiej, [we]wnętrznej rozkoszy kontemplacji”⁵⁴, dlatego dzieło sztuki również stanowi „pozór pozoru”, odbicie pra-jedni czy wiecznej sprzeczności. Na najwyższą sztukę składa się piękno apollińskie, a jej „podłoże” stanowi „strasliwa mądrość Sylena”⁵⁵. Apollo stanowi boskie ucieleśnienie zasady ujednostkowania (*principium individuationis*) i tylko w nim dokonuje się zbawienie (wyzwolenie się przez pozór) pra-jedni. Cały „świat

⁵¹ Ibidem, s. 62.

⁵² F. Nietzsche, op. cit., przeł. B. Baran, s. 149.

⁵³ Ibidem, s. 58–63.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

udręki” i cierpienie są konieczne, by „jednostka została nakłoniona do stworzenia zbawczej wizji” i mogła poddać się następnie jej kontemplacji⁵⁶.

Nadmiar pojawia się za to w ekstazie dionizyjskiej. Grecy musieli odczuwać, że „całe [ich] bytowanie, wszelkie piękno i wszelka miara spoczywały na zasłoniętym podłożu cierpienia i poznania”, którym był wymiar dionizyjski. Dlatego Apollo i Dionizos muszą współistnieć. „Muzy sztuk pozoru zblakły w obliczu sztuki, która w swym upojeniu mówiła prawdę”⁵⁷, a Sylen triumfował nad bóstwami radości. Tam, gdzie przenikał pierwiastek dionizyjski, miara apollinińska musiała mu ulec – jednakże tam, gdzie udało jej się „przetwać pierwszy napór” majestat Apollina ujawniał się w pełnej krasie. Człowiek doświadczający dionizyjskiej ekstazy staje się członkiem wyższej społeczności, „z jego ruchów przemawia oczarowanie”, „z jego głębi dźwięczy coś nadprzyrodzonego”, czuje się „bogiem”⁵⁸. Co więcej, nie jest już artystą – sam stał się dziełem sztuki. Nietzsche również porównuje człowieka do dysonansu, który – by móc prawdziwie wybrzmieć (żyć) – potrzebuje zasłony pozoru. Ludzkie istnienie – dzięki pierwiastkowi – staje się dzięki sztuce warte przeżywania. Oba „pędy artystyczne” (dionizyjski i apolliniński) „zmuszone są rozwijać swe siły w ścisłej wzajemnej proporcji, wedle prawa wiecznej sprawiedliwości”⁵⁹.

Tę starogrecką mądrość, która znalazła swój najpełniejszy wyraz w starogreckiej tragedii, odnaleźć możemy nie tylko w poszczególnych scenach filmów Felliniego, ale też w zbliżeniach twarzy aktorów, zarysach ich sylwetek zawieszonych gdzieś pomiędzy jawą a snem czy tańczących w korowodzie. W przywoływanym na początku artykułu filmie *Walkonie*, obok kilkorga wyrazistych protagonistów, spotykamy postać Sergia Nataloniego (w tej roli Achille Majeroni, il. 7), a właściwie jego nienaturalnie białą, przerysowaną twarz⁶⁰. Widzimy tu aktora, który gra aktora, a więc: twarz, która gra twarz, kontempluje samą siebie, jest w jakiś sposób pozorna, ale i przejmująco prawdziwa. Pozór i sprzeczność widoczne są też w fizjonomiach sfotografowanych

⁵⁶ F. Nietzsche, op. cit., przeł. L. Staff, s. 36.

⁵⁷ Ibidem, s. 38.

⁵⁸ Ibidem, s. 26.

⁵⁹ Ibidem, s. 168.

⁶⁰ R. Schickel, *Send in the Clowns. 'An Aspect of Fellini'*, „Film Comment” 1994, Vol. 30, No. 5, s. 28–35.

przez Arbus – jej portrety pełne są przejmującego rozdźwięku między wyobrażoną a boleśnie odczuwaną, społeczną wizją siebie⁶¹. Tragiczność życia ludzkiego również uwidacznia się w dziełach Felliniego i Arbus poprzez „wybór twarzy” – często decydowali się oni na ukazywanie postaci upośledzonych, okaleczonych czy groteskowych.

XX wiek, do czego walnie przyczyniły się traumy związane z następującymi po sobie wojnami, utracił wizję uniwersalnej, człowieczej dobroci i mądrości. Widoczne było to również w sztuce, która – od czasów Pietera Breughela i Hieronima Boscha – nie ukazywała w aż takim stopniu

monstrualności i groteskowości ludzkiej figury. Groteska, której obecność bez trudu możemy przypisać i osobom fotografowanym przez Arbus⁶², i aktorom charakteryzowanym przez Felliniego, stanowiła charakterystyczną dla modernizmu kategorię estetyczną. Według Wolfganga Kaysera „twory groteskowe są najgłośniejszym i najdobitniejszym protestem przeciwko



Il. 7. Fragment kadru z filmu *Wałkonie* Federica Felliniego

⁶¹ Zob. np. *Kobieta z grzywką*, N.Y.C., 1961, nr inwentarzowy 2017.699.1, www.metmuseum.org/art/collection/search/771994?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=diane+arbus&offset=0&rpp=40&pos=10 (dostęp 17.01.2022) lub *Młody patriota z flagą*, N.Y.C., 1967 of Contemporary Art, Los Angeles nr inwentarzowy 95.23.41, www.moca.org/collection/work/patriotic-young-man-with-a-flag-nyc (dostęp 17.01.2022).

⁶² Na temat groteski w pracach Diane Arbus zob. w szczególności: H. McPherson, *Diane Arbus's Grotesque 'Human Comedy'*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, s. 117–120, DOI 10.1080/03087298.1995.10442406. McPherson podkreśla u Arbus aspekt komiczny i „hybrydową” estetykę, łączącą to, co zabawne, z tym, co bolesne oraz to, co wydaje się „normalne”, z tym, co „anormalne” (ibidem, s. 117). Przykładem zdjęcia, w którym takie cechy są wyraźnie widoczne, może być *Kobieta w masce na wózku inwalidzkim*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.42, www.moca.org/collection/work/masked-woman-in-a-wheelchair-pa (dostęp 5.02.2022).



Il. 8. Fragment kadru z filmu *Satyricon* Federica Felliniego

niepokojący krajobraz szczególnie upodobało sobie kino, co widoczne jest też w filmach Felliniego. Przerysowane brwi Alberta Sordiego, wulgarny makijaż La Saraghiny czy przedziwne maski i nakrycia głowy noszone przez statystów w scenach zbiorowych wdzierają się do pamięci widza i wzmacniają wyraz filmu⁶⁴. Ekscentryczne i wykluczone społecznie osoby fotografowane przez Arbus ukazują nam dobitnie, że ludzkość nie jest jednorodna ani światopoglądowo, ani wizualnie. Jednocześnie jednak postacie „ukazują ludziom »normalnym« swoją odmienność, by zaraz potem dowodzić, że są tacy sami jak oni”⁶⁵. Mimetyzm reprezentacji zdaje się być ciągle obecny, jednakże zwierciadło trzymane przez Arbus i Felliniego jest krzywe.

wszelkiemu racjonalizmowi i wszelkiej systematyzacji myślenia”⁶³. Ucieczka w świat przerysowany, karykaturalny pozwalała na zakpienie ze świata i występujących w nim potworności.

Groteska szybko przyjęła się w przemyśle rozrywkowym, gdyż pozwalała na stworzenie wielu wyrazistych, różnorodnych postaci, które będą w stanie wywoływać u odbiorców (filmu, komiksu, reklamy itp.) określone emocje. Cieleśne i fizjonomiczne deformacje, elementy hybrydyczne czy wpisywanie figury człowieka w fantastyczny,

⁶³ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 279–280.

⁶⁴ Warto np. porównać postać Vernacchia (granego przez Luigiego Viscontiego, pseud. Fanfulla) z *Satyriconu* (il. 8) oraz kobiety z pozbawionego tytułu zdjęcia Arbus powstałego ok. 1970–1971, nr inwentarzowy 1990.1010.1, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266218?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&ofset=80&rpp=40&pos=97> (dostęp 5.02.2022).

⁶⁵ A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2019, s. 287.

Upodobanie Felliniego i Arbus do twarzy groteskowych, niepokojących lub w jakikolwiek sposób intrygujących łączyło się jednocześnie z traktowaniem ich na równi z postaciami o raczej zwyczajnej aparycji. To znaczy: nie spotykamy się w twórczości żadnego z nich z wyraźnym osądem dzielącym postacie (i zjawiska) na normalne i nienormalne, rzeczywiste i zmyślane – granica jest płynna i trudna do wyznaczenia. Interesujące jest również to, że u obojga artystów często odnajdujemy wizerunki osób transseksualnych lub mężczyzn w makijażu⁶⁶. Być może wiązało się to z przekonaniem o szczególnej właściwości androginiczności, a mianowicie – możliwości przekroczenia ograniczeń ludzkiej natury i wzniesienia się do jakiejś rzeczywistości wyższej, „pełniejszej”⁶⁷. Maria Kornatowska przypomina (w kontekście *Satyriconu*) mit Hermafrodyty oraz mit Enotei jako charakterystyczne dla wierzeń ludów basenu Morza Śródziemnego i wiele wieków później odkryte na nowo przez modernizm⁶⁸.

PODSUMOWANIE

W przypadku Federica Felliniego mamy do czynienia z artystą, który tworzył swoje filmy ze sporą dozą dezygnolwrtury, pozwalając sobie od pewnego momentu na pracę bez scenariusza, z jedynie z grubsza zarysowaną wizją przygotowywanego filmu. Podobna spontaniczność cechowała twórczość Diane Arbus – podążała ona za tym, co wizualnie intrygujące i eksponujące aporetyczny charakter problemów zachodniego społeczeństwa⁶⁹. Fellini,

⁶⁶ Zob. np. *Siedzący mężczyzna wcielający się w postać kobiety w rozwar-
tym kimonie*, Hempstead, L.I., 1959, nr inwentarzowy 2015.131, [www.met-
museum.org/art/collection/search/651804?sortBy=Relevance&ft=Diane
+Arbus&offset=0&rpp=40&pos=27](http://www.met-
museum.org/art/collection/search/651804?sortBy=Relevance&ft=Diane
+Arbus&offset=0&rpp=40&pos=27) (dostęp 1.02.2022).

⁶⁷ Bardziej szczegółową analizę wykonanych przez Arbus fotografii osób trans-
seksualnych czytelnik może znaleźć w: L. Trainer, *The Missing Photographs: an
Examination of Diane Arbus's Images of Transvestites and Homosexuals from 1957 to
1965*, „Athlon” 2000, Vol. 18, s. 77–80; oraz w: D.E. Hulick, *Diane Arbus's Women and
Transvestites: Separate Selves*, „History of Photography” 1992, Vol. 16, s. 32–39.

⁶⁸ M. Kornatowska, op. cit., s. 21–23.

⁶⁹ M.in. różnica między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne, co (zdaniem
Philipa Charriera) jest widoczne szczególnie w jej portretach. Zob. P. Charrier, *On Diane*

jak sam twierdził, szukał swojego filmu w pojawiających się twarzach⁷⁰, natomiast Arbus „najpierw wybierała” twarz z tłumu, a dopiero potem odsłaniało się przed nią jej znaczenie. Oboje artystów interesowała w ludzkich obliczach gra tożsamości i iluzji.

Konkludując, wydaje mi się, że chociaż Fellini i Arbus to artyści o różnych życiorysach (choć prawie rówieśnicy, wychowani w kręgu kultury zachodniej), tworzący w różnych mediach (choć do siebie podobnych) dzieła o różnej wymowie (raczej przygnębiającej, pomimo przenikającego ich prace głębokiego humanizmu), to chyba więcej ich łączy, niż dzieli. Oboje przede wszystkim traktują twarz jako punkt wyjścia dla swojej twórczości – traktują twarz jako nośnik znaczenia, którego nie można przekazać za pomocą liter scenariusza czy przemyślanej gry aktorskiej.

Twarz, jak często się oczekuje, winna „dawać wgląd w duszę osoby”, a „odpowiednio odczytana [...] być gwarantem prawdy”⁷¹. Twarze „wybierane” przez Felliniego i Arbus wydają się orężem do walki z estetycznym sokratyzmem, jak ująłby to Nietzsche. Rainer Maria Rilke w jednym ze swych prozatorskich tekstów napisał, że „rzeczą artysty jest kochać zagadkę”⁷². Kryje się ona w oczach filmowanych i fotografowanych twarzy, w półuśmiechu, w przerysowanym makijażu, w dziwnym grymasie czy w podniesionych brwiach. Zagadka twarzy otwiera przed nami dionizyjską otchłań, której nie sposób zignorować.

Bibliografia

Arbus Diane, *Arbus, Diane Arbus. Magazine Work*, Aperture, New York 2001.

Arbus Diane, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, ed. Doon Arbus, Marvin Israel, Aperture, New York 1972.

Arbus Diane, *Diane Arbus. In the Beginning*, ed. J. Rosenheim, K. Rinaldo, San Francisco Museum of Modern Art, The Metropolitan Museum of Art, New York 2016.

Arbus Diane, *Diane Arbus: Revelations*, ed. D. Arbus, S. Phillips, Schirmer/Mosel, München 2003.

Arbus Diane, *Diane Arbus: Untitled*, Aperture, New York 2011.

Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis, „History of Photography” 2012, Vol. 36, No. 4, s. 438, DOI 10.1080/03087298.2012.703401.

⁷⁰ Zob. np. *Twarze Federico Felliniego*, „Przekrój” 1981, nr 1912, s. 12–13.

⁷¹ A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 29.

⁷² R.M. Rilke, op. cit., s. 100.

- Baird Lisa A., *Susan Sontag and Diane Arbus: The Siamese Twins of Photographic Art*, „Women’s Studies” 2008, Vol. 37, No. 8, s. 971–986, DOI 10.1080/00497870802414629.
- Bastien Sophie, *Rêve et hasard objectif chez Breton*, „Voix plurielles”, vol. 2, no 2 (décembre 2005).
- Baxter John, *Fellini*, St. Martin’s Press, New York 1993.
- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Bennetts Leslie, *Peering Into the Striking Faces of Fellini and Allen*, „The New York Times”, 5.03.1984, [tekst dostępny również online: www.nytimes.com/1984/03/05/arts/peering-into-the-striking-faces-of-fellini-and-allen.html (dostęp 30.01.2022)].
- Bosworth Patricia, *Diane Arbus. Biografia*, przeł. Ewa Mikina, W.A.B., Warszawa 2006.
- Chandler Charlotte, *I, Fellini*, Random House, New York 1995.
- Charrier Philip, *On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis*, „History of Photography” 2012, Vol. 36, No. 4, DOI 10.1080/03087298.2012.703401.
- Cirio Rita, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. Anna Osmólska-Mętrak, „Świat Literacki”, Izabelin 2003.
- Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames and Hudson, London 2020.
- Danto Arthur C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. i oprac. L. Sosnowski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006.
- Gross Frederick, *Diane Arbus’s 1960s. Auguries of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012.
- Hendrykowski Marek, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Hulick Diana Emery, *Diane Arbus’s Expressive Methods*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, DOI 10.1080/03087298.1995.10442405.
- Jung Carl Gustav, *Synchroniczność jako zasada związków akauzalnych*, w: idem, *Dynamika nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2014.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. His Life and Work*, transl. M. Proctor, V. Mazza, Faber and Faber, New York 2006.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Lubow Arthur, *Diane Arbus: Portrait of a Photographer*, HarperCollins Publishers, New York 2017.
- Lupi Gordiano, *Federico Fellini. A Cinema’s Greatmaster*, transl. P. Scalbrino, P. Carter, Mediane, Milano 2009.
- Majewski Lech, *Asa nisi masa. Magia 8½ Felliniego*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2019.
- McPherson Heather, *Diane Arbus’s Grotesque ‘Human Comedy’*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, DOI 10.1080/03087298.1995.10442406.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2009.

- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, red. J. Wroński, T. Słowiński, przeł. L. Staff, Nietzsche Seminarium, Łódź–Wrocław 2010.
- Parigi Stefania, *Neorealism Masked: Fellini's Films of the 1950s*, w: *A Companion to Federico Fellini*, ed. F. Burke, M. Waller, M. Gubareva, Wiley-Blackwell 2020, DOI 10.1002/9781119431558.ch7.
- Rilke Rainer Maria, *Wprowadzenie (do książki pt. Worpswede)*, w: idem, *Testament*, przeł. B. Antochewicz, Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław 1994.
- Trainer Lauren, *The Missing Photographs: An Examination of Diane Arbus's Images of Transvestites and Homosexuals from 1957 to 1965*, „Athamor” 2000, Vol. 18.
- Schickel Richard, *Send in the Clowns. 'An Aspect Of Fellini'*, „Film Comment” 1994, Vol. 30, No. 5.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2017.
- Szyjłowska-Piotrowska Anna, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Twarze Federico Felliniego*, „Przekrój” 1981, nr 1912.
- Wieczorkiewicz Anna, *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Źródła internetowe

- Fraenkel Gallery, San Francisco, fotografia Diane Arbus, *Kobieta w kapeluszu, N.Y.C.*, 1966, nr inwentarzowy 2007.522, www.metmuseum.org/art/collection/search/288921 (dostęp 2.02.2022).
- Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Wytatuowany mężczyzna podczas karnawału, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.67, www.moca.org/collection/work/tattooed-man-at-a-carnival-md (dostęp 3.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Kobieta w perłowym naszyjniku i kolczykach, N.Y.C.*, 1967, nr inwentarzowy 2012.552.4, www.metmuseum.org/art/collection/search/306258?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=40&rpp=40&pos=59 (dostęp 2.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Dziewczyzna w kostiumie cyrkowym, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 2012.552.6, www.metmuseum.org/art/collection/search/306260?searchField=All&sortBy=Relevance&ao=on&ft=arbus+circus&offset=0&rpp=40&pos=1 (dostęp 3.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Mężczyzna polykający ostrza, Hagerstown, Md.*, 1960, nr inwentarzowy 2007.524, www.metmuseum.org/art/collection/search/288923?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=80&rpp=40&pos=104 (dostęp 8.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Dziewczynka w dokerce, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 2005.100.335, www.metmuseum.org/art/collection/search/286430 (dostęp 2.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Kobieta z grzywką, N.Y.C.*, 1961, nr inwentarzowy 2017.699.1, www.metmuseum.org/art/collection/

search/771994?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=diane+arbus&offset=0&rpp=40&pos=10 (dostęp 17.01.2022).

The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, bez tytułu, ok. 1970–1971, nr inwentarzowy 1990.1010.1, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266218?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=80&rpp=40&pos=97> (dostęp 5.02.2022).

The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Siedzący mężczyzna wcielający się w postać kobiety w rozwartym kimonie*, Hempstead, L.I., 1959, nr inwentarzowy 2015.131, www.metmuseum.org/art/collection/search/651804?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=0&rpp=40&pos=27 (dostęp 1.02.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Dziewczyna z cygarem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 95.23.4, www.moca.org/collection/work/girl-with-a-cigar-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Kobieta z medalionem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 95.23.29, www.moca.org/collection/work/woman-with-a-locket-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Młody patriota z flagą, N.Y.C.*, 1967 of Contemporary Art, Los Angeles nr inwentarzowy 95.23.41, www.moca.org/collection/work/patriotic-young-man-with-a-flag-nyc (dostęp 17.01.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Kobieta w masce na wózku inwalidzkim*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.42, www.moca.org/collection/work/masked-woman-in-a-wheelchair-pa (dostęp 5.02.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1, 7. Fragmenty kadrów z filmu *Walkonie* (1953) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 2. Fragment kadru z filmu *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 3. Przykłady zdjęć z archiwum Federica Felliniego. Źródło: *Twarze Federico Felliniego*, „Przekrój” 1981, nr 1912, s. 12–13.
- Il. 4. Fragment kadru z filmu *Słodkie życie* (1960) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 5, 8. Fragmenty kadrów z filmu *Satyricon* (1969) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 6. Fragment kadru z filmu *Casanova* (1976) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.

Selection of Faces – Fellini and Diane Arbus Meeting in the Light of Semantic Vision of Human Physiognomies

This research focuses on two famous artists born in the 20s of the 20th century who have been rarely brought together in comparison. It's quite astonishing, as – putting aside the discrepancy of their respective biographies – the landscapes made of human faces in their oeuvre have much in common both aesthetically and semantically. As Fellini said in one of his interviews, “I look for my movies in all of the faces that are surrounding me”. The eponymous “selection of faces” was the most important part of the movie castings for the director from Rimini. He was eager to behold all of his upcoming films “in the appearing faces”. Proceeding from face semiology, the etymology of an Ancient Greek πρόσωπον meaning concurrently a “person” and a “mask”, and the problem of *mimesis*, this paper attempts to analyze the affinity of human physiognomies seen in the movies of Federico Fellini and in the photographic portraits taken by Diane Arbus. The key to understanding their relatedness seems to be an explicit objection against “democracy of faces”, a withdrawal from staging the human visage to make it more expressive and unconstrained, and the conviction that “a face is not in the camera,” but it resides in the creator’s mind initially.

Keywords: Fellini; Arbus; face; physiognomy; mimesis; grotesque

Data przesłania tekstu: 16.08.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.12.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.02.2022