

ARTUR STRUG

MIĘDZY KARYKATURĄ A IRONIA W WYBRANYCH OBRAZACH QUENTINA METSYSA*

ZNACZENIE WIZERUNKU LUDZKIEJ TWARZY

Badania nad ludzką twarzą sięgają swoimi korzeniami starożytnej Grecji. To właśnie tam narodziła się tradycja odczytywania znaczeń z różnych wyrazów mimicznych. Studia dotyczące tej jakże istotnej części ludzkiego ciała znajdują rozwinięcie we współczesnych badaniach przedstawicieli różnych dziedzin nauki. Coraz częściej intuicje pierwszych badaczy fizjonomii, nazywających twarz zwierciadłem duszy, znajdują potwierdzenie w rezultatach tych badań, wykorzystujących coraz bardziej zaawansowane metody obserwacji i pomiaru. Galen, lekarz działający w starożytnej Grecji, uważał osobowość człowieka za odbicie czterech humorów, które wpływały na wygląd ludzkiego ciała. W zależności od tego, który z „fluidów” był dominujący, w człowieku ujawniały się odpowiednie cechy charakteru. Dominacja żółci o żółtej barwie konstituowała choleryka, który cechuje się przede wszystkim brakiem cierpliwości i łatwością w popadaniu w złość. Przewaga żółci o kolorze czarnym uważana była za właściwość melancholika – człowieka o skłonnościach do depresji i smutku. Obecność flegmy świadczyła z kolei o osobie ospałej i leniwej, którą określano mianem flegmatyka. Za najbardziej pozytywny stan rzeczy można natomiast uznać dominację krwi, która zgodnie

Mgr ARTUR STRUG – doktorant, Katedra Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechnego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; e-mail: artstrug@googlemail.com

*Artykuł ten stanowi rezultat poszukiwań przejawów ironizowania w sztukach plastycznych. Podstawy teoretyczne dla niniejszego studium zostały przedstawione w pracy zatytułowanej *Od śmiechu do ironii. Wstęp do problematyki ironizowania*, „Roczniki Humanistyczne” 59(2011), z. 4.

z teorią Galena wiązała się z radością i namiętnością. Człowiek o takich cechach, w myśl typologii Galena, nazywany jest sangwinikiem¹. Teoria stworzona przez tego starożytnego lekarza stała się niezwykle ważną inspiracją nie tylko dla średniowiecznych myślicieli, ale także ważnym punktem odniesienia dla późniejszych badań w dziedzinie psychologii osobowości.

W wiekach średnich refleksja nad ludzką fizjonomią opierała się nie tylko na tradycji greckiej, ale również na arabskiej sztuce „czytania” cech innego człowieka z wyglądu jego ciała. Osoba biegła w tej sztuce, nazywanej *firāsa*, miała być między innymi zdolna do orzekania o winie oskarżonego lub do innych osądów opartych na analizie twarzy². Średniowieczne prace dotyczące twarzy często rozpatrywały ją w odniesieniu do kosmologii. Dzieła poruszające tematykę fizjonomii wychodziły często spod piór astrologów i lekarzy, przy czym pierwsza grupa autorów opisywała twarze i ciała w odniesieniu do siedmiu typów planetarnych. Jednym z astrologów podejmujących tę tematykę był pracujący na dworze Fryderyka II Michael Scott, twórca dzieła *De hominis physiognomia* (1272). W swojej pracy opisał poszczególne mięśnie i nerwy twarzowe. Cechy twarzy miały być – jego zdaniem – uwarunkowane czynnikami astrologicznymi³. Fascynacja twarzą jako obrazem duszy ujawnia się w wielu tekstach średniowiecznych. Na ogół dokonuje się w nich połączenia pięknej duszy z równie pięknym ciałem. Nieskazitelność duszy prawego chrześcijanina miała bowiem znajdować swoje widzialne odbicie w warstwie cielesnej. Na tę zależność zwracali uwagę tacy myśliciele, jak Gilbert z Hoyt, św. Bernard czy Dante⁴. Ten ostatni w *Biesiadzie* przedstawia swój pogląd, w którym utrzymuje, że dusza wyraża się poprzez twarz i wpływa na jej wygląd. Twarz nie jest jednak ujmowana przez Dantego całościowo, ale z położeniem akcentu na określone jej części. W sposób szczególny podkreśla on znaczenie oczu i ust, które metaforycznie nazywa oknami duszy⁵.

Epoka nowożytna charakteryzowała się wzrostem zainteresowania ludzką twarzą. Dalsze dociekania w tej sferze były kontynuacją antycznej refleksji nad fizjonomią oraz średniowiecznego przekonania o związku ludzkiej duszy

¹ M. M. C o h e n, *Perspectives on the face*, Nowy Jork 2006, s. 12-13.

² J. C o u r t i n e, C. H a r o c h e, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 29.

³ E. B o g d a n o w s k a - J a k u b o w s k a, *Face. An interdisciplinary perspective*, Katowice 2010, s. 64.

⁴ Tamże, s. 65.

⁵ D a n t e A l i g h i e r i, *Biesiada*, przeł. i oprac. M. Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004, s. 102-103.

z kształtem twarzy. Jednocześnie ujawniła się tendencja zestawiania typów wizerunku człowieka z wyobrażeniami zwierząt. Metoda ta dominowała aż do końca XVII wieku. W traktacie *O fizjonomii człowieka* Giambattista della Porta sięgnął do teorii Arystotelesa i połączył ją z typologią temperamentów, sformułowaną przez Hipokratesa. Efektem takiego podejścia jest zestawienie ludzkich charakterów z żywiołami oraz fizjonomiami różnych gatunków zwierzęcych. Podobnie jak inni przedstawiciele badań nad twarzą człowieka, także Della Porta uważał, że głównym zadaniem tej nauki jest opracowanie zasad umożliwiających odczytywanie cech człowieka na podstawie jego wyglądu zewnętrznego⁶. Prócz możliwości określenia charakteru twarz ma dostarczać przesłanek dotyczących moralnego funkcjonowania człowieka. Wierzone, że na podstawie jej wyglądu możliwe jest rozróżnienie człowieka złego od tego, który jest dobry. Erazm z Rotterdamu wykroczył poza arystotelesowski pogląd łączący wygląd twarzy z moralnością. Ten renesansowy myśliciel postulował się pojęciem ogłady (*civilitas*), która generalnie opiera się na umiarkowaniu w posługiwaniu się słowem oraz umiejętności opanowania ekspresji. Ogłada rozumiana była jako sztuka mówienia, ale również jako estetyka wizerunku własnej osoby, umiejętność, którą obecnie nazwalibyśmy auto-prezentacją. Erazm przeniósł akcent, który dotychczas spoczywał na niezmiennych, morfologicznych cechach twarzy człowieka, które miały wyrażać jego osobowość i moralność. Filozof skoncentrował się na ekspresyjności zawartej w ruchu, mimice, spojrzeniu, wyrazie twarzy. W tym miejscu erazmiańska ogłada osiągnęła punkt styczny z fizjonomiką, gdyż wspólną podstawą tych pojęć było założenie o zgodności „wewnętrznego” z „zewnętrznym” – zgodności ludzkiej psychiki z wymiarem cielesnym.

Problemu opanowania w okazywaniu emocji dotyka także Dante w *Biesiadzie*. Radzi, by „powściągliwie śmiać się, godną miarę zachowując i lekko tylko poruszając ustami” i dalej wychwala zalety delikatnego uśmiechu, pisząc „O cudowny uśmiechu mej pani, którego nigdy inaczej dostrzec nie było można jak tylko oczyma”⁷. Panowanie nad emocjami było zatem wysoko cenione, zarówno w przypadku emocji negatywnych, jak i pozytywnych. Emocjonalność stanowi istotny aspekt zainteresowania twarzą. O ile w ramach omówionej wcześniej tradycji, wywodzącej się od Arystotelesa, sfera wewnętrzna odciskała trwale piętno w cechach morfologicznych twarzy, o tyle u Erazma „wnętrze” wyraża się w ekspresji emocji i zachowaniu, które

⁶ Tamże, s. 66.

⁷ Tamże, s. 103.

w swej naturze są stanami chwilowymi⁸. Skutkiem rozwoju dociekań w paradygmacie ekspresji była wiara w możliwość odczytywania wewnętrznych procesów zachodzących w człowieku na podstawie wyglądu jego twarzy. Odczytywanie twarzy powoli stawało się umiejętnością niemal niezbędną na europejskich dworach. W umiejętności interpretacji wyrazów twarzy dostrzegano szansę na odkrycie pragnień i namiętności innych ludzi, jednak z innej perspektywy dostrzegano ograniczenia takiego podejścia. Świadomość tych ograniczeń niosła za sobą krytykę udawania, przybierania fałszywych wyrazów mimicznych, mających na celu ukrycie prawdziwych intencji, opinii czy aktualnie przeżywanych nastrojów. Czytanie z twarzy trafiało zatem na mur w postaci obłudy i fałszu w ludzkiej ekspresji. Traktaty o fizjonomice obfitują w przedstawienia jednostek dwulicowych, skłonnych do oszustwa, zdrady i niewierności⁹.

Zachwyt nad możliwością wejrzenia w ludzkie wnętrze był paralelny do wręcz obsesyjnego lęku przed zakłamaniem. W pewnym stopniu nadal jednak żywiono nadzieję, że kierunek zależności między ekspresją a „wnętrzem” może być obustronny. Taką wiarę wyrażał na przykład Antoine de Courtine, który twierdził, że wewnętrzne cechy człowieka mogą podlegać modyfikacji poprzez kształtowanie wyrazów mimicznych¹⁰. Mimika, emocje wyrażane przez ludzką twarz oraz ich percepcja stanowią tematy o długiej tradycji intuicyjnych przemyśleń i naukowych badań. E. Gartsman zadała pytanie o to, na ile jesteśmy w stanie zidentyfikować emocje wyrażone w sztuce. Przedmiotem badań tej autorki były wybrane dzieła sztuki gotyckiej. Okazuje się, że wymowa gotyckiego uśmiechu bywa sprzeczna. Takich przykładów dostarcza bamberski Portal Książęcy, w którym zarówno postaci aniołów, jak i potępionych, zostały przedstawione z szeroko otwartymi w uśmiechu ustami. Niemal tymi samymi środkami ekspresji wyrażono tutaj radość z wiecznego zbawienia oraz agonię rozpacz i potępienia¹¹. To spostrzeżenie odwołuje się do ciekawego, choć trudnego do rozstrzygnięcia problemu rozpoznawania emocji wyrażonych w sztuce. Być może niejednoznaczności w ukazywanych stanach emocjonalnych stanowią odbicie trudności, jakie napotykał artysta podczas prób przeniesienia zaobserwowanego ulotnego wyrazu twarzy na płaszczyznę artystycznie kształtowanej materii. Z pewnością niejednemu twór-

⁸ Courtine, Haroche, dz. cyt., s. 16-17.

⁹ Tamże, s. 28.

¹⁰ Tamże, s. 22.

¹¹ E. Gartsman, *Facial gestures: (mis) reading emotion in gothic art*, „Journal of medieval religious cultures” 2010, nr 36, z. 1, s. 38.

cy brakowało umiejętności wyrażenia subtelnych półuśmiechów lub innych nastrojów, znajdujących odzwierciedlenie w ludzkim obliczu.

Pogląd, że natura ludzka odbija się w twarzy, był kontynuowany przez myślicieli XVIII w., którzy stopniowo uwalniali się od zainteresowania fizjonomią zwierząt. Peter Camper usiłował ustalić poziom ludzkiej inteligencji na podstawie kąta, który wyznaczały dwie linie: biegnąca od ucha do punktu styku nosa z górną wargą oraz łącząca najbardziej wysunięty punkt czoła w profilu z podstawą nosa. Johan Caspar Lavater głosił potrzebę rozpatrywania ludzkiej postaci całościowo, a nie z wyodrębnieniem poszczególnych części ciała. Nie ograniczał zatem analizy fizjonomiki do twarzy, ale postulował całościowe postrzeganie ludzkiej sylwetki jako nośnika treści odwołujących się do charakteru człowieka. Także Immanuel Kant miał swój wkład w refleksję na temat fizjonomiki. Swoje studia podzielił na trzy obszary: o budowie twarzy, o rysach, o stałych ruchach twarzy. Z poszukiwań w dziedzinie fizjonomiki wynika namysł nad mimiką ludzkiej twarzy. Dużymi osiągnięciami na tym polu wykazał się Karol Darwin, który twierdził, że wyrazy mimiczne u ludzi pełniły funkcję adaptacyjną, podobną do tej, jaką u zwierząt przypisuje się odruchom. W toku ewolucji miały one jednak u człowieka utracić swoją pierwotną funkcję¹². Tezy głoszone przez Darwina stały się punktem wyjścia dla badań nad okazywaniem emocji w perspektywie psychologicznej.

Zmierając w kierunku podsumowania tego krótkiego zarysu problematyki ekspresji ludzkiej twarzy i jej znaczenia warto jeszcze raz odnieść się do najważniejszych idei w dziedzinie fizjonomiki. Na podstawie przeglądu historycznych przemian w podejściu do odczytywania treści wewnętrznych z wyglądu zewnętrznego można wyciągnąć dwa wnioski. Po pierwsze, anatomiczne cechy twarzy uważane były za wyraz życia psychicznego jednostki, uznanego za względnie stałe jej cechy, które dziś można określić jako osobowość. Ten pogląd był reprezentowany przez pierwszych myślicieli podejmujących temat ludzkiej fizjonomii. Druga kwestia dotyczy sfery emocji i ich związku z psychiką człowieka. Wywodzi się ona z teorii ogłady głoszonej przez Erazma z Rotterdamu. Na podstawie jednego z przeglądów teorii dotyczących ekspresji mimicznej autorstwa Rudolfa Arnheim można przypisać większe znaczenie erazmiańskiej koncepcji łączącej „wnętrze” człowieka z jego ekspresyjnością. Ta koncepcja okazała się bardziej wpływowa i określiła kierunek dalszych poszukiwań w badaniach nad ludzką fizjonomią. Modyfikacja teorii fizjonomiki, u podstaw której legły poglądy Arystotelesa, zakładała, że twarz

¹² J. P a s t u s z k a, *Historia psychologii*, Lublin 1971, s. 441-443.

i gesty człowieka wyrażają wewnętrzne stany, które następnie podlegają odczytaniu i interpretacji. Przetrwiała ona między innymi w poglądach Berkeleya. Teoria sformułowana przez tego XVIII-wiecznego filozofa głosi, że niewidzialne uczucia można zobaczyć dzięki zmianom kolorów i wyrazów twarzy, które są właściwym przedmiotem percepcji¹³. Szerszy zakres, nieograniczony do percepcji twarzy, miała z kolei teoria empatii sformułowana przez Lippsa. W celu ujawnienia istoty tej koncepcji Arnheim przywołuje sytuację spostrzegania kolumny w budowli. Empatyczny odbiór tego elementu architektury ma polegać na tym, że odbiorca sam doświadcza sił, które działają na kolumnę. Doznania zgniatania czy oporu są rzutowane na obserwatora¹⁴. W przełożeniu na sytuację percepcji ludzkiego wyrazu twarzy, obserwator powinien doświadczać emocji, które towarzyszyłyby mu gdyby jego twarz przybrała podobny wyraz. Empatyczne postrzeganie twarzy, na której maluje się uczucie smutku, powinno zatem wiązać się z doświadczeniem przynajmniej cienia tego stanu. Analogicznie, postać śmiejąca się, wyobrażona w obrazie lub w rzeźbie, w myśl teorii Lippsa ma wzbudzać wesołość u widza. Na duże znaczenie emocji w historii i kulturze europejskiej wskazuje B. Rosenwein, opierając swoje refleksje na materiale ikonograficznym. Autorka jest zdania, że emocje, zarówno kiedyś, jak i dziś, miały wiele rozmaitych znaczeń. Emocje mają przede wszystkim silny wpływ na zachowanie ludzi, czego dowodem jest – zdaniem Rosenwein – współczesne życie polityczne, gdzie sfera emocjonalna odgrywa tak dużą rolę¹⁵. Stąd też nie należy pomijać znaczenia emocji w historii, choć tak trudnym, a może prawie niemożliwym zadaniem jest odtworzenie skali emocji charakterystycznych dla ludzi żyjących w minionych epokach.

Przypisywanie tak ważnej roli twarzy jako nośnikowi stanów psychicznych znalazło odbicie nie tylko w ogólnym stosunku człowieka do tej części ciała. Już sam fakt, że podejście do fizjonomiki ewoluowało, zmieniając jej punkt odniesienia z medycyny na praktyki wróżbiarskie, by od XVI wieku znów poszukiwać dla niej ściśle naukowych podstaw, świadczy o dużej wadze tej dziedziny¹⁶. Wskazuje to na wysoką wartość, jaką przypisywano umiejętności poznawania psychiki człowieka. Długa tradycja rozumienia twarzy jako metafory odsłonięcia wnętrza znajduje kontynuatora w osobie E. Lévinasa.

¹³ R. A r n h e i m, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004. s. 496.

¹⁴ Tamże, s. 497.

¹⁵ *Worrying about emotions in history*, „The American Historical Review” 2002, nr 107, z. 3, s. 821.

¹⁶ C o u r t i n e, H a r o c h e, dz. cyt., s. 30.

Filozof ten podnosi wizerunek ludzkiej twarzy do najwyższej rangi wśród wyróżników człowieczeństwa i wartości z nim związanych. W kulturze zachodniej Europy spotkanie twarzą w twarz oznacza ujawnienie siebie, odsłonięcie swojego wnętrza. Jedną z funkcji twarzy jest ukazywanie prawdy o człowieku. Jeżeli to zadanie nie jest realizowane, to twarz zostaje zastąpiona maską¹⁷. Sposób pojmowania twarzy i znaczenia, jakie jej przypisywano, znalazły odbicie także w artystycznej kreacji ludzkiego wizerunku. W ramach tego zainteresowania wyodrębnić można dwa zasadnicze nurty. Pierwszy z nich dotyczy ludzkiej twarzy, a właściwie jej zmian wywołanych emocjami, natomiast drugi dotyczy twarzy w jakiś sposób oszpeconej. Ten drugi rodzaj artystycznego opracowania tematu twarzy można w pewnym stopniu wywieść z typologii temperamentów. Bez wątplenia malarskie wyobrażenie twarzy portretowanej osoby poprzedzał namysł nad jej osobowością. W portrecie możemy zatem zetknąć się nie tylko z pragnieniem wiernego oddania rzeczywistości, ale również z potrzebą jak najbardziej sugestywnego wyrażenia tego, co z natury rzeczy nie jest dostępne zmysłom. Wśród wielkiej różnorodności portretów namalowanych i wyrzeźbionych w ciągu wielu wieków trwania europejskiej sztuki znaleźć można rozmaite przykłady ujęcia twarzy. Pojawiają się fizjonomie wygładzone i wyidealizowane. Obserwować można twarze namalowane z dużą dbałością o każdy najdrobniejszy detal, a także portrety uproszczone, oddziałujące czystym kształtem i barwą. Zdarza się, że portrecista za główny cel stawia sobie ukazanie stanu emocjonalnego osoby, która pełni rolę modelu. Innym razem pragnie na różne wyszukane sposoby wpleść elementy odwołujące się do historii życia postaci przedstawionej na obrazie. Wśród tych licznych kobiet i mężczyzn, władców i żebraków, płaczących i weselących się postaci, znanych z portretów wielkich mistrzów i artystów mniej znanych, wyłania się grupa przedstawień, która budzi szczególne emocje. Są to kompozycje, gdzie słowo *twarz* należałoby zastąpić mniej pochlebnym wyrazem *gęba*. To obrazy ukazujące na różne sposoby ludzką brzydotę, w sposób niemal analityczny operujące deformacją i zaburzeniem proporcji.

¹⁷ W. K a l a g a, *Twarz, maska, fasada*, „Kultura współczesna” 2006, nr 3 (49), s. 17-18.

BRZYDOTA I KOMIZM W SZTUCE

Poglądy na temat istoty piękna były formułowane przez czołowych myślicieli każdej z epok artystyczno-historycznych. Sposób definiowania piękna w dużej mierze określał obowiązujący w sztuce danego okresu ideał estetyczny. Jednocześnie piękno zawsze łączyło się z pewnym subiektywizmem. Fakt ten został dostrzeżony przez starożytnych sceptyków. Z kolei w epoce średniowiecza św. Augustyn sformułował tezę głoszącą, że człowiekowi łatwiej jest rozpoznać to, co piękne, niż uzasadnić swój wybór, co było wyrazem trudności, na jakie natrafiła filozofia, próbując wypracować teorię piękna¹⁸. Niemal równolegle do teorii piękna próbowano określić naturę brzydoty, która – jak się okazuje – nie zawsze rozumiana była jedynie jako przeciwieństwo tego, co piękne. Wspomniany już św. Augustyn utożsamiał brzydotę z brakiem, przy czym brak ten jest charakteryzowany jako częściowy¹⁹. Dla Wilhelma z Owerni, przedstawiciela estetyki scholastycznej, brzydota stanowiła przeciwieństwo piękna. Ujawnia się ona w trzech sytuacjach: kiedy dzieje się coś, co nie powinno; gdy to, co powinno się dziać nie zachodzi oraz wtedy, gdy nie ma czegoś, co powinno być²⁰. Brzydota jawi się zatem jako brak tego, co jest oczekiwane jako najbardziej typowe. Ulryk ze Strassburga także wiązał brzydotę z brakiem tego, co jest naturalne. To, co brzydkie może być za takie uznane poprzez porównanie z rzeczami pięknymi. Ulryk pisał, że człowieka cechuje brzydota, gdy ma on złą konstytucję²¹, jest mały, kaleki oraz nienaturalnej budowy ciała²². W sposób odmienny brzydota została uwzględniona w poglądach Tomasza z Akwinu. Podobnie jak Arystoteles, wyodrębnia on dwa rodzaje piękna: to, które jest związane z harmonijną formą oraz to, które odnosi się do odpowiedniego przedstawienia tematu²³. Piękne zatem może być zarówno wyobrażenie doskonale zbudowanego mężczyzny, jak i przedstawienie kalekiego starca, o ile został on dobrze oddany w materii plastycznej. Hugo od św. Wiktora poprzez dynamiczny sposób

¹⁸ W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. II: *Estetyka średniowieczna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 64.

¹⁹ Tamże, s. 65.

²⁰ Tamże, s. 251.

²¹ Konstytucję należy rozumieć jako charakter człowieka. Ulryk ze Strassburga pisze: „Pierwsza czyni, że człowiek o dobrej konstytucji jest piękniejszy od melancholika i w ogóle od mającego złą konstytucję” (za: T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 284)

²² T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 280.

²³ Tamże, s. 296.

ujęcia kontemplacji dokonuje symbolicznego przewartościowania brzydoty. Według tego średniowiecznego mistyka ludzki umysł w obliczu rzeczy brzydkich doświadcza poczucia niemożności uzyskania zadowolenia z samej czynności patrzenia. W kontakcie z brzydotą ulatnia się złudne poczucie dostępności piękna poprzez obcowanie z samym przedmiotem. Takie złudzenie może rodzić się w kontakcie z rzeczami pięknymi, ale nie w obliczu brzydoty. W rozumowaniu Hugona dostrzec można pokrewieństwo z romantyczną ironią²⁴. Człowiek patrzący na brzydki przedmiot jest w stanie lepiej pojąć istotę piękna, niż w obliczu rzeczy uważanych za piękne, które w rzeczywistości jedynie zwodzą umysł. W średniowiecznej kulturze europejskiej w pewnym stopniu utożsamiano również użyteczność z pięknem. Związek *utile* i *pulchrum* ujawniał się, według poglądów tej epoki, w pięknie ludzkiego ciała, które miało odpowiednio zestawione części, pozwalające na spełnianie życiowych funkcji człowieka. Brzydkie i niekształtne było natomiast równoznaczne z niedoskonałością struktury, która w takim kształcie utrudniała realizację celów²⁵.

Historia sztuki europejskiej dostarcza przykładów przedstawień istot, które – odwołując się do społecznie ugruntowanego rozumienia piękna i brzydoty – określić można jako brzydkie. Wśród nich funkcjonują fantastyczne stwory o nienaturalnych proporcjach oraz ludzkie postaci, u których występują anomalie w budowie anatomicznej. Zdarza się, że artysta ukazuje istoty zupełnie nieprzystające do realnego świata, jak na przykład kreatury złożone z różnych, często niepasujących do siebie części zwierzęcych ciał lub rozmaitych przedmiotów. W tego rodzaju hybrydyczne istoty obfitują przede wszystkim dzieła Hieronima Boscha i Piotra Bruegela Starszego, które dostarczają bogatego zbioru artystycznych fantazji. Materia plastyczna potrafi również stanowić odbicie brzydoty zaobserwowanej, znanej z otoczenia artysty. Źródeł dla przedstawień tego typu poszukiwano w wizerunkach ludzi starych, kalekich lub po prostu nieobdarzonych wyjątkową urodą. Ukazanie człowieka „nieatrakcyjnego” wizualnie i estetycznie może stanowić pewien typ – sposób kreacji artystycznej, właściwej danemu twórcy lub charakterystyczny element języka plastycznego artysty. Nurtem w sztuce, który opierał się na dążeniu do ukazania obiektywnej prawdy o człowieku z całą jego fizycznością, był naturalizm. Jako tendencja w sztuce charakteryzował się on szczególnym akcentowaniem autentyczności ludzkiej fizjonomii. Przedstawień, w których

²⁴ U. E c o, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1997, s. 87.

²⁵ Tamże, s. 128

obserwowalne są pewne tendencje naturalistyczne, dostarcza niemal każda epoka artystyczna.

Sięganie do repertuaru przedstawień ludzi niepozbawionych defektów w fizycznym wyglądzie wydaje się być zdeterminowane różnymi czynnikami. Z pewnością, w dużej części przypadków defekty w cielesnej powłoce postaci człowieka lub zwierząt wynikają z niedoskonałości warsztatu artysty. Skutkiem tego są rzesze sylwetek o zachwianych proporcjach, które często zaludniają kompozycje o niskiej jakości artystycznej. Istnieje jednak wiele przedstawień plastycznych, w których twórca świadomie sięga do repertuaru przedstawień brzydkich i zdeformowanych. Zniekształcenia form uznanych za doskonałe dopuszczali się manieryści. W tych zabiegach dostrzega się świadome odchodzenie od doskonałych proporcji wypracowanych przez twórców renesansowych. Szczególnie jaskrawych przykładów włączania brzydoty i deformacji w kompozycje plastyczne dostarczają te przedstawienia, w których postaci wątpliwej urody współwystępują z postaciami o kształtach pięknych lub przynajmniej „poprawnych” ze względu na proporcje oraz cechy anatomiczne. Przykładem tego rodzaju wyobrażeń może być kompozycja Łukasza Cranacha Młodszeo przedstawiająca niedobraną parę kochanków. Ten obraz z lat czterdziestych XVI w. przedstawia młodego mężczyznę obejmującego kobietę w zaawansowanym wieku. Świadkiem tej sceny jest młoda służąca, której obecność dodatkowo potęguje siłę oddziaływania brzydoty, z jaką ukazano jej panią.

Przykłady posługiwania się obrazami brzydoty są licznie reprezentowane w sztuce i odwołują się niemal do wszystkich aspektów tego zjawiska. Prócz brzydoty związanej z procesem starzenia się wyodrębnić można przedstawienia niezwykle, operujące deformacją, straszne, a nawet odrażające lub obsceniczne. Oprócz osobliwych stworzeń, wyłaniających się z kart wielu średnio-wiecznych kodeksów, zadziwiają, bawią lub budzą zgorszenie przedstawienia ludzi oddających się nieprzystojnym czynnościom. Liczne wyobrażenia tego rodzaju skłaniają do postawienia pytania o ich cel. Oczywiście nie istnieje uniwersalna potrzeba wyobrażania w materii plastycznej tego, co uchodzi za brzydkie, która w jednakowy sposób przyświecałaby artystom wszystkich epok. To, co brzydkie, fizjologiczne bądź należące do tabu, przedstawiane było w różnych kontekstach. Brzydota wyobrażona w sztuce może bawić lub wywoływać odrazę. Sposób oddziaływania tego, co stanowi antypody piękna, może być zatem rozmaity. Różny bywa także wydźwięk przedstawień o charakterze komicznym. Jedne z nich wywołują beztronski śmiech, inne skłaniają do refleksji, a funkcjonują również takie, które irytują. Tym, co łączy kwestię brzydoty z komizmem, jest niejednoznaczność, która towarzyszy tym poję-

ciom. Reakcje na rzeczy lub postaci brzydkie mogą być modyfikowane przez indywidualne cechy odbiorcy, takie jak doświadczenie, poczucie humoru czy emocjonalność²⁶. Stąd też efekt wzbudzany przez każde z tych zjawisk może być odmienny w zależności od indywidualnego charakteru odbiorcy, kultury oraz epoki w której żyje. Wydaje się zatem, że obszar badań nad sposobami percepcji tego, co brzydkie i śmieszne, stanowi grunt niezwykle grząski. Liczne źródła ikonograficzne oraz literackie pozwalają jednak nakreślić dość przekonujący obraz dawnych źródeł odrazy i wesołości.

Z humorystycznym aspektem deformacji wiąże się pojęcie karykatury. Początki ośmieszającego portretu sięgają twórczości braci Carracci, którzy według źródeł jako pierwsi odważyli się na dalece posunięte przeobrażenie ludzkiego wizerunku. Filipp Baldinucci sformułował w 1681 r. definicję karykatury pisząc:

malarze i rzeźbiarze rozumieją przez to metodę portretowania oddającą możliwie najwierniej podobieństwo całej osobowości modela, lecz jednocześnie dla żartu a czasem i dla ośmieszenia, nieproporcjonalnie podkreślając i przesadzając pewne rysy nieprawidłowe, tak iż portret jako całość uwidacznia, kto został sportretowany, chociaż szczegóły zostały zmienione²⁷.

Celem przyświecającym karykaturalnym wizerunkom jest ośmieszenie osoby portretowanej. Element kpiny oparty jest na wyolbrzymieniu cech charakterystycznych modela. W tym zabiegu dostrzec można dwa rodzaje śmieszności. Pierwszy jest osadzony na przejaskrawieniu niedoskonałości anatomicznych czy po prostu cech indywidualnych fizjonomii portretowanego. Cel deformacji jest w tym wypadku łatwy do odczytania. Jest nim wzbudzenie wesołości poprzez takie formy komiczne, jak zbyt duże uszy lub wytrzeszczone oczu. Przedstawienie elementów ludzkiego ciała jako zbyt dużych lub zbyt małych stanowi uniwersalny kod, który prawdopodobnie zostanie błędnie odczytany przez każdego Europejczyka i odniesiony do kategorii wizualnego komizmu.

Deformacja może także odwoływać się do cech charakterologicznych czy osobowościowych modela, co należy rozumieć jako drugi rodzaj śmieszności. Wykorzystanie takiego zabiegu sięga tradycją do typologii charakterów, które

²⁶ T e n Ź e, *Historia brzydoty*, Warszawa 2009, s. 19.

²⁷ *Caricare*, w: *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681 – za: E. H. G o m b r i c h, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 329.

zostały stworzone przez Galena i Hipokratesa. Idea ta znalazła później rozwinięcie w zestawieniach ludzi i zwierząt, gdzie zakładano, że podobieństwo człowieka do danego zwierzęcia implikuje posiadanie określonych cech temperamentu i osobowości. W przypadku zniekształcenia ludzkiej twarzy, mającego na celu komunikowanie cech wewnętrznych modelu, odczytanie właściwego sensu wydaje się trudniejsze. Aby dostrzec koncept artysty, który zręcznie odwołuje się do jakiejś słabości czy przywary portretowanego, należy przede wszystkim uświadamiać sobie, kim jest postać modelu. Ponadto należy zauważyć, że wątek komiczny pojawia się nie tylko w przedstawieniach karykaturalnych, które jako takie zaczynają funkcjonować dopiero na przełomie XVI i XVII wieku. Elementy deformacji oraz świadomie wprowadzona brzydota ludzkiej postaci pojawiają się wcześniej. Stosunkowo późne uwolnienie artystycznej wyobraźni w sferze przedstawienia fizjonomii człowieka łączy Gombrich z obawą towarzyszącą magii wizerunku²⁸. Wiara w te magiczne właściwości ludzkiego portretu z pewnością uległa osłabieniu, czego skutkiem stała się duża popularność ośmieszających portretów. Wydaje się jednak, że przynajmniej w początkowej fazie rozwoju przedstawień tego typu element krytyki, wyrażany poprzez kpiące ujęcie malarskie czy rzeźbiarskie, dominował nad funkcją wzbudzania wesołego śmiechu.

Przedstawienie krytyki, przy użyciu wizerunku człowieka będącego tej krytyki obiektem, musiało mieć dużą siłę oddziaływania. Ukazywanie brzydkiej twarzy mogło mieć jednak jeszcze inny cel. W groteskowych głowach rysowanych przez Leonarda da Vinci czy fizjonomiach złożonych z przedmiotów, które malował Archimboldo dostrzec można rys poszukiwań natury formalnej. Rysunki Leonarda, przedstawiające ludzkie głowy o niezwykle zdeformowanych czaszkach, jawią się jako artystyczne eksperymenty. Można odnieść wrażenie, że artysta poszukiwał granic w możliwości przekształcenia fizjonomii człowieka. Niektóre z tych postaci mają nosy napuchnięte do granic wytrzymałości, ekstremalnie wysunięte podbródki. W części przedstawień głowy zostały spłaszczone w okolicach połowy ich wysokości, a czaszki dziwnie wydłużone lub skrócone. Archimboldo w swoich kompozycjach operował innymi środkami. Głowy skomponowane z przedmiotów, które odnoszą się do najważniejszej cechy przedstawionej postaci (np. wykonywanego zawodu) są wyrazem idei absolutnie niezwyklej w dziejach sztuki. Doświadczenie śmieszności uzyskuje artysta poprzez połączenie dwóch odmiennych gatunków malarskich, jakimi są martwa natura i portret. Kształty głów malowanych

²⁸ G o m b r i c h, dz. cyt., s. 329.

przez Archimboldo podlegają deformacji, ale ich ekspresja nie opiera się na niecodziennym kształcie czaszki czy sposobie ułożenia fałd skóry. Twarze te złożone są z przedmiotów, co w dużym stopniu redukuje efekt, jaki mogłoby wywołać przedstawienie realnego ludzkiego ciała poddanego zniekształceniu. W przypadku kompozycji Archimboldo, na widza działa przede wszystkim koncept artysty, do tego stopnia oryginalny, że budzi wesołość.

Nie wszystkie jednak wyobrażenia brzydkich, zdeformowanych postaci należy kojarzyć jedynie z doświadczeniem komicznym. Jak już wspomniano wcześniej, odnaleźć można również takie kompozycje, które wywołują efekt będący mieszaniną powagi i śmiechu, które niejednokrotnie przyprawione są szczyptą okropności. Takie wizerunki ludzkich postaci pojawiają się w twórczości Quentina Metsysa (1466-1530). W twórczości tego artysty dostrzega się wpływy Dirka Boutsy, Hansa Memlinga a także Leonarda da Vinci. Inspiracje dziełami tego ostatniego zaznaczają się przede wszystkim w świeckich tematach podejmowanych przez Metsysa, w których operuje deformacją twarzy. Groteskowe fizjonomie bardzo przypominają rysunki Leonarda, o których wspomniano wcześniej. Brzydota i zniekształcenie stanowią ważną kategorię w portrecie *Starej kobiety* oraz w przedstawieniu starego człowieka w *Nie-dobrej parze*²⁹. Wyraźnego zróżnicowania fizjonomiki dokonuje artysta także w prawym skrzydle ołtarza św. Jana, które przedstawia scenę gotowania męczennika w kotle. Deformacja lub wyraźne ukazanie emocji malujących się na twarzach przedstawionych postaci pojawiają się także w innych dziełach o tematyce religijnej. Brzydota jest obecna na różne sposoby w kompozycjach rodzajowych i przedstawieniach religijnych. Jej wykorzystanie odnosi się do odrębnego obszaru znaczeń w każdym z przypadków. Poprzez analizę sposobu sięgania do deformacji i treści, do których ta deformacja się odwołuje, można poszukiwać funkcji wyobrażeń tego rodzaju w XVI-wiecznym malarstwie północnej Europy.

Malarstwo XVI w. uważane jest za przesycone atmosferą osądzania ludzkich działań z moralnego punktu widzenia. Moralny osąd zawarty jest w podejmowanych tematach oraz sposobach przedstawienia postaci czy scen biblijnych, rozgrywających się we współczesnej scenerii. Niejednokrotnie tłum obserwujący jakiś fragment historii zbawienia stanowi „portret zbiorowy” ukazujący przekrój ówczesnego społeczeństwa. Ma to miejsce na przykład w *Drodze krzyżowej* Piotra Bruegela Starszego. W twórczości malarzy tego czasu osąd moralny odbywał się poprzez podkreślenie dostojeństwa i piękna

²⁹ *Quinten Metsys*, w: *Dictionary of art*, t. XXI, red. J. Turner, Nowy Jork 1996, s. 354.

postaci świętych lub męczenników przy jednoczesnym wyolbrzymieniu brzydoty bezimiennych ludzi wychwyconych przez oko artysty z tłumu. Kontrast ten miał uwypuklić opinię, że tłumem kierują złe intencje, które ujawniały się w szyderstwie odciskającym niemal fizyczny ślad w wyglądzie twarzy. Deformacja w malarstwie tego okresu staje się często symbolem niegodziwości i głupoty³⁰. W takim sposobie obrazowania zła widać odbicie poglądów średniowiecznych myślicieli, którzy widzieli w ludzkiej twarzy zwierciadło duszy, w którym odbija się kondycja moralna człowieka. Gnuśność, niegodziwość i rozmaite ludzkie przywary można było ukazać poprzez oszpecenie i zniekształcenie najbardziej typowego wyglądu twarzy.

Jednym z obrazów poddanych analizie w ramach niniejszego studium jest *Ecce homo* Quentina Metsysa, przechowywane w Pallacco Ducale w Wenecji. Na tym obrazie z lat dwudziestych XVI w. przedstawiono Jezusa związanego sznurem, który jest trzymany przez oprawcę znajdującego się na dalszym planie. Postać ta jest szczególnie istotna ze względu na sposób manifestacji zła, jaki reprezentuje. Twarz oprawcy ma wyraziste rysy, wąsko rozstawione oczy oraz zakrzywiony nos. Ponadto dostrzec można w tej fizjonomii silne emocje, które przejawiają się rozchyleniu ust i obnażeniu zębów. Flamandzki malarz próbuje zatem ukazać niegodziwość postaci nie tylko poprzez określone cechy morfologiczne twarzy, ale również za pomocą wyrazów emocjonalnych, nad którymi oprawca nie jest w stanie zapanować. Złość w różnych odcieniach była stanem emocjonalnym, który artyści już wcześniej próbowali wyobrazić w sztuce. Znane jest na przykład płaskorzeźbione przedstawienie złości próbującej popełnić samobójstwo, znajdujące się w kościele św. Magdaleny w Vézelay³¹. Próba samobójcza personifikacji złości wydaje się być skrajnym przykładem utraty kontroli nad zachowaniem. Jest to złość o charakterze destruktywnym – złość, która unicestwia samą siebie. Inny rodzaj złości reprezentuje przedstawienie św. Mateusza przy pracy, pochodzące z ewangeliarza Ebona (szkoła Reims) z IX wieku. W tym karolińskim manuskrypcie ewangelista został przedstawiony w stanie wściekłej koncentracji. Wytrzeszczone oczy, uniesione brwi i zygzakowato załamane fałdy szat tworzą atmosferę zaciekłości w natchnionej pracy świętego³². Złość tutaj ukazana ma zupełnie inny charakter. Może być uznana za emocję pozytywną, która towarzyszy pracy z dużym zaangażowaniem.

³⁰ J. M. Friedländer, *Quentin Massys as a painter of genre pictures*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 89(1947), nr 530, s. 116.

³¹ Rosenwein, dz. cyt., s. 835.

³² Tamże, s. 838.

Friedländer upatruje w twórczości Metsysa przemianę, która dokonuje się w całym malarstwie XVI w. Jest to zmiana polegająca na przejściu od sztuki religijnej, malarstwa przeznaczonego do kościelnych wnętrz, do sztuki rodzajowej. Omawiany obraz reprezentuje pośredni etap procesu. Tematyka pozostaje bowiem religijna, ale posłużenie się karykaturą dzieli przedstawioną rzeczywistość na sfery pozostające względem siebie w opozycji: *sacrum* i *profanum* – sferę dobra i zła. Arnheim zwraca uwagę na rolę karykatury związaną ze sposobem jej percypowania. Artysta, który odchodzi od znanych, najbardziej typowych kształtów i proporcji, wywołuje u widza napięcie. Na poziomie procesu percepcji w wykorzystaniu brzydoty lub deformacji twórca posługuje się znakiem lub motywem, który wyraźnie odcina się od tła. W przypadku przedstawień karykaturalnych zdeformowana twarz wyraźnie odznacza się na tle wyobrażenia najbardziej typowej ludzkiej fizjonomii. W karykaturze Arnheim widzi swojego rodzaju grę z odbiorcą, który powinien znać jej regułę by właściwie odczytać wymowę dzieła. Regułę postrzega on jako cel, który przyświecał twórcy w wykorzystaniu takiego zabiegu artystycznego³³. W przypadku *Ecce homo* Metsysa sens wykreowania brzydkich, zdeformowanych głów ludzkich polega na dążeniu do ukazania rozdźwięku między dobrem a złem. Odbiorca powinien mieć świadomość związku między wyglądem twarzy a kondycją moralną postaci, by właściwie rozpoznać cel napięcia wywołanego przez artystę. Reasumując, ukazanie w sztuce zniekształconego oblicza może stać się piętnem dla wyobrażonej postaci, czyli przyporządkowaniem jej określonego zestawu cech. W omawianym obrazie oprawca jawi się jako zły, nikczemny, nieokrzesany i brutalny. W sposób wyraźny ujawnia on swoje emocje, co w erazmiańskiej koncepcji oglądy czyni z niego człowieka słabego.

Tradycja rozumienia pojęcia karykatury w sztuce jest jednak znacznie bardziej złożona. Poprzez ten sposób artystycznej kreacji nie zawsze rozumiano odwoływanie się do głębokiego osądu nad moralnością portretowanego. Karykatura jest definiowana jako „przesadne, ośmieszające uwypuklenie i wyolbrzymienie charakterystycznych cech postaci, przedmiotów, grup społecznych lub wydarzeń”³⁴. Funkcją karykatury jest zatem ośmieszenie poprzez deformację. To ośmieszenie nie musiało jednak wiązać się z problemami tak dużej wagi, do jakich należą kwestie etyczne. Nie zawsze funkcjono-

³³ Dz. cyt., s. 477.

³⁴ *Karykatura*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2006.

wało również w scenach ukazujących tak doniosłe wydarzenia z historii zbawienia, jak męka Chrystusa. Przeciwnie, karykaturalne wizerunki bardzo często miały charakter, który można określić jako lekki i łagodny. Skrajnie uproszczone rysunki twarzy Berniniego, karykatury Daumiera czy historie obrazkowe Töpfera wywołują po prostu uśmiech. Karykatura, której definicja jest stosunkowo jasna i jednoznaczna, może zatem być odbierana na różne sposoby w zależności od zamysłu twórcy. Jej rola może sprowadzać się do humorystycznego opisu postaci, ale może stanowić także formę wyraźnej krytyki, której wymowę traktować należy zupełnie poważnie.

Jak już wspomniano, deformacja i zachwianie proporcji na płaszczyźnie procesów spostrzegania wywołują rozbieżność między oczekiwaniami a stanem faktycznym, zastanym przez odbiorcę. Jest to zasada, która stanowi jeden z wyznaczników komizmu. Jak starałem się wykazać w pierwszej części artykułu (*Od śmiechu do ironii*, w opracowaniu), poszczególne odmiany komizmu mają płynne granice. Określenie wyraźnych granic między znaczeniem parodii, satyry czy ironii okazuje się niemal niemożliwe. Stąd też z właściwą dozą pokory oraz badawczej ostrożności stawiam tezę o ironicznym charakterze kompozycji Metsysa zatytułowanej *Ecce homo*. Można przywołać argumenty potwierdzające w pewnym stopniu tę tezę ale również spostrzeżenia podające ją w wątpliwość.

Z zebranych wcześniej teoretycznych podstaw pojęcia ironii oraz zjawiska ironizowania wynika przede wszystkim to, że zasadniczą właściwością tej odmiany komizmu są sprzeczności, rozbieżności i kontrasty. Ironia może ujawniać się w różnym poziomie wiedzy bohatera (literackiego lub przedstawionego w dziele plastycznym) oraz widza lub czytelnika. Sytuacja jest ironiczna, gdy obserwator, który wie więcej niż bohater, jest świadkiem jego nieudolnych prób. Ironia uwidacznia się również w sprzeczności pomiędzy literalną treścią komunikatu (także artystycznego) a tym, co stanowi rzeczywista treść wypowiedzi. Właściwe znaczenie ironicznego komunikatu powinno zatem zostać ukryte.

Analizując wymowę weneckiego *Ecce homo* Metsysa można dostrzec pewien rys ironii sytuacyjnej. Obserwujemy zmęczenie oblicza Chrystusa oraz wyjątkową zawziętość na twarzy jego oprawcy. Żywiołowość zła została tutaj skonfrontowana z wyczerpaniem Jezusa. Ironię można dostrzec w niewiedzy zaślepionego złością oprawcy, który nie zdaje sobie sprawy, że to Chrystus jest moralnym zwycięzcą i to On ukazuje swoją wyższość znosząc z godnością cierpienie. Tymczasem oprawca, zaciekle wykonujący swoje obowiązki, skazuje siebie na wieczne potępienie. Podobne fizjonomie, jak ta przedstawione w obrazie z Pallacco Ducale, namalował Metsys w *Ecce homo* znajdują-

cym się w muzeum Prado w Madrycie. W tej kompozycji postaci z tłumu mają szeroko otwarte oczy, co wyraża ich ekscytację sytuacją sądu nad Jezusem a także prymitywną rządzą przemocy i brutalności.

Jednoznaczne określenie przywołanych kompozycji jako ironicznych może jednak budzić sprzeciw. Za odrzuceniem tezy o ironiczności tych scen przemawia fakt, że ostrze krytyki, która została wyrażona za pomocą drwiny, jest bardzo wyraźnie skierowane przeciw złu ucieleśnionemu w oprawcach Jezusa. Nie ma tutaj miejsca na subtelny przekaz. Wyraźnie różnicowane są postaci negatywne i pozytywne. Moralne wynaturzenie i brak kontroli nad emocjami znajdują odzwierciedlenie w powykrzywianych twarzach oprawców. Znaczenie tej deformacji wydaje się dość jednoznaczne. Stąd wątpliwość, która wiąże się z zasadą ironizowania polegającą na ukryciu prawdziwego sensu. Można jedynie próbować nieco złagodzić to zastrzeżenie, odwołując się do jednej z klasyfikacji rodzajów ironii, w ramach której wyróżnia się różne poziomy ukrycia właściwego sensu. Istnienie specyficznej odmiany ironii, której założeniem jest to, by odbiorca stosunkowo szybko zrozumiał intencję ironisty, postuluje Muecke. Jawna odmiana ironii jest – zdaniem tego badacza – jednym z krańców „kontinuum”. Na przeciwległym końcu znajduje się ironia ukryta, którą cechuje większa subtelność i wyrafinowanie³⁵. Omawiane przykłady mogłyby zatem stanowić reprezentację ironii bardziej bezpośredniej i czytelnej dla odbiorcy.

Innym dziełem Quentina Metsysa, w którym pojawia się brzydota ludzkiej twarzy, jest *Stara kobieta (Brzydka księżna)* z londyńskiego National Museum. Uważa się, że ten obraz flamandzkiego artysty był inspirowany rysunkami Leonarda da Vinci, które przedstawiały groteskowe postacie. O pracach tych wspomniano już w niniejszym artykule. W groteskowym portrecie Metsysa nie skonstrastowano ze sobą piękna i brzydoty ludzkich wizerunków. Pojawia się jednak element sprzeczności, który wzmacnia efekt deformacji. Dysonans wywołuje zestawienie starej i brzydkiej, być może z powodu choroby, kobiety z jej bogatym strojem, charakterystycznym dla wyższych warstw społecznych. Sposób ukazania zniekształconego oblicza jest niezwykle realistyczny, wręcz brutalny. Artysta z dużą dokładnością oddał każdy szczegół anatomiczny. Twarz sportretowanej z silnie pofałdowaną skórą wokół ust i podbródka bardziej przypomina fizjonomię starca niż kobiety. Poszczególne części ciała są tutaj zbyt duże lub zbyt małe. Proporcje twarzy zostały zachwiane.

³⁵ D. C. M u e c k e, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 62-64.

Postać starej kobiety w okresie średniowiecza miała raczej złą opinię. Przez liczne *exempla* była określana jako *vetula*, czyli „mała starucha”. Określenie to, ma wyraźnie pejoratywny wydźwięk, podczas gdy rozumienie samej starości nie jest jednoznacznie negatywne. Starość oscyluje raczej między szacunkiem i podziwem, jakie może budzić, a złowrogą naturą. Ta ostatnia była przypisywana głównie kobietom³⁶. Nic dziwnego, że w kulturze utrwalił się wizerunek starca jako mędrca, mistrza i nauczyciela. Postacie starych kobiet zwykle występują w przedstawieniach etapów życia czy personifikacji *vanitas*. Coraz liczniejsze w epoce renesansu traktaty dotyczące fizjonomiki, będące kontynuacją arystotelesowskiego powiązania moralnej wartości duszy z ciałem, podejmowały problem ludzkiej obłudy. Można nawet stwierdzić, że był to jeden z głównych obszarów zainteresowania ówczesnej fizjonomiki. Warto o tym wspomnieć w kontekście wizerunku kobiety, gdyż obłuda była utożsamiana właśnie z dwulicowością. Charakter kobiet jako jeden z przykładów zakłamania i fałszywości jest wymieniany obok języków jaszczurek i morfologii małp³⁷. Wydaje się jednak, że zainteresowanie brzydotą nie wynikało jedynie z potrzeby dokładnego przyswojenia sobie wizerunków typowych dla ludzi fałszywych, by łatwiej się ich wystrzeżać. Prawdopodobnie brzydota mogła dostarczać również pewnej przyjemności jaka płynie z kontaktu z przedmiotami osobliwymi i niezwykłymi. Nic zatem dziwnego, że twarze o cechach patologicznych, fizjonomie zdeformowane i chorobowo zmienione stanowiły przedmiot jarmarcznego zainteresowania. Prócz zwyczajnej ludzkiej ciekawości musiały również budzić chęć poznania form, w które ubiera się zło. Już w XII w. św. Bernard z Clairvaux wspominał o ambiwalentnych odczuciach wobec przedstawień fantastycznych potworów, które mogły stanowić źródło przyjemności dla odbiorcy. Tę niezamierzoną przyjemność tłumaczył tym, że brzydota może być postrzegana jako piękna jeśli została ukazana w przekonujący sposób³⁸. *Apologia do Wilhelma* zawiera świadectwo zachwyty św. Bernarda nad owymi „*deformis formositas* i *formosa deformitas*”³⁹, które miały odwracać jego uwagę od studiowanych rękopisów⁴⁰.

Zdaniem Silvera *Stara kobieta* Metsysa powinna być odczytywana jako satyra wobec grzechu nieczystości. Jej próżność i głupota jest odzwierciedlana przez

³⁶ Le G o f f, T r u o n g, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 89.

³⁷ Tamże, s. 28.

³⁸ E c o, *Sztuka i piękno*, s. 152.

³⁹ „brzydkie piękno i piękna brzydota”

⁴⁰ E. P a n o f s k y, *Suger, opat St-Denis*, w: t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 85

duży dekolt właściwy dla młodych kobiet, ale obrzydliwy w przypadku tej starej kobiety o pomarszczonym ciele. Jej nakrycie głowy jest drogim i śmiesznym elementem stroju, który ma podkreślić głupotę portretowanej. Przywoływany badacz pisze nawet o ostrej ironii wizualnej („poignant visual irony”), która wyłania się ze sprzeczności między delikatnym zamkniętym pąkiem kwiatu i jego tłem, które stanowią piersi o pomarszczonej skórze. Według autora wydaje się wręcz niewyobrażalne, by tak zjadliwa satyra była pomyłką artysty⁴¹. Prawdopodobnie nie jest dziełem przypadku fakt, że pąk kwiatowy jest niemalże niewidoczny na linii oddzielającej gorset kobiety od jej odsłoniętych w dużej części piersi. Zestawienie tych elementów jest zaskakujące i wręcz genialne z punktu widzenia znaczenia, jakie można przypisać nierozwiniętemu jeszcze pąkowi kwiatu i obumierającym piersiom. Piękno, które w swojej pełni ma dopiero się narodzić, spotyka się z pięknem, które przeminęło i zamieniło się w coś odpychającego, budzącego odrazę. Ironia tego zestawienia tkwi jednak w tym, że sportretowana kobieta wydaje się nie godzić na stan swojego ciała, próbując przywrócić mu dawny blask poprzez bogaty strój. Ten zabieg może budzić jedynie śmiech i stać się powodem drwin.

Strój kobiety przedstawionej na portrecie Metsysa oraz jej postawa wskazują na to, że artysta nie sportretował rzeczywistej postaci. Metsys świadomie użył konwencji portretu jednocześnie podejmując eksperyment dotyczący nowego rodzaju malarstwa. Eksperymentalny charakter dzieła polega na posłużeniu się moralizatorskim przesłaniem w przedstawieniu świeckiego tematu w miejsce konwencjonalnych portretów o charakterze religijnym⁴². Silver dostrzega źródło obrazu Metsysa w *Pochwale głupoty* Erazma z Rotterdamu, cytując fragment mówiący o wesołości, jaką budzi oglądanie starych kobiet, które są niczym zwłoki powracające z krainy umarłych do świata żywych⁴³. W omawianym portrecie dostrzec można element komizmu ujawniający się we wspomnianym wcześniej zestawieniu wytwornego, drogiego stroju z ciałem kobiety, której fizyczne piękno przeminęło wraz z wiekiem. Mamy zatem do czynienia ze sprzecznością, która najprawdopodobniej wywoływać będzie poczucie komiczności u obserwatora. W przypadku omawianego dzieła problem jest jednak bardziej złożony, ponieważ emocje wzbudzone u widza nie ograniczają się do tych o pozytywnym znaku. Za negatywne emocje odpowie-

⁴¹ L. S i l v e r, *Power and pelf: a new-found „Old man” by Massys*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 9(1977), nr 2, s. 75-76.

⁴² Tamże, s. 80.

⁴³ „It is even more hilarious to watch the old women, almost dead with age so like corpses that they seem to have returned from the dead” – za: S i l v e r, dz. cyt., s. 88.

działna jest brzydota ukazana przez artystę w sposób wyjątkowo staranny. Pewna ambiwalencja w wymowie tego portretu podważa zasadność nazywania go mianem komicznego. Bardziej trafnym określeniem wydaje się termin „satyryczny”. Trudno także nie zgodzić się z tezą zaproponowaną przez Silvera, który wspominał o wizualnej ironii w tej kompozycji Metsysa. W tym przekazie bez wątplenia zawarty jest element ironiczny. Ironia znajduje swój wyraz w grze przeciwieństw, kontraście między pięknem a brzydotą, rodzeniem się i umieraniem. Stosunkowo łatwy do uchwycenia jest moralizatorski ton artystycznej wypowiedzi. Malarz podejmuje krytykę grzechów nieczystości i próżności przedstawionej kobiety. Jej nieczystość znajduje odbicie w dużej partii odsłoniętych piersi, a próżność w bogatym stroju nieprzystającym do wieku portretowanej. W *Starej kobiecie* Metsysa należy zatem dostrzec tę zjadliwą ironię, która jest daleka od prostodusznej wesołości, lecz bliska napomnieniu z nutą szyderstwa.

Ostrożne poszukiwania ironii w dziele plastycznym, którym towarzyszy świadomość pewnego ryzyka nadinterpretacji, pozwalają jak dotąd dostrzec pewne przejawy ironizowania. W odniesieniu do dokonanego w niniejszej pracy przeglądu zaproponować można wstępną koncepcję, a może raczej próbę klasyfikacji. Jednym z podziałów, jaki w jej ramach mógłby zostać przyjęty, jest rozróżnienie ironii dotyczącej sfery *sacrum* lub *profanum*. Dobrym przykładem różnic między tymi dwiema formami ironizowania wydają się być zaprezentowane wcześniej dzieła Quentina Metsysa. *Ecce homo* może być uznane za ironiczne ujęcie zła moralnego, ucieleśnionego przez oprawców Jezusa. Artysta posługuje się komizmem, który opiera się na ukazaniu brzydkich, wynaturzonych twarzy. W tym zabiegu widoczny jest moralny osąd malarza nad ukazanymi postaciami. Sfery *profanum* dotyka drugi z przywołanych obrazów Metsysa – *Brzydka księżniczka*. Obraz ten jest jednym z bardziej nasyconych ironią. Stanowi również silny argument, potwierdzający zasadność podejmowania zagadnienia ironii w dziedzinie sztuk plastycznych. L. Silver, analizując ten obraz, posługuje się pojęciem wizualnej ironii. Niestety jednak autor nie podejmuje szerszej analizy tego problemu⁴⁴. Trudno się temu dziwić w obliczu dość wątych przesłanek umożliwiających swobodne posługiwanie się kategorią ironii w odniesieniu do sztuk plastycznych. Propozycja przedstawiona w niniejszej pracy ma w obliczu tych zastrzeżeń raczej charakter poszukiwań niż próby dowiedzenia słuszności prezentowanej koncepcji. Eksploracja tego rodzaju problemów artystycznych jest

⁴⁴ Tamże, s. 75.

motywowana fascynującą naturą przedstawień, które balansują między brzydota i wesołością, silną ekspresją i delikatną sugestią. Wiele motywów tego rodzaju daje pewien wgląd nie tylko w estetyczny osąd człowieka średniowiecza czy renesansu, ale także w jego emocjonalność, która tak często jest ambiwalentna. Stąd tak trudno współczesnym badaczom kultury dawnej zrozumieć strukturę tej emocjonalności. Próbując w jakimś stopniu pojąć emocje wyrażane przez człowieka tamtych epok, zdajemy sobie sprawę z tego, jak małą wiedzą na temat tej sfery funkcjonowania dysponujemy. Człowiek na różne sposoby pozostawiał w sztuce i poprzez sztukę ślady swoich myśli, wyborów, zachowań. Dzisiejsza nauka jest w stanie sklasyfikować rodzaje sprzętów, ubiorów czy obyczajów charakterystycznych dla mieszkańców Europy wieku XV i XVI. Wiele bogatych znaczeniowo portretów do dziś budzi liczne wątpliwości interpretacyjne. Do refleksji skłania pytanie o to, czy ówczesny artysta był zdolny do utrwalenia w sztuce emocji, tych intensywnych i krótkotrwałych i subtelnym oraz rozmytych.

Kwestią wymagającą dalszych dociekań pozostaje również pytanie o ironię w sztuce i o to, czy artyści wspomnianego okresu byli w stanie dokonywać tak subtelnym rozróżnień w wymowie dzieła. Nie ulega jednak wątpliwości fakt, że w wielu dziełach powstających w tym czasie znajduje odbicie idea twarzy jako zwierciadła duszy. Rozumienie tej części ciała jako manifestacji wewnętrznych cech pozwoliło na odsłonięcie człowieka i jego indywidualności. To odsłonięcie dokonuje się w licznych portretach, z których niejeden zawiera element prześmiewczej krytyki. Ze względu na to, że twarz nie jest wyłącznie cielesną fasadą, ale także wyrazem indywidualnych cech, krytyka mogła być wymierzona nie tylko w sferę wyglądu człowieka, ale także w to, jaki on jest i jak się zachowuje.

BIBLIOGRAFIA

- A r n h e i m R.: Sztuka i percepcja wzrokowa, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004.
B o g d a n o w s k a - J a k u b o w s k a E.: Face. An interdisciplinary perspective, Katowice 2010.
C o h e n M. M.: Perspectives on the face, Nowy Jork 2006.
C o u r t i n e J., H a r o c h e C.: Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
D a n t e A l i g h i e r i: Biesiada, przeł. i oprac. M. Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004.
Dictionary of art, t. XXI, red. J. Turner, Nowy Jork 1996.
E c o U.: Historia brzydoty, przekład zbiorowy, Poznań 2007.
F r i e d l ä n d e r J. M.: Quentin Massys as a painter of genre pictures, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 89(1947), nr 530, s. 114-119.

- G a r t s m a n E.: Facial gestures: (mis) reading emotion in gothic art, „Journal of medieval religious cultures” 2010, nr 36, z. 1, s. 28-46.
- G o m b r i c h E. H.: Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
- K a l a g a W.: Twarz, maska, fasada, „Kultura współczesna” 2006, nr 3 (49), s. 15-34.
- Le G o f f J., T r u o n g N.: Historia ciała w średniowieczu, przeł. I. Kania, Warszawa 2006.
- M u e c k e D. C.: Ironia: podstawowe klasyfikacje, przeł. G. Cendrowska w: Ironia, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- P a n o f s k y E.: Suger, opat St-Denis, w: E. P a n o f s k y, Studia z historii sztuki, Warszawa 1971, s. 66-94.
- P a s t u s z k a J.: Historia psychologii, Lublin 1971.
- R o s e n w e i n B. H.: Worrying about emotions in history, „The American Historical Review” 2002, nr 107, z. 3, s. 821-845.
- S i l v e r L.: Power and pelf: a new-found „Old man” by Massys, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 9(1977), nr 2, s. 63-92.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2006.
- T a t a r k i e w i c z W.: Historia estetyki, t. II: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1989.

BETWEEN CARICATURE AND IRONY
IN CHOSEN PAINTINGS BY QUENTIN METSYS

S u m m a r y

For centuries the face has been considered an important part of the human body. Since ancient times until the present day a close connection with a man's inner (spiritual, psychological) properties has been ascribed to his face. The individual character of a person that finds its reflection in his/her physiognomy is a domain of interest of the portrait as a separate genre in art. The meanings that have been ascribed to the face have to a certain degree determined the ways it has been presented in European visual arts. The image of an ugly face has become one of the variants of presentation of this part of the body. Ugliness of the human face may have various forms. We know of presentations of deformed physiognomies, which resulted from experiencing strong emotions, as well as of images of evil figures to whom ugliness is ascribed as a feature resulting from the moral appraisal. One of the kinds of portrait compositions using deformed shapes of the face is caricature. It aims at ridiculing the presented person by deforming and magnifying its chosen features. Ugliness is in a way connected with humor. This connection can be seen, among others, in caricature that arouses amusement. Among the presentations that provoke laughter several varieties of humor may be distinguished. One of its kinds is irony. The main motif of the present paper is searching for this kind of humor, in which the element of criticism and of ridiculing another person can be seen. Two Quentin Metsys's paintings were analyzed: „Ecce homo” from the Palazzo Ducale in Venice and „A Grotesque Old Woman” from the National Museum in London. Some traits of irony that are suggested in these works are an inspiration for further studies in this field.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: ironia, karykatura, brzydota, komizm, Quentin Metsys.

Key words: irony, caricature, ugliness, humor, Quentin Metsys.