

Wielka szyba – alegoria nierzeczywista

*

MARIA POPRZĘCKA

Nie ma rozwiązania, bo nie ma problemu.

MARCEL DUCHAMP¹

Wybór dzieła Marcela Duchampa *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów*, jednak, zwanego też *Wielką szybą*, jako obiektu będącego przedmiotem „wielkich interpretacji”, może się wydać szaleństwem. Niedająca się ogarnąć literatura dotycząca i Duchampa, i jego największego dzieła², jakim jest *Le Grand Verre*, wywołuje odruch buntu wobec wyrosłego wokół niego „wtórnego miasta”. „Wtórnego miasta”, tak druzgocąco opisanego przez George’a Steinera, jako „świat interpretacyjnego i krytycznego dyskursu [w którym] książka rodzi książkę, esej płodzi esej, artykuł klonuje artykuł [...] monografia żywi się monografią, wizja karmi się re-wizją [...] esej przemawia do eseju, artykuł świergoce do artykułu w bezdennej studni gderliwego echa”³.

Piotr Juszkiwicz, podejmując pracę poświęconą Duchampowi, pisał z kolei o „zasłonie utkanej z interpretacji, domysłów, mitów i przyzwyczajęń, właśnie dlatego nieprzenikliwej, bo niepozwalającej uchwycić wyraźnego kształtu”⁴. W odniesieniu zaś do *Wielkiej szyby* zwracał uwagę, że przybliżanie się do Duchampa jest oddalaniem się od artysty, którego „wyobraźnia i dzieło stają się coraz bardziej enigmatyczne”. „Bo czyż *Wielka szyba* może być naraz: ilustracją praw perspektywy, wykładem koncepcji czterowymiarowego kontinuum, wyrazem psychoseksualnych obsesji, alchemiczną alegorią, zapisem refleksji nad stanem i ewolucją sztuki dokonany

¹ Powiedzenie Duchampa cytuje Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*, New York 1968, s. 57.

² Wybrana bibliografia do roku 1996, zestawiona przez biografę artysty Calvina Tomkinsa, obejmuje kilkadziesiąt pozycji – tegoż, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 459–469.

³ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 37 i 59.

⁴ P. Juszkiwicz, *Marcel Duchamp. Wolność i metafizyka. O tradycji artystycznej twórczości Marcela Duchampa*, Poznań 1995, s. 11.

pomocą ezoterycznych symboli i świadectwem trwania artysty? A Panna młoda z teje *Szyby* czy może jednocześnie być Herą, Zuzanną – siostrą Marcela, czterowymiarową dziewicą, alchemicznym alembikiem, upostaciowaną Sztuką i »wisielcem« z karty tarota?»⁵.

Dodać tu można, że ani sam Duchamp, ani *Szyba* nie doczekały się „wielkiej interpretacji”, która zdominowałaby, jeśli nie wymiotła, inne i choćby na jakiś czas zajęła uprzywilejowane miejsce w akademickim dyskursie. Ale o tym chyba zdecydował sam artysta. Owa zasłona jest bowiem „w znacznej mierze efektem manipulacji, w trakcie których ukrywanie i »ujednoznacznianie« sensów stało się dla Duchampa równie istotne, jak ich prezentacja”⁶. Można tylko zauważyć, że *Wielka szyba* wraz ze swym interpretacyjnym bagażem jest wyjątkowo wyrazistym przykładem sytuacji, którą Thierry de Duve określił jako trzymanie przez historię sztuki dzieł jako zakładników dawno przebrzmiałych ideologii⁷.

Marcel Duchamp był wyjątkowo świadom roli, jaką powierza widzowi. Tak chętnie mylący tropy, zaprzeczający sam sobie, tu był konsekwentny. Powtarzał tę ideę przez lata. W 1957 roku Jean Schuster ogłosił w *Le Surréalisme, même* zdanie Duchampa, które stało się kanoniczne: „To WIDZOWIE tworzą obrazy. Dziś odkrywamy El Greca; publiczność maluje jego obrazy trzysta lat po tym, jak upoważnił ją autor”⁸.

Dziś można powiedzieć, że potomność nie tyle w postaci publiczności, ile krytyki i historii sztuki nie tyle maluje, ile tworzy dzieła Duchampa, niestrudzenie mnożąc ich interpretacje. I pozostaje w tym działaniu nie tylko „upoważniona” przez samego autora. Duchamp pozostawił dzieło otwarte, dając wolną rękę budowniczym „wtórnego miasta” i zachęcając ich do pracy. Budulec, jakim rozporządzają, jest wszakże całkowicie odmienny od tego, jaki zostawił nam El Greco. Nie chodzi tylko o coś innego niż „malowanie”, choć technologia *Szyby* jest osobną sprawą⁹.

Tym, co „upoważniło” potomność, a raczej, używając określenia Duchampa, „odkłęciło kran ze słowami”, był jego własny, obszerny komentarz do dzieła. „Kiedy sporządzałem *Szybę* – tłumaczył Duchamp – nie zamierzałem zrobić obrazu do oglądania [...]. Tak więc chciałem dodać książkę lub raczej katalog, w którym każdy detal będzie wyjaśniony,

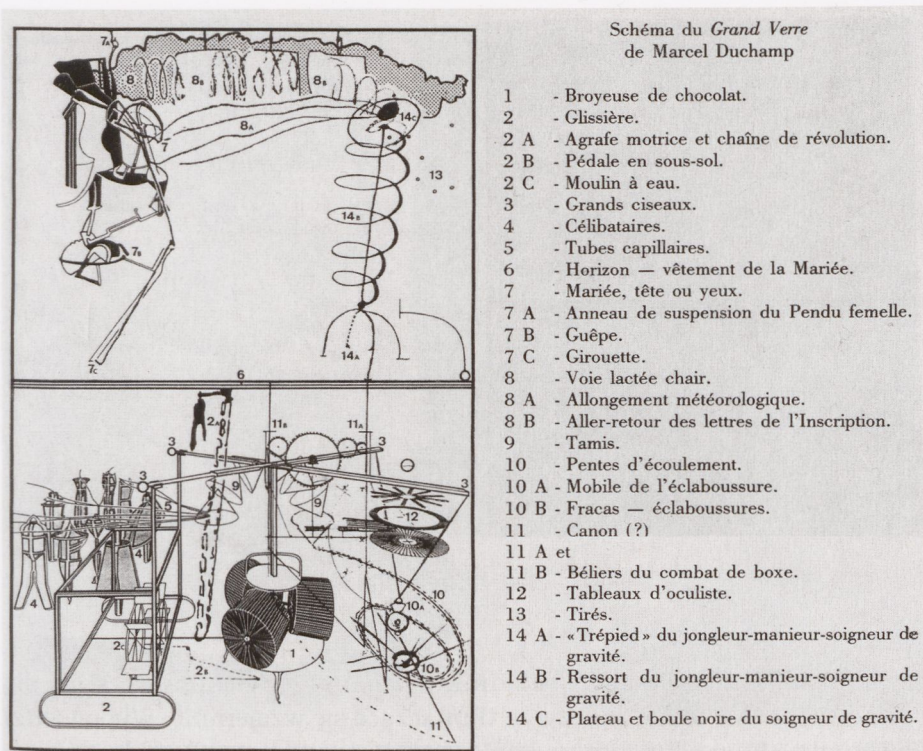
⁵ Tamże, s. 8.

⁶ Tamże, s. 11.

⁷ T. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass. 1998, s. 196.

⁸ Cyt. za D. Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002, s. 148. Tu dodać można słowa już nie samego Duchampa, ale znajdującego świetnie jego intencje Waltera Arsenberga, przyszłego właściciela wielkiej kolekcji dzieł artysty. Gdy w 1917 roku w Society of Independent Artists w Nowym Jorku dyskutowano nad dopuszczeniem *Fontanny* na wystawę, malarz George Bell zaprotestował, twierdząc, że obiekt jest nieprzyzwoity. „Tylko w oczach widza” – odparł Arsenberg.

⁹ Właśnie technologia jest punktem wyjścia rozważań o *Szybie* dla Thierry’ego de



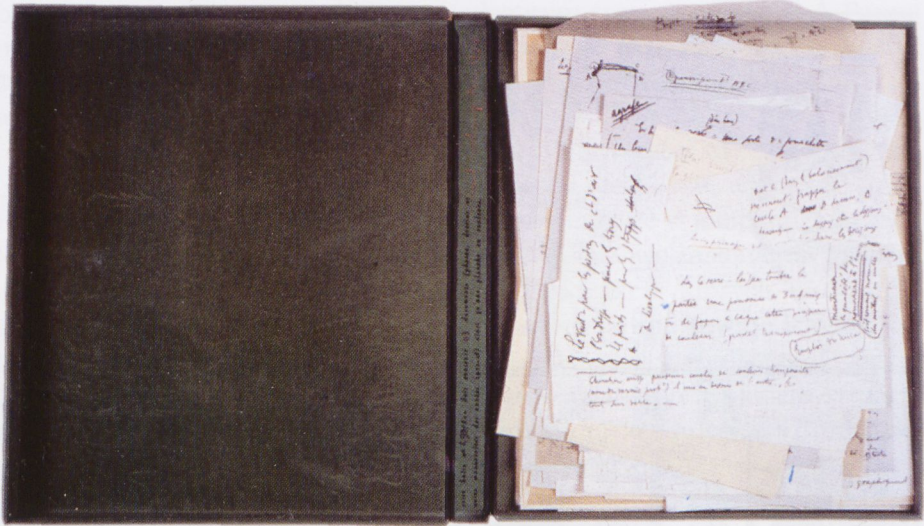
1. Jean Suquet *Le Grand Verre. Visite guidée*, Paryż 1992

skatalogowany¹⁰. I tak *Panna młoda*, poczynając od pierwszej wersji *La boîte verte* z 1914 roku, stopniowo obrastała zbieranymi od początku pracy autorskimi notatkami i komentarzami, a w istocie komponentami pracy. Duchamp wielokrotnie uzasadniał potrzebę publikacji rosnącego latami komentarza¹¹. Jak wyjaśniał w liście z 1949 roku, nie chciał, aby fizyczny obiekt, jakim była *Szyba*, był widziany jako produkt estetyczny. „Powinien jej towarzyszyć tekst tak amorficzny, jak to tylko możliwe i nigdy nie przyjmujący ostatecznego kształtu. I dwa elementy, szyba dla oka i tekst dla ucha i umysłu, powinny nie tylko się wzajemnie uzupełniać, ale przede wszystkim chronić przed tworzeniem się estetyczno-wizualnej jedności¹². To zdanie znosi rozdział między dziełem a kome-

¹⁰ Cyt. za Juskiewicz, *Marcel Duchamp*, op. cit., s. 21.

¹¹ Dzieje publikacji przedstawia Juskiewicz, *Marcel Duchamp*, op. cit. Także tegoż, *Projekty i szkice Marcela Duchampa*, [w:] *Projekt – szkic – bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22–24 czerwca 1989*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1993, s. 79–86.

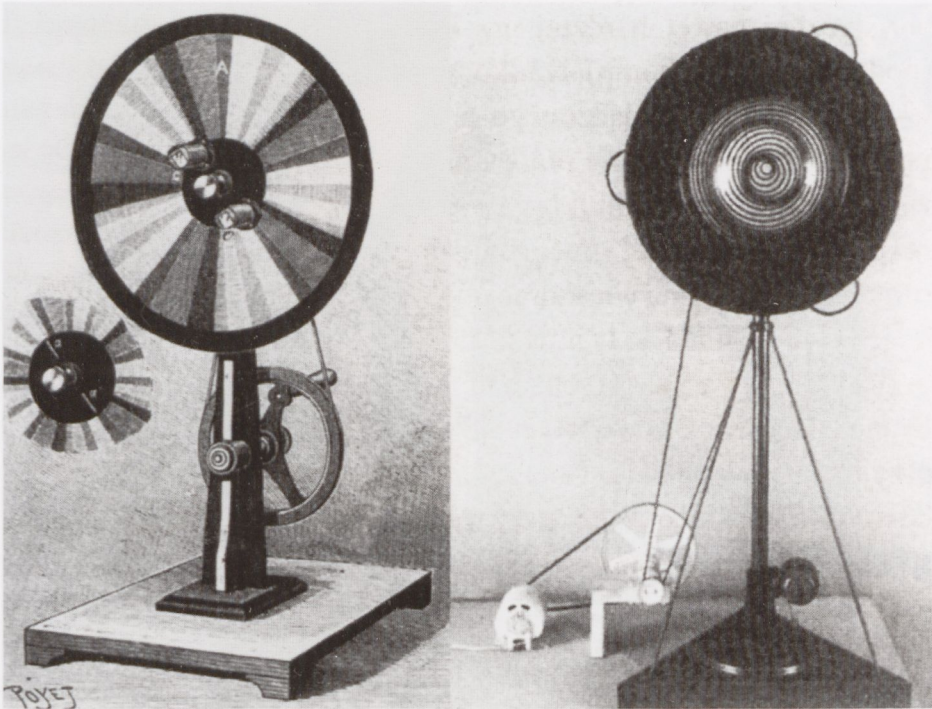
¹² H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, London 2001, s. 323. Belting uważa, że gdyby Duchamp nie zrobił *Szyby*, pozostawiając notatki i szkice, antycypowałby swoim postępowaniem konceptualizm lat sześćdziesiątych.



2. Marcel Duchamp *Zielone pudelko*

tarzem. Szyba i komentarz, składnik wizualny i intelektualny, stają się równoważne. Ale to nie znaczy, że tłumaczące się wzajemnie. Wypowiedzi Duchampa, który dodatkowo komentował swą pracę w listach, esejach i wywiadach, przez dziesięciolecia budując korpus hermetycznych tekstów odbijających i dopełniających zawartość *Zielonego pudelka*, to nie dawne eksplikacyjne autokomentarze, które miały wieść i wiodły ku wyjaśnieniu dzieła. Tradycyjna funkcja autokomentarza jako klucza interpretacyjnego zawodzi, bo sam komentarz, jako część dzieła, wymaga interpretacji. Rzecz jeszcze bardziej komplikuje język, pseudologiczny, niby-naukowy, quasi-poetycki, po części francuski, po części angielski, z masą francusko-angielskich gier słownych, kalamburów i aliteracji, które Duchamp uwielbiał. Autor przemyślnie uruchomił tu mechanizm skutecznie broniący swoje dzieło przed jednoznacznością.

Pisząc o „zasłonie utkanej z interpretacji, domysłów, mitów i przyzwyczajęń”, Piotr Juszkiewicz zauważa, że kolejni interpretatorzy mają do wyboru albo zignorować poprzedników, albo dokonać wyboru pod własnym kątem, albo podejmować próbę sklejenia z tych nieprzystających do siebie elementów spójnej całości, co wydaje się skazane na niepowodzenie¹³. Pomna tej przestrogi, wybieram rozważania, dla których punktem wyjścia jest pytanie: „co widać na szybie, w szybie, poprzez szybę?”. Choć może się to wydawać sprzeczne z założeniami Duchampa, deklarującego niechęć do „aspektu siatkówkowego”, zdaje się, że właśnie warstwa



3. Marcel Duchamp *Wirująca półkula*, 1925 + M. Poitevin *L'appareil pour la recomposition de la lumière*, „La Nature” 1889, 7 sept., s. 237

wizualna jego dzieła pozwala dochodzić znaczeń bardziej przekonujących niż dywagacje o kazirodztwie, alchemii czy czwartym wymiarze. Kilka interpretacji z niedawnych lat jest niczym *élevage de poussière*, oczyszczający *Szybę* z nawarstwionego egzegetycznego kurzu, z uszanowaniem wszakże – tak jak to zrobił Duchamp odkurzając *Szybę* – pewnych generalnych linii myślenia.

Duchamp przez całe życie interesował się zwodniczością spojrzenia¹⁴, pułapkami, jakie zastawia otaczająca nas wizualność i nasze jej postrzeganie. Przez długie lata konstruował urządzenia optyczne, które stanowią istotny składnik jego oeuvre. Te maszyny, beзуżyteczne, niby-uczone, wyglądają jak dziewiętnastowieczne aparaty optyczne i optyczno-akustyczne, konstruowane nie tylko przez szalonych wynalazców, ale też wybitnych uczonych jak Ogden Rood¹⁵. Duchamp nie byłby sobą, gdyby nie sięgał też po wizualne żarty. I tak, na przykład, w 1945 roku zaaranżował w nowojor-

¹⁴ Belting, op. cit., s. 332.

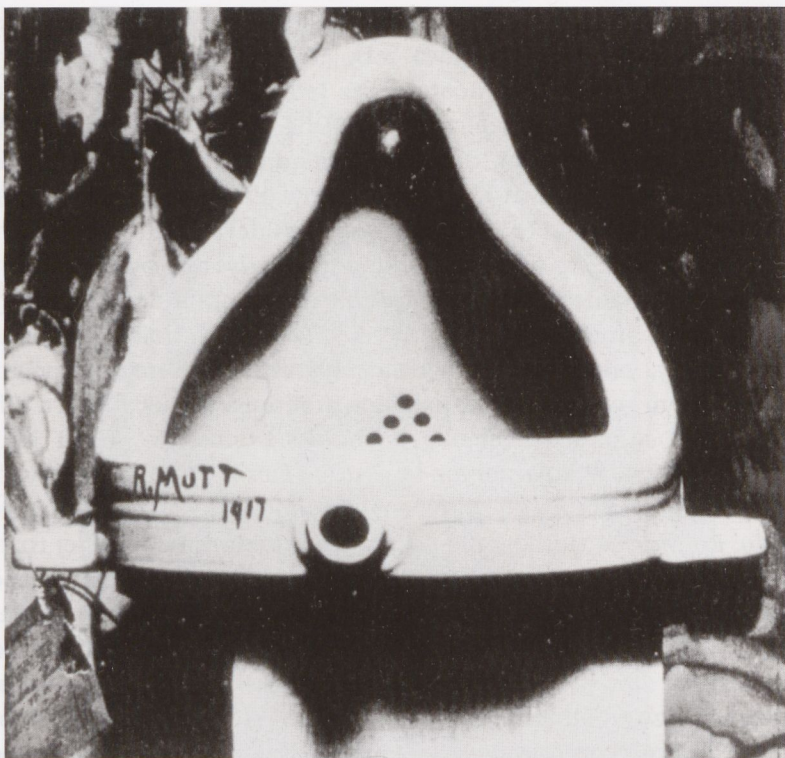
¹⁵ Por. wiele przykładów w: *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, katalog wystawy, Musée d'Orsay, Paris 2004.



4. Witryna z książkami André Bretona, 1945, fotografia

skiej księgarni aluzyjną witrynę z okazji promocji książki André Bretona. W oknie wystawiony był fotograficzny portret surrealisty, oczywiście jego książki, ale i duchampowska *Panna młoda* (rozebrana, ale nie do końca – bezgłowy manekin, skąpo przysłonięty fartuszką pokojówki) z książką rozłożoną przy piersi. Na zdjęciu, zrobionym przed księgarnią, Duchamp i Breton odbijają się w szybie jak kawalerowie, ale patrzą wprost na siebie. Natomiast my widzimy ich tak, jakby kierowali wzrok na oblubienicę.

Toteż oświadczeń Duchampa nie należy rozumieć jako chęci eliminacji widzialności. Nie można by było tego pogodzić ani z nawracającym zainteresowaniem do konstrukcji optycznych urządzeń, ani z powtarzanym przekonaniem, że to WIDZOWIE [OBSERVATEURS] tworzą obrazy. Dario Gamboni, śledzący historię „obrazów potencjalnych”, uważa wręcz, że Duchamp odnawia ideę „niewinnego oka”, w ready-mades, odłączając wrażenie od znaczenia, wyzwalając postrzegany przedmiot od potocznych skojarzeń i otwierając mu drogę nieograniczonych możliwości. Idea „obrazów potencjalnych”, to jest będących sugestią i oddanych do dyspozycji wyobraźni i asocjacji widza, zostaje tu doprowadzona do ostatecznych granic – pozycja autora i odbiorcy jest prawie nierozróżnialna. Artysta ograni-



5. Alfred Stieglitz Fontanna, fotografia

cza się do roli obserwatora¹⁶. Z kolei Octavio Paz porównywał ready-made do dalekowschodnich kolekcji kamyków, które pozostawione w stanie naturalnym są przedmiotem estetycznej kontemplacji¹⁷. Zdaje się to trudne do pogodzenia z uporem, z jakim Duchamp w latach pięćdziesiątych – sześćdziesiątych podkreślał „antyeestetyczny” i przemysłowy charakter ready-mades. Ale wcześniej, gdy powstawały i były prywatnym eksperymentem, adresowanym do gromadki przyjaciół bywających w mieszkaniu Duchampa, dyskutowano raczej ich formę i sugestywność¹⁸.

Przedmiotem estetyzująco-asocjacyjnych zabiegów była też w swych początkach *Fontanna*. Wysmakowana fotografia Alfreda Stieglitza, reprodukowana w „The Blind Man”, ukazująca urynał ustawiony pionowo na tle półabstrakcyjnego obrazu Marsdena Hartleya, z podkreślającym jego kształt cieniem, kładącym się miękko we wnętrzu porcelanowego basenu, wywoływała antropomorfizujące i sakralizujące skojarzenia. Pisuar

¹⁶ Gamboni, op. cit., s. 145.

¹⁷ O. Paz, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, Mexico 1978, s. 35–36.

¹⁸ Gamboni, op. cit., 146.

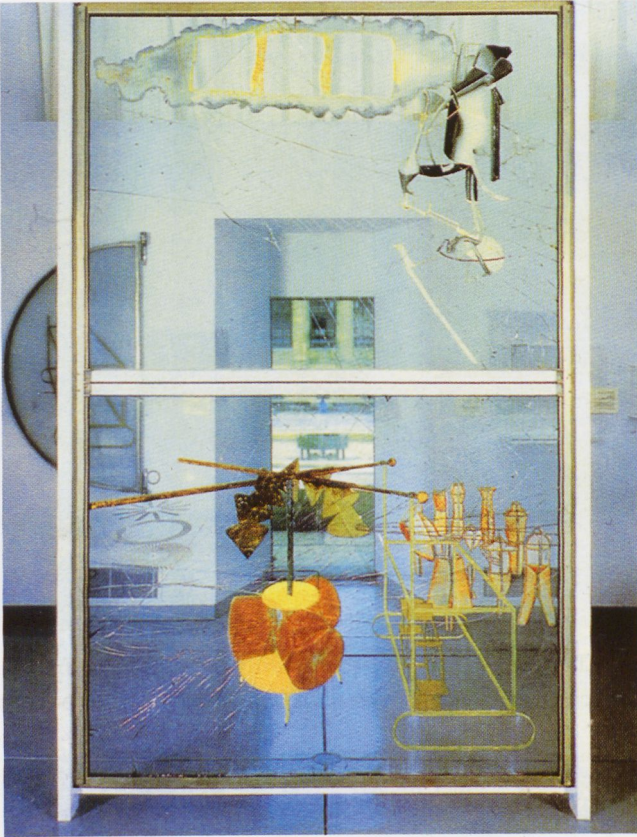
nazwano „Madonną łazienki”. Apollinaire zaś porównywał jego kształt do medytującego Buddy¹⁹. Sprawa „obojętnego” wizualnie i estetycznie charakteru ready-made powracała przez lata. Jeszcze w czasie dyskusji panelowej w Museum of Modern Art w 1964 roku jego dyrektor, Alfred Barr, spytał: „Więc, Marcelu, dlaczego wyglądają tak pięknie?” „Nikt nie jest doskonały” – skwitował Duchamp, przywołując niezapomnianą sentencję kończącą *Some Like it Hot* Billy’ego Wildera z Marilyn Monroe²⁰.

Także *Wielką szybę* przecież widzimy. Nigdy nie była pokazywana w Europie. Ale widzimy ją w filadelfijskim muzeum, na tle okna specjalnie na życzenie Duchampa wybitego dla niej w ścianie. Widok przez okno jest wysoce aluzyjny, zakładając, iż wystarczająco wiele wiemy o Duchampie. Na wewnętrznym muzealnym dziedzińcu stoi naga kobieca figura z brązu – rzeźba *Yara*, autorstwa pięknej kochanki Duchampa Marii Martins, i fontanna, oczywiście kojarzona z *la chute d'eau z Étant donnés* w tymże muzeum. *Szybę* widzimy bez zakłóceń, gdyż pomimo licznych odniesień do *Giocondy*, *La Mariée* tłumów nie przyciąga. Widzimy, chociaż jej rozmiary – prawie trzy na dwa metry – nie pozwalają ogarnąć jej jednym spojrzeniem. Widzimy ją także w historycznych perypetiach: na fotografiach Man Raya, pokrytą nowojorskim kurzem, gdzie wygląda jak lotnicze zdjęcie pustyni Nasca, zarysowanej tajemniczymi, „kosmicznymi” znakami. Na zdjęciu z pierwszego publicznego pokazu w Brooklyn Museum w listopadzie 1926 roku, które reprodukujący je Amédée Ozenfant uznał za konieczne objaśnić: „Obiekt malowany na szybie. Poprzez nią można widzieć obrazy Légera i Ozenfanta”²¹. Właśnie w transporcie z tej wystawy *Szyba* się stłukła, co właścicielka, Katherine Dreier, trzymająca obiekt w garażu swego domu w Connecticut, zauważyła po pięciu latach. Została naprawiona – a właściwie zakonserwowana w swjej destrukcji przez ujęcie w zabezpieczające szyby i aluminiowe ramy – dopiero podczas pobytu autora w USA w 1936 roku. Została tu odwrócona normalna kolej rzeczy – stłuczenie *Szyby* nie stało się jej końcem, jak to zwykle bywa z przedmiotami ze szkła, przeciwnie, wzmocniło ją i przydało nowych efektów i znaczeń. Siatka splekań, to rysująca się jak potężna pajęczyna, to znów skrząca się na krawędziach, dodała jej wielkiej wizualnej atrakcyjności, co pięknie pokazała na zdjęciach robionych pod różnymi kątami inna słynna fotografka, Berenice Abbot. *Szyba* była więc dokumentowana na różnych etapach swego żywota i ta powierzana artystom dokumentacja tworzy kolejne, czysto wizualne warstwy duchampowskiego palimpsestu. Osobną sprawą są wyczyszczone

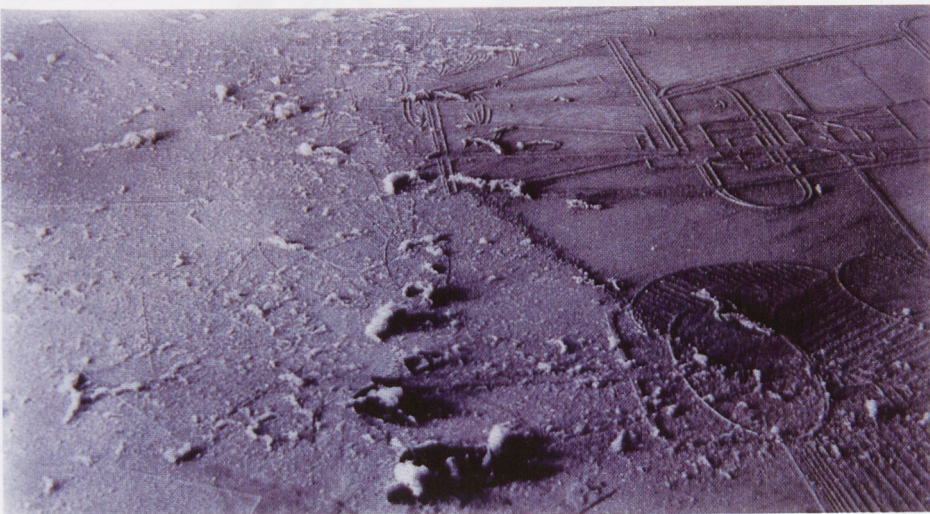
¹⁹ Historię *Fontanny* zbadał William Camfield, *Marcel Duchamp/Fountain*, Houston 1989.

²⁰ Anegdotę przytacza Robert Morris w „Art in America”, November 1989. Przypomnijmy, że rok 1964 to rok premiery filmu *Some Like it Hot*.

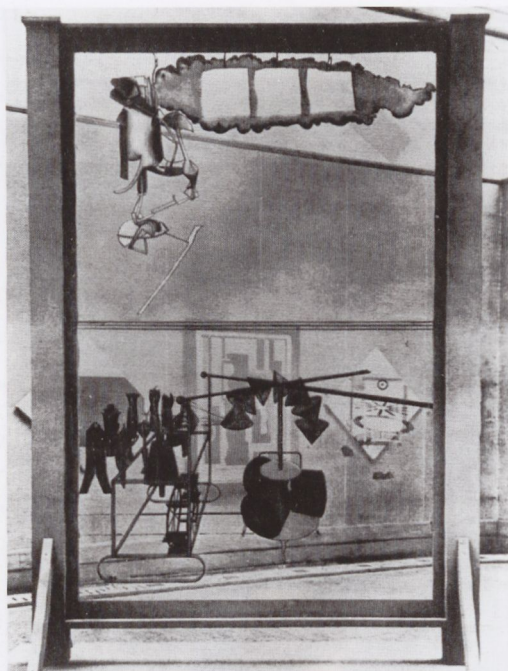
²¹ A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, New York 1931.



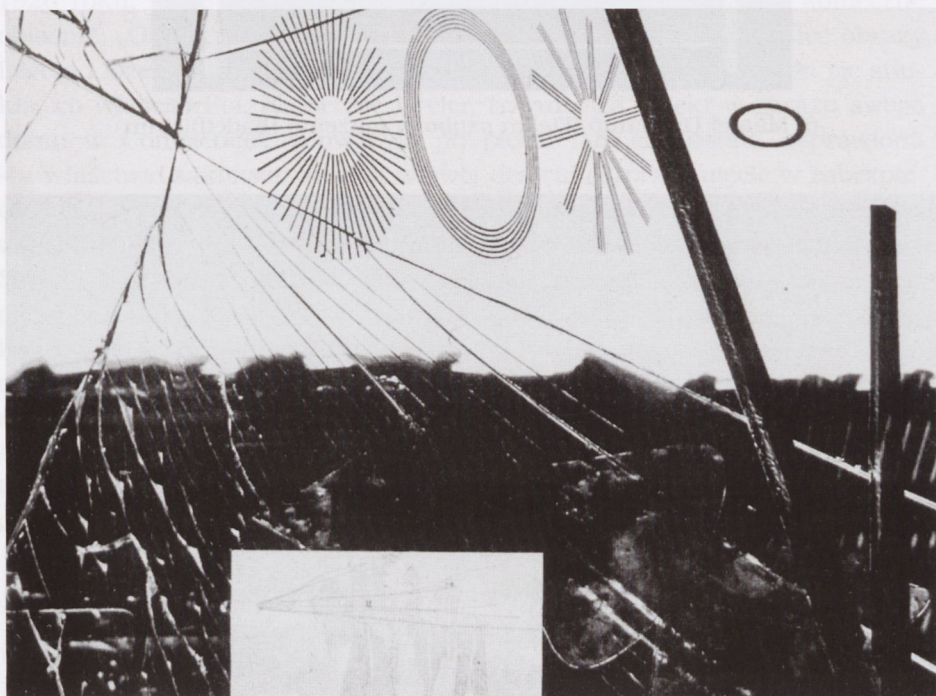
6. Marcel Duchamp *Wielka szyba* w muzeum filadelfijskim



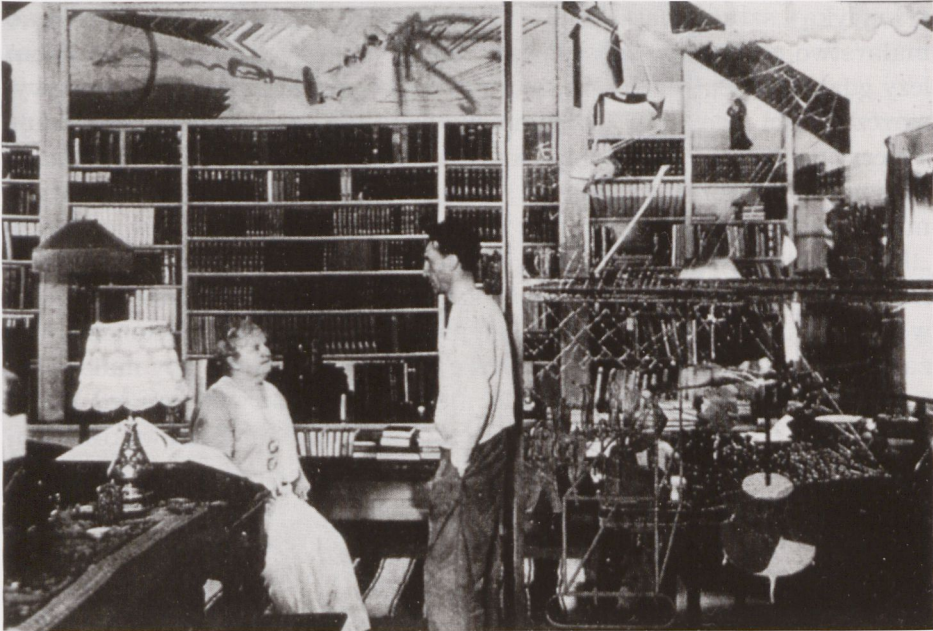
7. Man Ray, fotografia *Wielkiej szyby* zakurzonej („Hodowla kurzu”)



8. Marcel Duchamp *Wielka szyba* w Muzeum w Brooklynie



9. Berenice Abbot, *Stłuczona Wielka szyba*, fotografia



10. *Wielka szyba* naprawiona w domu Katherine Dreier

z wizualnego kontekstu fotografie, funkcjonujące w publikacjach, gdzie *Szyba* nie ma wiele wspólnego z tym, co widać w filadelfijskim muzeum.

Wybór szyby jako podobrazia potwierdza głębokie zainteresowanie Duchampa naturą widzialności i mechanizmami dwuznaczności wizualnych. Szyba mnoży w nieskończoność wyglądy dzieła, poprzez odbicia włącza w jego obszar widzów i wszystko wokół, pozwala widzieć na wskroś, oglądać to, co po przeciwnej stronie. Jednocześnie dwu- i trójwymiarowa jest zarazem płaską powierzchnią (a właściwie dwiema powierzchniami) i obiektem przestrzennym. Daje się oglądać ze wszystkich stron. Od frontu, z boku, pod różnymi kątami, od tyłu. Ponieważ się błyszczy, z pewnych miejsc widzimy tylko efekt lśnienia, tracimy całą „ikonografię”. Nie ma młynka, kawalerów, panny młodej, całej „machiny defloracyjnej”, tak pobudzającej inwencję badaczy. Jest tylko blask szkła. „Nieukończenie”, wpisane w sygnaturę dzieła przez samego Duchampa, jest dwuznaczne, bo *Szyba* (jak każda inna) nigdy nie może zastygnąć, jak tradycyjny technologicznie obraz, w „ukończonym”, ostatecznym wyglądzie. „Nigdy nie przyjmuje ostatecznego kształtu” – jak sobie tego życzył twórca. Ze swej istoty musi się wciąż zmieniać, wchłaniając otoczenie, też wciąż się zmieniające.

Niekwestionowane upodobanie Duchampa do gry wieloznacznością kształtów otwierających nieograniczone właściwie pola asocjacji, przewrotne wykorzystywanie tych dwuznaczności, nie stoi w sprzeczności

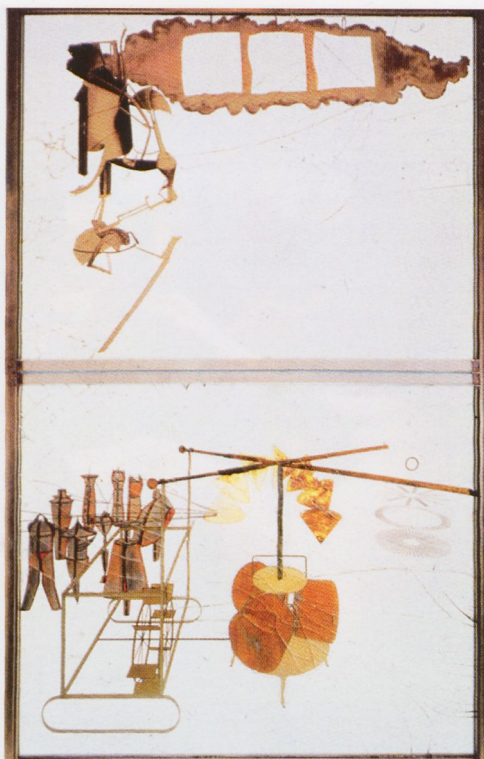
z krytyką „sztuki siatkówkowej”, którą dla Duchampa było zarówno malarstwo od Courbета począwszy, jak potem action painting. Problem leży gdzie indziej. Nie w poczuciu niemożności malarstwa, ale w niewystarczalności tego, co w dziele można zobaczyć. Powiedzieć, przekonuje Thierry de Duve, że Duchamp zamordował malarstwo przez ready-made byłoby złą interpretacją faktów i niesprawiedliwością²². Warto przypomnieć, że Elżbieta Grabska już dawno twierdziła, że, wbrew etykietie „ikonoklasty”, Duchamp był ikonofilem i praktykującym malarzem²³. Ikonoklastyczne rozumienie *Szyby* zapoczątkował André Breton, piszący w 1938 roku w „Minotaurze”, iż „głupie, ręczne malowanie skończyło się za jednym zamachem i raz na zawsze”, i jest niemożliwe, aby malarstwo trwało we współczesnym świecie niczym manuskrypty sprzed epoki Gutenberga²⁴. Można wtrącić, że Breton, samym baudelairowskim tytułem artykułu *Le Phare de la Mariée* wpisujący *Szybę* w ciąg wielkich, historycznych arcydzieł, pracy Duchampa nie widział²⁵. Tymczasem, *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* – okazała malowidło na szkłe, czy raczej pod szkłem – było niezmożoną robotą rękodzielniczą. Duchamp spędził przy niej osiem lat, pracowicie przenosząc poszczególne elementy z niezliczonych szkiców przygotowawczych. Chociaż dzieło nie przypomina nawet awangardowych obrazów z tamtego czasu, niemniej jest to malarstwo – twierdzi de Duve. W dodatku narracyjne. *Szyba* opowiada historię i jest to historia skopofilii, pożądania ujrzenia panny rozebranej, czyli zobaczenia malarstwa zredukowanego do jego nagiej postaci – czystego malarstwa. Żywione przez kawalera (to jest malarza) niemożliwe pożądanie oblubienicy (to jest malarstwa) zostaje uwięzione w kapsule przedmiotu gotowego i jego spełnienie bez końca się odwleka. Duchamp kpi tu z idei czystej wizualności. Okulizm, podstawowa idea malarstwa abstrakcyjnego, staje się przedmiotem narracyjnej fantazji. Tak mogłaby wyglądać historia malarstwa abstrakcyjnego. Jakkolwiek by było, pożądanie malarstwa wciąż trwa, chociaż kawaler niepotrzebnie już miele sam swoją czekoladę. Z wszystkimi onanistycznymi konotacjami odnoszącymi się do malarstwa jako „staroświeckiej masturbacji”, kawalerska maszyna jest ukrytym autoportretem Duchampa – twierdzi de Duve. Duchampa widzianego w historycznym kontekście, który oficjalnie porzuca malarstwo dla ready-made, ale skrycie podtrzymuje lubą dłubaninę malarza-majsterkowicza.

²² De Duve, op. cit., s. 196.

²³ E. Grabska, *Window, Eros – Glass even*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 729–733.

²⁴ A. Breton, *Le Phare de la Mariée* [1938], cyt. wg *La Beauté convulsive*, katalog wystawy, Paris 1992, s. 217.

²⁵ Polskie tłumaczenie wiersza Baudelaire'a *Pochodnie* dał Juliusz Starzyński, [w:] tegoż, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 223 i n.



11. Marcel Duchamp *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* (*Wielka szyba*)

Młynek ukazuje malarza jako bezrobotnego i bezużytecznego, odkąd podstawowe elementy jego warsztatu są produkowane w fabryce. Malarz już nie „mieć czekolady”, czyli nie uciera pigmentów, ma je w fabrycznych tubach. Ale młynek pokazuje też malarza usiłującego naśladować proces przemysłowy. Ucierany przez niego czekoladowy brąz, kolor najbardziej nieczysty, bo powstały z mieszaniny wszystkich innych, staje się kolorem czystym, jego barwą podstawową, „elementem fizycznym”, co można odczytać jako ironiczny pastisz ówczesnych wypowiedzi Roberta Delaunaya²⁶.

Przytoczona interpretacja Thierry'ego de Duve jest klasyczną interpretacją alegoryczną. To nie jedyne takie odczytanie, dzięki któremu *Wielka szyba* zostaje wpisana w wielowiekowy łańcuch wyobrażeń alegorycznych, będących wykładnią teoretycznych założeń sztuki i twórczości. Nie jest wszakże przedstawieniem alegorycznym, ale jest dziełem, które w swym materialnym bycie, historii swego powstania i także późniejszej

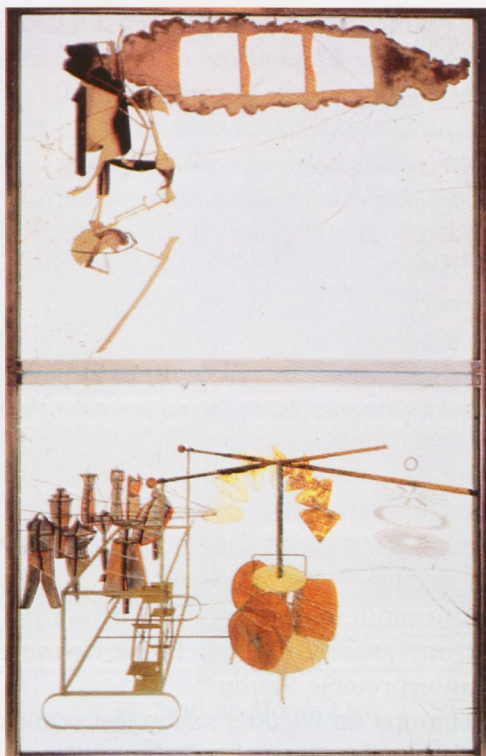
²⁶ De Duve, op. cit., s. 185 i n.



12. Marcel Duchamp *Étant donnés*

profuzji interpretacyjnej samo staje się alegorią. Zaczniemy od podobrazia. Szkło z racji swych fizycznych właściwości sytuuje się między widzialnym a niewidzialnym. Jest, ale nie zatrzymuje wzroku, pozwala widzieć poprzez siebie, tak jakby go nie było. Zwodzi na wiele sposobów, co chyba musiało Duchampa szczególnie pociągać. Jest fizyczną barierą, która może ująć niepostrzeżona, być zasadzką i zagrożeniem, nawet śmiertelnym, jak dla ptaków roztrzaskujących się o przejrzyste ekrany dźwiękochłonne. Owo zawieszenie między widzialnością a niewidzialnością w sposób wyjątkowy predestynuje szybę do przyjmowania funkcji alegorycznych. Alegoria jest przecież zasadą retoryczną, odnoszącą się do czegoś innego niż to, co ukazuje. Poprzez widzialne mamy zobaczyć to, co niewidzialne.

Oczywiście, jak zwykle u Duchampa, mamy tu odwrócenie relacji widzialnego i niewidzialnego, jawnego i ukrytego. Duchamp zawsze utrzymywał, że *Szyba* nie jest przedmiotem, ale jest „akumulacją idei”, w której elementy werbalne są przynajmniej równie ważne jak elementy wizualne, a może nawet ważniejsze. W wywiadzie udzielonym w 1959 roku powiedział: „W *Wielkiej szybie* próbowałem znaleźć całkowicie osobiste



13. Marcel Duchamp *Wielka szyba*

i nowe środki wyrazu; produkt finalny miał być zaślubinami reakcji intelektualnych i wizualnych; innymi słowy, idee zawarte w *Szybie* były ważniejsze od jej rzeczywistego spełnienia wizualnego”²⁷. Istotnie, bez notatek żaden widz *Wielkiej szyby* nie miałby najmniejszego pojęcia, co dany element przedstawia i jaką rolę odgrywa w całości. Poczynając od tego, że w wizualnej warstwie *Szyby* nie ma żadnych odniesień erotycznych, nawet niczego, co byśmy potocznie nazwali „zmysłowością”. Pożądliwe spojrzenie nie znajdzie tu ani podniety, ani satysfakcji. Tak zresztą miało być, mechanicznie. Przy najgorszej wierze nie możemy oskarżyć autora o „fallookulocentryzm”. Cała seksualna historia *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów*, jednak, jej dziewiczości czy też nie, masturbacyjnych perturbacji kawalerów, defloracji oblubienicy, aktu seksualnego, możliwości bądź niemożliwości osiągnięcia orgazmu itd., itd. zawarta jest w notatkach z *Zielonego pudełka* i innych werbalnych komentarzach. Bez nich sztywne, przypominające nieco figury szachowe kadłubki nie byłyby „formami samczymi”, *pendu femelle* nie przywoły-

²⁷ Cyt. za Tomkins, op. cit., s. 217.

wałaby samiczych kształtów, podobnie jak żeńskich sama panna młoda. W sztuce dawnej werbalny komentarz czy alegoryzująca interpretacja stawały się wytłumaczeniem czy kamuflażem dla wyobrażeń jawnie erotycznych. Jak umieszczony na postumencie rzeźby Berniniego dystych kardynała Maffeo Barberini, przekształcający *Apolla i Dafne*, czyli pełną żądzę i strachu scenę ucieczki przed gwałtem, w moralizatorsko-wanitatywną przestrożę przed pogonią za „złudną radością formy”²⁸. Tu jest na odwrót. Nie ma żadnej „złudnej radości formy”, w ogóle żadnej cielesności, czy to panny młodej, czy jej kawalerów. Jest, poza dającym się identyfikować ze staroświeckim sprzętem cukierniczym młynkiem do czekolady, kombinacja czasem maszynowych, czasem amorficznych kształtów. To tytuł i komentarze robią z tego wyobrazenie erotyczne. I uruchamiają maszynę interpretacyjną. Ich rola widoczna jest szczególnie, gdy porównamy aktywność egzegetyczną wzbudzoną przez *Szybę* z nieporównanie skromniejszym zasobem interpretacji *Étant donnés*, które jest jej antytezą. Tam wszystko widać. Jest obiekt erotyczny. Mamy peep show, tajemniczy, ale jawnie obsceniczny. Ale ani słowa komentarza. W tym wypadku „milczenie Marcela Duchampa” nie jest przece-niane. Z drugiej strony znamienne, jak *Étant donnés*, gdzie „wszystko widać”, wspomaga interpretacje *Szyby*²⁹.

W notatkach Duchampa do *Wielkiej szyby* jest odniesienie do jej *apparence allégorique*. Ale nie ono przesądza o alegorycznym charakterze dzieła. Hans Belting w swej interpretacji *Wielkiej szyby*³⁰ przekonuje, że oczekujemy dzieła, a zamiast otrzymujemy jego alegorię. Sztuką absolutną była dla Duchampa sztuka bez dzieła. Więc tylko eksperyment z alternatywą dzieła lub widzialne nie-dzieło mogły go do tego zbliżyć. Duchamp dokonuje tu wyabstrahowania idei z dzieła, co jest posunięciem bardziej radykalnym niż wyabstrahowanie formy z przedmiotu, jak to robili w tym czasie twórcy malarstwa abstrakcyjnego, Kandinsky, Mondrian, Malewicz³¹. Wyzwała więc dzieło ze sprzeczności, polegającej na tym, że dzieło reprezentowało ideę, nie będąc nią. Przekreślony zostaje system alegorycznej reprezentacji: coś w miejsce czegoś innego. Celem staje się fikcyjny charakter dzieła. Jakby *Nieznane arcydzieło* Balzaca otrzymało widzialny kształt, który paradoksalnie, nie pozbawiłby go niewidzialności.

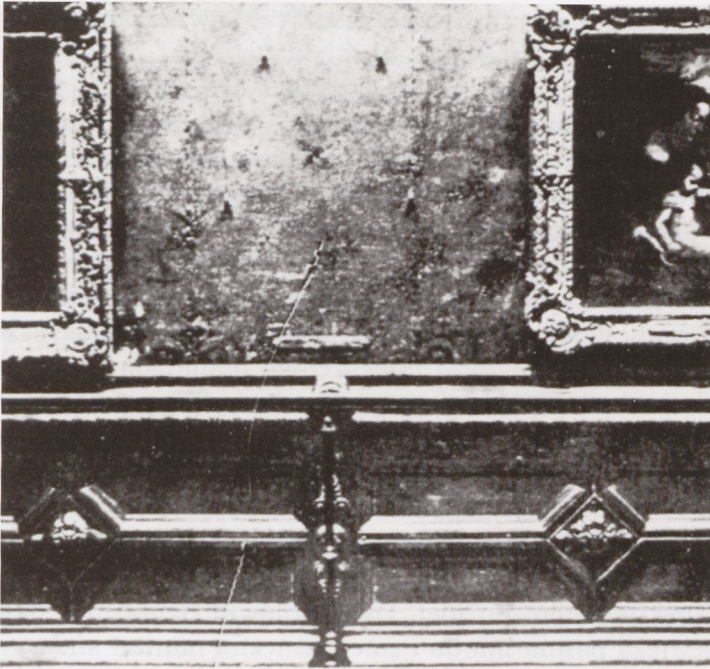
Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak jest więc alegorią dzieła. Więcej, jest alegorią arcydzieła. Przemawia za tym format szyby, godny *opus magnum*. Przemawia zrytualizowany proces powsta-

²⁸ Anegdota opowiedziana przez Filippo Baldinucciego, *Życiorys Berniniego*, [w:] *Dwugłos o Berninim (Baldinucci i Chantelou)*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 7.

²⁹ Juszkievicz, op. cit.; – Belting, op. cit.

³⁰ Belting, op. cit., rozdział *The Fiction of Absolute Art*.

³¹ Belting, op. cit., s. 315.



14. Ślad po *Monie Lisie*

wania. Jak w wypadku „prawdziwego” arcydzieła praca trwała latami, towarzyszyła jej masa robót przygotowawczych, niezliczonych szkiców, notatek etc. Przemawiają też wielkie historyczne odniesienia. Typ twórczej osobowości Duchampa, jego tryb pracy, konkretne podobieństwa pewnych rysunków, a nawet obrazów, rozważania o perspektywie, wyzwanie rzucone Monie Lisie – wiele jest przesłanek do porównywania twórcy *Wielkiej szyby* do Leonarda da Vinci³². Hans Belting, szeroko rozważając (nie on pierwszy) problem perspektywy tkwiący w dziele Duchampa, zauważa, że *Szyba* jest niczym innym, jak aparatem zalecanym przez Leonarda i używanym w renesansie do wykresu perspektywy, chociaż przekształconym w nowoczesne dzieło, które przewraca tę starą procedurę³³. Także decyzja o nieukończeniu zdaje się przypominać *Monę Lisę*, która według Vasariego pozostała też nieukończona. Natomiast już zupełnie, ale efektownym przypadkiem jest to, że praca nad *Szybą*

³² Theodore Reff (*Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q. – Alikes*, „Art in America” 1977, nr 1, s. 83–93) porównuje twórcze osobowości, wskazuje na szereg przekonujących podobieństw rysunków i projektów etc. Wersja niemiecka *Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q. und ähnliche*, [w:] *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, katalog wystawy, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1978, s. 57–111.

³³ Belting, op. cit., s. 326. Belting bardzo wiele miejsca poświęca problemowi perspektywy w aspekcie *Wielkiej szyby*, co na potrzeby tego tekstu zostało tylko zasygnalizowane.

została zaczęta, gdy po kradzieży Giocondy w Luwrze pozostał na ścianie ślad po obrazie, jakby „niewidzialne arcydzieło”³⁴.

Czas intensywnej pracy, a potem długie okresy zaniechania, pozostawienie *Szyby* na pastwę nowojorskiego kurzu, którego warstwy miały świadczyć o upływie czasu w pracy nad dziełem, ceremonialne *Elevage de Poussière*, uwiecznione przez Man Raya, zamknięcie stłuczonej szyby w zabezpieczające szkła i ramy, niczym cennych szczałków w wielkim relikwiarzu, siatka spękań dumnie prezentowana jakby krakelura pokrywająca stare płótno – wszystkie te zabiegi mitologizowały dzieło już w trakcie jego powstawania. Wreszcie jedyna w swoim rodzaju historia interpretacji pobudzonych przez *Pannę młodą*, bezprecedensowe egzegetyczne obrządki, potwierdzają „arcydzielny” status *Szyby*.

W swych rozważaniach Hans Belting nie do końca pozostaje przy wyłącznie „widzialnych” aspektach *Le Grand Verre*, upoważniony alegoryczną zasadą odczytywania czegoś innego, niż to co się widzi. W jego rozumieniu dzieło Duchampa jest ciągłym odchodzeniem od sztuki i powracaniem do niej. Dwie połówki *Szyby* to – jak wiadomo – dziewicza panna młoda i „mechaniczna mania” sfrustrowanych kawalerów niemogących jej rozebrać. Duchamp miałby tu objawić ambiwalencję wpisana w koncepcję samej sztuki. Każde dzieło sztuki jest takim strojem. Po pierwsze sądzi się, że sztuka jest jak czysta oblubienica odziana w dzieło niczym narzeczona w swoją suknię ślubną. Rozbieranie sztuki z tego stroju jest zabronione. Ale można uznać inaczej: sztuka sama jest strojem panny młodej, a panny w nim nie ma. Oznaczałoby to, że to, co uważamy za dzieło sztuki, jest albo zaledwie wymysłem, albo wyższą prawdą, która używa sztuki tylko jako maski, jako swego stroju.

Ale na tym nie wyczerpuje się koncept *Szyby*. Dzieło przedstawia nie tylko stary ideał sztuki, ale w równym stopniu nowy – technologii. Sam Duchamp chciał pracować jak inżynier racjonalnie przygotowujący precyzyjne projekty dla swej pracy, a nie jak powodowany intuicją artysta. Ale *Wielka szyba* nie działa jak maszyna. Motor nie rusza, machina defloracyjna nie działa i kawalerzy nigdy nie posiadą oblubienicy. Duchamp prowadzi nas z powrotem do sztuki. Jego perfekcyjny projekt jest fikcją. Wszystkie obrazy z natury rzeczy są fikcją, ale tutaj fikcja przejmuje rzekomą rolę funkcji: sztuki.

Étant donnés – późne dzieło ukryte za drzwiami zostało zinterpretowane jako paradoksalna realizacja „nieznanego arcydzieła”

³⁴ Tu przypomnieć można konceptualną pracę Andrzeja Dłużniewskiego *Obraz nieobecnego obrazu, jednorazowe ujawnienie*, 1979.

Balzaca³⁵. Ale taki – twierdzi Belting – był już temat *Szyby*. Im mniej można zobaczyć w dziele, tym bardziej pojawia się bezcielesna idea sztuki. Absolut, zgodnie z dosłownym rozumieniem *absolvere* [uwalniać], sam wyzwala się z ubrań oblubienicy i tym samym z materialnego świata. Duchamp analizuje fikcję zawartą w potocznym rozumieniu sztuki. Tylko idea, a nie dzieło, może być absolutem. Ale pociąga tę myśl jeszcze dalej. Sztuka jest „strojem panny młodej”, ale oblubienica nie może być rozebrana. Albo jest tylko strój, to znaczy nic tylko sztuka, albo nadto, poza sztuką jest coś jeszcze, dla czego sama sztuka może być tylko strojem³⁶.

³⁵ T. Zaunschirm, *Marcel Duchamps unbekanntes Meisterwerk*, Klagenfurt 1986, s. 80 i n.

³⁶ Belting, op. cit., s. 334.