

Magdalena Howorus-Czajka

Uniwersytet Gdański

Lęk i czerwona kotara. Prestiż a twórczość nie-filmowa Davida Lyncha

Reguły funkcjonowania „świata sztuki” są wiekowym, lecz wciąż aktualnym, interdyscyplinarnym zagadnieniem badawczym. Problematyka ta jest na tyle zróżnicowana, że już samo przesłedzenie jej historii wymagałoby serii monografii, co zdecydowanie przekracza możliwości artykułu. Te same względy nie pozwalają zarysować pełnej perspektywy badawczej współczesnego rozwoju teorii na temat *artworld*. Zasygnalizuję jedynie doniosłość ustaleń Arthura C. Danto i George’a Dickiego w tej materii. Pierwszemu filozofowi zawdzięczamy powołanie terminu *artworld* w 1964 roku, kiedy pisał: „Żeby zobaczyć coś jako sztukę, wymagane jest coś, czego oko nie może dostrzec – atmosfera artystycznej teorii, wiedza z zakresu historii sztuki; jakiś świat sztuki (*an artworld*)” (Dziamski, 1996, s. 66). Za celne, choć skrótowe podsumowanie teorii Danto można uznać słowa Grzegorza Dziamskiego: „O przynależności jakiegoś przedmiotu do świata sztuki nie decydują wcale jego cechy zewnętrzne, ani intencja towarzysząca powstaniu, lecz teoria sztuki; to teoria przenosi wybrany przedmiot w świat sztuki a zarazem chroni go przed stoczeniem się do poziomu zwykłej rzeczy (Dziamski, 1996, s. 66).”

Rozważania Danto wpłynęły między innymi na poglądy Dickiego wyrażone w tak zwanej instytucjonalnej teorii sztuki. Nastąpiło w niej jednak przesunięcie akcentu z teorii na kontekst instytucjonalny: „Będę używał wprowadzonego przez Danto terminu «świat sztuki» (*artworld*) na oznaczenie szeroko pojmowanej instytucji społecznej, w ramach której dzieła sztuki są prezentowane (Dickie, 1974, s. 29; Dziamski, 1996, s. 69).”

Tymi słowami Dickie zwrócił uwagę na jedną z konsekwencji przemian w sztuce, jakie dokonały się w XX wieku, stanowiąc spuścizną poduchampowską. W uznaniu przez Dickiego znaczenia instytucji społecznej, a także sposobu/miejsca prezentowania sztuki za warunek postrzegania czegoś jako dzieła (lub jego odrzucenie), widzę nie tyle postulat, co stwierdzenie dokonanego już faktu – roz-

poznanie realnej sytuacji w jakiej funkcjonuje dzieło sztuki. Na analogiczne mechanizmy w literaturze zwrócił uwagę Pierre Bourdieu. Francuski socjolog wskazał, że „twórca” został wykreowany przez „pole literackie” (rozumiane jako struktura relacji pomiędzy wydawcami, autorami przedmów, krytykami, badaczami literatury itd.) i to ono nadaje w sposób arbitralny wartość dziełu. Autor *Reguł sztuki* uznaje konsekwentnie w swych poglądach, że wartość dzieła literackiego istnieje na sposób holistyczny i względny – zależne jest od aktualnego stanu pola, gdyż dzieło sztuki podlega procesowi fetyszyzacji (Bourdieu, 2001, s. 349; Gajewski, 2006, s. 257-258). Ujęcie dzieła sztuki jako fetyszu kieruje Bourdieu do rozważań nad naturą magii Marcela Maussa (1902-1903, s. 10), według którego jej skuteczność można pojąć jedynie jako zbiorową wiarę podzielaną przez wszystkich członków grupy magicznej (Bourdieu, 2001, s. 264; Gajewski, 2006, s. 258). W kontekście obserwacji fenomenu popularności dzieł sztuki nie-filmowej Lyncha należy zwrócić uwagę również na aspekt budowania i ożywania więzi wewnątrz fandomu reżysera zapewniających dużą frekwencję wszelkim wydarzeniom związanym z osobą Lyncha. Rysują się tu interesujące analogie pomiędzy charakterystyką fanowskich społeczności a grupami magicznymi.

Dalsze badania w tym kierunku prowadzą ku zagadnieniom takim jak „kultowość” czy „kinofilia” – terminom trudnym do zdefiniowania i często nadużywanym, dlatego też w dalszych rozważaniach poprzestaną na aspektach wskazanych przez Mieke Bal („imperializm kulturowy”) i Jamesa F. Englisha („ekonomia prestiżu”). Holenderska autorka zwraca uwagę na marketingowe skutki świadomej polityki popularyzacji dzieł sztuki (w tym przypadku Marka Rothko), które przynoszą wymierne korzyści w postaci budowania i utrwalania statusu artysty jako marki, co w konsekwencji przekłada się na wyższą finansową jego dzieł na rynku sztuki (Bal, 2005, s. 350-351).

Osią organizującą moje przemyślenia jest twórczość nie-filmowa Davida Lyncha (choć bez ambicji zmierzenia się z monograficznym jej opracowaniem). Wybór ten uzasadnia kilka przyczyn – przede wszystkim sława twórcy, choć zdobyta w innej domenie sztuki (film), promieniująca na pozostałe rodzaje artystycznej kreacji (plastyka, muzyka). Interesujący wydał mi się mechanizm, w którym raz zdobyta sława otwiera podwoje w innych dziedzinach – w tym wypadku filmowiec wkracza do galerii sztuki. Stało się bowiem niemal tradycją prezentowanie plastycznego dorobku tego reżysera przy okazji imprez filmowych. Przykładem niech będzie zbiór litografii Lyncha, pokazanych między innymi: w katowickim Rondzie Sztuki przy okazji Festiwalu Ars Cameralis 2009, w bydgoskim BWA w 2012 roku w związku z Festiwałem Camerimage, a także na zagranicznych festiwalach (na przykład Lisbon-Estoril Film Festival 2014, choć tam obok litografii Lyncha prezentowano także prace francuskiego artysty Jeana-Michela Alberola). Najnowszą ekspozycją plastycznych i fotograficznych dokonań reżysera była wystawa z okazji dwudziestych piątych urodzin Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage zatytułowana *Silence and Dynamism* w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, której oddano najbardziej prestiżo-

we sale¹. Wystawy towarzyszące przeglądom filmowym stanowią jedną grupę ekspozycji. Druga to typowa, galeryjna prezentacja dorobku Lyncha z zakresu sztuk wizualnych (między innymi Tilton Gallery, Nowy Jork 2012 – poprzednia miała miejsce w 1989; 8/Art Gallery/Tomio Koyama Gallery, Tokyo 2014; Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 2014; Middlesbrough Institute of Modern Art, Middlesbrough 2014; Gallery of Modern Art, Brisbane, 2015; Belgrade Culture Centre, Belgrad 2017; Tomio Koyama Gallery, Tokyo 2018).

Interesujący wydaje się fakt, że mimo dość częstej prezentacji dzieł plastycznych Lyncha, wciąż elektryzują one media oraz mobilizują jego miłośników do odwiedzenia nie tylko sal kinowych. Słowo „prestiz” wydaje się kluczem do odkrycia mechanizmu rządzącego tym zjawiskiem. Jesteśmy tu świadkami częstej praktyki rynkowej, wspomnianego wyżej „imperializmu kulturowego” (Bal, 2005, s. 350-351). Z naszymi obciążeniami geopolitycznymi zabrzmiałoby to zapewne bardzo złowroźnie, choć właściwie dotyczy znanych i powszechnych procedur budowania statusu dla korzyści (nie tylko finansowych). Trybikiem tej globalnie funkcjonującej maszynierii są również nagrody – ciekawe rozpoznanie tego zjawiska przedstawił w 2005 roku James F. English (2013). Właśnie szeroko rozumiany mechanizm prestiżu można było zauważyć w strategii wystawienniczej obranej przez toruńską placówkę. Nie jestem bowiem pewna, czy ekspozycja zorientowana była na prezentację sylwetki wielkiego reżysera, czy wielkości sylwetki reżysera. Przed wejściem do sal wystawowych witało przybyszów zajmujące całą ścianę *dossier* artysty, podkreślające jego dokonania, oraz napis na całej ścianie sąsiedniej – DAVID LYNCH, pod którym przybyli nierzadko robili sobie zdjęcia – widomy znak, że mechanizm prestiżu działa. Tak przygotowany na kontakt z „gwiazdą” odbiorca przekracza próg już może nie tyle „świątyni”, ile „salonów” sztuki. Czerwony dywan co prawda nie jest obecny, za to do „pałacu sztuki” przechodzimy pomiędzy czerwonymi kotarami. Oczywiście miłośnikom twórczości filmowej Lyncha kotara ta wyda się znajoma – „status zasłony dla fandomu kina Lyncha przyrównać można do systemu nawigacji. [...] Kotara jako sfetyszowany przedmiot nierealny, rekwizyt podważający i tak labilne statusy ontologiczne”².

Z perspektywy tematu mechanizmu prestiżu można postrzeć ten *leitmotiv* jako element budowania wizerunku reżysera – symbol/emblemat jego osoby. Owszem, należy cenić artystów, którzy wypracowują własny system znaków i symboli, lecz czerwona kotara pobrzmiwa banałem. Nie jest również przekonująca na przykład w plakacie XX Festiwalu Camerimage (2012) zaprojektowanym przez Lyncha. Stanowi ona tło dla białej dłoni z czarnobiałą fotografią oka. Mamy tu zatem mieszankę branżowych konotacji: kotara to obietnica przejścia do stworzonego przez sztukę filmową alternatywnego świata, gest dłoni i oko to praca i talent filmowców. Poprawność, oczywistość, dosłowność – tak można ten plakat

¹ Wystawa w dniach 12 listopada 2017-18 lutego 2018, kurator: Marek Żydowicz, producent: Fundacja Tumult, wystawa zorganizowana we współpracy z Fundacją Sztuki Świata.

² Za zwrócenie uwagi na ten aspekt dziękuję Grażynie Świętochowskiej.

podsumować. Są to cechy, które w rankingu języka plakatu nie znajdują się zbyt wysoko. Typografia – grzecznie podporządkowana stabilizującej się po 2007 roku formule plakatów festiwalu – ociera się o banalność, która może jest i prowokacyjna, ale pozostawia niedosyt, zwłaszcza że polski odbiorca jest rozpieszczony przez chlubną tradycję, ale i współczesne dokonania rodzimych plakacistów (na przykład Piotr Jabłoński, plakat Camerimage 2017; Igor Morski, plakat Camerimage 2016 i inni). W kontekście dominacji plakatowej formuły festiwalu pewnym dysonansem jest wyeksponowana sygnatura twórcy. Widmo budowania prestiżu powraca, gdyż podpis Lyncha przywołuje na myśl autograf celebryty składany fanom na fotosie. A zatem „cud sygnatury” działa (Bourdieu, 2001, s. 350). W tym kontekście czerwona kotara tła zatracza swój uniwersalistyczny charakter, a staje się jednoznacznym emblematem Lyncha, poniekąd zawłaszczającego mimochodem wartości festiwalu. Te odczucia powodują, że opisany przez Bal mechanizm „imperializmu kulturowego” znajduje w Lynchowskiej kotarze i sygnaturze swoje urzeczywistnienie.

Ekonomia „prestiżu” znajduje swoje potwierdzenie w kreacji wizerunku artysty, perfekcyjnym planowaniu nie tylko samej ekspozycji uwarunkowanych imperatywem utrzymania atmosfery substytucyjnej względem filmów Lyncha, ale również i towarzyszących im działaniach marketingowych – ich wymierny rynkowy (reklama) ślad pozostaje długo widoczny, na przykład liczba stron pojawiających się wciąż w internecie niezależnie od statusu artykułów (od materiałów promujących przez recenzje kulturalne po eseistyczne wypowiedzi blogerów). Zgromadzone i odpowiednio wyeksponowane na wystawach dzieła kopiują surrealistycznie-nawracający nastrój filmów tego autora. Widz oddaje się bez przeszkód magii tej przestrzeni. Ponieważ zbiór prac plastycznych Lyncha jest bardzo bogaty, można pokusić się na jego podstawie o przemyślenia podsumowujące całokształt jego „nie-filmowej” twórczości. Niewątpliwie dowodzi on jej silnego związku z filmami amerykańskiego reżysera, który jawi się tu zdecydowanie jako człowiek X muzy.

Analizę dorobku plastycznego Lyncha przedstawię w oparciu o kilka przecinających się osi. Pierwszą z nich będzie dominujące w tych pracach myślenie przestrzeni sceny. Rysują się tu paralele z twórczością innych reżyserów-plastyków. Przykładem oczywistym dla polskiego odbiorcy niewątpliwie jest twórczość plastyczna Tadeusza Kantora (1915-1990), który – podobnie jak Lynch – mimo niekwestionowanych dokonań na polu sztuk wizualnych, nie wyzwolił się z „myślenia sceną”. U obu twórców przedstawienia rozgrywają się w przestrzeni wykadrowanej czy obramowanej granicami sceny. Jest to cecha widoczna między innymi w seriach litografii Lyncha – wszystkie wręcz monotonicznie powielają ten formalny schemat. Akcent przeniesiony został z kompozycji na treść – jak w filmach tego artysty – mroczną, psychodeliczną, rozedrganą, patologiczną. Twórca kreuje w nich świat wypełniony ciemnością, stającą się tłem, ale i otoczeniem generującym opresyjne sytuacje uczestniczących w nich bohaterów. Z czarno-szarych, mglistych litografii (na przykład *Factory at Night with Nude* 2007, *I Give You Money* 2009, *Man Floating in Room Alone* 2009, *Woman Dead Man House Fire* 2010, *I Write on Your*

Skin How Much I Love You 2010, *Mighty Mouse Sees Her* 2012, *This is My Dream* 2012, *Car Tree Woman* 2012, *Fight With Myself* 2013) wyłaniają się sceny pełne gwałtu, agresji i bólu. Widok zdeformowanych postaci w krytycznych i ekstremalnych momentach, zgodnie z intencją twórcy, ma się wwiercać w jaźń widza, który nie powinien znaleźć wytchnienia nawet w przedstawieniach przyrody, straszących go zewsząd czarnymi kikutami drzew lub rozpadającymi się bioformami (*Shadow of a Twisted Hand Across My House* 1988, *Watching a Tree with an Eye* 2007, *Woman and Three* 2007). dopełnieniem tej inwazji Lynchowskiego mroku są „wydrapane” napisy potęgujące nastrój grozy swoją prymitywistyczną formą. Tego typu litery, budujące często całe zdania, są przykładem zabiegów typograficznych osadzonych w estetyce ekspresjonistycznej. Z nich również ewokuje przemyślana metoda autora – brutalny antyestetyzm. Prócz wzmagania nastroju mają one często także dodatkową, podwójną funkcję: dosadnego tytułu oraz didaskaliów informujących odbiorcę o dziejącej się przed jego oczami akcji. Niestety, taka oczywistość razi – informacje są powtarzane jakby na wypadek, –gdyby widz nie zrozumiał, co przedstawia obraz. Nudzi również monotonność tematyki dającą się sprowadzić do zagadnienia: człowiek kaleczący i okaleczony. Oglądając serię bolesnych scen, maleje empatia, a wzrasta poczucie znużenia. Efekt zapewne niezamierzony, ale mechanizm obronny współczesnego człowieka, bombardowanego przez codzienne krwawe relacje ze świata, nadawane przez massmedia (Krajewski, 2005, s. 126-165), wprawił się w budowaniu muru oddzielającego go od tego globalnego bólu. Podobnie nudząca jest schematyczność kompozycji w litografiach, która zwykle zawiera się w układzie: postać główna lekko przesunięta poza oś środkową obrazu, lecz pozostająca w centrum sceny, do której dopinane są ascetycznie nieliczne, choć mające potrząsnąć odbiorcą, atrybuty (na przykład płonący dom). Ten schemat budowy przedstawienia ponownie konotuje scenę i rekwizyty, potęgujące uczucie sztuczności, iluzji, a niestety wygaszające emocje. Podobnie dzieje się w Lynchowskich asambłażach (technika mieszana). Dominuje w nich konstrukcja surrealistycznej przestrzeni „domku dla lalek”, w którym zdeformowane dziecko/kukła nie jest w stanie oprzeć się opresji (*Small Boy in his room* 2009) lub w nią wpędza (*I Burn Pinecone and Throw In Your House* 2009; *Boy Lights Fire* 2010).

Tropienie ludzkich niedoskonałości, wad i ciemnych stron natury to kolejne podobieństwo Kantora i Lyncha. Dlatego też za drugą oś organizacyjną uznałam surrealizm wizji i deformację, wykorzystane do eksplorowania egzystencjalnych opresyjności – głównego tematu dzieł Lyncha. Silne osadzenie surrealistycznych elementów w twórczości tego amerykańskiego artysty znalazło swoje dodatkowe umocowanie w trzydziestoletnim doświadczeniu z praktyką medytacji – jak sam przyznaje – kluczową dla jego twórczości, również malarskiej (Lynch, 2007, s. 2). Inne źródło wskazuje Chris Rodley, poruszający zagadnienie specyficznej atmosfery niesamowitości już w pierwszym rozdziale książki-wywiadu z reżyserem. Tropiąc ów Lynchowski *feeling* Rodley pisze: „Spośród owych odczuć najbardziej ekscytują go te, które przybliżają go do przeżyć emocjonalnych drgnień wywołanych snem; do niezbywalnego składnika nocnego koszmaru, którego nie da się przekazać, opisując jedynie wydarzenie (Lynch, 1999, s. 8).”

Słowa te wskazują na silny związek twórczości Lyncha z ideowymi protoplastami – surrealistami z początku XX wieku.

Piotr Piotrowski (1999, s. 23) uznał, że surrealizm Kantora u swych podstaw jest bliski ujęciu opisanemu przez Hala Fostera (2012), który postrzega surrealizm jako traumatyczny realizm. Traumą warunkującą poszukiwania „realizmu spętowanego” dla Kantora była wojna (Piotrowski, 1999, s. 29). Wspólnym zaś mianownikiem z twórczością Lyncha staje się lęk wypełniający wyobraźnię obu twórców. Słowa Kantora: „To nieprawda, że człowiek nowoczesny to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wierzcie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką (Kantor, 1991, s. 66)” mogą być także mottem Lyncha. Również figura ludzka – zasadniczy temat u obu twórców – jest uwikłana w rządzące nią lęki. U Kantora jest to jednak przedstawienie człowieka po katastrofie, a u Lyncha – w jej trakcie.

Artystyczna osobowość Lyncha formułowała się pod wpływem wielu czynników i zdarzeń. Przyszły twórca nie rozminął się z powołaniem dzięki przypadkowemu spotkaniu z malarzem Bushnellem Keelerem (1924-2012). To wydarzenie sprawiło, że młody David zaczął poważnie myśleć o karierze artysty malarza i podjął studia artystyczne w School of the Museum of Fine Arts in Boston, które po roku porzucił. Nie bez znaczenia na ukształtowanie się stylu twórczego Lyncha była, odbyta wraz z przyjacielem Jackiem Fiskiem, młodzieńcza podróż do Austrii w celu studiowania malarstwa pod okiem Oskara Kokoschki (1886-1980), do czego ostatecznie nie doszło. Po tej eskapadzie wstąpił do Pennsylvania Academy of Fine Arts (Lynch, 1999, s. 9-13).

W stylu malarskim Lyncha widoczny jest (poza surrealizmem omówionym powyżej) wpływ Kokoschki i innych twórców z kręgu ekspresjonistycznego, a w szczególności Edvarda Muncha (1863-1944) oraz Francisza Bacona (1909-1992). Lynch wprowadza w swe dzieła lęki, patologie, ból. Podobnie jak jego wielcy mentorzy, aby oddać te emocje czy sadomasochistyczne ekstremalne sytuacje, amerykański twórca sięga po deformację postaci ludzkiej. Często rezygnuje z bogatej kolorystyki, operując monochromatyczną paletą barwną (na przykład litografie). Ten zabieg nie jest oczywiście stały (na przykład 12 litografii barwnych z serii *The Paris Suite* 2007, gdzie dominującym akcentem jest czerwień). Lynch powraca wielokrotnie do barwy. Dzieje się tak choćby w dziele *Small Boy in His Room* (2009), ukazującym zalane czerwienią wnętrze osaczające asamblażowo wklejoną weń postać chłopca w granatowym ubranku. Dziecko trzyma w dłoniach sznureczek, na końcu którego fruwa, jak balonik, jego główka. Nie to jest jednak najbardziej przerażające. Po chwili widz dostrzega czającą się za dzieckiem niewyraźną postać. Interpretacji tego dzieła może być wiele. Jedno z odczytań wskazuje na dualistyczną naturę: słodką i potworną. Inne zaś na wrażliwość dziecka, które staje się ofiarą złych intencji nawet w swojej enklawie – pokoju w domu rodzinnym. A może jednak to opowieść o samotności dzieci, nie otrzymujących uczucia i zainteresowania

rodziców. Przytoczona tu wieloznaczność interpretacji jest siłą Lynchowskiej twórczości, gdyż pozostawia widzowi możliwość wyboru. Niezależnie, którą z dróg interpretacyjnych wybierzemy, dojdziemy do konstatacji, że formuła dzieła polega na starym schemacie: scena i trwający na niej aktor. Teatralność kompozycji po raz kolejny przywodzi na myśl twórczość Kantora: sobowtór dzieciństwa, nobilitacja lalki do roli aktora czy użycie maski.

W elementach łączących twórczość Kantora i Lyncha dostrzegam znacznie aranżacji sceny – wspomniane już myślenie kadrem. Mimo to w niniejszym opracowaniu świadomie rezygnuję z omawiania powiązań sztuki filmowej i niefilmowej Lyncha z obawy przed zdominowaniem wszelkich rozważań przez twórczość reżyserską. Z tego też powodu nie analizuję znaczenia motywu czerwonego pokoju w kontekście filmowym (szczególnie *Twin Peaks*). Jednak, nie chcąc pozostawiać tego ważnego wątku bez komentarza, wyręczę się cytatem: „Psychologiczna ekspresja niesamowitości opierała się tam [dot. filmów pt. *Głowy do wycierania*, *Blue Velvet*, *Miasteczko Twin Peaks*, *Zagubiona autostrada* – przyp. aut.] na metaforze sobowtóra, w której zagrożenie postrzegane jest jako replika jaźni, tym bardziej przerażającej, że jej odmienność od oryginału zdaje się być pozorna. W dziele Lyncha łączy się to z niejednoznaczną obsesją reżysera związaną z syndromem Jekylla i Hyde’a [...] (Lynch, 1999, s. 9).”

Artysta analizując własną drogę twórczą zauważa następujące po sobie etapy, które układają się w klucz: akcja–reakcja, budowanie–niszczenie (Lynch, 1999, s. 9-13).

Zestawienie twórczości plastycznej Lyncha i Kantora – dwóch znakomitych reżyserów, którzy posiadając wykształcenie zdobyte na akademiach sztuk pięknych, uczynili główną domeną swej twórczości odpowiednio film/teatr – ma na celu wykazanie zakodowanego głęboko imperatywu „myślenia sceną”.

Ciekawym punktem wyjścia do analizy działalności artystycznej Amerykani- na może być wpływ jego filmów na twórczość plastyczną czy fotograficzną innych artystów. Przykładem takiego twórcy, który mroczną, zagadkową i intrygującą atmosferę filmów Lyncha przenosi w inne medium (fotografia) jest Gregory Crewdson. Jego prace są silnie osadzone w wizualnej (plastyczno-filmowej) tradycji sztuki amerykańskiej (Edward Hopper [1882-1967], Walker Evans [1903-1975], Diane Arbus [1923-1971], Steven Spielberg [ur. 1946] i David Lynch). Dominujący charakter dokumentacyjny odróżnia jednak styl Crewdsona od twórczości Lyncha. W tych parareporterskich obserwacjach życia przeciętnych Amerykanów, silnie wzbogaconych o intymny wręcz portret wewnętrznych rozterek i trudów egzystencji, Crewdson ciąży ku hiperrealistycznemu warsztatowi. Z tym, co enigmatycznie określamy klimatem filmów Lyncha, łączy tę twórczość głównie światło (złowróźbny półmrok). Kompozycyjnie i tematycznie bliżej mu jednak do prac Hoppera – nawiązania wydają się wręcz przeradzać w prywatny dialog Crewdsona z wielkim malarzem. O ile istnieją analogie pomiędzy wizualnym językiem filmowym Lyncha a fotografiami Crewdsona, to jednak nie znajdzie-

my ich w omawianej tu twórczości plastycznej reżysera, zdominowanej przez surrealistno-ekspresjonistyczną formułę.

Na zakończenie chciałabym jeszcze powrócić i wytłumaczyć się z użytego tu sformułowania „imperializm kulturowy” właśnie ze względu na wspomniane już geopolityczne obciążenia. Tak jak Bal (2005, s. 351), rozważając z punktu widzenia semiotyki wszechobecność prac Rothko jako umacnianie specyficznej strategii, tak i mnie głównie to zainteresowało w licznych ekspozycjach prac Lyncha. By wyjaśnić mój zbieżny z holenderską myślicielką punkt widzenia przytoczę jej słowa, które wykazują analogie między wystawami Lyncha a działaniami Mark Rothko Foundation: „pozornie szczodry gest [upowszechnianie dzieł artysty – przyp. aut.] prowadzi w istocie do stworzenia, albo przynajmniej podtrzymania, esencjonalnej i unifikującej idei wartości artystycznej. Dla tych, którzy uznają wielkość Rothko [w moim przypadku Lyncha – przyp. aut.] może to nie stanowić najmniejszego problemu, a nawet być bezspornie słuszne. Niemniej to właśnie ta bezsporność stanowi problem (Bal, 2005, s. 351).”

Bal zauważa bowiem, że rynek sztuki nastawiony na zysk prowadzi swoją subwersywną politykę marketingową, w której reklama/upowszechnianie odgrywa ważną strategiczną rolę. Artysta często jest w tym mechanizmie marionetką, mniej lub bardziej podatną na marketingową strategię. Pośrednim potwierdzeniem niniejszego poglądu może być spostrzeżenie komentatora „Gazety Wyborczej”: „Monograficzne wystawy pokazujące twórczość wybitnych reżyserów, a nawet całych studiów filmowych, stają się coraz bardziej popularne. Dość przywołać monograficzną wystawę Tima Burtona w nowojorskim MoMA z 2010 r., tegoroczną wystawę o filmach Martina Scorsese w muzeum Eye w Amsterdamie, czy wystawę « 30 lat animacji Pixara » objeżdżającą światowe muzea i galerie od Barcelony po Szanghaj (Pawłowski, 2017).” Lynch, jako absolwent szkoły artystycznej, włączył się w ten mechanizm bardzo naturalnie. W 2012 roku odbyła się w nowojorskiej galerii Tilton jego duża retrospektywa – pierwsza w tym mieście od 1989 roku (Martinez, 2017). W roztoczonej przez organizatorów wystawy prestiżowej atmosferze wartość i oryginalność prezentowanych dzieł staje się drugorzędna.

Odsuwając wszelkie zbędne okoliczności i analizując dzieła Lyncha same w sobie, możemy dojść do ambiwalentnej konkluzji: choć dzieła plastyczne Lyncha nie kroczą w awangardzie światowych działań, to jednak stanowią przykład spójności i analogii formalno-treściowych z twórczością filmową reżysera.

Bibliografia:

- Bal, M. (2005). *Dyskurs muzeum*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, P. (2001). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków: Universitas.
- Danto, A. C. (1964). *The Artworld*. „Journal of Philosophy”, Vol. 61.
- Dickie, G. (1974). *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*. Reading: Ithaca.

- Dziamski, G. (1996). *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- English, J. F. (2013). *Ekonomia prestiżu: Nagrody, wyróżnienia I wymiana wartości kulturowej* (tłum. P. Czapliński, Ł. Zaremba). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Foster, H. (2012). *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Kraków: Universitas.
- Gajewski, K. (2006). *Pierre Bourdieu, Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przekład: Andrzej Zawadzki. Kraków (2001). *Horyzonty Nowoczesności*. [T.] 20. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, nr 97/2.
- Gołubiew, Z. (red.). (1991). *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*. Kraków: Muzeum Narodowe.
- Krajewski, M. (2005). *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lynch, D. (1999). *Autobiografia. Z reżyserem rozmawiał Ch. Rodley* (tłum. B. Kosecka). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lynch, D. (2007). *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie* (tłum. J. Kozłowski). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Martinez, A. (2017). *Want to Understand „Twin Peaks”? Look at David Lynch’s Paintings First Do Lynch’s paintings contain spoilers for „Twin Peaks”? Look for yourself*. „Observer”. <http://observer.com/2017/05/david-lynch-quick-refresher-fine-art-paintings/#slide14> (dostęp: 01.02.2018).
- Mauss, M. (1902-1903). *Esquisse d’une théorie générale de la magie*. „l’Année Sociologique”. http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/1_esquisse_magie/esquisse_magie.html (dostęp: 16.05.2018)
- Pawłowski, R. (2017). *Wielka wystawa Davida Lyncha w Toruniu – pierwsza taka na świecie. Amerykańskie lęki na 400 fotografiach, obrazach, rysunkach*. „Gazeta Wyborcza”. <http://wyborcza.pl/7,75410,22643445,wielka-wystawa-davida-lyncha-w-toruniu-pierwsza-taka-na.html> (dostęp: 22.01.2018).
- Piotrowski, P. (1999). *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Anxiety and the Red Curtain. Prestige and the Non-Cinematic Works of David Lynch

Inspired by David Lynch’s works of visual art, this paper is an attempt to identify some extra-artistic mechanisms (the art market) relating to artworks. As a result, his non-cinematic works have been analysed here in the context of the mechanisms operating in culture, as indicated by Mieke Bal (“cultural imperialism”) and James F. English (“economy of prestige”). The artistic works of the American film director have been located on the main axes identified in this context. In addition to the expressionist-surrealist origin and commonly acknowledged connotations with the works of Edvard Munch, Oskar Kokoschka and Francis Bacon, the author also shows ideological threads combining Lynch’s works with Tadeusz Kantor’s legacy.

Keywords: David Lynch, economy of prestige.