
Roztrząsania i rozbiory

„Kto rozpozna twarz”? Kultura awersji a deformacje męskiego ciała¹

Anna Kowalcze-Pawlik

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 4, S. 192–199

DOI: 10.18318/td.2018.4.11

W powieści z 1910 roku, która dała początek całej serii adaptacji filmowych i nawiązań kulturowych, Gaston Leroux sugestywnie opisuje tytułowego bohatera *Upiora w operze*, już we wstępie koncentrując się na widzialnych oznakach odmienności Erika. Twarz Upiora w opowieściach postronnych przyjmuje raz to kształt trupiej czaszki, raz ognistej, oddzielonej od reszty ciała głowy i jest sygnałem potworności: tego, co sytuuje się na obrzeżach kultury, a w jej centrum może funkcjonować na zasadzie niewidzialnej obecności lub gwałtownego wtargnięcia. Symptomatyczne dla powieści Leroux ustawiczne powracanie do opisów tej zniekształconej twarzy jest gestem powtarzającym na rozmaite sposoby również w późniejszych adaptacjach filmowych, w tym w czarno-białej hollywoodzkiej produkcji z 1925 roku, gdzie jedna z pierwszych scen wiernie odtwarza moment powieściowego otwarcia, kiedy baletnice zastanawiają się, czy upiór ma nos, czy też jest go pozbawiony.

Anna Kowalcze-Pawlik – tłumaczka, adiunktka w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. J. Tischnera, związana z Centrum Studiów Humanistycznych UJ, członkini Zarządu Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, redaktor naczelna „Kultury i polityki”. Laureatka stypendiów FNP START, Ministra Nauki dla doktorantów i wybitnych młodych naukowców 2017–2019. Prowadziła badania nad zemstą w ramach programów NCN, a obecnie realizuje program z filozofii dla uczniów liceów w ramach grantu NCBR „Edukacja filozoficzna”.

1 Recenzja książki: S. Biernoff *Portraits of Violence: War and the Aesthetics of Disfigurement. Corporealities: Discourses of Disability*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2017.

Ten właśnie brak, o którym Sander L. Gilman pisze, że jest źródłem grozy u odbiorców tekstu², a zarazem czytelnym znakiem symbolicznej kastracji bohatera³, stanowi widomą oznakę lęku przed chorobą i deformacją twarzy: twarz wszak, jak twierdził Johann Caspar Lavater, a przed nim zwolennicy „moralnej anatomii”⁴, ma pozwalać na zgłębianie tajemnic ludzkiego wnętrza przez studiowanie cech szczególnych jednostkowego wyglądu, a zarazem świadczyć o człowieczeństwie osoby. Od czasu pierwszych epidemii kiły w wieku XV i XVI charakterystyczny dla tego schorzenia zapadnięty nos kojarzono z moralnym upadkiem⁵; w tym szczególnym przypadku miałyby on wskazywać na nieprawy charakter Upiora jako syfilityka, który, urodzony w grzechu, nie byłby zdolny w moralizującej ocenie XIX-wiecznych fizjonomików do szlachetnych porywów serca: anatomia miała by w tym układzie siłą rzeczywiście być przeznaczeniem.

Leroux wydał swoją powieść w czasie, kiedy chirurgia rekonstrukcyjna zaczęła już święcić pierwsze tryumfy, a ekranizacje książki pojawiły się po zakończeniu I wojny światowej⁶, kiedy nowozelandzki chirurg, Harold Gillies, zrewolucjonizował techniki operowania twarzy i zaczął pracować nad metodami częściowej rekonstrukcji syfilitycznego nosa. Mimo to *Upiór w operze* nasuwa się nieprzeparcie jako jedna z tych kulturowych reprezentacji niepełnosprawności, które dają nader czytelny wyraz niepokojowi związanemu ze zmianami w obrębie twarzy, strachowi przed zniekształceniem i stygmatyzacją z nich wynikającą. Ten niepokój, strach i związane z nimi milczenie na temat deformacji miały odezwać się ze zwielokrotnioną siłą w społeczeństwie brytyjskim podczas I wojny światowej. Zniekształcenia twarzy na skutek wojennych obrażeń oraz reakcja odbiorców na reprezentacje

2 S.L. Gilman *Health and illness: Images of difference*, Reaktion Books, London 1995, s. 71.

3 „To, co erotyczne i reprodukcja wiążą się na przełomie wieków z pojęciem kiły dziedzicznej. Brakujący nos to kastracja, nie tylko jako osłabiona metafora *fin de siècle*’u, ale jako rzeczywiste działanie: nie tylko kastracja społeczna, ale i wewnętrzna niechęć wobec rozmnażania się zainfekowanych chorobą”. Tamże, s. 72.

4 Określeniem tym posługuje się Louis Van Delft w *Littérature et anthropologie: nature humaine et caractère à l’âge classique*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, s. 222.

5 O chorobie francuskiej jako karze za grzechy miał grzmieć w swoich kazaniach już Savonarola, zob. L. McGough *Gender, Sexuality, and Syphilis in Early Modern Venice: the Disease That Came to Stay*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.

6 Wyjąwszy hipotetyczną adaptację filmową z 1916 roku, której istnienia nie da się jednoznacznie stwierdzić ze względu na brak taśmy filmowej.

takiej traumy stanowią temat książki Susannah Biernoff *Portraits of Violence: War and the Aesthetics of Disfigurement*, która ukazała się w 2017 roku nakładem University of Michigan Press w serii „Corporealities: Discourses of Disability”. Publikacja ta wpisuje się w zapoczątkowany przez studium Joanny Bourke *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and the Great War* (1996) szerszy nurt badań nad męskością w czasach I wojny światowej. Porusza się przy tym w obszarach kulturowej historii niepełnosprawności, by omówić reakcje widzów na dotąd stabuizowane przedstawienia ludzkiego ciała, które na skutek traumatycznych urazów odsłaniają swoją podatność na zranienie⁷. Pod względem teoretycznym refleksja Biernoff zakotwiczona jest zarówno w myśli Ervinga Goffmana dotyczącej stygmatyzacji społecznej, jak i w etycznym namyśle Susan Sontag nad przedstawianiem cierpienia w fotografii i refleksji Judith Butler nad sposobami oglądania życia „godnego opłakiwania”, natomiast z perspektywy badań nad niepełnosprawnością publikacja stanowi rozwinięcie tez stawianych wcześniej w *Reconstructing the Body: Classicism, Modernism and the First World War* (2009) Any Carden-Coyne i podejmuje tematykę opisywaną z perspektywy chirurgii estetycznej przez Sandera Gilmana w *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery* (1999), za punkt wyjścia przyjmując stanowisko Gilmana, zgodnie z którym „utrata twarzy można rozumieć wyłącznie jako utratę człowieczeństwa”⁸.

Inspiracją dla powstania *Portraits of Violence* było zainteresowanie autorki badaniami Andrew Bamjiego, który w Szpitalu Królowej Marii w Londynie odkrył dokumentację dotyczącą zniekształceń twarzy z czasu I wojny światowej⁹ i w swoich opracowaniach *Facing Armageddon: The First World War Experienced* (1996) oraz *Faces from the Front* (2017) poświęcił wiele miejsca historii rozwoju chirurgii plastycznej. Bamji jako kurator archiwów medycznych Harolda Gilliesa ma swój wkład w popularyzację wiedzy na temat przełomowych technik opracowanych przez chirurga, skupia się jednak na medycznych aspektach radzenia sobie z urazami twarzy, nie poświęcając uwagi społecznym konsekwencjom tego rodzaju zranień. Książka Suzannah Biernoff wypełnia tę lukę, poddając analizie medyczne fotografie, filmy dokumentalne, rysunki i grę wideo, które służą jako materiał do refleksji nad długim trwaniem zachodniej „kultury awersji” wobec deformacji męskiego

7 O sposobach reprezentowania deformacji twarzy pisał również Jacek Leociak, zob. tegoż *Twarze in extremis*, „Teksty Drugie” 2002 nr 5, s. 36-50.

8 S. Gilman, za: *Portraits of Violence...*, s. 14, tłumaczenie własne.

9 *Portraits of Violence...*, s. 174.

ciała i zmianami w sposobach funkcjonowania obrazu zeszpeconej twarzy w kulturze XX-wiecznej.

Biernoff poświęca wiele uwagi wizerunkom twarzy zranionych i trwale oszpeconych, choć uzdrowionych dzięki serii operacji rekonstrukcyjnych. Rozróżnienie między tymi dwoma rodzajami twarzy, zranionej i zdeformowanej – oczywiście z perspektywy wykonywania zdjęć przed- i pooperacyjnych, a ważne dla definicji zranienia i zniekształcenia – pozwala zdaniem autorki na sformułowanie pytania o przyczyny, dla których to zniekształcona twarz miałyby przerażać postronnych. Analizując w pięciu zorientowanych tematycznie rozdziałach zarówno społeczne konsekwencje urazów twarzy u żołnierzy biorących udział w konfliktach zbrojnych podczas I wojny światowej, w Iraku i Afganistanie, jak i kwestie odbioru ich zmediatyzowanego zniekształcenia, Biernoff nie unika niewygodnych pytań o etyczność przywracania gotowości bojowej ciału skazanemu na kolejne zranienia, jednak zagadnieniem podstawowym, wokół którego koncentruje się oś wywodu, jest kwestia wpisania kanonów piękna w ramy normatywnej wizji moralności, dostrzegającej cnotę wyłącznie przez pryzmat fizycznej atrakcyjności. Ocena moralna, przekładająca się na praktyki reprezentacji i widzenia, ukształtowała zdaniem Biernoff społeczne i kulturowe „normy akceptowalności” osób z niepełnosprawnościami, decydując o tym, co i na jakich warunkach może podlegać reprezentacji. Jako historyczkę sztuki autorkę zajmuje doświadczenie, jakie staje się udziałem odbiorcy przedstawień niepełnosprawności; doświadczenie to operacjonalizuje, posiłkując się Goffmanowskim modelem stygmatu społecznego jako procesu posiadającego swoją własną dynamikę interpersonalną¹⁰.

W rozdziale pierwszym Biernoff opisuje współczesne formy przedstawiania zniekształconego wojną ciała oraz rodzaje interwencji podejmowanych przez portrecistów posługujących się fotografią, by sproblematyzować niewidzialność niepełnosprawności w zachodniej kulturze wizualnej. Na podstawie analizy fotografii m.in. Niny Berman *Purple Hearts* i *Marine Wedding* (2006) ukazuje kulturową trwałość określonych przedstawień żołnierskiego ciała, wskazując na subtelne formy hierarchizacji wpisane w sztukę portretu, ale też zastanawia się nad transformacjami, jakim pod wpływem traumy podlega portret jako gatunek. Rozdział drugi dostarcza przynajmniej częściowej odpowiedzi na pytanie o przyczyny istnienia XX-wiecznej kultury awersji i wskazuje na społeczną stygmatyzację kiły, która w trzeciej fazie może prowadzić do deformacji ciała, w tym zniszczenia tkanek miękkich

¹⁰ Tamże, s. 166.

w obrębie nosa¹¹. Punktem wyjścia w tym względzie jest – nieco pobieżnie potraktowana – historia tego schorzenia, a następnie analiza wizualnych kontekstów zaleczonego urazu twarzy na podstawie materiałów zaczerpniętych z chirurgicznej praktyki Harolda Gilliesa. Podczas I wojny światowej Gillies kierował specjalną jednostką medyczną leczącą obrażenia twarzy w Szpitalu Królowej Marii; w jednostce tej zatrudnieni byli artyści i fotografowie, których zadaniem było sporządzanie ilustracji do dokumentacji medycznej obrażeń pacjentów – wracających z frontu I wojny światowej żołnierzy, odnoszących często niespotykane wcześniej obrażenia związane z wykorzystaniem nowych technologii wojskowych. Usunięcie rannych żołnierzy poza miasto, ograniczenie przestrzeni, na jakiej mogli przebywać, do szpitala, jak również ekskluzywny charakter dokumentacji, sporządzanej wyłącznie na potrzeby personelu medycznego, Biernoff interpretuje jako sposoby ograniczenia widzialności oszpeconych pacjentów. Na przykładzie relacji z życia szpitalnego, *Happy Hospital-Though Wounded* Warda Muira (1918), przytacza reakcje rannych na okaleczenia i przygląda się retoryce zniekształcenia twarzy jako najgorszej rany, a podkreśla przy tym znaczenie dyskursu poświęcenia i protetycznej naprawy ciała, który w przypadku urazu twarzy bywał poważnie utrudniony. Rozdział trzeci wskazuje na funkcjonowanie sztuki jako środka naprawczego, pozwalającego na przynajmniej częściową rekonstrukcję twarzy: wiele miejsca poświęca się tutaj zdjęciom Horace’a Nicholls’a, ukazującym proces sporządzania i przymierzania maski protetycznej, jak również działalności rzeźbiarzy i rzeźbiarek tworzących protezy twarzy na użytek okaleczonych podczas wojny. Te naprawcze, ale stygmatyzujące obiekty, których celem miało być przywrócenie ofiarom wojny ich przedwojennego wyglądu, zestawione są z prezentowanymi w rozdziale czwartym pastelowymi portretami autorstwa Henry’ego Tonksa, wykonanymi, gdy pracował jako grafik w zespole Gilliesa. Pastele Tonksa ukazują często te same twarze, które znaleźć można na ilustracjach medycznych przygotowanych na użytek lekarzy i studentów medycyny, jednak od medycznej dokumentacji różni je zdaniem Biernoff odejście od hierarchizujących praktyk patrzenia i przejście do estetyki dotyku, z pastelem jako medium nietrwałym, subtelnym, tymczasowym, o wiele bardziej niż farba olejna nadającym się do ukazania intymnej atmosfery „antyportretu”

11 Warto również zaznaczyć, że deformacje tego typu wywoływane były nie tylko przez zarażenie kiłą, ale też inne schorzenia, w tym gruźlicę. Wydaje się, że za popłoch, jaki wzbudzała kiła, odpowiedzialność ponosi nie tylko związane z nią ryzyko rozpadu ciała, ale przede wszystkim współwystępujące z nim objawy psychosomatyczne, przyjmujące postać manii, halucynacji, omamów i zmian osobowości.

podkreślającego podmiotowość, ale też cielesność przedstawianej osoby, której trauma komplikuje możliwość estetycznej kontemplacji rysunku i przynosi ją w inne, bardziej wspólnotowe rejestry.

Rozdział ostatni, najmocniej stawiający pytanie o cele posługiwania się estetyką niepełnosprawności, opisuje na zasadzie studium przypadku wykorzystanie ilustracji z archiwum Gilliesa poza ich bezpośrednim medycznym kontekstem. Fotografie z archiwum znalazły się w sieci w ramach projektu Project Façade, którego celem było ukazanie wpływu, jaki na życie weteranów zmagających wojennych miały odniesione podczas wojny rany, a także trafiły jako elementy ekspozycji na wystawy organizowane przez Wellcome Trust. Zdigitalizowana dokumentacja posłużyła również jako źródło swoistej inspiracji twórcom gry wideo, *Bioshock* (2007), do zaprojektowania postaci mutantów zaludniających dystopijne przestrzenie wirtualnego miasta, a stworzonych z myślą o ich eksterminacji przez graczy. Twarz jednego z pacjentów Gilliesa, Henry’ego Lumleya, który w ostatnim dniu szkoły lotniczej doznał poważnego poparzenia twarzy i zmarł na skutek komplikacji pooperacyjnych, została przetransponowana w przestrzeń gry, a funkcją tak powstałej postaci Toasty’ego miało być przyczynienie się do zbudowania atmosfery grozy, opartej na doświadczeniu szoku wynikającego z zetknięcia się graczy z rzeczywistością, w której ciało poddane medycznym interwencjom przesuwa granicę estetycznego doznania w obszary groteski i horroru. Rozważania nad spektrum reakcji wzbudzanych zarówno w gościach muzealnych, jak i w graczach przez sam obraz zniekształconej twarzy, a także wiedzę o kontekście powstania traumy, stanowią istotny przyczynek do bardziej ogólnej dyskusji nad relacjami między medycyną, sztuką a rozrywką. Biernoff porównuje wykorzystanie dokumentacji medycznej w twórczości Francisca Bacona i w *BioShocku*, poruszając zagadnienie „efektu realności” kreowanego w grze i dopatruje się w dążeniu do wykreowania atmosfery sennego koszmaru stylizacji na modłę wczesno XX-wiecznych cyrków dziwołagów, usprawiedliwionej ze względu na zacieranie się granic gatunkowych w obrębie współczesnej kultury wizualnej, jak również charakterystyczne dla awangardy tworzenie obszarów moralnej niejednoznaczności. Bez odpowiedzi pozostawia jednak pytanie o rzeczywiste estetyczne i afektywne doświadczenia osób grających w *BioShock*, w sytuacji, w której postaci przedstawione w grze są nie tyle obiektami, na które się spogląda i które mają w sobie potencjał afektywnego „pośredniczenia w grozie”, jaka stała się ich udziałem, a powstały po to, by posłużyć jako żywe tarcze strzelnicze, co niejako wyklucza płaszczyznę opartego na afekcie zrozumienia ich cierpienia.

Równie ciekawym wątkiem, niedostatecznie mocno zarysowanym w książce, jest poruszona w rozdziale pierwszym kwestia zniekształceń kobiecego ciała w konsekwencji przemocy i wojny oraz temat oszpeceń twarzy kobiecej, zabiegów rekonstrukcyjnych i kosmetycznych, jakim poddawano pacjentki w opisywanym przez Biernoff czasie, bardzo skrótowo potraktowany w rozdziale trzecim. Pominięte jest całkowicie zagadnienie kosmetycznych operacji twarzy przeprowadzonych przede wszystkim na terenie Stanów Zjednoczonych z udziałem pacjentów pochodzenia irlandzkiego czy afrykańskiego, którzy ze względu na skojarzenie płaskiego nosa z charakterystycznym dla kiły nosem siodełkowatym, pragnęli uzyskać upragniony, niejako wzorcowy profil występujący wśród potomków Brytyjczyków i poddawali się w tym celu rinoplastyce. Skupienie uwagi badawczej na przedstawieniach męskiej twarzy, wymykających się obowiązującym reprezentacjom postaci żołnierza jako idealizowanego wzoru heroizmu i poświęcenia, wynika ze specyfiki omawianego zagadnienia, ale jednocześnie prowadzi do pominięcia szerszego kulturowego kontekstu, w którego ramach miarą człowieczeństwa jest nie tyle nawet twarz nieuszkodzona, co twarz mężczyzny pochodzącego z określonej grupy etnicznej i społecznej. Mimo to główny cel pracy, opisanie historycznych i kulturowych przemian przedstawień straumatyzowanej męskości, należy uznać za spełniony z nawiązką. Pozycję tę można polecić z powodzeniem badaczom i badaczkom traumy, historykom sztuki i historykom medycyny, ale też szerszemu gronu badaczy kultury, pragnących zapoznać się z przedstawieniami niepełnosprawności w kulturze zachodniej, jak również osobom zainteresowanym etycznym wymiarem reprezentacji oraz związkami sztuki i medycyny.

We współczesnej brytyjskiej wersji *Upiora w operze* Andrew Lloyd Webber wkłada w usta Arlekina pytanie: „Kto rozpozna twarz?”. Opisywane przez Biernoff przedstawienia każą czytelnikowi powtarzać to pytanie raz za razem, dzięki czemu możliwe staje się rozpoznanie terenu, na którym może odbywać się wejście w relację ze zranionym: jest to w gruncie rzeczy także pytanie o możliwość zastąpienia kultury wizualności wykluczającej, intymną, wspólnotową kulturą dotyku, pozwalającą na przełamanie dominujących trybów zawłaszczającego patrzenia. O ile Nicholas Mirzoeff woła o prawo do patrzenia¹², o tyle Suzannah Biernoff nawołuje o prawo do wyglądu, oparte na definicji człowieczeństwa, która zrywa ze sztywną sprawnościową normą.

12 N. Mirzoeff *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham–London 2011.

Abstract

Anna Kowalcze-Pawlik

TISCHNER EUROPEAN UNIVERSITY

“Who Shall Recognize the Face”? The Culture of Aversion and Deformations of the Male Body

Review: Suzannah Biernoff, *Portraits of Violence: War and the Aesthetics of Disfigurement*.

Series: Corporealities: Discourses of Disability (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017).

Keywords

disability studies, facial disfigurement, visual culture, politics of representation, war