



1. Zdeformowana naroślami twarz Johna Merricka w *Człowieku słoniu*.

Źródło: *Człowiek słoń* (*The Elephant Man*, reż. D. Lynch, 1980) [DVD], Warszawa: Vision, 2005

Fizjonomie według Lyncha*

Zuzanna Wagner

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kiedy pierwszy raz oglądałem w książce joginów siedzących ze skrzyżowanymi nogami w indyjskich lasach, coś sprawiło, że przykuwali moją uwagę. Przyglądałem się ich twarzom. [...] Były to twarze ludzi posiadających coś, czego nie tylko pragnąłem, ale i czego nie znałem. Ciągnęło mnie do tego. Tak mocno wyczuwało się w nich obecność mocy [...]¹.

Mistyczna siła oddziaływania nieruchomych twarzy joginów, o której pisze David Lynch, wynika z boskiego spokoju, jakim te twarze emanują. Ujawniające duchowe wyciszenie fizjonomie to intrygujące, nieznane obiekty, które Lyncha fascynują. Fascynacja twarzą objawia się w sposób wyjątkowo dobitny w obrazach filmowych reżysera. W tkankę jego dzieł często wplatane są zbliżenia, długie opisowe ujęcia „analizujące” oblicza postaci i noszące niekiedy znamiona fetyszyzowania. Twarz na ekranie jawi się jako „czysto optyczna sytuacja”², wyzwalająca się z toku narracji oraz przyczyniająca się do defragmentacji świata przedstawionego³. Lynchowskie fizjonomie nie tylko współtworzą formę wizualną jego filmów, ale też często są w niej autonomizowane. Jako mocne akcenty wizualne, pełnią funkcję zarówno stylistyczną, jak i retoryczną. Takie zabiegi przyczyniają się do kreowania na ekranie rodzaju ruchomych portretów, intrygujących swą niekonwencjonalnością i różnorodnością. Znamienne w tym kontekście staje się wykształcenie plastyczne Lyncha; to podczas studiów malarstwa stworzył on bowiem swój pierwszy film, będący eksperymentem łączącym animację, obraz i rzeźbę: *Sześciu mężczyzn, którym robi się niedobrze* (*Six Men Getting Sick*, 1966).

Polem autorskiego eksperymentu stają się dla Lyncha także ludzkie oblicza; stąd *oeuvre* reżysera przypisuje się niekiedy dekonstruowanie kina hollywoodzkiego⁴. Lynchowskie eksperymentowanie z twarzami opiera się w szczególności na swoistym ingerowaniu w nie, dokonywanym poprzez przekształcanie, deformowanie czy też nadawanie im grymasów nieadekwatnych do sytuacji filmowych. Przyjrzenie się konkretnym postaciom z ikonosfery Lyncha ujawnia



* Za uwagi merytoryczne udzielone w trakcie pisania artykułu serdecznie dziękuję prof. dr. hab. Tadeuszowi J. Żuchowskiemu.

¹ D. Lynch, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2007, s. 37.

² Pojęcie to wprowadzone zostało przez G. Deleuze'a jako cecha akcentujących wizualność filmów powstałych po II wojnie światowej – zob. np. *idem, Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 240.

³ Na ujmowane przez Lyncha detale wyłamujące się z toku narracji filmowej zwraca uwagę G. Hainge: *Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in „Lost Highway”'s Aesthetics of Sensation*, [w:] *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, ed. E. Sheen, A. Davison, London 2003, s. 145-146.

⁴ Zob. M. Nochimson, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*, Austin 1997, s. 14-15.



⁵ Zob. **M. Smolińska-Byczuk**, *Physiognomie in der Kunstliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts*, [w:] *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy. Materiały z sesji naukowej, 24-25 X 2002*, [Toruń], red. **S. Dudzik**, **T. J. Żuchowski**, Toruń 2003, s. 62.

⁶ O długim trwaniu tradycji fizjonomicznej i refleksji nad nią na gruncie współczesnym zob. **M. Jarzewicz**, *Sztuka i wizualizacja naukowa. Ilustracje do „Fragmentów fizjonomicznych” Johanna Caspara Lavatera*, Warszawa 2013, s. 10.

⁷ Predylekcja ta ujawniała się jednakże już we wcześniejszym filmie animowanym autorstwa Lyncha – we wspomnianych na początku *Sześciu mężczyznach, którym robi się niedobrze*.

⁸ **R. B. Woodward**, *A Dark Lens on America*, „The New York Times” 1990, nr z 14 stycznia, s. 18.

⁹ **J. Białostocki**, *Charakter – pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*, [w:] *idem*, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 74.

jego predylekcję do ukazywania fizjonomii osobliwych, zadziwiających, w pewien sposób ułomnych oraz mających znaczący udział w tworzeniu groteskowej estetyki filmów reżysera.

W swym autorskim eksperymencie amerykański twórca czerpie z europejskiej tradycji fizjonomicznej, zarazem silnie ją modyfikując i reorganizując. Zgodnie z tą, funkcjonującą w zachodniej świadomości kulturowej od antyku, refleksją teoretyczną z pogranicza nauki i ezoteryki możliwe było odczytanie charakteru człowieka oraz zgłębienie jego duchowych właściwości poprzez analizę jego aparycji, z akcentem położonym na cechy i kształty fizjonomii. Piękno duchowe uobecniało się w harmonijnych proporcjach twarzy czy subtelnej ekspresji, natomiast występki i niegodziwość skutkowałą odpychającą brzydota lub surową emocjonalnością. Uwzględniana w XV-wiecznym piśmiennictwie o sztuce fizjonomika została bezpośrednio zaadaptowana na początku następnego wieku w pismach włoskiego teoretyka Pomponiusa Gauricusa, stając się punktem odniesienia wśród rzeszy artystów⁵. Wobec tej myśli fizjonomicznej – tak silnie zaznaczającej się również w kulturze współczesnej⁶ – Lynch zajmuje stanowisko co najmniej wstrzemięźliwe. Oblicze i charakter postaci w niektórych z jego filmów zdają się raz zaprzeczać owej odpowiedniości w rozumieniu fizjonomicznym, innym razem zaś potwierdzać ją, jednak w sposób nienaturalny i przerysowany.

Repertuar wizualny twarzy Lynchowskich nie tworzy zatem spójnego systemu symbolicznego w tradycyjnym rozumieniu. Jest to rodzaj formuły otwartej, nieskodyfikowanej oraz czytelnej w kontekście danego dzieła filmowego. Nie sposób bowiem na jej podstawie odczytywać znaczeń twarzy w kolejnych obrazach. Oferując jednak widzom nową fizjonomię, Lynch zastawia na nich pułapkę i skazuje na zagubienie się w nieoczywistej postmodernistycznej sieci powiązań między swymi filmami. Niezależnie od owej ambiwalencji znaczeń Lynchowskich osobliwych twarzy można jednak podjąć próbę stworzenia ich klasyfikacji – choćby ujmując je w trzy konwencje, wedle których reżyser przedstawia efekty swych fizjonomicznych eksperymentów.

Twarze zdeformowane

Zamiłowanie do ukazywania twarzy ułomnych zdraźców Lynch już w swych pierwszych dwóch filmach pełnometrażowych⁷, w których fizjonomiczna deformacja ujawniała się w sposób najbardziej wymowny. Chorobliwie zniekształcone przez narośla twarze bohaterów *Głowy do wycierania* oraz *Człowieka słonia*, stworzone wedle wyobrażeń reżysera, stanowią wręcz ikoniczne znaki rozpoznawcze „rządzącego Hollywoodem ekscentryka”⁸. To w nich Lynch najdobitniej sytuuje się w opozycji do deterministycznej, „statycznej” koncepcji fizjonomicznej⁹, rozpowszechnianej przez słynnego XVIII-wiecznego protestanckiego pastora Johanna Caspara Lavatera. Zgodnie z nią o spo-

sobie uformowania się twarzy człowieka decydują jego stałe cechy charakteru; natomiast silne akcentowanie przez amerykańskiego reżysera niespójności odpychającego wyglądu postaci i jej łagodnego usposobienia zdaje się sugerować odwrotność owej zasady.

W najślynniejszym ze „zdeformowanych” filmów Lyncha – *Człowieku stoniu* – główny bohater o powykręcanych ciele oraz zniekształconej naroślami twarzy [il. 1] przedstawiony jest jako osoba wyjątkowo wrażliwa i szlachetna. Poprzez uczynienie Johna Merricka uosobieniem humanistycznego piękna duchowego¹⁰ reżyser polemizuje z tradycją fizjonomiczną zakorzenioną w wiktoriańskiej Anglii, w której rozgrywa się akcja filmu. Z uwagi na swoje oblicze tytułowy człowiek słoń jawi się niczym fizjonomiczny przypadek z XVI-wiecznych traktatów w typie tego autorstwa Giambattisty della Porta. Autor ów porównywał ludzkie fizjonomie do zwierzęcych głów¹¹. Analogie między ich rysami determinować miała zbieżność, która zazwyczaj wynikała ze „zwierzęcych” charakterów ludzi o zoomorficznych fizjonomiach. Merrickowskie anomalie cielesne, w tym eksponowana twarz, zmutowana przez chorobliwe zrosty, nasuwają skojarzenia z budzącymi przerażenie półludzkimi monstrami znanymi ze średniowiecznych mirabiliów czy z nowożytniej *Physica curiosa*¹². Oprócz odpychającego oblicza Lynchowskiego bohatera znacząca jest jego niezdolność do mimicznego okazywania tradycyjnie rozumianych emocji, spowodowana bolesnym zniekształceniem fizjonomii. Ekspresja twarzy Merricka uzyskana została bowiem zabiegami czysto filmowymi. Ujmując w kadrze zdeformowaną twarz, Lynch operuje estetyką szoku, opierającą się na stopniowym odsłanianiu i ujawnianiu odpychającej fizjonomii. Początkowo człowiek słoń występuje w parcianym worku na głowie, następnie, w jednej z kolejnych scen, poprzez przezierające przez kurtynę cienie ujrzeć można zarys jego zdeformowanego ciała oraz pokrytej naroślami głowy. Całkowite uwidocznienie twarzy mężczyzny dokonuje się stosunkowo późno. Wówczas zaprezentowana ona zostaje w całej okazałości, wraz z nagim tarsem w planie pełnym, stanowiąc moment inicjujący następujące po niej zbliżenia, autonomizujące oblicze.

Jako fizjonomicznie pokrewna Merrickowi jawi się bohaterka *Głowy do wycierania*, nazywana Dziewczyną z Kaloryfera [il. 2]. Deformacja twarzy pokrywającymi policzki naroślami, wyglądającymi niczym twory jajnikopodobne, bezpośrednio wiąże się z poruszaniem w filmie wątkiem strachu przed rodzicielstwem. Fizycznie odrażająca postać gra jednak rolę wybawicielki – spełnia marzenie głównego bohatera, lękającego się ojcostwa. W jego wizji kobieta tańcząca w teatralnym entourage’u i śpiewająca o niebiańskiej idylli poprzez szlachetny gest deptania tworów przypominających zarodki wyzwala mężczyznę od myśli o posiadaniu dziecka. Trafne w tym kontekście wydaje się spostrzeżenie Piotra Czerkawskiego, interpretującego Dziewczynę jako prefigurację Dobrej Wróżki, ratującej Sailora w *Dzikości serca*¹³. Niewinna, nieustannie uśmiechnięta Dziewczyna



¹⁰ Zob. M. Stachowicz, *Ułomność i ulotność: David Lynch patrzy na ciało*, [w:] David Lynch. Polskie spojrzenia, red. A. Osmólska-Mętrak, R. Osieński, Toruń 2017, s. 76.

¹¹ Genezy porównań twarzy ludzkich do pysków zwierzęcych należy upatrywać w *Fizjonomie Arystotelesa* – zob. M. Smolińska-Byczuk, *op. cit.*, s. 48.

¹² Zob. U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska [et al.], Poznań 2009, s. 116-124 i 241-256.

¹³ P. Czerkawski, *Dzika niewinność. O „Dzikości serca” Davida Lyncha*, [w:] David Lynch. Polskie..., s. 164.



2. Pokryta guzami twarz Dziewczyny z Kaloryfera w *Głowie do wycierania* (1977). Źródło: *Głowa do wycierania* (*Eraserhead*, reż. D. Lynch, 1977), <http://film.org.pl/r/glowa-do-wycierania-28596> (data dostępu: 7.01.2020)



¹⁴ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, zwł. s. 7–9, 75–77.

¹⁵ Zob. S. Smoliński, *Twarze ze snu*, [w:] David Lynch. *Polskie...*, s. 62–66.

z Kaloryfera gra rolę w konwencji istoty pięknej i szczęśliwej, na co wskazują dziewczęca sukienka oraz fryzura nieodparcie kojarząca się z Marilyn Monroe. Znamiennym zabiegiem jest wyeksponowanie twarzy w ostatniej scenie filmu – poprzez bliskie kadrowanie; zdeformowana fizjonomia Dziewczyny, przytulającej głównego bohatera, zostaje zaprezentowana na tle abstrakcyjnej, wypełnionej białą poświatą przestrzeni, efekt abiekcji¹⁴ łagodzony jest zaś przez błogi uśmiech na twarzy postaci, co jeszcze silniej komplikuje tradycyjny porządek fizjonomiczny.

Wobec idyllicznej konwencji, w jakiej Lynch ukazuje Dziewczynę z Kaloryfera, nasuwa się domysł, że gdyby fizjonomii bohaterki nie pokrywały odpychające guzy, można by zaliczyć ją do typu Lynchowskich księżąt i księżniczek¹⁵. Takimi są protagoniści, których niewinność oraz duchowa nieskazitelność w pozornie Lavaterowskim ujęciu odzwierciedla się w fizjonomicznym pięknie i delikatności rysów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ów obraz jest naiwnie przerysowany.

Twarze metamorficzne

Druga z kategorii eksperymentatorskich deformacji twarzy w filmach Lyncha wiąże się z dynamicznymi przekształceniami; w ich efekcie oblicza zyskują status obiektów niestabilnych, metamorficznych. Takowe ingerencje w fizjonomie czynione są nie za pomocą charakteryzacji, lecz przez zabiegi techniczne, polegające głównie



3. Metamorficzna twarz Freda w *Zagubionej autostradzie*. Źródło: *Zagubiona autostrada (Lost Highway, reż. D. Lynch, 1997) [DVD]*, Warszawa: Best Film CO, 2005

na poruszeniu filmowym obrazem czy też na nakładaniu na siebie poszczególnych kadrów. Genezy owych zabiegów można upatrywać w eksperymentach fotograficznych – w rozbudowanych studiach sekwencji ruchu oraz awangardowych fotomontażach. Ten sposób zdeformowania twarzy zdaje się sytuować w niezależności od koncepcji fizjonomicznych. Dynamiczne przekształcenia oblicz łączy się w owej myśli z wewnętrznymi przeżyciami człowieka, ekspresją jego uczuć i namiętności. Najbardziej rozbudowanej analizie takich metamorfoz dostarczyły pisma oraz studia głów Charles’a Le Bruna, powstałe w połowie XVII wieku. Emocje odzwierciedlające się w ekspresyjnych poruszeniach twarzy francuski akademik utożsamiał z zewnętrznym objawieniem się charakteru człowieka; gwałtowne zmiany układu fizjonomii miały zatem wskazywać na choleryczne skłonności osoby jej doświadczających. W ujęciu Lyncha natomiast owe poruszenia i dynamiczne metamorfozy stają się odpowiednikiem wizualnym transformacji tożsamości. To w jej zawiłych meandrach zaplątane są postaci z filmowego uniwersum reżysera¹⁶.

Najbardziej charakterystyczną z Lynchowskich twarzy metamorficznych jest ta należąca do Freda – głównego bohatera *Zagubionej autostrady* [il. 3]¹⁷. Przekształcenia owej fizis w trakcie filmu mają bezpośredni związek z meandrami fabuły, w której (wedle wyjaśnienia najczęściej podawanego przez interpretatorów twórczości reżysera) bohater, będący dojrzałym, żonatym muzykiem, zamienia się w Pete’a – młodego mechanika samochodowego. Dwie sceny prze-



¹⁶ Zob. R. Syska, *David Lynch*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2010, s. 74.

¹⁷ Fragmenty dalszych dwóch akapitów pochodzą z pracy licencjackiej autorki: *Figura, kontur, struktura. Odniesienia do malarstwa Francisca Bacona w filmach Davida Lyncha*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. T. J. Żuchowskiego, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2020.

4a. Oblicze Nikki nałożone na twarz Fantoma w *Inland Empire*. Źródło: *Inland Empire* (reż. D. Lynch, 2006) [DVD], Warszawa: Kino Świat, cop. 2007



miany protagonisty różnią się stopniem ujawniania jego fizjonomii: w pierwszej zasłania on twarz dłońmi, w drugiej zaś zostaje ona wyeksponowana w silnym zbliżeniu. Szczególne znaczenie ma druga transformacja, ukazana w jednym ujęciu, podczas którego oko kamery skupione jest na twarzy Freda. Z fabuły filmu wiadomo, że bohater ucieka autem przed furgonetką policyjną na autostradzie. W trakcie pościgu fizjonomia ulega mutacji – wydaje się, iż oblicze zaczyna porastać guzy wydobywające się z wnętrza ciała, a towarzyszą temu konwulsyjne, gwałtowne wykrzywienia fizis. Stopniowo rozplywając się i rozpraszając w świetle reflektorów, emanująca ze środka swą energią, spazmatyczna twarz mężczyzny ztraca swoje rysy oraz kształt.

Jeśli wizualny efekt tej fizjonomicznej metamorfozy porównywać można do eksperymentów z obrazem w typie tych przeprowadzanych przez Étienne'a-Jules'a Mareya i Eadwearda Muybridge'a, to praktykom fotomontażowym odpowiadałoby przekształcenie oblicza tzw. Fantoma z *Inland Empire*. Scena transformacji ukazana pod koniec filmu stanowi kompilację nakładanych na siebie trzech odrębnych fizjonomii, tworzących rodzaj warstwowego, metamorficznego kolażu. Proces antycypowany jest przez strzał padający z rewolweru Nikki w kierunku mężczyzny w teatralnym korytarzu-labiryncie. Twarz postrzelonego zostaje ukazana w akcie agonii, w silnym zbliżeniu i rozświetlona. Zdaje się dematerializować, ustępując kolejnym płaszczyznowo „nakładanym” twarzom, a kolejne ujęcia przeplatane są kadrami ze zbliżeniami na rewolwer oraz twarz bohaterki. Pierwsza z fizjonomii stanowi transpozycję oblicza Nikki, wykrzywionego w konwulsyjnym grymasie [il. 4a], druga zaś – *quasi*-malarzką fizis z jątrzącymi się jamami zamiast ust i oczu, z których wydobywają się krew i wnętrzości [il. 4b]. Takie nałożenie na siebie twarzy funkcjonujących niczym cyfrowo wygenerowane maski to intrygujący eksperyment filmowy. Łączy bowiem w sobie dwa media – film właściwy oraz operującą obrazem malarskim animację.



4b. Malarsko opracowana twarz przysławiająca fizjonomię Fantoma w *Inland Empire*. Źródło: *Inland Empire* (reż. D. Lynch, 2006) [DVD], Warszawa: Kino Świat, cop. 2007

Twarze nadekspresyjne

Oryginalnym pomysłem wśród rozwiązań formalnych Lyncha jest charakterystyczna gra ekspresyjną mimiką twarzy, będąca w niektórych filmach jednym z głównych środków wyrazu. W tej konwencji wspomniana gra pozornie wydaje się bardziej naturalna niż opisane wcześniej charakterystyczne deformacje czy przekształcenia techniczne. Jednak w obliczach nadekspresyjnych również ujawnia się fizjonomiczny eksperyment; sposób operowania mimiką postaci z Lynchowskiej ikonosfery niejednokrotnie cechują nienaturalność i fikcyjność. Ich mimiczną hiperbolizację można rozpatrywać jako znamię metafilmowe – odsyła ona bowiem do początków kina, kiedy w filmach niemych wizualnemu wzmocnieniu odzwierciedleń uczuć bohaterów służyła wyrazista gestualność. Wyrażana przez mowę twarzy intensywność emocjonalna postaci z dzieł Lyncha dobrze oddaje Baudrillardowskie pojęcie hiperrealności¹⁸. W obrazach owych grę twarzą wyróżnia brak spójności psychologicznej w mimice postaci. Lynch operuje odrealniającym nadmiarem czy też naddatkiem emocjonalnym¹⁹, który – jak uważa Allister Mactaggart – jest immanentną cechą struktury filmów reżysera, co z racji tego, że ujawnia się w scenach smutku i płaczu, pozwala sytuować niektóre jego dzieła w rejestrze melodramatycznym²⁰. W efekcie pozornie zgodna z myślą fizjonomiczną Le Bruna ekspresja mimiczna Lynchowskich twarzy doprowadzona zostaje do absurdu poprzez nierealne wyolbrzymienie przekazywanej przez nią treści emocjonalnej. Za sprawą tego przerysowania ekstremalność uczuć, ujawniająca się w filmach reżysera w mowie twarzy, uniemożliwia psychologiczne wniknięcie w osobowość i duchowość bohaterów.

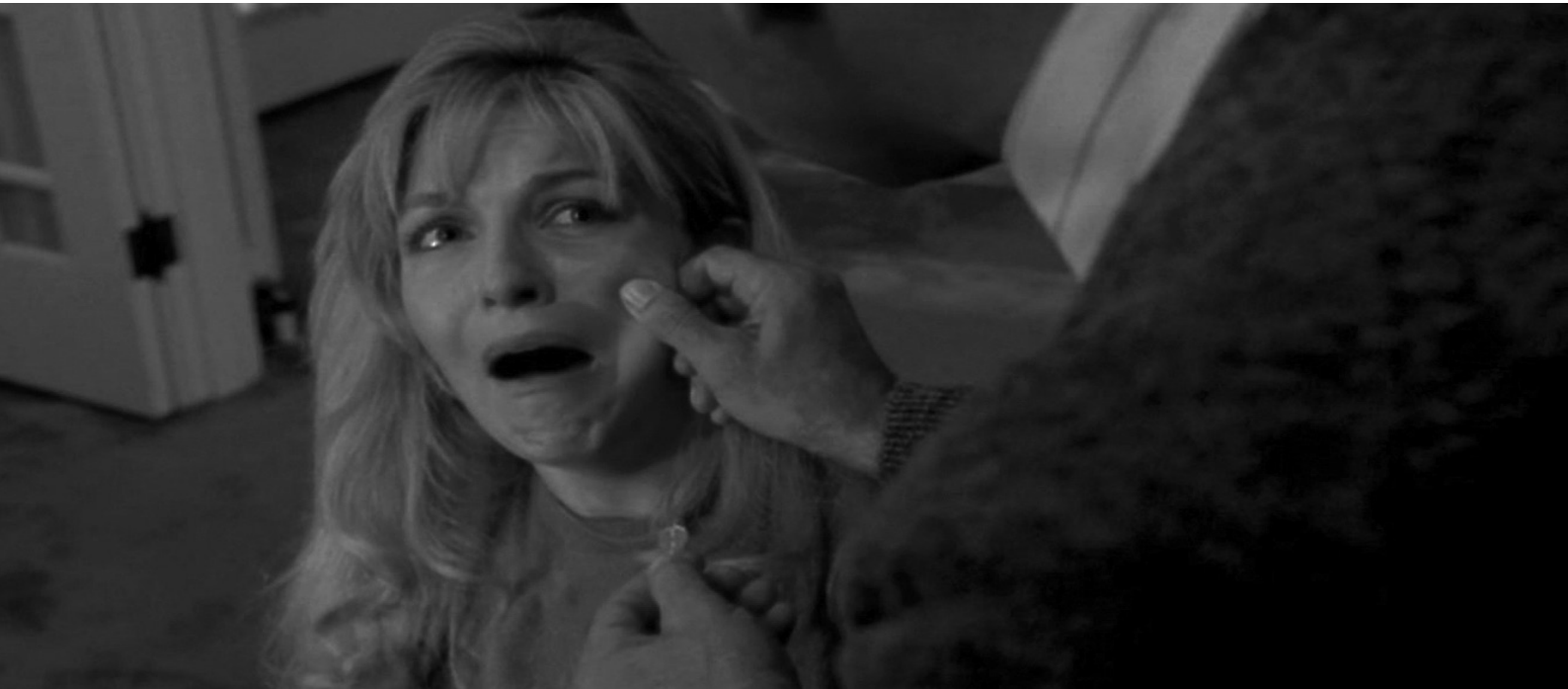
Nadekspresyjność Lynchowskich fizjonomii najdobitniej unaczynia się w ukazywaniu konwulsyjnego płaczu i rozpacz, czemu często towarzyszą zachowania historyczne. Taka ekspresja mimiczna znamieną jest zwłaszcza dla bohaterek, których twarze eksponowane są w scenach ostentacyjnej pasji. Szczególnie wymowna okazuje



¹⁸ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, zwł. s. 7, 19–20.

¹⁹ A. Mactaggart, *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*, Bristol-Chicago 2010, s. 55–57.

²⁰ Na melodramatyczne analogie w *Miasteczku Twin Peaks. Ogniu kroczył ze mną* zwrócił uwagę również J. Nieland (*David Lynch*, Urbana 2012, s. 79–94).



5. Nadekspresyjna mimika karczonej przez ojca Laury w *Miasteczku Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną*. Źródło: *Miasteczko Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, reż. D. Lynch, 1992) [DVD], Warszawa: Best Film, 2005



²¹ W polskich tłumaczeniach tytułu filmu stosuje się także wersję *Miasteczko Twin Peaks: Ogniu krocze za mną*; zob. np. David Lynch. *Polskie...*, s. 39.

²² Na tendencje do ukrywania psychiki Laury poprzez „hiper-czytelne” emocjonalne gesty wskazuje J. Nieland (*ibidem*, s. 89).

się mimika Laury Palmer oraz jej matki – dwóch postaci kobiecych z *Miasteczka Twin Peaks*, a także jego filmowego prequelu *Miasteczko Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną*²¹. Kluczowa dla serialowej fabuły, emocjonalnie rozchwiana i niestabilna postać Laury, wykorzystywanej przez ojca (Boba), przedstawiana jest w owych scenach płaczu w konwencji istoty pięknej i niewinnej. Egzemplifikacją „emocjonalnego naddatku” smutku niech będzie scena z filmowej wersji opowieści, gdzie kamera ujmująca twarz Laury w półzbliżeniu ukazuje jej emocjonalną reakcję na strofowanie przez ojca, z którego strony doświadczyła wcześniej przemocy seksualnej [il. 5]. Kamera rejestruje zapłakane, wykrzywione w nienaturalnym grymasie z szeroko otwartymi ustami oblicze, co podkreśla obezwładnienie Laury przez strach i znajduje wzmocnienie w nienaturalnym zastygnięciu w przerażeniu. Scenę tę należy odczytywać jako nademocjonalny, afektowany woal zakrywający prawdę o charakterze bohaterki. Ten bowiem pozostaje dla widzów nieprzenikniony²².

Lynch eksploruje także granice możliwości ekspresji mimicznej niktzemników, których gwałtowne i furiackie zachowania przekładają się na spazmatyczne wykrzywienia, wręcz deformacje fizjonomii. Choleryczna ekscesywność eksponowana w gorączkowych, namiętnych poruszeniach twarzy jest cechą charakterystyczną naczelnego szwarzcharakteru *Blue Velvet* – Franka Bootha, ujawniając się szczególnie w scenach psychofizycznego znęcania, dających bohaterowi



6. Konwulsyjnie wykrzywiona twarz Franka Bootha w *Blue Velvet*. Źródło: *Blue Velvet* (reż. D. Lynch, 1986) [DVD], Warszawa: Imperial Entertainment Home Video, cop. 2003

szaleńczą przyjemność i energię. Wyjątkowo wymowna okazuje się scena, w której poniżej on bezbronną Dorothy Vallens w jej apartamencie [il. 6]. Wówczas na twarzy mężczyzny maluje się furia pobudzona agresją. Choć scena nakręcona została głównie w planie pełnym, a zbliżeń oblicza występuje zaledwie kilka, to właśnie nadekspresywna mimika Bootha, uchwycona w sadystycznym transie, stanowi najsilniejszy akcent omawianej sceny, przykuwający uwagę. Gwałtownie napinane mięśnie twarzy mężczyzny, szeroko otwarte oczy i naprężone, wypowiadające przekleństwa usta stają się fizjonomiczną konkretyzacją targającego bohaterem temperamentu. Owe przerysowane do ekstremum grymasy cechuje specyficzna sztuczność, granicząca z absurdem. Analizowana scena potwierdza wręcz Żiżkowską tezę, iż zło w filmach Lyncha skomponowane jest z absurdalnych klisz²³, w tym – z doprowadzonych do absurdu nadekspresyjnych wyrazów fizjonomii.

Przerysowanie ekspresji i „sztuczność” Lynchowskich oblicz współgrają z teatralizacją, która cechuje jego filmy²⁴. W tym kontekście wymowna wydaje się analogia filmowych nadekspresyjnych fizjonomii z maskami z tradycyjnych teatrów greckiego i japońskiego²⁵. Wszak zadaniem owych masek było podkreślanie i jednocześnie wyolbrzymianie cech psychicznych teatralnych postaci, a zarazem zakrywanie cielesności. Na bezpośrednie odwołania do tych praktyk wskazują fizjonomie Lelanda i Laury Palmer w *Miasteczku Twin Peaks*. *Ogniu, krocze ze mną*. Ich twarze pokryte są kontrastowym, moc-



²³ S. Žižek, *David Lynch, albo sztuka śmiesznej wzniosłości*, przeł. G. Jankowicz, [w:] *idem, Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przedm. K. Mikurda, Kraków 2007, s. 232–233.

²⁴ Zob. np. A. Mactaggart, *op. cit.*, s. 50–53.

²⁵ O „twarzach–maskach” w kontekście filmów Lyncha wspomina również M. Jakubowska (*Żeglowanie po filmie*, Kraków 2006, s. 176). Autorka wskazuje na niezgodność między pozorną łagodnością fizjonomii Lynchowskich bohaterów a skrywanymi za nią mrocznymi cechami ich osobowości.



7. Mroczna twarz Lelanda Palmera w *Miasteczku Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną*. Źródło: *Miasteczko Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, reż. D. Lynch, 1992) [DVD], Warszawa: Best Film, 2005



8. Twarz Laury ukazana w teatralnej konwencji w *Miasteczku Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną*. Źródło: *Miasteczko Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, reż. D. Lynch, 1992) [DVD], Warszawa: Best Film, 2005



9. Zastygłe w uśmiechu twarze dziadków w *Mulholland Drive*. Źródło: *Mulholland Drive* (reż. D. Lynch, 2001) [DVD], Warszawa: Gutek Film: Mayfly, cop. 2002

nym makijażem, nawiązującym do estetyki teatru kabuki. Krótkie ujęcia, mroczny wydźwięk oraz osadzenie w kontekście filmowej sytuacji sugeruje wcielenie się w bohaterów Boba [il. 7–8]. Teatralne analogie nie ograniczają się jednak do oblicz dynamicznych: równie wymowne wydają się fizjonomie sztucznie zastygłe w emocji, bezcelowe i nieodgadnione, ukazywane w długich ujęciach oraz zaburzające strukturę narracyjną. Warto przywołać choćby nienaturalnie uśmiechnięte twarze postaci starszych państwa z *Mulholland Drive* i ojca Mary z *Głowy do wycierania* [il. 9–10].

Kwintesencją Lynchowskiej gry teatralną konwencją nadekspresji jest jednak Lil z prequela *Miasteczka Twin Peaks* – ekscentryczna postać odziana w czerwoną sukienkę i perukę [il. 11]. Obecność tej postaci ulega uzasadnieniu poprzez charakter jej występu, zredukowanego do mimiczno-gestualnych znaków, za którymi kryje się



10. Unieruchomiony grymas twarzy ojca Mary w *Głowie do wycierania*. Źródło: *Głowa do wycierania* (*Eraserhead*, reż. D. Lynch, 1977), <http://idrawonmywall.com/2017/05/04/eraserhead-1977> (data dostępu: 7.01.2020)



11. Groteskowa mimika Lil w *Miasteczku Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną*. Źródło: *Miasteczko Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, reż. D. Lynch, 1992) [DVD], Warszawa: Best Film, 2005

wiadomość czytelna tylko dla agentów FBI. Pantomima²⁶ odegrana przez Lil sprowadza się do wykonania kilku osobliwych gestów (obkręcania się, ściśnięcia dłoni) oraz groteskowych grymasów – mrużenia oczu, marszczenia czoła oraz zaciskania ust. Bliska komiczności wyrazistość mięśniowych napięć twarzy możliwa jest do odczytania w kontekście tradycji nie tylko filmowej i teatralnej, lecz także historyczno-artystycznej. Wszak grymasy Lil kojarzą się z XVIII-wiecznymi rzeźbiarskimi *Minami* Franza Xavera Messerschmidta.

²⁶ Określenie to stosuję za J. Nielandem (*op. cit.*, s. 86).

Podsumowanie: Lynchowski rebus

Ostatnia z analizowanych fizjonomii doprowadza do skrajności eksperymentalną praktykę reżysera, operującego oryginalnym repertuarem wizualnych twarzy-znaków. Oblicze Lil jest bowiem obiektem



²⁷ Zob. M. Jakubowska, *op. cit.*, zwł. s. 138, 154, 181.

pozbawionym emocjonalnej i moralnej klarowności, dającym się jednak przyporządkować konkretnej konwencji, do której odwołuje się reżyser. Przez swoją trudną do odczytania dla niewtajemniczonych wymowę jej mimiki i gestów Lil jawi się niczym dynamiczny emblemat: enigmatyczny rebus stanowiący rozbudowaną zagadkę intelektualną, której epigramem jest słowny komentarz wypowiedziany przez agenta – co istotne, granego przez samego reżysera. Nie bez znaczenia okazuje się też grecka etymologia słowa „*emblem*”, prowadząca ku takim pojęciom jak wtęret tudzież wstawka. Filmy Lyncha to struktury przypominające manierystyczne labirynty²⁷, w których osnowę i wątek wplątane są emblematy – zazwyczaj dziwne, niezwykle intrygujące i przykuwających uwagę widzów twarze.

Słowa kluczowe

David Lynch, twarz, fizjonomika, deformacja, metamorfizm, nadekspresja

Keywords

David Lynch, face, physiognomy, deformation, metamorphic, overexpression

References

1. **Baudrillard Jean**, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
2. **Białostocki Jan**, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961.
3. **Czerkowski Piotr**, *Dzika niewinność. O „Dzikości serca” Davida Lyncha*, [w:] *David Lynch. Polskie spojrzenia*, red. A. Osmólska-Mętrak, R. Osiński, Toruń 2017.
4. **Deleuze Gilles**, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
5. **Eco Umberto**, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplinska [et al.], Poznań 2009.
6. **Hainge Greg**, *Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in „Lost Highway”’s Aesthetics of Sensation*, [w:] *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, ed. E. Sheen, A. Davison, London 2003.
7. **Jakubowska Małgorzata**, *Żeglowanie po filmie*, Kraków 2006.
8. **Jarzewicz Maciej**, *Sztuka i wizualizacja naukowa. Ilustracje do „Fragmentów fizjonomicznych” Johanna Caspara Lavatera*, Warszawa 2013.
9. **Kristeva Julia**, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
10. **Lynch David**, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2007.
11. **Mactaggart Allister**, *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*, Chicago–Bristol 2010.
12. **Nieland Justus**, *David Lynch*, Urbana 2012.
13. **Nochimson Martha**, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*, Austin 1997.

14. **Smolińska-Byczuk Marta**, *Physiognomie in der Kunstliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts*, [w:] *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy. Materiały z sesji naukowej, 24–25 X 2002*, [Toruń], red. S. Dudzik, T. J. Żuchowski, Toruń 2003.
15. **Smoliński Sebastian**, *Twarze ze snu*, [w:] *David Lynch. Polskie spojrzenia*, red. A. Osmólska-Mętrak, R. Osiński, Toruń 2017.
16. **Stachowicz Marcin**, *Ułotność i ulotność: David Lynch patrzy na ciało*, [w:] *David Lynch. Polskie spojrzenia*, red. A. Osmólska-Mętrak, R. Osiński, Toruń 2017.
17. **Syska Rafał**, *David Lynch*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2010.
18. **Wagner Zuzanna**, *Figura, kontur, struktura. Odniesienia do malarstwa Francisa Bacona w filmach Davida Lyncha*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. T. J. Żuchowskiego, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2020.
19. **Woodward Richard B.**, *A Dark Lens on America*, „The New York Times” 1990, nr z 14 stycznia.
20. **Žižek Slavoj**, *David Lynch, albo sztuka śmiesznej wzniosłości*, przeł. G. Jan-kowicz, [w:] *idem, Lacrimae rerum: Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przedm. K. Mikurda, Kraków 2007.

BA Zuzanna Wagner, zuzanna.wagner@onet.pl, ORCID: 0000-0002-7759-1879

Student of the MA programme at the Institute of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań. Her research interests include modern visual culture, the relationship between visual arts and cinema, and the art of book illumination. Under the guidance of Professor Tadeusz J. Żuchowski, she defended her bachelor's thesis on the influence of Francis Bacon's painting on David Lynch's cinema.

Summary

ZUZANNA WAGNER (Adam Mickiewicz University) / Physiognomies according to Lynch

The intriguing, peculiar faces are some of the strongest visual accents in David Lynch's works. As part of his own experiment, the director transforms them, deforms or gives them grimaces that are inadequate for their film situations. Moving portraits woven into film images demonstrate Lynch's polemical attitude to the tradition of physiognomy, according to which human spirituality is present in the proportions of their faces and in their expressions. A closer look at Lynch's face-sign repository allows us to try to create their classification. In the article they are divided into three performance conventions, according to which Lynch shows physiognomies that are deformed, metamorphic and over-expressive. The analysis of the aforementioned faces in Lynch's works proves that his work cannot be interpreted solely in the convention of cinema. It abounds in numerous references to the broadly understood visual tradition – including physiognomic engravings, sculptural and painting studies of faces and concepts taken from art theory.