

# Czaszka

narzędziem metamorfozy  
w autoportretach

# Jamesa Ensora

**Adrianna Kaczmarek**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Quart 2019, 1  
PL ISSN 1896-4133  
[s. 36-49]

**G**eorges Buraud w eseju *Maska i śmierć: być wreszcie sobą* napisał:

Jeśli maska w swojej najwyższej funkcji jest narzędziem metamorfozy, jeśli śmierć to metamorfoza, jeśli śmierć to metamorfoza najistotniejsza, to śmierć musi jako środka czy świadectwa używać właśnie maski. Tym narzędziem, tym świadkiem jest maska umarłego<sup>1</sup>.

Czaszka jest więc rodzajem maski, ale funkcjonującej na specjalnych zasadach, ponieważ o ile maska przybiera zazwyczaj formę stylizacji na człowieka lub zwierzę, o tyle czaszka, czyli szkielet głowy, nikogo udaje, ponieważ operuje charakterystycznymi cechami wyglądu danej osoby, jest wciąż nią. Za pomocą masek James Ensor (1860–1949), belgijski malarz i grafik, zakrywał w pracach wizerunek swój oraz innych postaci. Motyw ten występuje w jego twórczości tak często, że stał się najcharakterystyczniejszym z jej znaków rozpoznawczych.

Spośród najróżniejszych form, jakie maski przybierały na płótnach Ensora, czaszka zyskuje wyjątkową rangę, gdy projektowana jest na sylwetkę artysty w jego portretach własnych. Za jej pomocą Ensor dokonuje tam metamorfozy wizualnej i semantycznej swojego oblicza, ponieważ po nałożeniu czaszki elementy żywej twarzy i kości wzajemnie przenikają się na obrazach, zmieniając obraz mężczyzny z „żywego” w „martwy”. W konsekwencji transplantacja fragmentu szkieletu na przedstawienie artysty jest zabiegiem szczególnym, gdyż nagie kości operują charakterystycznymi cechami wyglądu Ensora. I mimo że przedstawienie takie nie ukazuje dokładnych rysów, oddaje podobieństwo kształtem szczęki czy rozstawem oczu. Zakrycie się czaszką jest więc próbą zatuszowania siebie samym sobą.

Ensor, podejmując wątek metamorfozy wizerunku w różnych mediach, w procesie „szkieletowania”, czyli nałożenia czaszki na twarz, za każdym razem inaczej korzysta ze specyfiki obranych języków artystycznych. Multimedialność owa wynika ze świadomości złożonego charakteru tego procesu, ponieważ operowanie różnymi narzędziami plastycznymi wymusza na Ensorze ingerowanie w strukturę każdego z autoportretów w zupełnie odmienny sposób. Prowadzone dalej analizy rysunku, grafiki oraz obrazu olejnego mają na celu pokazanie, że Ensor świadomie poddaje się transformacji, aby sproblematyzować strukturę swojej fizjonomii oraz pogłębić analizę stanów duchowych. Dokonam zatem próby udowodnienia, że wybór odmiennych mediów leży u podstaw intencji artysty, ponieważ dzięki różnorodnym instrumentom za każdym razem może on zaprezentować swoją transformację zupełnie inaczej (i tym samym w zróżnicowany sposób wpływać na percepcję tego procesu przez widza). Prócz osobistych spostrzeżeń przedstawię również efekt „zeszkielestowania” w kontekście teorii Dario Gamboniego, służącej do interpretacji głów-czaszek<sup>2</sup>.

Metodologia Gamboniego traktuje o obrazach wieloznacznych, mających budowę niedosłowną, otwartą na interpretacje, w której elementy kompozycji ulegają wymazaniu, zaciemnieniu, zatarciu itp. Ba-



<sup>1</sup> *Maski*, wyb., oprac., red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. 2, s. 136. Oryg.: G. Buraud, *Les Masques. Essai*, Paris 1948.

<sup>2</sup> D. Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002.



<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>5</sup> Zob. S. V. H. Smith, *Masks in Modern Drama*, Berkeley 1984.

dacz, podejmując próbę wytłumaczenia intencji kierujących artystami przy tworzeniu takich rysunków, dzieli je na obrazy potencjalne oraz ukryte.

Pierwszy rodzaj wymaga uczestnictwa widza w powstawaniu dzieła – pojętego jako proces – bo tylko podczas kreatywnej kontemplacji obraz staje się aktywny. W tym przypadku najistotniejsza jest więc psychika widza, a percepcję dopełnia wyobraźnia<sup>3</sup>. Do najprostszych form prowokujących potencjalność wyobrażenia należą kleksy, plamy, zacieki. Aktywizacja w dążeniu do identyfikacji (nazwania) tych zagadkowych form składa się właśnie na procesualność obrazu, którego interpretacja należy do odbiorcy.

Z kolei obrazy ukryte (kryptoobrazy) zawierają **nadwyżkę** znaczeń – ponad zwykłym przedstawieniem odbiorca odnajduje w nich wartość dodatkową. Według Gamboniego różnica między potencjalnym a ukrytym tkwi w ściśle określonej intencji artysty. Za każdym razem jeden lub więcej elementów kompozycji jest „chowany” przez twórcę, a podczas oglądu widz ma ten element odszukać i rozszyfrować. O ile wszakże ukryty obraz komunikuje konkretną, jednoznaczną treść, ustaloną uprzednio przez twórcę, o tyle w obrazie potencjalnym interpretacja pozostaje dowolna. W kryptoobrazach odbiorca percypuje zamaskowany fragment kompozycji tak, jak życzył sobie tego autor, i tylko ulega iluzji wolności interpretacji. W momencie gdy widz zauważy ten element, obraz jawi się jako skończony i nieatrakcyjny<sup>4</sup>.

Polisemantyczność opisywana przez Gamboniego w autoportretach Ensora ujawnia się w wizualnym przenikaniu się elementów twarzy oraz kości. Ta wzajemna relacja jest procesualna, rozciągnięta w czasie, gdyż wzrok widza przebiega przez warstwy wizerunku: przez czaszkę po żywe elementy (lub odwrotnie), często napotykać problemy z rozszyfrowaniem poszczególnych fragmentów twarzy malarza. Ruch ten jest powtarzalny – jak artysta „dodaje” kolejne osłony na swoją twarz, tak odbiorca „odziera” z nich malarza podczas oglądania dzieł.

Trzy wybrane do analiz prace Ensora odznaczają się szczególnym potencjałem interpretacyjnym, zwłaszcza w kontekście metodologii Gamboniego: to rysunek *Bazgrzący szkielet* (1889), grafika *Mój portret jako szkielet* (1889) w trzech stanach oraz obraz olejny *Malujący szkielet* (1895–1896).

### Źródła kamuflażu

Przed przystąpieniem do lektury wybranych obrazów warto prześledzić Ensorowskie motywy i ich umocowanie w historii sztuki i kultury. Maską w nowoczesności – pojawiająca się w teatrze<sup>5</sup>, w literaturze (w formie np. ekfrazy), w malarstwie – stała się jednym z podstawowych środków wyrazu w symbolistycznym języku kultury z uwagi

na swą plastyczność i bogatą tradycję w epokach poprzednich<sup>6</sup>. Jej historia sięga najwcześniejszych kultur, w których przedmiot ów odgrywał istotną rolę podczas obrządków związanych m.in. ze wzywaniem zmarłych. W słynnym tekście *Masques* z 1903 r. Paul Vitry, kurator Luwru, szuka źródeł poszczególnych masek Ensora w twórczości Auguste'a Rodina czy Jeana-Josepha Carriésa, w starożytnej Grecji, w gotyku, a także w japońskim teatrze Nō<sup>7</sup> – niemal każdy okres w kulturze zaadaptował więc ten obiekt na swoje potrzeby<sup>8</sup>.

Jego funkcja nie ogranicza się jedynie do zastąpienia żywej twarzy niezmiennym, sztucznym wyrazem utrwalonym w materiale – na ogół przemienia ją w twarz symboliczną<sup>9</sup>: jest znakiem śmierci i dekadencji, a także odrodzenia, przeobrażenia. Modernizm czerpał garściami z wcześniejszej ikonografii i tradycji, a na ważną pozycję masek wpłynął też tekst Friedricha Nietzschego<sup>10</sup> o narodzinach greckiej tragedii, w którym filozof ugruntował – za Eurypidesem – postrzeganie tego przedmiotu właśnie jako symbolu śmierci (a zarazem aktu tworzenia)<sup>11</sup>.

Ze śmiercią związane są też wszechobecne w symbolizmie szkielety i czaszki. Na estetykę Ensora wpłynęła XVIII-wieczna i XIX-wieczna karykatura angielska<sup>12</sup> oraz kultura epoki wiktoriańskiej<sup>13</sup>, lektura Artura Schopenhauera<sup>14</sup>, ryciny Alfreda Rethela i Rodolphe'a Bresdina, a także twórczość Féliciena Ropsa<sup>15</sup>.

Z historycznego punktu widzenia maski Ensora łączyć można także z charakterystycznym dla flamandzkiego malarstwa specyficznym, grubiańskim poczuciem humoru – *zwanze* – którego tradycja sięga XV–XVI w. i mistrzów takich jak Hieronim Bosch czy Pieter Bruegel. Pod nazwą „L'Art zwanze” w latach 80. XIX w. organizowano wystawy dzieł obfitujących w elementy krytyki społecznej, czarny humor i brzydotę. W grupie tej znalazły się prace Ensora. *Zwanzism* jest więc rodzajem kulturowo i społecznie nabytego fundamentu dla makabrycznego humoru, stale towarzyszącego artyście<sup>16</sup>. Podobnie ironia – tak ważna dla okresu fin-de-siècle'u – w której rozbieżność między *signifié* a *signifiant* maskuje prawdziwe intencje i znaczenie<sup>17</sup>, a w konsekwencji generuje napięcie między autorem a odbiorcą.

Nie sposób tu należycie opisać specyfikę przełomu wieków, powyższe szkicowe nakreślenie modernistycznych sympatii do masek, śmierci i ironii ma więc za zadanie jedynie zasugerować kondycję kultury, z której Ensor czerpał garściami. Intensywna eksploatacja owych wątków daje więc asumpt do odrzucenia hipotez o afirmowaniu śmierci przez artystę, opartych głównie na wątkach biograficznych, a pojawiających się często w poświęconych artyście publikacjach sprzed ok. 2000 roku<sup>18</sup>. Na uwagę zasługuje jednak tekst Xaviera Tricota *A Portrait of the Artist as a Skeleton*, w którym autor demitologizuje Ensora, równocześnie badając fakty z jego życia<sup>19</sup>. Dowodzi mianowicie, że kości i czaszki były po prostu ściśle związane z codziennością malarza, gdyż jego najbliższy przyjaciel, Ernest Rousseau jr, z uwagi na swoje studia medyczne przechowywał



<sup>6</sup> Zob. E. Segnini, *The Mask as a Literary Trope between Decadence and Modernism*, Ottawa 2012, s. 3–8.

<sup>7</sup> Zob. eadem, *Between Life and Death: On the Art of Mask-Making*, „Canadian Review of Comparative Literature” 2012, nr 3, s. 64.

<sup>8</sup> Zob. H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 44–62.

<sup>9</sup> Zob. *ibidem*, s. 25.

<sup>10</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, albo Grecy i pesymizm*, przeł., przedm. B. Baran, Warszawa 2009.

<sup>11</sup> Zob. E. Segnini, *The Mask...*, s. 11–12.

<sup>12</sup> Zob. D. Lesko, *James Ensor: The Creative Years*, Princeton 1985, s. 88.

<sup>13</sup> Zob. M. C. Kearl, *The proliferation of skulls in popular culture. A case study of how the traditional symbol of mortality was rendered meaningless*, „Mortality” 2015, nr 1, s. 3–4.

<sup>14</sup> Zob. *ibidem*, s. 91.

<sup>15</sup> Zob. D. Lesko, *op. cit.*, s. 39.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 48–50.

<sup>17</sup> Zob. I. Dinter, *Claire, Rose, Blanche – James Ensors Bildstrategien in Liebesgärten, Nymphenbildern und dem Spätwerk Zugl*, Berlin 2015, s. 184–185; [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3620/1/Dinter\\_Claire\\_Rose\\_Blanche\\_James\\_Ensors\\_Bildstrategien\\_2015.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3620/1/Dinter_Claire_Rose_Blanche_James_Ensors_Bildstrategien_2015.pdf) (data dostępu: 5 VI 2018).

<sup>18</sup> Cezura ta jest umowna, sugeruje pewien zwrot metodologiczny.

<sup>19</sup> X. Tricot, *A Portrait of the Artist as a Skeleton*, [w:] *James Ensor...*



<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>21</sup> Zob. G. Schiff, *James Ensor: Skeletons in the Studio*, „Annual Bulletin” nr 4 (1980/1981); <http://www.gallery.ca/bulletin/num4a/schiff1.html> (data dostępu: 18 I 2018).

<sup>22</sup> Zob. H. Todts, „Les épisodes de la vie d'un artiste intéressent beaucoup”. *The Power of the Media and How to Use It: An Exploration of Ensor's Self-Mediatization*, [w:] *The Mediatization of the Artist*, ed. R. Esner, S. Kisters, Cham 2018, s. 57.

<sup>23</sup> K. V. Kula, „Me and My Circle”: *James Ensor in the Twentieth Century*, [http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/10462/Kula\\_umd\\_0117N\\_11320.pdf](http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/10462/Kula_umd_0117N_11320.pdf), s. 6 (data dostępu: 4 II 2019).

<sup>24</sup> D. Gamboni, *op. cit.*, s. 81.

w domu liczne modele szkieletów<sup>20</sup>, a mieszkańcy rodzinnej miejscowości artysty – Ostendy – znajdowali na plaży szczątki żołnierzy poległych u wybrzeży miasta podczas długotrwałych walk z Hiszpanią, jakie toczyły się na początku XVII wieku<sup>21</sup>. Dostępne są liczne fotografie przedstawiające Ensora i Rousseau w inscenizowanych scenkach, w których udawali oni martwych, czasem z ludzkimi kośćmi w rękach<sup>22</sup>. W dodatku matka malarza prowadziła sklep z antykami, wśród których nie brakowało karnawałowych masek<sup>23</sup>, stanowiących atrakcję dla przyjezdnych z uwagi na coroczny miejski karnawał organizowany w Ostendzie.

### ***Bazgrzący szkielet (1889)***

W pierwszym z dzieł wizerunek Ensora z czaszką zamiast twarzy przedstawiony jest podczas szkicowania w jadalni w rodzinnym domu, siedzący po lewej stronie stołu, pod wielkim lustrem. Postać wpisuje się w umieszczone za jej plecami zwierciadło, konstytuujące najdalszy plan i spiralnymi ramami ujmujące popiersie mężczyzny. W lustrze odbijają się kontury wizerunków kobiet i chmur nad nimi, a także biegnąca przez całą jego szerokość złota łuna. Autoportret został wykonany na podstawie odbicia w tym lustrze, na co wskazuje trzymany przez Ensora arkusz papieru, który powtarza układ i proporcje *Bazgrzącego szkieletu*.

Studium rzeczywistego, żywego wizerunku w zwierciadle stanowi fundament dla powstałego rysunku. Dopiero w drugim etapie procesu kreacji twórca naniósł kości czaszki na powierzchnię twarzy. Wskazuje na to widoczna na ciemieniu charakterystyczna, znana ze zdjęć oraz obrazów, fryzura mężczyzny – z przedziałkiem na środku i sięgającymi szyi ciemnymi lokami, które opadają również na czoło – choć na pierwszy rzut oka wydaje się ona rodzajem swobodnie nakreślonego cienia budującego bryłę czaszki. Ponadto spod czarno-niebieskich oczodołów błyskają nieznacznie bliki odbijające się od źrenicy – twarz Ensora jawi się na pograniczu życia i śmierci. Można powiedzieć, że twórca, nakładając na swój rzeczywisty, niepełny profil czaszkę, „prześwietlił” własny wizerunek promieniami rentgenowskimi, by pokazać swoje wnętrzości. Rysunkowym modelunkiem zasugerował działanie promieniowania jonizującego, a nakreślony na papierze obraz to nic innego jak zdjęcie rentgenowskie, używane do diagnostyki lekarskiej. Pomysłu tego artysta nie mógł jednak zaczerpnąć z własnych medycznych doświadczeń, ponieważ Wilhelm Röntgen rozpoczął eksperymenty z promieniowaniem dopiero sześć lat po ukończeniu przez Ensora tego rysunku<sup>24</sup>.

Fryzura i błysk w oku przypominają o żywotności postaci i stanowią dowód na sfigowanie śmierci w tym autoportrecie. Uznając czaszkę za nałożoną na twarz maskę, która ma jedynie udawać, zakrywać rysy twarzy, oczy i włosy, te zasłonięte elementy potraktować

można jako pierwiastki walczące o zachowanie prawdziwej tożsamości artysty. Ich przytłumiona obecność (intensywniej zakreślone czerwiącą kości jarzmowe, przegroda nosowa czy żuchwa) pozostaje echem tego, co miało zostać przysłonięte i nieujawnione. Proces odkrywania kolejnych warstw wizerunku artysty przeprowadzany oczami widza to odwrócenie zamysłu Ensora – zagłębianie się w jego wnętrze jest wtargnięciem w intymną sferę, którą czaszka miała za zadanie całkowicie zakryć. Przejście od zewnątrz do wewnątrz to owa wartość dodatkowa obrazu, którą odnajduje odbiorca kierowany intencją artysty. W tym przypadku dialog między żywym a martwym jest dynamiczny, a kreski kształtujące odrębne warstwy wizualne wibrują i przenikają się. W konsekwencji rysunek nigdy nie będzie jawił się widzowi jako skończony, w pełni odkryty i odszyfrowany.

Na to wrażenie niejasności składa się, prócz czaszki twórcy, druga czaszka, znajdująca się nad wazonem z dużymi pąkami kwiatów. Powiązanie jej z flakonem służy ukazaniu kontrastu między nimi, ponieważ w porównaniu z mięsistymi kwiatami o grubych płatkach fragment szkieletu wygląda tym bardziej martwo. Tak jak ciało Ensora walczy ze szkieletem – szczególnie w obszarze twarzy – tak tu turpizm ściera się z rozkwitem. Przywołać w tym miejscu należy koncepcję niesamowitego (*das Unheimlich*<sup>25</sup>) Siegmunda Freuda – kategorii estetycznej dotyczącej przedmiotów czy sytuacji, które wywołują u określonej osoby lęk, mimo że są zwyczajne, znajome. Freud twierdzi, iż jest to fenomen uzależniony od indywidualnych predyspozycji emocjonalnych, więc podawane przez niego przykłady nie obowiązują powszechnie – z uwagi na swą subiektywność i jednostkowość<sup>26</sup>. Psychoanalityk wymienia hipotetyczne przyczyny kształtowania się tego rodzaju emocji w jednostce, w tym: niepewność, czy dany przedmiot nie wykazuje cech żywej istoty (uczucie łączone z animizmem<sup>27</sup>), „sobowtórstwo” (przeniesienie osobowości na drugą osobę<sup>28</sup>), niezamierzone powtórzenie (zwyczajne sytuacje powracające cyklicznie w wyniku przypadku<sup>29</sup>), infantylizm<sup>30</sup>, wizję śmierci<sup>31</sup>. Czaszka przy wazonie jest więc, zgodnie z Freudowską nomenklaturą, sobowtorem, który na wzór twarzy malarza mierzy się z życiem, czyli z florą.

Czy zatem Ensor w rzeczywistości życzył sobie wirtualnego odrywania warstw ze swojego wizerunku w czasie oglądu obrazu tak, by oddzielić czaszkę od twarzy artysty? Gamboni skłania się ku opinii, że malarz zaprojektował autoportret w ten sposób, żeby widz podejmował te próby, jednak żeby nigdy nie udało mu się wykonać owego zadania w pełni. Historyk sztuki wskazuje na potencjalność *Bazgrzącego szkieletu*, gdyż pełen jest on wizualnych zagadek, które w znacznym stopniu stymulują inwencję widza (relacja przestrzenna przedmiotów, status kobiet w oknie)<sup>32</sup>. Mnogość możliwych interpretacji zbliża owo dzieło do potencjalności, w której współlistnieją równocześnie intencje artysty, projekcje odbiorcy oraz wizualna siła samego obrazu.



<sup>25</sup> Innym, słownikowym tłumaczeniem terminu jest 'budzący grozę'. Nim również będę się posługiwała.

<sup>26</sup> S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *idem*, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, t. 3, cz. 11, Warszawa 1997, s. 257.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 247.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 250.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 254.

<sup>32</sup> D. Gamboni, *op. cit.*, s. 80–81.





<sup>33</sup> X. Tricot, *James Ensor and Photography*, <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/sources/online-publications/james-ensor-and-photography> (data dostępu: 23 III 2018).

### ***Mój portret jako szkielet (1889)***

Grafika *Mój portret jako szkielet* została wykonana w akwafortcie na wzór fotografii zrobionej rok wcześniej przez, prawdopodobnie, Ernesta Rousseau jra<sup>33</sup>. Kompozycja zdjęcia oraz odbitek graficznych jest taka sama (z uwagi na naturę grafiki ryciny są lustrzanym odbiciem zdjęcia) i opiera się na portrecie stojącego przy oknie Ensora w ujęciu do kolan, zwróconego w trzech czwartych do widza. W pierwszym stanie grafika ukazuje twarz artysty zgodnie z rzeczywistością, w drugim zaś i trzecim – zasłoniętą maską-czaszką. W stanach późniejszych pojawia się również czaszka ustawiona w lewym dolnym rogu ramy okiennej; obrys tego „szkieletu głowy” nieznacznie tylko wyróżnia się spośród tysięcy krótkich, czarnych kresek.

Trzy stany pozwalają więc na dokładne prześledzenie procesu „zeszkieletowywania” fizjonomii Ensora. Kreskami kształtującymi puste oczodoły, przegrodę nosową, kości jarzmowe i zęby artysta pokrywa swoje żywe rysy, aby jak najdokładniej zakryć życie. Zaciemnia więc dokładny kontur twarzy i wiele charakterystycznych detali, lecz po „zdjęciu skóry i mięśni” nie zmienia się on na tyle, by nie móc zauważyć pewnych cech charakterystycznych Ensorowskiej fizjonomii. Sposób kamuflowania twarzy w technice akwaforty jest w istocie działaniem bardzo inwazyjnym – kwas wżera się i wypala narysowany na matrycy rysunek. Ponownie operuje się więc tu zależnością znaczeniową między wnętrzem a zewnątrz, paralelnie do żywej tkanki i nagich kości. W ten sposób ambiwalencja wizerunku zostaje wydobyta w tym medium bardzo dosłownie.

Tak jak w przypadku *Bazgrzącego szkieletu*, żywe elementy, a w szczególności oczy, których źrenice błyszczą w nagich oczodołach, mimo wyraźnej dominacji trupich rysów wciąż wyzierają spod szkieletu, walczą o swój status. To w oczach właśnie tkwi dowód na nieprzerwany żywot artysty, nadal są one nośnikami emocji, uczuć. Widać również odsłonięte ucho, szyję i dłonie, których „zeszkieletowanie” nie dotknęło, zatem elementy żywe i martwe wzajemnie się przeplatają, a czaszka niemal wsiąkła w portret artysty. Kości szkieletu nie zostały przeszczepione na zdrową skórę twarzy – ta uległa jedynie przykryciu nimi. Zatem podobnie jak w poprzednio analizowanej pracy, kategoria obrazu potencjalnego wydaje się tu najwłaściwsza; dynamiczna wibracja złożonej struktury własnego wizerunku i jej rozplanowanie, operujące skrajnościami życia i śmierci, skłania do założenia, że autor życzył sobie, by widz poddał refleksji dokonujący się na jego oczach proces, lecz nie potrafił finalnie dojść do jednoznacznych wniosków dotyczących sensu i statusu nakreślonego wizerunku.

*Mój portret jako szkielet* jest zatem doskonałą ilustracją korepondencji między niemal chirurgiczną ingerencją w strukturę twarzy a zmianami zachodzącymi w oku widza podczas oglądu obrazu potencjalnego. Dominacja obumarłych części fizjonomii nad nielicz-

nymi żywymi pokazuje walkę tych drugich o widoczność i pamięć, a równocześnie symbolizuje bitwę o znaczeniu dużo szerszym: to zapis rywalizacji między Ensorem a śmiercią. Pokazuje zatem to, co bez szkieletu byłoby dla odbiorców niewidoczne, a co artysta poprzez zakrycie twarzy całkowicie odsłonił. Istotne, że z motywem śmierci łączy się ujawniona w drugim i trzecim stanie grafiki położona na ramie okiennej czaszka. Zwrócona w trzech czwartych do postaci mężczyzny, kształtowana miękką i grubszą od kresek tła linią intensywniej czerni, ujawnia się widzowi dopiero po dokładnym oglądzie całej pracy. Znajduje się wewnątrz przestrzeni otwierającej się za ramą. „Szkielet głowy” postawiono tu tak, aby oprawa okna przysłaśniała szczękę oraz prawą kość skroniową. Na czubku czaszki artysta dorysował krótką fryzurę z przedziałkiem na środku – włosy nieznacznie opadają na część skroniową. Dodanie owego fragmentu personalizującego wskazuje na chęć ujrzenia w leżącej na parapecie czaszce rzeczy wykraczającej poza przedmiotowość i owo pragnienie promieniuje również na widza.

Autor zatem, tak jak w *Bazgrzącym szkielecie*, multiplikuje motyw czaszki w obrębie jednej pracy: projektując ją na swoją twarz oraz umieszczając gdzieś obok tak, aby była pozornie niewidoczna i dla odbiorców, i dla niego. Powtarzalność tego motywu i w tej pracy, i w całym *œuvre*, może być w istocie chęcią oswojenia się ze strachem przez powtarzanie jego źródła. W tym przypadku otaczanie się czaszkami miałooby na celu umniejszenie ich dominacji i doprowadzenie do ich spowszednienia. Zarzucenie tematyki szkieletu w drugiej fazie twórczości, po 1900 r., potwierdzałoby tę koncepcję. Zatem przybranie kości głowy może być sposobem na oszukanie samego siebie – zintensyfikowanie multiplikacji tego motywu funkcjonowałoby na zasadzie zanegowania pojmowania owego przedmiotu jako specjalnego.

Określenie prawdopodobnej funkcji czaszki w tle należy przeprowadzić właśnie, opierając się na tym głównym tropie, czyli na indywidualizacji wymienionego elementu. Ufryzowane włosy na czaszce umieszczonej na parapecie przypominają wygląd autora, co znów wskazywać może na próbę zdublowania swojego wizerunku (zarówno prawdziwego, jak i tego „zeszkieletowanego”). Jednocześnie przykład czaszki umieszczonej w ramie przywołuje znów koncepcję niesamowitego, ujawniając się przede wszystkim z powodu osobliwego kontrastu, wygenerowanego przez zestawienie zwyczajnej sceny z elementami fantastycznymi. Szczególnie widoczne jest to przy porównaniu trzech etapów pracy, przedstawiających stopniową transformację codzienności w scenę trawioną wyobraźnią i makabreską. Ponadto czaszka to przedmiot, który uległ procesowi multiplikacji oraz który, dzięki aspektowi personalizującemu, wpisuje się w kategorię sobowótora, niewykluczone więc także, iż sprawuje funkcję naśladowczą, mającą na celu podwojenie wizerunku własnej osoby.

Warto przywołać tu koncepcję Ottona Ranka, ucznia Freuda, zakładającą potrzebę podwojenia „ja” w formie cienia, odbicia, co może





<sup>34</sup> *Idem*, *A Portrait...*, s. 83.

<sup>35</sup> X. Tricot, *James Ensor...*

<sup>36</sup> *From self-portrait to painting skeleton*, [http://www.kmska.be/en/Onderzoek/Ensor/ERP\\_SchilderendGeraamte.html](http://www.kmska.be/en/Onderzoek/Ensor/ERP_SchilderendGeraamte.html) (data dostępu: 22 I 2018).

być próbą zanegowania nieuchronnej śmierci<sup>34</sup>. Zatem Ensor, duplikując swój wizerunek, stara się, by uchronić się przed całkowitym zapomnieniem i unicestwieniem, lokując cząstkę swej tożsamości w tak ważnym dla siebie przedmiocie – czaszce. Jej ufryzowanie dowodzi, że rozwiązanie to ma charakter zamierzony – zapobiega wzbudzeniu wątpliwości w odbiorcy, będącym w trakcie odszyfrowywania intencji autora. Jednak kontynuując myśl o jej zakamuflowaniu wizualnym, w czaszce zawiera się pewna niekonsekwencja artysty lub celowa wieloznaczność. Multiplikacja broniąca przed śmiercią może mieć bowiem charakter dwojaki: jawny bądź ukryty. W pierwszym przypadku powtórzenie pozwala Ensorowi zabezpieczyć własną tożsamość dzięki widzom percypującym obrazy zawierające zmultiplikowane czaszki, ponieważ nawet po śmierci artysty pozostaną odbiorcy jego „zeszkieletowe” duplikaty, przedstawione na płótnach. Innym rozwiązaniem jest rozmyślnie ukrycie sobowtóra (jak w przypadku konturowego obrysu czaszki na parapecie) tak, by choć osobistej podobiznie zapewnić nieograniczone trwanie w pamięci. Równoczesna personalizacja i ukrycie czaszki wykluczają się semantycznie; multiplikacja staje się nośnikiem redundantnych sensów przez nadpisanie jej na funkcję komunikacyjną, pośredniczącą między obrazem a widzem.

W konsekwencji prowokowana przez dzieło wielowymiarowość postrzegania, balansująca na granicy przytomności i projekcji podprogowej, podyktowana niejednoznacznością warstwy wizualnej, odpowiada opisanym przez Gamboniego cechom obrazu potencjalnego.

### ***Malujący szkielet (1895–1896)***

Na tym płótnie figura malarza została ponownie przedstawiona z czaszką zamiast głowy, tym razem w pracowni na poddaszu rodzinnego domu. Kompozycja bliska jest fotograficznemu oryginałowi<sup>5</sup> – artysta stoi przy sztaludze, całym ciałem zwraca się ku widzowi, trzymając w jednej dłoni olbrzymią paletę, w drugiej pędzel, którym sięga do płótna niewielkich rozmiarów. Wokół porozrzucone są po pomieszczeniu czaszki i maski różnego kształtu. Najistotniejszym elementem w kontekście omawianego problemu jest jednak to, czego nie widać – wyniki projektu prowadzonego przez Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii ujawniły, że również obraz olejny *Malujący szkielet* skrywa w swej strukturze zjawisko przenikania się żywej twarzy i maski-czaszki w fizjonomii Ensora<sup>36</sup>.

Zamazanie fizyczności jest w tym przypadku dokładniejsze niż we wcześniej opisanych grafikach oraz rysunku – z uwagi na oczywistą specyfikę medium malarskiego. Jednak już jej modelunek zdradza związki z żywym wizerunkiem Ensora: „malarska” czaszka i „fotograficzna” głowa przedstawione zostały pod tym samym kątem, w ujęciu trzech czwartych. Oczy na obu obrazach skierowane są ku

widzowi, obie „twarze” mają lekko zadarty podbródek i podobną linię szczęki. Ponadto modelunek czaszki sugeruje pewną mięsistość żywej skóry, jakby „szkielet głowy” zachowywał tu cechy ciała, a plamy żółto-rdzawego koloru z tyłu czaszki przywoływać mogą na myśl rude włosy artysty. Wrażenie ulega spotęgowaniu dzięki umieszczonemu bezpośrednio za figurą malarza obrazowi z żółtawymi płomieniami.

Po prześwietleniu płótna promieniami podczerwonymi okazało się także, że pod czaszką malarza kryje się wizerunek rzeczywistej twarzy mężczyzny. Proces tworzenia przebiegał więc w tym przypadku następująco: Ensor, używając ołówka, skopiował kompozycję z fotografii, wiernie odzwierciedlając rysy swojej twarzy, i dopiero podczas pracy malarskiej postanowił zastąpić ją czaszką. Na udostępnionej przez instytucję fotografii widać wyraźnie zarysowane brwi i oczy, fryzurę z przedziałkiem oraz ludzką szyję. Obraz uzyskany po prześwietleniu płótna dowodzi, że i tutaj artysta postąpił ze swoim wizerunkiem w podobny sposób, co w dwóch poprzednich pracach, wykonanych w innych mediach.

Gdy widz natrafi na wyniki projektu muzealnego, ma sposobność całościowej analizy problematyki złożonego wizerunku Ensora. Tym razem rekonstrukcja intencji artysty pozostaje oczywista, ponieważ pokrycie farbą rysunkowego szkicu uniemożliwia odbiorcy percypowanie procesu nakładania czaszki, a pozwala podczas oglądu obserwować jedynie efekt końcowy. Ponadto również wykonane wcześniej zdjęcie nie wpływa tak mocno na odbiór obrazu, jak było w przypadku grafiki *Mój portret jako szkielet. Malujący szkielet* dystansuje się wobec swojego pierwowzoru fotograficznego z uwagi na gwałtowną zmianę kolorystyki z monochromatycznej i ciemnej odbitki na kolorową, świetlistą oraz na modyfikację sylwetki malarza z pozycji siedzącej na stojącą i groteskowo wręcz niską i małą.

W rezultacie wizerunek wydaje się daleki od atmosfery śmierci. Karykaturalna fizjonomia mężczyzny wskazuje na tradycję *zwanze*: oto niewielkiego wzrostu postać, ubrana w za duży garnitur, kieruje się ku widzowi, szczerząc w uśmiechu zęby i patrząc wielkimi, wybałuszonymi oczami. Kształt oczu oraz ich głębokie umieszczenie w oczodołach nie są zresztą ludzkie, a raczej korespondują z maskami porzucanymi we wnętrzu *atelier*. Gałki oczne pozostałych czaszek również wyglądają tak samo, jedynie maska w formie twarzy kobiety ma oczy w prawidłowym, migdałowym kształcie. W porównaniu do dwóch poprzednich prac czaszka artysty jawi się nie jako miejsce walki żywego z martwym, lecz jest przedmiotem o spójnej wizualności, a same oczy powodują ożywienie kości czaszki, dzięki czemu przedmiot (struktura kostna głowy) przemienia się w podmiot (głowę artysty), o czym we wcześniejszych analizach nie było mowy.

Zestawienie szkicu prawdziwego oblicza Ensora, widocznego na podczerwieni, z namalowanym szkieletem pokazuje ponadto, że okrągłe, malarskie gałki oczne nie pokrywają się z tymi narysowanymi (podczas gdy przegrody nosowe konsekwentnie nakładają się na

siebie), są zatem potraktowane jako odmienne, nieodpowiadające sobie elementy obu głów. Przejście między dwiema postaciami Ensora, wyrażonymi w odmiennych mediach, nie jest więc nałożeniem czaszki na twarz, jak w przypadku rysunku oraz grafik. Czaszka w *Malującym szkielecie*, choć zastępuje twarz Ensora, jest w pewnej mierze autonomiczna właśnie dzięki nieludzkim oczom. Operowanie dwoma odmiennymi mediami równocześnie ponownie ukazuje rozmyślne sterowanie potencjalnością.

W tym obrazie potencjalności nie wzmagają zaś, jak w poprzednich dziełach, pozostałe „szkielety głów”. Porozrzucane po *atelier* czaszki oraz maski są równorzędne: namalowane w ten sam sposób, bez pogłębionej analizy światłocieniowej, a z dużą ilością naniesionej farby, z widocznymi białymi i niekiedy żółtymi impastami. Mają wybaluszone gałki oczne, którymi wodzą za artystą, usta zaś ich – bądź szczęki – pozostają na ogół otwarte. Przedmioty te okazują się więc tylko ożywionymi atrybutami, podglądającymi i komentującymi pracę swojego właściciela, całkowicie od niego zależne, choć, za sprawą swego karykaturalnego wyglądu, odrobinę krnąbrne. Pozbawione osoby, która może je przywdziać – pozbawione więc kontekstu – swoją funkcję ograniczają do tej charakterystycznej dla rekwizytu.

Równocześnie „walka” na twarzy Ensora między elementami żywymi a martwymi, tak widoczna na dwóch omawianych już dziełach, została tu zakończona – lub zepchnięta na margines. Autor zarzucił prace nad motywem szkieletu wówczas, gdy jego życie ustabilizowało się, wyzdrowiał i zyskał sławę – na omawianym obrazie zbliża się do stanu akceptacji swojej osoby. W konsekwencji kreacja artystycznego mikrokosmosu Ensora na tym obrazie przekonuje o jedności wizerunku z otaczającym go światem. Multiplikacja motywu czaszki oraz – przede wszystkim – nastrój dzieła, kształtowany intensywnymi, jasnymi barwami, sprawiają, że odbiorca traktuje kompozycję jako egzemplifikację całkowitego zespolenia autora z pomieszczeniem, w którym on pracuje, oraz z przedmiotami, którymi się otacza. Jest to dowód na związek emocjonalny łączący go z atrybutami używanymi podczas tworzenia oraz wykonanymi wcześniej płótnami. Ensor komunikuje w ten sposób, że dwa światy: ten, w którym on sam egzystuje, i ten, który sam wykreował, są nierozzerwalne i wzajemnie na siebie wpływają.

## **Wnioski**

Artysta podejmuje wątek metamorfozy wizerunku w różnych mediach i korzysta ze specyfiki każdego z obranych języków artystycznych odmiennie, za każdym razem wydobywając z techniki jakości i walory, które powiązać należy z kategorią obrazu potencjalnego lub ukrytego. Widać to w różnych intencjach i różnych sposobach zakrywania własnej fizjonomii w autoportretach – Ensor transformuje materie

swych obrazów, świadomie kształtując ich powierzchnię wieloznacznie. Wszystko po to, by uaktywnić stojącego przed dziełem widza oraz, dzięki problematyzacji struktury swej fizjonomii, pogłębić analizę stanów duchowych. Konsekwentnie sterując potencjalnością wizualną oraz znaczeniową, potwierdza, że posługiwanie się polisemią jest celowo wybranym elementem jego poetyki i strategii artystycznej.

W myśl metodologii Gamboniego praktyka operowania obrazami wieloznacznymi i ukrytymi (które niekiedy występują w kompozycjach symultanicznie) dowodzi, jak istotna dla artysty była procesualność, zarówno w trakcie pracy twórczej, jak i w percepcji dzieła. Ensor ingerował fizycznie w materię używanego materiału, zamalowywał, nanosił poprawki, a w przypadku grafiki trawił powierzchnię swojej twarzy, akcentując procesualność i nieodwracalność podjętych działań. Widz poprzez próby rozszyfrowania złożonego wizerunku artysty oraz innych składowych obrazu odtwarza niejako poszczególne fazy procesu kreacji – z różnym wynikiem. Poszczególne warstwy ciała i kości nakładano na siebie naprzemiennie (warstwa tkanki żywej – warstwa tkanki martwej), lecz powstałych w efekcie autoportretów nie można równie łatwo od siebie oddzielić. Jest to główny aspekt tych prac decydujący o ich wieloznaczności.

Pojawia się równocześnie pytanie o intencje artysty, kierujące nim przy tak wielopłaszczyznowym kreowaniu własnej podobizny oraz multiplikacji ulubionego motywu. Z uwagi na dzielący wybrane dzieła dystans czasowy widoczne jest pęknięcie: w *Bazgrzącym szkielecie* oraz *Moim portrecie jako szkielecie* elementy budzące grozę są celowo sproblematyzowane, by takimi właśnie jawić się podczas oglądania ich przez odbiorcę. Ponadto czaszki ulokowane zostały w pobliżu artysty, by włączyć widza w obraz lub odgrywać rolę sobowtórów, zapewniających Ensorowi trwanie w pamięci publiczności (zgodnie ze słowami Ranka, który przez podwojenie siebie rozumiał sprzeciwianie się nieuchronnej śmierci). W obrazie *Malujący szkielec* element niesamowitości uległ zniesieniu na rzecz *zwanze* i ironii; czaszki w *atelier* funkcjonują jedynie jako atrybuty figury artysty, a sama polisemiczność autoportretu została zakamuflowana przez operowanie odmiennymi mediami – rysunkiem i malarstwem – tak, by nie była już dla widza metamorfozą oczywistą. Należy zatem ponownie podkreślić konsekwentnie prowadzoną kreację artystyczną Ensora, zależną naturalnie od wybranego medium, jak i od stopniowych zmian postawy autora.

Trzy wybrane dzieła jedynie sugerują, jak bardzo rozbudowanym problemem jest w *oeuvre* Ensora fascynacja transformacją własnego wizerunku. W ostatnio prowadzonych badaniach w ramach Ensor Research Project podnoszono kwestię korespondencji między procesem twórczym a fizycznymi aspektami obrazów<sup>37</sup>, co przynosi nadzieję na kompleksowe analizy dzieł artysty – również analizy w kontekście poruszanych w tym artykule zjawisk: procesualności i wieloznaczności.



<sup>37</sup> Zob. *Ensor Research Project*, <https://researchportal.be/en/project/ensor-research-project> (data dostępu: 3 III 2019).



<sup>37</sup> Zob. *Ensor Research Project*, <https://researchportal.be/en/project/ensor-research-project> (data dostępu: 3 III 2019).

---

#### Słowa kluczowe

James Ensor, sztuka nowoczesna, sztuka XX w., obrazy wieloznaczne, obrazy potencjalne, obrazy ukryte, Dario Gamboni

---

#### Keywords

James Ensor, modern art, 20th century art, polysemic pictures, potential pictures, hidden images, Dario Gamboni

---

#### References

1. **Belting Hans**, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2014.
2. **Dinter Ina**, *Claire, Rose, Blanche – James Ensors Bildstrategien in Liebesgärten, Nymphenbildern und dem Spätwerk Zugl*, [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3620/1/Dinter\\_Claire\\_Rose\\_Blanche\\_James\\_Ensors\\_Bildstrategien\\_2015.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3620/1/Dinter_Claire_Rose_Blanche_James_Ensors_Bildstrategien_2015.pdf) (data dostępu: 5 VI 2019).
3. **Freud Sigmund**, *Niesamowite*, [w:] *idem*, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, t. 3, cz. 11, Warszawa 1997.
4. **Gamboni Dario**, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Islington 2002.
5. **Harris Smith Susan Valeria**, *Masks in Modern Drama*, Berkeley 1984.
6. **Kearl Michael C.**, *The proliferation of skulls in popular culture. A case study of how the traditional symbol of mortality was rendered meaningless*, „Mortality” 2015, nr 1.
7. **Kula Katherine Virginia**, „Me and My Circle”: *James Ensor in Twentieth Century*, [https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/10462/Kula\\_umd\\_0117N\\_11320.pdf](https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/10462/Kula_umd_0117N_11320.pdf) (data dostępu: 4 II 2019).
8. **Lesko Diane**, *James Ensor: The Creative Years*, Princeton 1985.
9. *Maski*, red. **M. Janion, S. Rosiek**, Gdańsk 1986, t. 2.
10. **Navarette Susan Jennifer**, *The Shape of Fear Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*, Lexington 2015.
11. *James Ensor*, ed. **I. Pfeiffer, M. Hollein**, Ostfildern-Ruit 2005.
12. **Schiff Gerard**, *James Ensor: Skeletons in the Studio*, „Annual Bulletin” nr 4 (1980/1981), <http://www.gallery.ca/bulletin/num4a/schiff4.html> (data dostępu: 18 I 2018).
13. **Segnini Elisa**, *The Mask as a Literary Trope between Decadence and Modernism*, Ottawa 2012.
14. **Eadem**, *Between Life and Death: On the Art of Mask-Making*, „Canadian Review of Comparative Literature” 2012, nr 3.
15. **Todts Herwig**, „Les épisodes de la vie d’un artiste intéressent beaucoup. The Power of the Media and How to Use It: An Exploration of Ensor’s Self-Mediatization”, [w:] *The Mediatization of the Artist*, ed. R. Esner, S. Kisters, Cham 2018.

---

**MA Adrianna Kaczmarek, [adrianna.kaczmarek@amu.edu.pl](mailto:adrianna.kaczmarek@amu.edu.pl)**

PhD student of Art History Institute at the Adam Mickiewicz University, Poznan. She prepares a dissertation on Polish self-portraits made in printing, with an emphasis on self-reflexion and visual correspondence between such prints.

**Summary**

**ADRIANNA KACZMAREK (Adam Mickiewicz University, Poznan) /  
Skull as a tool of metamorphosis in James Ensor's self-portraits**

The article discusses three self-portraits of James Ensor (1860–1949), in which the painter transforms his face into a skull. In each work this transformation takes place differently due to the choice of different media: drawing, printmaking and oil painting, but the common denominator for all is a visible, processual metamorphosis of the artist's image. Elements of the "living" face and the "dead" skull intertwine, which makes the images appear not directly, not clearly, because the status of the character in the image – dead, alive? – is difficult to be unambiguously defined by the viewer. The interpretation of the self-portraits was based on Dario Gamboni's methodology of potential and hidden images.