

tytuł:

Mimikra jako depersonalizacja w środowisku The Factory

autor:

Agnieszka Sosnowska

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 15 (2016)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/398/867/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Agnieszka Sosnowska

Mimikra jako depersonalizacja w środowisku The Factory

Jeżeli chcesz coś wiedzieć o Andym Warholu,
wystarczy spojrzeć na powierzchnię:
moich obrazów, filmów i mnie, i oto jestem.

Nie ma nic poza tym.

Andy Warhol

Oko kamery

„Prawdziwa akcja rozgrywa się poza kadrem kamery. Toczy się pół metra pod kadrem” – w ten sposób w scenie otwierającej *Factory 2* Krystiana Lupy¹ jedna z Warholowskich gwiazd Brigid Berlin komentuje premierę filmu *Blow Job*, która odbyła się w The Factory jesienią 1964 roku. Prowokacyjne, wymierzone w samo

sedno, stwierdzenie wypowiedziane na początku spektaklu rezonuje aż do jego końca. Jeżeli wierzyć wspomnieniom Ultra Violet, nie zostało ono jednak pierwotnie wypowiedziane przez Brigid Berlin, ale pochodzi z wymiany zdań między Ingrid Superstar a Gerardem Malangą po premierze filmu². Stanowi komentarz do zrealizowanego w 1964 roku ponadpółgodzinnego filmu, na którym widzimy statyczne ujęcie twarzy młodego mężczyzny. Na twarzy odbijają się napięcia, emocje, potęgujące się z czasem, aby wybuchnąć w końcowej sekwencji ekstazy erotycznej, której prowokatorzy pozostają poza zasięgiem naszego wzroku, zbieżnym z polem widzenia oka kamery.

W klasycznej, tradycyjnej semiotyce logicznej jedna z definicji symptomu opisuje sytuację, gdy widok dymu sygnalizuje z pewnością, że pół metra pod kadrem znajduje się ogień lub inne źródło dymu. W przypadku filmu Warhola publiczność przez pierwsze blisko dwadzieścia minut wpatruje się w ekran, aby wspólnie



Factory 2, reż. Krystian Lupa, fot. Krzysztof Bieliński, dzięki uprzejmości Teatru Starego w Krakowie

z aktorami śledzić każdy niuans twarzy mężczyzny z *Blow Job*. Jednak w spektaklu Lupy to właśnie aktorzy, ustawieni w linii na całej długości sceny, znajdują się w fizycznej odległości około pół metra pod ekranem, komplikując symptomowy charakter filmu. Pytanie o to, gdzie tak naprawdę rozgrywa się prawdziwa akcja, jest więc w spektaklu stale obecne. *Factory 2* można odczytać jako próbę podważenia konwencji spektaklu teatralnego na rzecz operowania teatralnością jako medium, do czego dochodzi przede wszystkim poprzez przełamanie różnicy między życiem codziennym a sztuką. W tym sensie spektakl daje nam wgląd w nowy sposób rozumienia kategorii teatralności, które można widzieć jako efekt kryzysu postaci w teatrze, upadku metafizyki obecności i podważenia stabilnej podmiotowości, a przede wszystkim jako konsekwencję procesu, który najcelniej opisał w latach 60. XX wieku Guy Debord:

Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia³.

Aby rozwinąć tę myśl, zacznijmy od przyjrzenia się strategii reżyserskiej zastosowanej przez Krystiana Lupę. Spektakl trwa blisko siedem godzin i rozwija się w niezwykle powolnym tempie. Co prawda reżyser przyzwyczaił publiczność do szerokiej ramy czasowej, w tym przypadku jednak zupełnie brakuje akcji. Brak fabuły. Jedna godzina niewiele różni się od kolejnej. Scenę wypełnia świta Andy'ego Warhola (Piotr Skiba), rozsadzona na kanapach bądź podpierającą ściany. W pracowni obecni są wszyscy stali bywalcy, należący do legendy, poczynając od gwiazd i kolejnych muz artysty, jak Edie Sedgwick (Sandra Korzeniak), Nico (Katarzyna Warnke), Ultra Violet (Urszula Kiebzak), po stałych współpracowników: Gerarda Malangę (Krzysztof Zawadzki) czy Paula Morrissey'a (Zbigniew W. Kaleta)⁴. Rozlewający się czas, wprowadzenie w stan lekkiego znudzenia, łączącego się po kilku godzinach z przemęczeniem fizycznym czy stępieniem uwagi, prowadzi paradoksalnie do tego, że jako widzowie możemy odpuścić – przestajemy oczekiwać, że coś się będzie działo i przykuwało naszą uwagę. Poddanie się wyznacza tu granicę przejścia z bycia „wobec” czy „naprzeciwko” do bycia „w”. W ten sposób dochodzi do rozmycia granicy między sceną a widownią. Zaczynamy trwać wspólnie w sytuacji, wobec której nie mamy już żadnych oczekiwań i której pozwalamy po prostu się wydarzać. Zgadzamy się na samozwrotność. Jest tylko tu i teraz. Teatr

wchodzi tu w rytm codzienności, co sprawia, że teatralność może ukazać się właśnie jako medium, a nie jako struktura czy formalna rama podejmowanych działań.

Co zatem charakteryzuje tę teatralność? Chciałabym postawić tezę, że rozbitcie tradycyjnych wzorców teatralności w czasach ponowoczesnych może prowadzić do ujawnienia się jej potencjału destrukcyjnego. To znaczy, że dochodzi do utożsamienia rzeczywistości teatralnej z rzeczywistością codzienną – i *vice versa* – co z jednej strony oznacza rozbitcie postaci scenicznej, o czym pisze Elinor Fuchs w *Śmierci postaci scenicznej*⁵, z drugiej zaś teatralizację życia i wprowadzenia podmiotu w konflikt tożsamościowy.

Zakładam, że istnieją radykalne różnice w funkcjonowaniu kategorii teatralności w nowoczesności i ponowoczesności⁶. Bliska jest mi wizja Antonina Artauda, że nowoczesność jest okresem upadku kategorii teatralności zarówno w teatrze, jak i w sferze publicznej, co wiąże się bezpośrednio z realizmem, dominacją tekstu czy iluzji scenicznej⁷. Wyczerpanie się paradygmatu modernizmu rozumiem z kolei jako powrót teatralności w nowej odsłonie – ponowoczesność jest erą teatralności *per se*. Artaud postrzegał nowoczesność jako najbardziej antyteatralny okres w dziejach kultury Zachodu. Niejednokrotnie formułował radykalne opinie dotyczące współczesnej mu praktyki, na przykład pisząc:

współczesny porządek społeczny jest nikczemny i godzien jedynie zniszczenia. Lecz jeśli to ma być zadaniem teatru, to odpowiedniejsze jest ono dla karabinów maszynowych. [...] Teatr współczesny upada, ponieważ stracił poczucie powagi z jednej, śmiechu z drugiej strony. Dlatego że zerwał z powagą, ze zgubną i natychmiastową skutecznością – i, aby wszystko powiedzieć, z Niebezpieczeństwem⁸.

Za tą odważną tezę stoi krytyka realistycznej wizji teatru, która zdominowała sceny, narzucając podporządkowanie wszystkich innych mediów tekstowi dramatu. Artaud nie był osamotniony w rozpoznaniu otaczającej go rzeczywistości jako pozbawionej teatralności. Podobnego zdania byli między innymi Nikołaj Jewreinow, Edward Gordon Craig, Wsiewołod Meyerhold czy Bertolt Brecht, którzy oskarżali realizm o odteatralizowanie teatru. Przy tym, co istotne, ten proces nie kończył się na deskach sceny, ale obejmował całą rzeczywistość kulturową i społeczną.

Wśród badaczy nie ma zgodnej opinii, jak należy definiować teatralność. Skalę

trudności uświadamia choćby to, że poświęcone temu zagadnieniu publikacje, które ukazały się w ostatnich latach, uchylają się od terminologicznej precyzji. Zarówno książki *Teatralność jako medium* Samuela Webera, *Theatricality* pod redakcją Tracy C. Davis i Thomasa Postlewaita, jak i poświęcony teatralności numer czasopisma „SubStance”⁹ wskazują na pluralizm znaczeń słowa teatralność. Na tym tle wyjątkiem jest stanowisko Josette Féral, która w dwóch tekstach opublikowanych kolejno w 1982 i 2002 roku podejmuje wysiłek stworzenia spójnej definicji. W eseju *Performance and Theatricality: The Subject Demystified* definiuje teatralność w opozycji do prężnie rozwijającej się w tamtych latach sztuki *performance* jako strukturę narracyjną i reprezentacyjną, która poprzez teatralne kody wpisuje podmiot w system symboliczny. Tymczasem sztuka *performance* ma jej zdaniem dekonstruować te kody¹⁰. W tekście *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language* badaczka rewiduje zaś swoje wcześniejsze poglądy, wyprowadzając definicję, którą chciałabym przyjąć jako punkt wyjścia dla moich rozważań. Teatralność rozumiana jest tu jako proces – proces patrzenia i bycia obserwowanym¹¹. Zwrotność określająca dynamikę relacji między sceną a widownią zostaje potraktowana jako istota sytuacji teatralnej. Skupienie na relacji między tym, kto patrzy, a tym, kto jest obserwowany pozwala Féral traktować teatralność jako jedno z wędrujących pojęć w naukach humanistycznych. To znaczy, że teatralność nie jest już właściwością przynależną teatrowi, ale go przekracza.

W środowisku skupionym wokół Warhola zachodzi proces kształtowania własnej egzystencji na wzór roli – gwiazdy teatralnej czy filmowej. Wystarczy przypomnieć najbardziej znane postaci The Factory: Edie Sedgwick, Ingrid Superstar czy Ultra Violet. Z kolei spektakl *Factory 2* Krystiana Lupy to przykład procesu odwrotnego – jest próbą zakwestionowania teatru i właściwej teatrowi postaci scenicznej na rzecz odtworzenia atmosfery i życia codziennego w pracowni Warhola. Mamy tu do czynienia z formą, którą można nazwać performensem teatralnym, co pozwala na wpisanie jej w szerszy kontekst zerwania z fikcją postaci. Zaryzykujmy więc pytanie, czy te dwie sytuacje – spektakl *Factory 2* i środowisko The Factory – nie spotykają się ze sobą w pół drogi? Czy „teatr” Andy’ego Warhola nie jest zapowiedzią teatru doby wyczerpania się paradygmatu nowoczesności? Postaram się udowodnić, że można go zinterpretować jako nieco przewrotne spełnienie marzenia Antonina Artauda, aby teatr dorównał życiu.

Teatr życia w The Factory

Do przechodzenia od *Factory 2* do oryginalnego The Factory, i z powrotem, prowokuje struktura spektaklu – oparta na powtórzeniu i podszywaniu się pod święte Warhola. Lupa porzuca tekst na rzecz kontekstu. Przyjmuje pozycję wycofaną, budując pole twórczej aktywności aktorów, którzy w zasadzie przestają grać, odtwarzając scenariusz – po prostu są na scenie. Zarówno liczba „2” w tytule, jak i podtytuł opisuje spektakl jako zbiorową fantazję inspirowaną twórczością Andy’ego Warhola. Reżyser nie stara się zrekonstruować obrazu pracowni, ale poniekąd stworzyć nowe The Factory. To znaczy, że odtworzeniu nie zostaje poddany tekst dramatyczny, ale sytuacje czy same reguły, które prowadziły do wykształcenia się tego neoawangardowego środowiska. Poruszamy się więc w ramie powtórzenia, przypominającej sposób prowadzenia eksperymentów naukowych. Aktorzy zostają wrzuceni na scenę w niejasnej roli, która każe im oscylować między postacią a własną niesceniczną podmiotowością. Muszą odnaleźć się na scenie, a obecna tam kamera stale śledzi te wysiłki utrzymania balansu między postacią a sobą – między projektowanym obrazem a „ja”.

„Pierwsza godzina *Factory 2* wywoływała mój sprzeciw: oglądałem widowisko podszywania się teatru pod życie”¹² – komentuje Grzegorz Niziołek. Rzeczywiście relacje aktorów wskazują, że praca nad spektaklem polegała przede wszystkim na stopniowym zacieraniu granic między rzeczywistością a fikcją, a nie na klasycznym budowaniu postaci. Razem z reżyserem powoli wchodzili w świat The Factory i jego mitu, otaczając się materiałami dotyczącymi tego środowiska – oglądali filmy dokumentalne, czytali książki, zaczęli wybierać charakterystyczne rekwizyty, które przenikały do ich życia potocznego.

Factory 2 nie jest pierwszym spektaklem Lupa, w którym podejmuje on zagadnienie kreowania postaci scenicznej. Problematyzowanie kondycji aktorstwa stanowi jeden z tematów, pojawiających się w jego twórczości chociażby w takich spektaklach, jak na przykład *Hiszpańska mucha* czy *Miasto snów*. Reżyser często prowokuje aktorów do wyprowadzanie roli z własnego doświadczenia. Jednak we wcześniejszych realizacjach Lupa stawiał wyraźnie granice między rolą a ekshibicyjnym eksponowaniem prywatności na scenie. W spektaklu o środowisku pracowni Warhola ta granica zostaje wyraźnie przekroczona – mamy do czynienia z eksperymentem na styku aktorstwa i eksponowania teatralnej konstrukcji

podmiotowości. Nasuwa się pytanie, z jakim modelem teatru mamy tu do czynienia? Czy radykalny zwrot w refleksji filozoficznej dotyczącej stabilności ludzkiej podmiotowości w ponowoczesności ma swoje bezpośrednie przełożenie na rozbięcie głównych założeń teatru?

Pewien wgląd w te kwestie daje Samuel Weber, opisując dwa podstawowe modele teatru oraz pokazując, jak metafora teatralna znajduje zastosowanie względem struktury podmiotu. Pierwszym jest tragedia, gdzie konflikt dramatyczny opisywany jest w terminach wskazujących na przypisanie go samemu skonfliktowanemu podmiotowi. W *Poetyce* Arystoteles opisuje tragedię przede wszystkim jako fabularną reprezentację jednolitej i skończonej działalności, posiadającą zwięzłą formę. Jak zauważa Weber, ten – przejęty od Arystotelesa – model ma charakter postulatu, w praktyce jednak inscenizowanie fabuły nigdy nie jest kompletne właśnie ze względu na to, że wiąże się z inscenizacją, która nie zaistnieje bez działań teatralnych. One zaś nigdy nie są tylko czystą reprezentacją działań, lecz „aktualizacją działań na scenie”¹³. To dążenie do formy zamkniętej, kompletności samej w sobie, odpowiada strukturze autonomicznego, aktywnego podmiotu, który wierzy w to, że sam wyznacza tory własnego losu. W tej perspektywie konflikty i zmagania z własnym „ja”¹⁴ są dramatycznym czy teatralnym wymiarem aktywności psychicznej. „Ja” nakłada na siebie maskę, która umożliwia zażegnanie konfliktu wywołanego pragnieniami, których spełnienie nie jest możliwe w ramach struktury społecznej, w trybie akceptowalnym zarówno dla podmiotu, jak i dla innych. Drugi model wiąże się natomiast z odwróceniem tak rozumianego maskowania w psychoanalizie Freudowskiej. Cały wysiłek inscenizatorski zostaje skierowany nie na to, żeby ukryć czy zasłonić prawdziwe „ja” naznaczone konfliktem, ale na stworzenie spójnej narracji, która podtrzymywałaby iluzję autonomicznego podmiotu. Niezwykle ważna staje się zatem funkcja widza, który nie tylko wytwarza, ale również potwierdza przestrzeń oszustwa. Jak podkreśla Weber, proces maskowania wymaga świadków, przez co jako model dramatyczny bliższy staje się komedii niż tragedii.

Twierdzenie autora, że w czasach rozbitcia podmiotowości teatr i teatralność wyłaniają się jako alternatywa, można uznać za analogiczne – jeżeli nie wręcz identyczne – z podjętą przez Elinor Fuchs próbą spojrzenia na ponowoczesność jako czas, w którym rzeczywistość przemienia się w teatr. „Ostatnie ontologiczne strategie obronne kruszą się, przemieniając w teatr”¹⁵ – twierdzi Fuchs. Punktem

wyjścia tych rozważań jest analiza kondycji postaci scenicznej. Już tytuł artykułu i książki Fuchs¹⁶ wydobywają główną tezę badaczki: w teatrze doby ponowoczesności postać sceniczna przestaje być centrum dramatu. Prowadzi to do stopniowego osłabienia samego dramatu, który stopniowo zaczyna tracić swoją dominującą pozycję na rzecz samego widowiska. Czym jest w takim razie teatr ponowoczesny w ujęciu Fuchs? „Odrzucanie tradycyjnych rozgraniczeń (na przykład między jaźnią i światem, istnieniem i rzeczą), wchłanianie ciągle nowych technik teatralnych i stylów”¹⁷ – to, jak twierdzi, jego cechy charakterystyczne. Podaje następnie własną definicję teatru ponowoczesnego, która wydaje się bardzo silnie naznaczona wpływem francuskich sytuacjonistów:

Jednak nowe sztuki [...] nie zajmują się kwestią stosunków między iluzją teatralną a rzeczywistością. Ten problem zniknął: zgodnie z nowym punktem widzenia każda ustabilizowana rzeczywistość jest fikcją. [...] wszystko jest ciągle zmieniającym się widowiskiem, a spektakl – jedyną dostępną rzeczywistością¹⁸.

Można dojść do wniosku, że podważenie tradycyjnej wykładni *mimesis* jako reprezentacji odbywa się w teatrze ponowoczesnym przez rozbicie relacji między iluzją a rzeczywistością. Sfera doświadczenia rzeczywistego zostaje w całości przejęta przez przedstawienie jako jedyną dostępną rzeczywistość. Istota teatru postmodernistycznego tkwi więc w tym, że nie ma nic ważnego poza nim – nie ma rzeczywistego świata. Jest tylko teatr, który widzi siebie i tylko siebie¹⁹.

Czy model konstruowania tożsamości w *The Factory* jest analogiczny do modelu budowania tożsamości postaci scenicznej doby kryzysu nowoczesności? Bez wątplenia można powiązać kwestię zatarcia granic między fikcją a rzeczywistością w tym neoawangardowym środowisku z kryzysem stabilnej podmiotowości w czasach ponowoczesnych. Oczywiście, nie jest to rozpoznanie nowe i odkrywcze. Wręcz przeciwnie, wpisuje się w zestaw podstawowych twierdzeń dotyczących wyczerpania się paradygmatu nowoczesności. Moja propozycja polega więc na próbie przedstawienia narracji, w której podmiot traktowany zgodnie z ujęciem Jacques'a Lacana jako „pęknięty”, szukając tożsamości w spojrzeniu drugiego człowieka i wzorach wytwarzanych przez kulturę masową, znika. Co to znaczy? Aby rozwinąć i wyjaśnić tę kwestię, wprowadzam kategorię mimikry – czyli znikania poprzez depersonalizację i utożsamienie się z tłem. Na potrzeby tej analizy

miejscami przejawiam niektóre kwestie. Przecież nikt tu fizycznie nie znika – ani w spektaklu, ani w pracowni Warhola. Chodzi jednak o uchwycenie sytuacji, kiedy podmiot zawiesza dystynkcję, dokonując stopniowej autodestrukcji; kiedy teatralny proces upodobniania się do kogoś innego, wchodzenia w rolę prowadzi do zawieszenia własnej podmiotowości, przechwycenia „ja” przez obraz i w końcu poddania się dominacji zewnętrznej siły.

Destrukcyjna moc mimikry

Nasuwa się co prawda wiele pytań dotyczących natury podobieństwa, a także zasady jego funkcjonowania. Należy jednak zauważyć przede wszystkim, że zjawisko to polega przede wszystkim na tym, że tworzy się ono i utrzymuje jedynie w oku patrzącego. „Natura tworzy podobieństwa. Wystarczy tylko pomyśleć o mimikrze. Najwyższą zdolność wytwarzania podobieństw ma jednak człowiek” – pisze Walter Benjamin w eseju *O zdolności mimetycznej*. I dalej:

Posiadany przezeń [przez człowieka – przyp. aut.] dar dostrzegania podobieństw nie jest niczym innym jak pozostałością potężnego niegdyś przymusu upodobniania się i zachowywania podobnie. Być może nie posiada on żadnej wyższej funkcji, której w sposób decydujący nie współwarunkowałaby zdolność mimetyczna²⁰.



Ilustracja towarzysząca angielskiemu przekładowi artykułu Rogera Caillois, *Mimicry and Legendary Psychastenia*

Władza naśladowania czy też zdolności mimetyczne człowieka są dla Benjaminia rodzajem przymusu, by stać się Innym. Nie zaznacza on jednak różnicy między mimetyzmem i mimikrą. Granice są tutaj niezwykle płynne. Można powiedzieć, że w pierwszym przypadku spotykamy się przede wszystkim z przedstawieniem, które zakłada sztuczność – udawaniem. W drugim poruszamy się w polu imitacji, która wiąże się z mechanizmem wstrząsu odmiennym od *mimesis*. Biologistyczne pojmowanie mimetyzmu odwołuje się do przystosowania zwierząt, które polega na upodobnianiu się gatunków do środowiska, między innymi poprzez ubarwienie czy zachowanie. Mimikra jest przypadkiem szczególnym – bezbronne gatunki muszą uciekać się do kamuflażu, przyjmując wygląd drapieżników bądź roślin trujących. Doprowadzona do maksimum, oznacza autodestrukcję poprzez eliminację różnic

między organizmem a otoczeniem.

Wyrowadzone ze świata przyrody pojęcie mimikry po raz pierwszy zostaje odniesione do zagadnień związanych z ludzką podmiotowością przez Rogera Caillois i – co warto podkreślić – badacz robi to mniej więcej tym samym czasie, kiedy Emmanuel Levinas wprowadza dyskurs doświadczenia twarzy drugiej osoby oraz bliskości Innego²¹. Caillois opisuje zachowania mimetyczne owadów, wychodząc od rozpoznania, że nie ma chyba wyraźniejszej separacji niż ta między żywym organizmem a jego środowiskiem. Stanowi ona warunek konieczny w procesie formowania się podmiotu i otwiera możliwość formułowania takich pojęć, jak suwerenność, autonomia czy tożsamość. Paradoks mimikry polega zaś na tym, że organizm działa przeciwko własnej egzystencji. Jak mamy to jednak rozumieć?

Antropolog tłumaczy swoje stanowisko, odwołując się do opisu zachowania owadów, które przyjmują wygląd zewnętrzny innej istoty za pomocą skrupulatnej imitacji niemalże każdego detalu – tak, że często w percepcji wzrokowej nie potrafimy odróżnić pierwowzoru od kopii. Efekt idealnego podobieństwa zostaje osiągnięty jako suma drobnych detali, gdzie żaden z nich, sam w sobie, nie jest decydującym. Wyłania się przed naszymi oczami jako coś rozpoznawalnego i tym samym potwierdza własną skuteczność. Jak pisze badacz:

Przyjmuje się, że w celu własnej ochrony nieszkodliwe zwierzę przybiera odpychający wygląd. Na przykład motyl *Trochilium* i osa *Vespa Crabro* – te same smoliste skrzydła, te same brązowe kończyny i czułki, ten sam czarno-żółty prążkowany odwłok i tułów, ten sam pełen wigoru i głośny lot w biały dzień²².

Przede wszystkim zagadkowa wydaje się sama wiara w skuteczność imitacji, którą tak szybko zakładamy przy analizie tego zjawiska. Zdaniem Caillois w mimetyzmie uruchamiają się mechanizmy analogiczne do praktyk magicznych. Długotrwała obserwacja nieruchomego kręgu plamek prowadzi do fiksacji i odrętwienia.

Co istotne dla mojego wywodu, Caillois nie zgadza się z teorią większości badaczy analizujących zjawisko mimikry, że jest to strategia obrony przed drapieżnikiem. Przytacza liczne przykłady wskazujące, że istnieją gatunki owadów, które są z natury niejadalne, nie mają więc podstaw praktycznych, aby stosować taktyki obronne. Tymczasem również wśród nich obserwujemy zachowania mimetyczne –

przebieranie się w kostium innego owada albo upodobnianie do kory drzewa. Możemy zatem widzieć w mimikrze nadwyżkę estetyczną – ozdobę czy ornament. Zastosowanie strategii uniknięcia ataku poprzez bezruch wydawałoby się bardziej zasadne niż próba wytworzenia iluzji optycznej, która paradoksalnie – jak zauważa Caillois – często jest zupełnie nieczytelna dla drapieżników i zawodzi jako funkcja ochronna:

Eksperymenty przeprowadzone przez Judda i Fouchera ostatecznie rozwiały wątpliwości: drapieżnicy w ogóle nie dają się nabrać homomorfii i homochromii; pożerają świerszcze, które są nieodróżnialne od liści dębu, czy ryjkowce, które przypominają zupełnie niewidoczne gołym okiem małe kamienie. Indyjski patyczak, który formą, kolorem i postawą symuluje gałąź, zostaje zdemaskowany i zjedzony przez wróble jak tylko wyjdzie na otwarte powietrze. Generalnie mówiąc, znajdziemy wiele pozostałości po mimetycznych owadach w żołądkach drapieżników²³.

Czy badacz stara się więc przekonać nas, że owady wykształciły własną estetykę? Oczywiście nie. Wyjaśnienie tego fenomenu „luksusu” czy naddatku, na jaki pozwalają sobie niektóre stworzenia, jest w jego interpretacji bardziej mroczne. Mianowicie wskazuje na autodestrukcyjny wymiar zachowań w świecie przyrody. Caillois stawia bowiem tezę, że podobieństwo mimetyczne wiąże się z poddaniem się urokowi tła i z pragnieniem stania się Innym. Jak twierdzi:

Istnieją przypadki, w których mimikra prowadzi stworzenia do najgorszego: niektóre gąsienice udają tak skutecznie pędy krzewów, że ogrodnicy wycinają je sekatorem. Przypadek *Phyllis* jest nawet smutniejszy: przyglądają się sobie, biorąc siebie nawzajem za prawdziwe liście w taki sposób, że można zgodzić się co do zaistnienia tu rodzaju zbiorowego masochizmu prowadzącego do wzajemnej homofagii. Udawanie liścia jest więc „prowokacją” do kanibalizmu w ramach uczt totemicznych²⁴.

Podążając za tą interpretacją, należałoby więc zarzucić postawioną powyżej kwestię wymiaru estetycznego na rzecz pytania o to, czy zachowania mimetyczne możemy traktować jako rodzaj zaburzenia instynktu przetrwania? Warto zaznaczyć, że antropolog zapewnia czytelnika, że zjawisko mimikry na poziomie zwierzęcym jest podobne do tego, co na poziomie ludzkim manifestuje się w sztuce. W ramach analizy przekracza on jednak biologistyczny punkt widzenia, w którym miałaby ona

jedynie cele praktyczne i stanowiła strategię przetrwania. Zwraca się zaś ku tezie, zgodnie z którą możemy dostrzec w mimikrze również strategię relacji z przestrzenią, w ramach której postrzeganie przestrzeni jest równocześnie stawaniem się nią. W tej perspektywie zachowanie mimetyczne to coś więcej niż walka o przetrwanie. Jest ono raczej bezpośrednio związane z postrzeganiem przestrzeni, odczuwaniem jej naporu ze wszystkich stron – a nawet wciąganiem, aby stać się jej nieodróżnialną częścią. To zjawisko znane jest w świecie psychiatrii jako psychastenia, depersonalizacja, i zostało opisane między innymi przez Pierre'a Janeta²⁵.

To, być może zbyt obszerne, wprowadzenie kategorii mimikry służyć ma zbudowaniu perspektywy umożliwiającej ukazanie The Factory właśnie jako laboratorium pracy mimikry – przestrzeni, w której na pewnym poziomie uruchomione zostają mechanizmy autodestrukcji. Należałoby je rozumieć przede wszystkim jako zawieszenie własnego „ja” na rzecz wejścia w obraz czy steatralizowaną rzeczywistość.

W dalszej części tekstu najpierw staram się przyjrzeć teatralnemu wymiarowi atmosfery panującej w pracowni, aby następnie przejść do krytycznej interpretacji mechanizmów wytwarzania teatralności: eksperymentalnego sposobu pracy Warhola z kamerą czy samej autokreacyjnej osobowości artysty. Niezwykle sugestywne są tutaj wypowiedzi gwiazd Warhola, potwierdzające, że The Factory było miejscem, które funkcjonowało na odrębnych zasadach niż rzeczywistość zewnętrzna – rodzajem osobnego biotopu (czy raczej teatrotopu), który przyciągał osobowości otwarte na eksperymenty z własną podmiotowością czy – innymi słowami – szukające własnego wizerunku w oczach innych. „Byliśmy biedni, ale przecież mieszkaliśmy wewnątrz obrazu” – mówi Ivy Nicholson w filmie *Andy Warhol's Factory People*. Warhol przyciągał nie tylko postacie związane ze środowiskiem gejowskim, ale również tych, którym przemysł filmowy nie dawał szans. „Kocham właśnie takich ludzi, wyrzutków show-biznesu odrzuconych na przesłuchaniach [...]. Nie potrafili grać, ale gdy coś robili, robili to świetnie” – komentował²⁶.

Estetyka nudy

„Nic się nie dzieje” – zarzut braku akcji był podstawowym tropem krytyki wymierzonej w undergroundowe filmy Warhola. Tymczasem fascynacja estetyką

powierzchni²⁷ polegała tu na zainteresowaniu sytuacjami, w których nie ma absolutnie nic spektakularnego. Wystarczy przywołać film *Empire*, w którym przez ponad osiem godzin widzimy nowojorski budynek Empire State rejestrowany po zmroku i do tego wyświetlany w zwolnionym tempie.

Hal Foster zauważa, że podczas gdy współczesny mu Marshall McLuhan postrzegał technologie medialne jako protezy, Warhol używał ich zarówno jako tarczy, jak i narzędzia agresji²⁸. Trudno jednak zgodzić się z tym stwierdzeniem. Cieleśność, a także materialność, pozostają bardzo istotnymi punktami wyjścia dla dzieł Warhola. Sposób pracy kamery jest często początkowo wyprowadzany bezpośrednio z ciała – tak jak na przykład w jednym z najlepiej znanych i pierwszych filmów, *Sleep* z 1964 roku, w którym obserwujemy Johna Giorna śpiącego na kanapie przez pięć godzin i dwadzieścia minut. Jest to sytuacja zaobserwowana wcześniej okiem, angażująca ciało siedzące przez wiele godzin na fotelu i przyglądające się śpiącemu człowiekowi. Dopiero później ten sposób patrzenia zostaje ponownie odnaleziony przy użyciu kamery filmowej²⁹. Oko kamery przejęło więc od pewnego momentu sposób patrzenia Warhola i stało się jego przedłużeniem czy właśnie protezą. To właśnie poprzez próbę odnalezienia w medium sposobu patrzenia obciążonego codziennością – wielogodzinnym trwaniem, trywialnością, nudą czy wreszcie brakiem akcji – Warhol dotyka granic percepcji i konfrontuje się z banalną, biologiczną stroną egzystencji. Obserwuje człowieka, stosując metodologię laboratorium naukowego, w którym obiekty – owady i inne zwierzęta – trzymane są w specjalnie stworzonych w tym celu szklanych terrariach, pozwalających na możliwie bliskie przyglądanie się ich zachowaniom i procesom życiowym. Przykładem urządzenia tego typu, bliższego potocznemu doświadczeniu mogą być zabawki dla dzieci w formie pudełek ze szkłem powiększającym, w które wrzuca się chwytane owady i robaki, aby przyglądać się w zbliżeniu każdemu ich detalowi. Niestety, nie wszystkim z nich po takich zabiegach udaje się przeżyć, trudno więc powstrzymać narzucającą się okrutną analogię z tragicznym gaśnięciem gwiazd Warhola po odejściu z *The Factory* – Edie Sedgwick, która w wieku dwudziestu ośmiu lat popełniła samobójstwo, transgenderowej Candy Darling, zmarłej w wieku dwudziestu dziewięciu lat po ciężkiej chorobie, czy Paula America, który zginął w wieku trzydziestu ośmiu lat pod kołami samochodu. Henry Geldzahler, były partner Paula America, wprost formułował w latach 80. oskarżenia, mówiąc, że „jest on [Paul

America – przyp. aut.] cieniem człowieka po tym, jak środowisko The Factory skończyło z nim. W końcu umyli ręce i pozwolili mu odpłynąć. Jest teraz wypaloną, biedną istotą, która żyje w komunie w stanie Indiana i stara się pozbierać do kupy”³⁰. Jak dzisiaj wiemy, te wysiłki okazały się daremne.

Dostępne źródła dotyczące The Factory, a może przede wszystkim legenda miejsca zawiązania się komuny artystycznej, która mogła zaistnieć tylko w danym chronotopie, pozwala widzieć pracownię Warhola jako przestrzeń *stricte* teatralną – gdzie podziały formalne na scenę i widownię zostają zniesione, a teatralność przejawia się jako medium wszelkich podejmowanych działań. Ma to swój początek w listopadzie 1963 roku, kiedy Warhol zmienia pracownię, przeprowadzając się do fabryki mieszczącej się pod numerem 231 przy Wschodniej Czterdziestej Siódmej. W ponad trzystumetrowej przestrzeni mogła ogniskować się jego działalność artystyczna związana z produkcją obrazów i filmów. Przede wszystkim jednak aktywność towarzyska otwarta dla środowisk gejowskich, lesbijskich czy transgenderowych. Zarówno położenie na mapie Nowego Jorku, jak i plan wnętrza składają się dziś na utopijny mit pracowni Warhola. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że powstaje tu inne środowisko niż choćby to związane z artystyczną dzielnicą SoHo, gdzie dokładnie w tym samym czasie architektura loftów miała bezpośredni wpływ na aspekt performatywny i interdyscyplinarny działań podejmowanych przez artystów skupionych wokół Judson Dance Theatre (jak Yvonne Rainer, Steve Paxton, Robert Morris) czy innych mieszkańców dzielnicy (m.in. John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Joan Jonas).

Proksemika The Factory, a także sama osobowość Andy’ego Warhola przyciągały innego rodzaju osobowości i praktyki artystyczne i ustanawiały scenę o odmiennym charakterze niż ta na dolnym Manhattanie. Na tej scenie rozgrywał się bowiem przede wszystkim teatr życia. W książce *Andy Warhol. Życie i śmierć*, będącej punktem wyjścia dla spektaklu Krystiana Lupy, Victor Bockris opisuje samo pomieszczenie następująco:

Cztery metalowe kolumny wyznaczały środkowy kwadrat powierzchni. Podłoga była betonowa, a ściany z sypiącej się cegły. Wnętrze było ciemne, ponieważ okna od strony południowej zamalowano na czarno, a sufit był niski. Mieściła się tu przedtem fabryka kapeluszy³¹.

Elementem uruchamiającym i potęgującym teatralność stało się jednak

pomalowanie wszystkiego na srebrno, wyłożenie srebrną folią oraz potłuczonymi lustrami. Ten gest przeobraził studio w przestrzeń narzucającą się każdej osobie, która znalazła się w jej wnętrzu, a także zupełnie osobną i sztuczną. Warhol przejął ten pomysł od Billy'ego Name'a: zachwycił się jego mieszkaniem ozdobionym w całości srebrną folią i poprosił o odtworzenie tego samego efektu w swojej pracowni przy Wschodniej Czterdziestej Siódmej. Jak wspomina Ultra Violet:

I w ten sposób Billy wylądował w ciemnej kamerze w Fabryce i, krok po kroku, powlekł każdy cal kwadratowy powierzchni ścian, podłogi, zbiornika w toalecie, żarówek srebrną folią lub srebrną farbą w sprayu. Pomalował nawet sztuce. Posrebrzała i peruka Andy'ego. Cała pracownia zmieniła się w gigantyczne, rozjarzone lustro³².

Równocześnie wyciemnione okna odcinały dostęp naturalnego światła. Sztuczne oświetlenie pozwalało zaś na skuteczne zniwelowanie różnicy między nocą a dniem. Powstała więc przestrzeń silnie odizolowana od świata zewnętrznego – sztuczna – i w tym geście odcięta tak bliska scenie teatralnej.

Chciałabym spojrzeć na The Factory właśnie jako miejsce naznaczone na każdym poziomie teatralnością³³, gdzie kontekst sytuacyjny i towarzyski jest na tyle wyraźnie zarysowany, że ma siłę wprowadzania podmiotu znajdującego się w jego ramie w konflikt tożsamościowy. Rozumiem przez to przede wszystkim oscylowanie między „ja” a kreowanym obrazem „ja” oraz wysiłek związany z próbą utrzymania tego obrazu. Warto przywołać wypowiedź Warhola, która pokazuje, jak na poziomie symbolicznym studio przekształca się w powierzchnię zwierciadlaną – jest lustrem, w którym stale poszukuje się własnego wizerunku:

Zapewne za sprawą amfetaminy był to doskonały moment do zainteresowania się srebrem. Kolor srebrny oznaczał przyszłość – srebrny ekran. [...] Srebro to może przede wszystkim kolor narcyzmu – lustra są pod spodem pokryte srebrem³⁴.

Obsesja filmowania

Aktorzy w spektaklu *Factory 2* zostają umieszczeni w przestrzeni, która odtwarza właściwości zwierciadlane pracowni Warhola, począwszy od folii na ścianach, przez obecność kamery, która rejestruje akcję i często ją podwaja, transmitując na żywo obraz, który publiczność ogląda też oczywiście gołym okiem, po odbicia w spojrzeniu innych aktorów³⁵. To jednak właśnie obsesja nieustannego filmowania, przeniesiona na scenę bezpośrednio z wnętrza The Factory, jest w moim

przekonaniu tutaj szczególnie interesująca. Lupa ponawia bowiem na scenie eksperymenty z podmiotowością, które prowadził Warhol, pracując nad ich strukturą i wnikając w ich logikę. Aktorzy są poddani stałej rejestracji. Kamera zaciera ślady swojej obecności w podobny sposób, w jaki czynił to Warhol – po prostu obserwuje. Przyglądając się w milczeniu, jak kolejne gwiazdy Warhola doprowadzały się do ruiny, dokonuje obnażenia ludzkiej natury. Przede wszystkim jednak jest maszyną, która – pozbawiona uczuć – może bez skrupułów rejestrować wszystko, omijając konieczność stawiania sobie granic moralnych. Tym samym bezustannie i bezlitośnie wystawia na próbę budowany obraz własnego „ja”.

Odwołując się stale do zainteresowania powierzchnią – tym co niespektakularne i potoczne – Warhol stworzył przestrzeń tolerancji czy – szukając innego słowa – przestrzeń nieuwagi, która pozwoliła mu rejestrować sytuacje prywatne i intymne. Ponadto dokonał tego bezmiennie. Stawiał po prostu kamerę, włączał i odchodził, pozwalając jej zapisywać obraz bez czyjejkolwiek ingerencji. W ten sposób czynił ją przeźroczystą. „Praca w filmie z Andym nie zawstydzą, bo nigdy się nie wie, czy jest się na wizji, czy nie. Nigdy się nie wie, czy kamera się kręci, czy przestała” – pisze Ultra Violet³⁶. Możemy obserwować ten zabieg również w samym spektaklu, gdzie po jakimś czasie przyzwyczajamy się do jej obecności, przestajemy zauważać – zapominamy. Taśma filmowa, w przeciwieństwie do samej sytuacji, nie ma jednak efemerycznego charakteru: w swojej okrutnej bezstronności stanowi rodzaj dowodu rzeczowego.

Blow Job jest jedynym oryginalnym filmem Warhola, który zostaje wykorzystany w spektaklu. Ekran zawieszony nad głowami aktorów stale jednak – szczególnie



Factory 2, reż. Krystian Lupa, fot. Krzysztof Bieliński, dzięki uprzejmości Teatru Starego w Krakowie

w pierwszej połowie – wypełnia się albo bezpośrednią transmisją obrazu z kamery, która filmuje aktorów, albo wcześniej nakręconym materiałem w formie monologów dokamerowych. Aktorzy–postacie konfrontowani są z urządzeniem, którego milczenie prowokuje ich do mówienia – mówienia czegokolwiek. Gdy wyraźnie improwizują często kilkuminutowe, a nawet kilkunastominutowe wypowiedzi, rola wyslizguje się im z rąk, a granica między grą a życiem zostaje wymazana za sprawą samego kształtu sytuacji.

Monologi odtwarzają podstawową strukturę czterystu siedemdziesięciu dwóch *Screen Tests* Warhola, które powstały w latach 1964-1966 i tworzyły serię portretów filmowych. Przekraczają ją jednak równocześnie, ponieważ postacie nie są już nieme. Przestrzenią powstawania *Screen Tests* było The Factory i trudno opisać je innymi sformułowaniami niż zaczerpniętymi z sytuacji pozowania do portretu. Andy Warhol – czy inna osoba odpowiedzialna danego dnia za realizację – ustawiała modela przed kamerą i prosiła, aby pozostał nieruchomo przez około trzy minuty, patrząc wprost w obiektyw urządzenia. Tylko tyle. Jednak dla większości osób jest to sytuacja nie do wytrzymania. Wprawia w zakłopotanie, jest krępująca, wywołuje nieoczekiwane reakcje fizjologiczne – jak rozbiegany wzrok. Różni się też znacznie od pozowania w studiach fotograficznych, gdzie obiektowi pozostawiony zostaje czas na przygotowanie się, dobranie odpowiedniego wyrazu twarzy i przyjęcie wybranej pozycji. Spreparowana twarz, pożądany obraz siebie, zostają zakwestionowane już choćby przez to, że trzeba je utrzymać – trwać w poszerzonej ramie czasowej. Konfrontacja sam na sam z kamerą filmową uruchamia zupełnie inne mechanizmy niż zdjęcie, gdzie efekt zostaje uchwycony poza czasem.

Siła *Screen Tests* wynika z ich minimalizmu formalnego, przejawiającego się w sterylności sytuacji i warunkującego jej skuteczność. Gest postawienia przed kimś kamery i filmowania twarzy nie pozostawia obojętnym, stając się sytuacją o dużym potencjale psychoanalitycznym. Wymaga ona skonfrontowania się z obrazem samego siebie; postawienia go dosłownie „przed” sobą, a może przede wszystkim ujawnienia, obnażenia się przed innymi. Tu właśnie należy szukać źródła wspomnianej niespójności – w ambiwalencji między autentycznością a graniem. Warto przyjrzeć się uważnie „testom”, a drobne różnice w zachowaniu traktować jako symptom o wiele głębszych procesów. Oglądając kolejne filmy, można odnieść wrażenie, że ich efekt jest przeciwny do zamierzonego. Można zatem przewrotnie stwierdzić, że nie portretują one osoby, która znajduje się przed obiektywem, ale

właśnie rejestrują jakąś nieprzystawalność, niemą walkę, która toczy się za fasadą twarzy. Jedna z gwiazd Warhola – Mary Woronov – zauważa, że *Screen Tests* stanowiły przede wszystkim rodzaj testu psychologicznego:

Obserwowało się osobę, która toczy walkę o obraz siebie – stara się go ochronić. Można projektować własny obraz przez kilka sekund, jednak potem zaczyna się on osuwać i odsłania się prawdziwe „ja”. Dlatego było to [*Screen Tests* – przyp. aut.] tak celne – widziało się zarówno osobę, jak i sam obraz³⁷.

Douglas Crimp nazwał tę cechę serii filmów Warhola *mis-fitting*, co można rozumieć jako błędne dopasowanie czy błędne koło nietrafionych, stale wymykających się spójności³⁸.

Rozbicie tożsamości

Najbardziej charakterystyczny w serii jest *Screen Test* Ann Buchanan: burza ciemnych włosów spuszczonej na ramiona i poważna, nieco zasmucona twarz, skierowana prosto na widza. Bliskość twarzy wywołuje niepokój i jednocześnie fascynuje, zawstydzia, prowokuje – spektrum czasem wykluczających się wrażeń. Kadr ustawiony jest tak, aby pojedyncza klatka była tożsama z portretem fotograficznym. Buchanan w ogóle nie mruga oczami przez cały czas trwania testu. Jej twarz wydaje się coraz piękniejsza. Nie można powstrzymać się od tej myśli. Wielkie, szeroko osadzone oczy i ich ciemna oprawa wzmocniona kruczymi brwiami odwracają uwagę od innych wyrazistych cech Ann – jak nos czy usta. Mija kolejna minuta. Jej oczy stają się szkliste, zaczyna płakać.

Ann Buchanan nie należała do środowiska zgromadzonego wokół The Factory. Była jednak blisko związana z poetami z pokolenia beatników, dzieliła mieszkanie w San Francisco z Nealem Cassady i Allenem Ginsbergiem. Jej *Screen Test* należał podobno do ulubionych Warhola. Możemy przypuszczać, że wynikało to z napięcia wywołanego wybuchem płaczu, bądź faktu, że ten akt wyczerpuje konwencję całej serii. W tej sytuacji jest zarówno jedną z najbardziej osobistych reakcji przed kamerą, jakie możemy sobie wyobrazić, jak i najbardziej teatralną. Te dwa aspekty spotykają się tutaj, i jako widzowie jesteśmy stawiani w sytuacji równoczesnego wzruszenia i rozbawienia. Wzruszenia tym, że Ann płacze; rozbawienia tym, że dekonstruuje ona sytuację; odwraca do góry nogami, ukazując szwy i śmiejąc się

w twarz prowokatorowi tych testów. Przede wszystkim jednak daje Warholowi dokładnie to, czego chciał, ukazując równocześnie intencje stojące za sposobem pracy z kamerą praktykowanym w The Factory. Chodzi o to, że kamera stanowi medium obnażenia. Stale rejestruje zachowania ludzi w intymnych sytuacjach, które za jej sprawą tracą naturalność i płynnie przechodzą w inscenizację. Rozbicie między „ja” a obrazem „ja” wyraźnie ciąży w stronę tego drugiego – tak jakby podmiot istniał tutaj tylko poprzez obraz. Interpretacja ta byłaby częściowo polemiczna wobec twierdzeń Douglasa Crimpa wyprowadzonych w analizie *Blow Job*, zgodnie z którymi filmowa wizja Warhola nie jest voyerystyczna. Jak twierdzi Crimp, *Blow Job* ustanawia etykę patrzenia antyvoyerystycznego, gdyż nie mamy do czynienia z podglądaniem nieświadomych niczego osób, a liczne zabiegi formalne przypominają widzom o tym, że obcują z filmem³⁹. Nie wyklucza to jednak twierdzenia, że filmy Warhola nie pozwalają na zdobycie wiedzy o przedstawionych w nich osobach. Jak bowiem zaznacza Crimp, „Warhol znalazł sposób by ludzi ze swojego świata uczynić widocznymi, nie czyniąc ich przedmiotem poznania. Wiedza o świecie dostarczana przez jego filmy nie jest wiedzą o innych na nasz użytek”⁴⁰.

Paradoksalnie wycofana obecność Warhola stwarzała pole do autoprezentacji dla innych. Jak pisze Victor Bockris, „sama obecność Warhola wyzwalała w ludziach coś specjalnego; tak że potrafili odgrywać swoje fantazje, rozbierać się, wyprawiać dzikie wariactwa, żeby tylko zwrócić jego uwagę”⁴¹. Czego oczekiwał od swoich gwiazd? Z dzisiejszej perspektywy trudno dać jednoznaczną odpowiedź. Gdy jednak dowiedział się, że Freddie Herko – tancerz związany z The Factory – popełnił samobójstwo, rzucając się z piątego piętra – miał podobno powiedzieć: „Dlaczego mi nie powiedział, że to zrobi? Można było tam pojechać i to sfilmować”⁴². Z dzisiejszego punktu widzenia trudno ocenić ile prawdy w tego typu sformułowaniach, a ile czystej prowokacji ze strony artysty.

Warhol, który stale podkreślał, że chce być jak maszyna, i wprowadzał różne działania, które miały zbudować taki jego wizerunek w oczach innych – podobny do legendy o tym, że oprócz słodyczy prawie w ogóle nie przyjmował pokarmów – znalazł w kamerze filmowej towarzyszkę swoich eksperymentów przeprowadzanych bezpośrednio na środowisku zgromadzonym wokół jego pracowni. Hal Foster opisuje Andy’ego Warhola jako postać o sprzecznej naturze: z jednej strony obojętną czy „przepuszczalną” – podziurawioną jak durszlak czy sito, przez które wszystko spływa, nie wywołując wyraźnych zmian; z drugiej strony przeczuloną na

własnym punkcie.

Warhol posiadał również od samego początku dziwną zdolność przyciągania do siebie quasi-sobowtórów, jak Edie Sedgwick (najbardziej znana spośród kilku jego towarzyszek, która zmarła młodo) czy Nico (monotonny głos Velvet Underground), a następnie odchodzenia jako własne symulakrum – nawet kiedy był obecny, Warhol sprawiał wrażenie nieobecnego czy w inny sposób obcego, co jak na gwiazdę jest paradoksalną cechą. Te cechy stały się centralne w jego osobowości, która jest często postrzegana jako jego własne końcowe dzieło⁴³.

Foster – przyglądając się sprzecznościom pojawiającym się w obrazie samego siebie u Warhola, rozpadaniu się tego obrazu w autoportretach, ponownej integracji, rozpięciu między wycofaniem, pewnego rodzaju zawstydzeniem a magnetycznością i ikonicznością – stawia interesującą tezę, że problemy z własnym wizerunkiem otworzyły Warhola na dostrzeganie tych samych problemów u innych, a także uważne przyglądanie się tym, którzy posiadali zdolność skutecznego kreowania i performowania własnego obrazu. Portret w praktyce artystycznej Warhola przybierał więc rozmaite formy – od zdjęć zrobionych w automatach ulicznych albo wzorowanych na policyjnych fotografiach aresztantów po stylizowane ujęcia gwiazd mody i filmu.

W tym kontekście szczególnie interesująca jest wspomniana przez Hala Fostera zdolność przyciągania przez Warhola sobowtórów jako kolejna strategia wtopienia się w tło, deklarowanej próby redukcji do powierzchni, rozmycia własnej podmiotowości czy traktowania powtórzenia jako sposobu na osiągnięcie emocjonalnej pustki. Relacja z Edie Sedgwick była tutaj szczególnie intensywna i uwikłana w sprzeczności, które wydają się znaczące. Przypomnijmy, że kiedy Sedgwick poznała Warhola, miała zaledwie dwadzieścia dwa lata, a za sobą już pierwsze doświadczenia z narkotykami z czasów, kiedy studiowała w Cambridge. Pochodziła z bogatej rodziny, co robiło na nim ogromne wrażenie. Pojawiła się w The Factory w momencie, kiedy artysta zaczął intensywną pracę z kamerą filmową. Szybko stała się główną gwiazdą serii *The Poor Little Rich Girl Saga*, która – jak wskazuje sam tytuł – w przewrotny sposób opowiadała o niej samej – o „nadzwyczajnej katastrofie”, jak po latach będą wspominać Sedgwick znajomi z tego samego kręgu towarzyskiego⁴⁴.

przemiany od momentu znalezienia się obok Warhola. Ściąła włosy i przefarbowwała je na srebrno, upodabniając się do artysty. W sytuacjach publicznych często wykorzystywali ten efekt bliźniactwa, pozując do wspólnych zdjęć. Wizerunek, który podtrzymywali, był na tyle mocny, że przenosił się na kolejne osoby. Wystarczy wskazać tu Ingrid Superstar, która rywalizowała z Sedgwick o miano głównej gwiazdy. Jej pomysł na siebie polegał jednak przede wszystkim na kopiowaniu wyglądu, dzięki czemu osiągnęła efekt odwrotny od zamierzonego, stając się nie tyle kopią, ile podróbką.

Inną strategią ujawniającą działanie mimikry jako depersonalizacji czy gry mającej na celu rozmycie własnej jednostkowości, była dobrze znana z życiorysu artysty praktyka nakłaniania do „wcielania się” w jego osobę, czego przykład odnajdujemy w jednym z wywiadów:

Myślę, że możecie po prostu podpowiedzieć mi odpowiednie słowa, a ja je powtórzę, ponieważ nie mogę... uhm. Jestem dzisiaj taki pusty. Nic nie mogę wymyślić. Podpowiedzcie mi jakieś słowa i one po prostu wyjdą z moich ust⁴⁵.

Gerard Malanga często wymyślał wywiady w stylu Warhola i publikował je jako oryginalne, ale najbardziej znana sytuacja miała miejsce w 1967 roku, kiedy aktor Allen Midgette został zatrudniony, aby odbyć serię wykładów na amerykańskich uczelniach, podając i przebijając się za artystę. Charyzmatyczne występy w przebraniu, na który składały się ciemne okulary i peruka, były entuzjastycznie przyjmowane przez studentów i długo nie zauważano, że jest to teatralny występ zaaranżowany przez Warhola. Wszystko wyszło na jaw dopiero, kiedy jeden z dziennikarzy zadzwonił do The Factory i artysta odebrał telefon.

W *Factory 2* Krystiana Lupy także odnajdujemy kontynuację Warholowskiej gry z funkcją sobowtóra. Im głębiej bowiem wnikamy w tkanę spektaklu, tym więcej podobieństw można dostrzec między postawą, jaką Warhol przyjmował w The Factory, a miejscem, jakie Krystian Lupa wyznaczył sobie w ramach spektaklu. Wciela się on w Warhola, przejmując jego gesty związane z użyciem kamery, a także postawę wycofania – chłodną obserwację prowadzoną z dystansu, nieingerującą w strukturę, ale pozwalającą sprawom wydarzać się. Oko Warhola-Lupy jest tu tożsame z okiem kamery. Na scenę zostaje więc wysłany fałszywy Andy – Piotr Skiba, który w srebrnej peruce i bluzce w paski sugestywnie markuje sytuację.

Przemyslenie obecności metafory teatralnej w środowisku skupionym wokół Andy'ego Warhola pozwala pokazać, że destabilizacja relacji między fikcją a życiem codziennym w *The Factory* jest bliska rewolucyjnym zmianom, które równolegle dokonywały się w teatrze. Chodzi tutaj przede wszystkim o status postaci, a także koncentrację na widowisku, a nie na literaturze dramatycznej. W *The Factory* obserwujemy proces przejścia od życia potocznego do kształtowania własnej egzystencji na wzór roli. W teatrze od połowy XX wieku obserwujemy zaś proces odwrotny – ruch w kierunku zerwania z fikcją postaci, który Elinor Fuchs nazywa „śmiercią postaci scenicznej” i wiąże bezpośrednio z załamaniem się projektu nowoczesności. Jak starałam się udowodnić, te dwa procesy spotykają się w tym samym punkcie, czego znakomitym przykładem jest spektakl *Factory 2* Krystiana Lupy.

Podstawą problematyzacji teatralności w obrębie tego tekstu jest przekonanie o *stricte* teatralnym charakterze środowiska *The Factory*. Teatralny charakter pracowni Warhola tworzono na kilku poziomach – począwszy od samej przestrzeni słynnej pracowni, przez stałą obecność kamery zachęcającej do inscenizowania własnego życia potocznego, po zagadkową i autokreacyjną postawę Andy'ego Warhola. W zaproponowanej interpretacji chciałam zwrócić przede wszystkim uwagę na to, że rozbicie tradycyjnych wzorców teatralności w czasach ponowoczesnych może prowadzić do ujawnienia destrukcyjnego potencjału tej kategorii. W tym sensie *The Factory* można widzieć jako laboratorium pracy mimikry – teatralizacji własnej egzystencji, procesu upodobniania się do Innego, zawieszenia własnej podmiotowości, a wreszcie przechwycenia „ja” przez obraz.

Przypisy

- 1 Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie: *Factory 2*, premiera na Scenie Kameralnej 16 lutego 2008 roku.
- 2 Zob. *Ultra Violet, 15 minut sławy. Moje lata z Andy Warholem*, przeł. A. Kwiatkowska, M. Talikowska, Wydawnictwo 86 Press, Łódź 1992, s. 45.
- 3 Guy Debord, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006,

s. 33.

4 Należy zaznaczyć, że spotkanie w Warholowskiej The Factory w tym składzie osobowym nigdy nie miało miejsca.

5 Zob. Elinor Fuchs, *Śmierć postaci scenicznej*, przeł. P. Konic, „Dialog” 1989, nr 11-12.

6 Posługuję się głównie terminem „ponowoczesność”, a nie „postmodernizm”. Zależy mi bowiem na podkreśleniu, że podstawowym kontekstem, do którego odnoszą się moje rozważania, jest kryzys nowoczesności rozumianej jako projekt cywilizacyjny sformułowany przede wszystkim w myśli filozoficznej Oświecenia. Pozwala to na wpisanie rozważań podejmowanych w tym tekście w szeroki plan przekształceń rzeczywistości kulturowej i społecznej. Słowo „postmodernizm” mogłoby zbyt jednoznacznie kojarzyć się czytelnikowi z kryzysem modernizmu w sztuce, dlatego pojawia w tekście tylko wtedy, kiedy odnoszę się do myśli badaczy, którzy z niego korzystali. Za Jean-François Lyotardem nie rozstrzygam, czy ponowoczesność to nowa epoka, czy pewna tendencja nowoczesności, z tego względu wyrażenia „późna nowoczesność” czy „kryzys nowoczesności” traktuję jako synonim ponowoczesności i zamiennie używam w obrębie tekstu. Zob. Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

7 Zob. Antonin Artaud, *Inscenizacja i metafizyka*, w: idem, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwo Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010, s. 69-83.

8 Ibidem, s. 77-78.

9 Zob. „SubStance” 2002, t. 31, nr 2-3; *Theatricality*, eds. T.C. Davis, T. Postlewait, Cambridge University Press, Cambridge 2003; Samuel Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009

10 Zob. Josette Féral, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, „Modern Drama” 1982, t. 25, nr 1, s. 178.

11 Zob. Josette Féral, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, „Substance” 2002, Vol. 31, No. 2-3, s. 105.

12 Ibidem, s. 5.

13 Samuel Weber, *Teatralność jako ...*, s. 300.

14 Kategorią „ja” posługuję w odniesieniu do podmiotu jako pewnej symbolicznej bądź iluzorycznej całości, natomiast słowo „Ja” pisane w tekście wielką literą oraz bez cudzysłowu jest stosowane tam, gdzie chodzi o freudowską topikę aparatu psychicznego. W pierwszym modelu aparatu psychicznego Sigmund Freud wyróżnia: Świadomość – Przedświadomość – Nieświadomość. Studia nad histerią doprowadziły natomiast do powstania drugiej topiki składającej się z Ja – To – Ono, która została przedstawiona w 1923 roku w pracy *Ego i id*. Zob. Sigmund Freud, *Ego i id*, w: idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.

15 Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*, Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 155.

16 W marcu 1983 roku Elinor Fuchs opublikowała w „Theatre Communications” głośny artykuł *The Death of Character*, którego główne tezy zostały rozwinięte w wydanej w 1996 roku książce *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington.

17 Elinor Fuchs, *Śmierć postaci scenicznej...*, s. 122.

18 Ibidem, s. 126-127.

19 Ibidem, s. 127.

20 Walter Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 288-289.

21 Zob. Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Editions Gallimard, Paris 1960; Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, Hague 1961.

22 Roger Caillois, *Mimicry and Legendary of Psychasthenia*, transl. J. Shephey, „October” 1984, t. 31, s. 16.

23 Ibidem, s. 24-25.

24 Ibidem, s. 25.

- 25 Na ten temat zob. m.in. Pierre Janet, *Les Obsessions et la psychasthénie*, avec F. Raymond, Paris-Alcan 1903; Jeffrey Abugel, Daphne Simeon, *Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- 26 Wypowiedź pojawia się w serii filmów dokumentalnych *Andy's Warhol Factory People* (reż. C.S. O'Sullivan, 2008).
- 27 Nie należy jednak mylić zainteresowania Warhola powierzchwnią z zarzutami o płaskość i zanik afektu w jego sztuce formułowanymi przez Fredrica Jamesona. Zob. Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- 28 Zob. Hal Foster, *Test Subjects*, „October” 2010, nr 132.
- 29 Źródła, które pozwalają na postawienie takiej tezy, to przede wszystkim relacje bezpośrednich świadków tworzących środowisko The Factory, spisane w wywiadach i biografjach Warhola, w których opisują codzienny sposób zachowania się Andy'ego Warhola. Zob. m.in. Kenneth Goldsmith, *Będę twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006; Victor Bockris, *Andy Warhol. Życie i śmierć*, przeł. P. Szymor, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010; Mary Woronov, *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory*, Serpent's Tail, London 2000.
- 30 Bob Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, Harper-Collins Publisher, New York 1990, s. 233.
- 31 Victor Bockris, *Andy Warhol. Życie i śmierć...*, s. 221.
- 32 Ultra Violet, *15 minut sławy. Moje lata z Andy Warholem...*, s. 29.
- 33 Na temat teatralnego charakteru The Factory zob. m.in.: Adam Frank, *Vis-à-vis Television: Andy Warhol's Therapeutics*, w: idem, *Transferential Poetics, from Poe to Warhol*, Fordham University Press, New York 2015; Tomasz Plata, *Andy Warhol w drodze do teatru*, Wydawnictwo Świat Literacki, Izabelin 2001; Brigitte Weingart, „That Screen Magnetism”: *Warhol's Glamour*, „October” 2010, nr 132.
- 34 Victor Bockris, *Andy Warhol. Życie i śmierć...*,s. 225.

- 35 Również przestrzeń, w której odbywały się próby do spektaklu *Factory 2* została wyłożona srebrem, aby ułatwić aktorom proces wchodzenia w rolę.
- 36 Ultra Violet, *15 minut sławy. Moje lata z Andy Warholem...*, s. 128.
- 37 Mary Woronov, *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory...*, s. 36.
- 38 Zob. Douglas Crimp, *Spacious*, „October” 2010, nr 132.
- 39 Douglas Crimp, *Za-wartość twarzy: „Blow Job” Andy’ego Warhola*, przeł. T. Basiuk, B. Żurawiecki, „Artium Quaestiones” 2003, nr XIV, s. 344.
- 40 Douglas Crimp, *Co za wstyd, Mario Montezie!*, przeł. T. Basiuk, B. Żurawiecki, „Artium Quaestiones” 2003, nr XIV, s. 364.
- 41 Wypowiedź Victora Bockrisa, która pojawia się w serii dokumentalnej *Andy’s Warhol Factory People*.
- 42 Ibidem.
- 43 Hal Foster, *Test Subjects...*, s. 31.
- 44 To określenie pojawia się w wywiadach z członkami The Factory w dokumentalnej serii *Andy’s Warhol Factory People*.
- 45 Cyt. za: Kenneth Goldsmith, *Będę Twoim lustrem. Wywiady z Warholem...*, s. 66.