

Słodkie życie i martwa natura

Milczenie jako aspekt recepcji dzieła sztuki*

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

1.

Pośród dwudziestowiecznych artystów, których twórczość pozostaje w silnym związku z toposem ciszy i niewysłowienia, szczególne miejsce zajmuje boloński malarz martwych natur Giorgio Morandi. Ujawnia się to nawet w samych tytułach artykułów, książek i prac naukowych poświęconych artyście. Bibliografia artysty już na samym początku zawiera wiele sformułowań typu: *Il pittore del silenzio*¹, *Il silenzio di Morandi*², *Meditative Stille*³. Również podtytuł najnowszej biografii malarza pochodzącej z 2004 roku brzmi *The Art of Silence*⁴.

W ścisłym sensie cisza nie prezentuje się jako samodzielne i wyodrębnione zjawisko, ale raczej jako stan zawieszenia, którego pojmowanie jest uzależnione od osobliwej oscylacji między różnymi instancjami. Milczenie pozostaje uwikłane w dźwięk „przed i po”; rozpięte po jego dwóch brzegach i uzależnione od mocy, które do niego przymusiły.

Precyzyjne określenie takich warunków wyjściowych pozwala na śledzenie mechanizmów uruchamiających topos niewysłowienia. W ramach studiów nad recepcją dzieł sztuki umożliwia to przestudiowanie form milczenia, a może nawet stworzenie pewnej typologii ciszy.

Istotnym aspektem takich rozważań winno być z pewnością przemyślenie obecnego w naszej tradycji autorytetu milczenia, które w roli komentarza dzieł niemych, takich jak malarstwo, sięga szczytu hierarchii.

Ten swoisty fenomen elokwencji milczenia wyłania się w szczególnych okolicznościach dyskursywnych. Milczenie zyskuje autorytet, gdy jest odpowiednio zapowiedziane i pojawia się w miejscu ostatniego słowa, niosąc sugestie niezbędego dopełnienia i domknięcia sensu wizerunku.

Ścisłe zespolenie mowy i obrazu, które wybrzmiewa w pogłosie ma nadać najwyższą moc dziełu, której język o własnych siłach nie jest w stanie mu zapewnić.

2.

Najciekawszych przykładów tego typu relacji dostarczają dzieła sztuki religijnej. W nich to akt dewocyjny oparty na współpracy słowa i obrazu jest wpisany w strukturę obrazu.

* Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego podczas seminarium historyków w Nieborowie w 2006 pt. *Brak Słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce.*

W dolnej partii *Zwiastowania* w korytarzu na piętrze klasztoru San Marco we Florencji Fra Angelico ⁵ zawarł następujący napis: *Virginis intacte cum veneris ante figuram pretereundo cave ne sileatur ave (Gdy przychodzisz przed figurę Dziewicy nietkniętej, jak ty przyszedłeś, zważ, by pozdrowienie AVE nie pozostało przemilczane)*. W ten sposób milczący obraz zwraca się w stronę widza, oczekując od niego słownego pozdrowienia. Słowo to nie może jednak w pełni wybrzmieć w tym miejscu ze względu na wymóg powściągliwości obowiązującej w dormitorium. W rezultacie odpowiedzią widza jest tu bezgłośny szept bądź odmówienie litanii w duchu. Obraz w ten sposób zapewnia pieczęć nie tylko nad tym, co stanowi jego wizerunek, ale również nad tym, co powinno dokonać się przed obrazem. Wzywa, by przywrócić milczenie obrazu do właściwego słowa, które jednak ostatecznie ma zostać ponownie poddane absorpcji ciszy. Istotną rolę odgrywa tu perspektywiczna konstrukcja obrazu znajdującego się naprzeciw wejścia do dormitorium. Badacz malowideł w San Marco William Hood zwraca uwagę, iż malarz podniósł linię horyzontu w taki sposób, że przestrzeń i figury *Zwiastowania* mogą być koherentnie postrzegane tylko wtedy, gdy widz klęknie przed obrazem, co jest jednocześnie określoną liturgicznie postawą pozdrowienia *Ave Maria* ⁶. W ten sposób spoistość między słowem i milczeniem, wzajemne zastępowanie się, uzupełnianie się jest tu dodatkowo ugruntowane w określonych warunkach cielesnego porządku, sposobu zachowania, które malowidło narzuca znajdującemu się przed nim widzowi (zakonnikowi).

Dzieło Fra Angelico stanowi sugestywny przejaw dyskursywnej afirmacji zakamuflowanej milczeniem.

3.

Presja ciszy w twórczości Giorgio Morandiego ujawnia się na nieco innych planach.

Jeden z najbardziej intrygujących wątków z tym związanych dotyczy biografii artysty. Rezultaty swoich badań nad karierą twórcy opublikowała ostatnio Janet Abramowicz, która pod koniec życia Morandiego pełniła rolę asystentki malarza.

W 1990 roku młodsza siostra artysty – Maria Teresa przekazała autorce *registro* – notatnik, który malarz prowadził od 1927 roku. Abramowicz na podstawie analiz tego materiału, jak i wcześniej udostępnionych listów podjęła próbę usytuowania działalności Morandiego w latach 20. i 30. W tej rekonstrukcji Morandi, wbrew obowiązującemu dotychczas wyobrażeniu o politycznej i społecznej izolacji artysty, jawi się – jak wielu innych włoskich artystów i pisarzy epoki – jako aktywny uczestnik kultury faszystowskiego *Ventennio*. Morandi był działaczem luźnego stowarzyszenia intelektualistów i artystów znanych jako grupa *Strapaese*. Grupa *Strapaese*, choć funkcjonowała w pewnej opozycji i dystansowała się od modelu ideologii państwowej Mussoliniego, opowiadała się za swoistą regionalną odmianą faszyzmu, zorientowanego na samodzielność i kultywowanie kulturowej i politycznej odrębności włoskich prowincji. Morandi przez to stowarzyszenie był związany osobistymi kontaktami, a nawet przyjaźniami z wieloma prominentnymi patronami. Niektórzy z nich zajmowali wysokie stanowiska w rzymskim rządzie i dzięki ich poparciu uzyskał wakującą w efekcie czystki rasowej profesurę bolońskiej Akademii Sztuk Pięknych ⁷.

Z drugiej strony należy wziąć pod uwagę, iż pozycja artysty specjalizującego się w martwych naturach w rzeczywistości polityki kulturalnej Włoch nie była zbyt mocna i nie zmienia tego fakt, iż obraz olejny artysty z jednej z wystaw zbiorowych zakupił sam Benito Mussolini⁸. Martwe natury zasadniczo były postrzegane jako przeszczep obcego elementu i nierzadko poddawane krytyce w ramach propagandowego programu odrodzenia sztuki narodowej. Program ten, wspomagany zamówieniami państwowymi, dążył do odtworzenia tradycyjnej hierarchii gatunków, zmierzając do restytucji włoskiej tradycji monumentalnej sztuki figuratywnej.

Ten nieprosty wizerunek artysty jako beneficjenta reżimu, który szkicuje Abramowicz, komplikuje dodatkowo jeszcze jeden osobliwy i dość tajemniczy epizod z czasu wojny, gdy w 1943 roku malarz został na krótko uwięziony przez policję polityczną za rzekome kontakty ze środowiskami antyfaszystowskich intelektualistów⁹. Niezależnie od tego, do jakich konkluzji doprowadziłaby powyższa rekonstrukcja biografii artysty, która zresztą być może wymaga jeszcze dalszych badań źródłowych, odbiega ona od obowiązującego od wielu lat jego wizerunku. Janet Abramowicz dowodzi, iż wizerunek Morandiego jako *malarzskiego eremity działającego przez kilkadziesiąt lat na prowincji artystycznej* jest w dużym stopniu konstrukcją powojenną i efektem szczególnego nałożenia jakości sztuki na biogram. Typ komentarza, jakim opatrywano twórczość malarza, wpłynął istotnie na wygłuszenie dramatycznych aspektów jego kariery. Można powiedzieć, iż proces puryfikacji przedmiotowej – jak nierzadko opisywano sztukę Morandiego od przełomu lat 40. i 50. – sprawił, że życiorys twórcy został oczyszczony z pewnych przypadków i zdarzeń. Milcząca moc dzieła znumifikowała artystę, sprowadzając jego biografię do czystej frazy encyklopedycznej „żył i... umarł w Bolonii”.

Z naszego punktu widzenia najbardziej interesujące w tym procesie jest nie to, że życiorys został zmitologizowany, ale raczej sam mechanizm recepcyjny, który dąży do jego całkowitego zatarcia. Inaczej mówiąc, po prostu „brak życiorysu”, jego wyzerowanie do granic przemilczenia jawi się jako figura mityczna nadbudowana nad dziełem.

Warto dodać, że w ten redukcyjny tryb pojmowania życia artysty wpisuje się między innymi Roman Opałka, który przywoływał afirmatywnie przypadek Morandiego, konstruując historyczne zaplecze własnego projektu egzystencjalno-artystycznego.

4.

Cisza jest umocowana w biografii Morandiego na jeszcze jeden sposób – artysta miał bardzo słaby słuch, co praktycznie wykluczało go z uczestnictwa w publicznych koncertach, przedstawieniach teatralnych czy seansach filmowych. Z powodu tego niedomagania malarz najprawdopodobniej nigdy nie obejrzał dwóch filmów powstałych w 1960 roku, w których wykorzystano jego obrazy: *Noc* Michelangelo Antonioniego i *Słodkie życie* Federico Felliniego. Z pewnością jednak siedemdziesięcioletni malarz dowiedział się o tych filmach z drugiej ręki, gdyż szczególnie film Felliniego był, dosłownie i w przenośni, dziełem głośnym. *Słodkie życie* w roku swojej premiery wywołało we Włoszech fale protestów i ogólnonarodową dyskusję dotyczącą moralności sztuki.

I choć dzieło Morandiego znalazło się poza centrum tej debaty, to jego obecność w filmie stanowi intrygujący akt recepcji sztuki malarza. Medium filmu otwiera szansę uchwycenia obrazów artysty w przestrzeni, gdzie cisza i milczenie są inaczej rozdysponowane i uruchamiają odmienne konfiguracje znaczenia niż np. krytyka artystyczna. Nasycenie przestrzeni ruchomą wizualnością powoduje, że cisza odnajduje się w innej pozycji do dyskursu i rozluźnia swój związek z mową.

W dziele Felliniego *martwa natura* z 1941 roku¹⁰ pojawia się w scenie spotkania towarzyskiego w salonie intelektualisty i kolekcjonera sztuki Steinera. W epizodzie tym obraz staje ogniskiem konwersacji między gospodarzem, w którego rolę wcielił się Alain Cluny, i głównym bohaterem filmu, dziennikarzem Marcellem, odtwarzanym przez Mastroianniego. Obraz przedstawiający zestaw butelek, naczynie do octu i lampę gazową koresponduje z najbardziej rozpowszechnionym wizerunkiem malarstwa Morandiego¹¹.

W drugim filmie, *Nocy Antonioniego*, znów z Mastroiannim jako głównym bohaterem, na ścianie studia Pontano pojawia się jeden z ostatnich obrazów artysty – niewielka, ujęta w szeroką ramę *martwa natura* z 1960 roku¹².

Badacze podejmujący analizę obecności malowideł Morandiego w wymienionych filmach skupili się głównie na planie socjologicznym, zwracając uwagę wykorzystanie w nich stereotypów dotyczących funkcjonowania sztuki malarza w powojennych Włoszech. W ramach społecznych kodów, którymi posłużyli się Antonioni i Fellini, posiadanie obrazu Morandiego na przełomie lat 50. i 60. oznaczało przynależność do wysokiego obiegu towarzyskiego. Maria Lamberti zwraca uwagę, iż twórcy filmowi podkreślili status Morandiego jako artysty preferowanego przez elitę intelektualną i finansową. W przypadku Felliniego preferencje dla tej sztuki miały jeszcze osobiste podłoże. Reżyser *Słodkiego życia*, pochodzący, jak malarz, z regionu Emilia Romania, którego specyficzny prowincjonalizm uczynił przedmiotem wielu swoich filmów, nierzadko manifestował swoją admirację dla sztuki artysty, mawiając nieco protekcyjnie: *il nostro amato Morandi (nasz ukochany Morandi)*¹³. Warto zwrócić uwagę na to, iż Morandi zajmował szczególne miejsce w środowisku filmowym rzymskiego Cinecittá, figurując w prywatnych kolekcjach sławnych reżyserów i aktorskich gwiazd od Vittorio de Siki po Sphię Loren¹⁴.

5.

W przeciwieństwie do filmu Antonioniego obraz u Felliniego nie sprowadza się jedynie do funkcji dekoracji określającej i potwierdzającej status bohaterów. Bardziej intrygująca niż ukazanie społecznych realiów w filmie Felliniego wydaje się fikcja, w którą zostało uwikłane malarstwo. W scenie wieczornego przyjęcia obraz staje się przedmiotem bezpośredniego osądu estetycznego wyrażonego zgodnie z regułami salonowymi w formie konwersacji. Posłuchajmy tego fragmentu listy dialogowej:

Marcello: *Widzę, że masz wspaniałego Morandiego.*

Steiner: *O, tak; to jest malarz, którego uwielbiam. Przedmioty namalowane są w rozmarzonym, wydestylowanym z pamięci świetle... ale z uwagą, precyzją i rygozem, które czynią je prawie dotykalnymi. Można powiedzieć, iż w tej sztuce nie dzieje się przez przypadek.*

Pomimo iż w rozmowie padają słowa o dziele, w którym nic nie dzieje się przez przypadek, biorąc pod uwagę rozmiary obrazu występującego w filmie, łatwo ustalić, iż obraz na ścianie nie jest oryginałem, lecz nieco zmienioną i powiększoną kopią. Fellini, który realizował scenografię do swoich filmów z niezwykłą precyzją nie wykorzystał w tej scenie rzeczywistych pomieszczeń, lecz eleganckie wnętrza stworzył w studiach filmowych. To przesunięcie rzeczywistości dotknęło również obraz, który wpisany w ten porządek zmienił nieco proporcje i format, zbliżając się do kwadratu. Niewątpliwie celem tej monumentalizacji skromnego obrazu jest przewidziane przez reżysera i jego współscenarzystów, Tulio Pinellego i Ennio Flaiano, wydobycie roli tego obiektu w dalszym przebiegu akcji i wzmocnienie jego wizualnej obecności. Kilka sekwencji dalej przerwany dialog jest kontynuowany w sypialni dzieci bohatera. Wobec wyrażonego przez Marcella podziwu dla domu i ustabilizowanego stylu życia gospodarza, odpowiedź Steinera brzmi zaskakująco. Ten, jakby nawiązując do słów wypowiedzianych wcześniej przed obrazem Morandiego, narzeka na *ciężką mu ciszę i spokój*. Stopniowo jego wypowiedź przyjmuje kształt introspekcyjnego wyznania ujawniającego dręczące bohatera wątpliwości. Sens zwierzeń Steinera, zawarty w półpoetyckich i dość enigmatycznych sformułowaniach, zdaje się niezrozumiały dla jego prostodusznego rozmówcy – Marcella.

6.

Obraz Morandiego zyskuje funkcję dramaturgiczną w obliczu losów jego filmowego właściciela. W tym planie większe znaczenie niż kwestie wypowiedziane przez bohaterów ma sposób prowadzenia narracji filmu. *Słodkie życie* Felliniego jest oparte na przemyślanej strukturze wizualnej. Chaos epizodów filmowych jest porządkowany przez szczególną organizację obrazową, dzięki czemu widz odnajduje analogie i znaczeniowe zależności między kolejnymi motywami. Filmoznawcy zwracają uwagę na nadrzędną rolę, jaką w *Słodkim życiu* odgrywa rytm: wieczer – noc – świt, regulujący wewnętrzny przebieg każdej sekwencji¹⁵.

Drugą zasadą strukturalną filmu jest zderzanie skrajnych jakości dynamicznych z partiami nasyconymi zmiennymi obrazami i gęstą tkanką filmową, skonfrontowane są statyczne zawieszenia bądź bezruch w zależności od powtarzających się motywów. Ta niezmienność charakteryzuje też głównego bohatera, dziennikarza Marcella, biernego świadka, który w przebiegu narracji nie podlega znaczącym transformacjom¹⁶. Symetryczną antytezę Marcella stanowi postać Steinera, który w początkowych sekwencjach jawi się jako powściągliwy esteta i intelektualista. Jednak zgodnie z przewrotną strategią Felliniego postać ta podlega gwałtownej i demonicznej przemianie. W jednym z ostatnich epizodów filmu Steiner morduje swoje dzieci i popełnia samobójstwo strzałem z rewolweru.

Właśnie w tych okolicznościach akcja filmu powraca do znanego nam już salonu, który okazał się miejscem tragedii. Podczas wizji lokalnej pojawia się tam wstrząśnięty wydarzeniem Marcello. W sekwencji tej dziennikarz zostaje poddany przesłuchaniu dotyczącemu powodów samobójstwa przyjaciela. Stojąc na tle martwej natury, nie potrafi jednak udzielić odpowiedzi na pytania komisarza policji. Widz może uświadomić sobie wówczas, iż obraz – niczym milczący statysta – stanowi powracający punkt odniesienia, w dwóch kluczowych sekwencjach dla Steinerowskiego wątku filmu. Charakter obrazu jako domykającej klamry szczególnie su-

gestywnie wydobywa montaż sekwencji polegający na konfrontacji następujących po sobie widoków martwego ludzkiego ciała i malarskiej *natura morta*, która wylania się zza spojrzenia Marcella. Również finałowy dla sceny odjazd kamery od opartych na fotelu zwłok Steinera umieszcza je w szerszym kadrze zaaranżowanego wnętrza, którego układ i oświetlenie przywołuje precyzję kompozycyjną malowidła.

7.

Można powiedzieć, że filmie Felliniego gatunek martwej natury powraca do swoich tradycyjnych parergonalnych funkcji. Nie stanowi zasadniczego przedmiotu historii, ale jedynie wkracza z drugiego planu, uzupełnia z marginesu właściwy *ergon* filmowej opowieści. Zgodnie jednak z tą logiką otwiera się na otaczające zewnętrzne i w nim wyzwala nowe odniesienie. W tym przypadku obraz wchodzi w konfrontację z zewnętrzem zdefiniowanym jako scenograficzna rzeczywistość filmu.

Rzeczy składające się na kompozycję martwej natury na ścianie dublują szereg analogicznych przedmiotów naczyń, butelek, lamp, którymi wypełniony jest ekskluzywny rzymski salon. Inaczej mówiąc, to zgromadzenie obiektów w zaaranżowanym wnętrzu zostaje w pewien sposób powtórzone w obrazie w wersji niezwykle skondensowanej.

Kompresja, jakiej poddaje rzeczywistość język artystyczny Morandiego, polega na wyizolowaniu rzeczy z otoczenia, wyodrębnieniu z dotychczasowych przedmiotowych funkcji oraz zatarciu punktów odniesienia na korzyść sobie właściwych praw przestrzennych i czasowych. W salonie Steinera obraz pozbawiony ram, pewnie przylegając do ściany, nie wciąga spojrzenia, ale raczej daje mu frontalny odpór. Przedmioty na obrazie znajdują się za progiem rzeczywistości scenograficznej, produkując typ realności „przesuniętej” w stosunku rejestru wydarzeń narracyjnych. Dzięki temu można obraz rozumieć jako skierowany do widza znak, trop pozwalający mu poddać penetracji mentalny świat bohaterów filmu. W tym planie malowidło rysuje się jako wizerunek cichej psychomachii, która stała się udziałem Steinera. Inaczej mówiąc, przedstawia się jako quasi-alegoryczna figura niezgody bohatera z otaczającym go stanem rzeczy. Ale to przenośne ujęcie nie zdaje w pełni sprawy z wszystkich konsekwencji obecności obrazu w filmie.

8.

Martwa natura w pewnym momencie opowiadanej historii *po cichu wykracza ze swoich granic* i może zostać uchwycona jako zwiastun, a potem szczególna puenta katastrofy.

Ta przemiana okoliczności powoduje, iż *to samo* jawi się nagle jako *inne*, i przekracza swój wymiar przedmiotu oswojonego w rzeczywistości salonu towarzyskiego. W języku psychoanalitycznym (nieobcym przecież samemu Felliniemu) można powiedzieć, że scena wizji lokalnej po zbrodni przenosi malowidło jednym gestem poza zasadę przyjemności. Następuje tu proces opisany przez Freuda w eseju *Das Unheimliche*¹⁷. *Nieoswojenie (niesamowite)* to coś, co z definicji wcale nie jest nowe ani obce, ale stanowi rzecz, która w umyśle była już ustalona i znana, a dopiero następnie uległa wyobcowaniu w procesie ściśnięcia i stłumienia¹⁸.

Inaczej mówiąc, obraz przedstawiający zwykłe obiekty martwej natury został pewnie rozlokowany w przeznaczony mu przestrzeni. Choć początkowo wyłą-

cznie dopełnia społeczne *decorum*, nagle podlega transformacji i objawia swoje prawdziwe oblicze.

9.

To zjawisko wyobrażeniowego przekształcenia obrazu jest do pewnego stopnia uchwytne także na planie fenomenologicznym. Można sformułować tezę, iż potencjał wewnętrznej transformacji stanowi jeden z kluczowych aspektów poetyki malarskiej Morandiego.

Pewnego rodzaju zapowiedź tego regresywnego potencjału obrazu odnaleźć można już w dialogu przeprowadzonym przez bohaterów filmowych. Komentarz wyrażony przez Steinerja przed obrazem zestawia ze sobą dwie cechy malowidła: z jednej strony jest mowa o jakościach *rozmarzonego, wydestylowanego z pamięci światła*, z drugiej, po zawieszeniu głosu, zostają przywołane własności dotykalne przedmiotów. Okazuje się, że na obrazie Morandiego, wbrew retorycznym nawykom, według których światło powinno lirycznie osłabiać przedmiotowość, mamy raczej do czynienia ze zjawiskiem odmiennym – blask wzmaga materialny byt rzeczy.

Tak więc sposób istnienia przedmiotów w tych obrazach oscyluje między optyczną spistością a rozproszeniem. Właśnie w tym współlistnieniu na obrazie przeciwstawnych jakości, świetlistości i dotykowości, realizuje się szczególnie kondensacja rzeczywistości, jaką zapewnia na swój wyjątkowy sposób sztuka Morandiego.

To dzięki takiemu potencjałowi obrazowości możemy malowidło pod presją wydarzeń dramatycznych ujrzeć w nowym polu znaczeniowym. Dyskretne zniuanowanie tonów staje się wówczas monotonnym wyjąłowieniem barw i wraz z cieniami, jakie rzucają przedmioty, określa klaustrofobiczny i anonimowy charakter przestrzeni. Wizerunek obiektów jako wypatroszonych z wszelkich właściwości przedmiotowych wywołuje efekt podmiotowego zagrożenia. Taka projekcja sprowokowana zabiegiem montażowym, polegającym na zestawieniu martwej natury z ludzkim trupem, pozwala uchwycić obraz w ramach metaforyki powrotu do nieorganicznej materii.

W ten sposób filmowa identyfikacja charakteru ciszy w obrazach Morandiego przemieszcza się od nostalgicznego i lirycznego zawieszenia po dreszcz milczenia.

10.

Film Felliniego dokłada jednak do tej skali jeszcze coś bardziej znaczącego, co ostatecznie przemieszcza obraz z konwencjonalnych ram wanitatywnej elegii.

Najbardziej frapujące w filmowym ujęciu Felliniego jest to, iż obraz pracuje najintensywniej, gdy przekracza podmiotowe projekcje. Obraz Morandiego ukazuje swoje osobliwe moce, nie gdy skupia na sobie uwagę elokwentnych komentatorów, ale gdy z tła – w milczeniu – towarzyszy wydarzeniom.

Fakt, iż zbrodnia nie wydarza się bezpośrednio na ekranie, ale dowiadujemy się o niej z drugiej ręki, określa obraz jako jedyne świadka horroru. W ten sposób malowidło przyjmuje rolę uczestnika narracji, który dysponuje pewnym potencjałem sensu, zdolnym wyjaśnić niespodziewany i tragiczny zwrot akcji. Obraz nie spełnia tych oczekiwań, ponieważ miał uzupełnić związek przyczynowo-skutkowy, raczej pogłębia lukę w ciągłości zdarzeń. Rola uczestnika sceny, jaką przyjmuje obraz, aktywizuje brak komunikacyjnej współpracy. To stan zawieszenia staje tym intensywniejszy, im bardziej statyczna jest obecność malowidła. Widz uświadamia sobie, iż milczenie ukrywa za sobą gwałtowną

obsceniczność. W tej sytuacji obraz, w którym nic nie dzieje się przez przypadek, zyskuje niewątpliwie zabarwienie okrutną ironią.

Wówczas też malowidło jako szczególna obrazowa kondensacja, na mocy przewrotnej dialektyki, samo spogląda na widza i prezentuje się jako swoiste ukąszenie rzeczywistości.

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

¹ G. M. Dossena, *Il pittore del silenzio*, „L'Europeo”, Milan 28 June, 1964.

² L. Montano, *Il silenzio di Morandi*, „Corriere della Sera”, Milan 29 December 1956.

³ A. B., *Meditative Stille*, „Der Kurier. Der Gag”, Berlin 1 December 1964.

⁴ J. Abramowicz, *Giorgio Morandi. The Art of Silence*, New Haven-London 2004.

⁵ Por. analizy tego dzieła: G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, Disemblance & Figuration*, transl. by J. M. Todd, Chicago and London 1995, s. 126.

⁶ W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London 1993, s. 263-268.

⁷ Por. J. Abramowicz, dz. cyt., s. 99-165.

⁸ Złośliwi, zauważyli, iż był to jeden z najtańszych obiektów na ekspozycji – kosztował 600 lirów.

⁹ J. Abramowicz, dz. cyt., s. 179.

¹⁰ Należąca do mediolańskiej kolekcji Ricardo Juckera, katalog Vitalego nr 305.

¹¹ Pozostałe obrazy z fikcyjnej kolekcji Steinera, między innymi praca Georgesa Rouaulta, pojawiają się tylko w przelotnych ujęciach kamery. Na zachowanych fotografiach zaaranżowanego wnętrza salonowego znajdujemy jeszcze jeden obraz Morandiego. To oparta na

półkach biblioteczki, obok *Dwóch siostr* Casorattiego; martwa natura z 1929 roku, która dzisiaj należy do kolekcji mediolańskiej Brery.

¹² Obraz został wypożyczony z mediolańskiej Gallerii Il Milione; katalog Vitalego nr 1202. Dane i identyfikacje obrazów podaje za: M. Lamberti, *The Conventions and Convictions of Painting Genre*, w: *The Later Morandi – Still Lifes 1950-1964*, Venice, Peggy Guggenheim Collection 30 April-13 September 1998, ed. by L. Mattioli Rossi, Milan 1998, s. 32-33.

¹³ J. Abramowicz, dz. cyt., s. XII.

¹⁴ Tamże, s. 213.

¹⁵ Por. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 76.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Z. Freud, *Niesamowite*, tłum. R. Reszke, w: *Pisma psychologiczne (Dzieła, t. III)*, Warszawa 1997, s. 233-262.

¹⁸ Do tego tekstu Freuda w swoich analizach martwych natur odwołuje się również Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990.



Słodkie życie, reż. Federico Fellini (1960)