

dokonywa się momentalnie, jak gdyby z uchyleniem wymiaru czasu, inaczej niż w przypadku dyskursu, który zawsze rozciąga się w sekwencję znaków, słów i pojęć. Tę jednoczesność oglądu dzieła – a może nawet wglądu w dzieło – określić można jako synchroniczność. Jest ona możliwa dzięki temu, że obrazy składowe zawarte w dziele widzimy jak gdyby „na przetrzała”. Mają one zatem charakter przezierny, tworzą kilka częściowo transparentnych płaszczyzn, które po nałożeniu komponują się w całość. Synoptyczność natomiast polega na swego rodzaju intelektualnym współwidzeniu, na polisemii zorganizowanej najczęściej wokół jednego wiodącego sensu, który w hermeneutyce określano czasem jako *scopus*. Ostatnią z wymienionych własności stanowi synergia – aspekt energetyczny dzieła, powodujący, że interakcja poszczególnych obrazów i niesionych przez nie znaczeń wzmacnia siłę oddziaływania całości. Tak wygenerowana siła jest jednak czymś zupełnie innym niż zachwyty, który może pojawić się również na niższym poziomie percepcji, podczas obcowania z zawartym w dziele malowniczym, zmysłowym konkretem.

Wajda wykazał dobrą intuicję, mówiąc, że dzieła Horowitza tak bardzo się podobają, ponieważ są „absolutnie racjonalne” – nie zaś dlatego, że są barwne, zaskakujące czy efektowne wizualnie (choć posiadają również i te walory). Uzasadnienie tezy o racjonalności fotokompozycji nie jest jednak proste. Problem w tym, że aby do owej racjonalności dotrzeć, konieczny jest pewien wysiłek intelektualny i zastosowanie narzędzi, które ją odsłonią. Wiele wskazuje na to, że podejście holistyczne i metoda oparta na analizie pięciu wymiarów dzieła plastycznego mogą okazać się pomocne w ukazywaniu struktur i znaczeń konstytuujących dzieło Horowitza na poziomie obrazowym, ale zarazem na poziomie o wiele głębszym – pojęciowym.

FOTOKOMPOZYCJE JAKO OBRAZY HOLISTYCZNE

Należy podkreślić, że holistyczny model interpretacyjny nie został skonstruowany z myślą o interpretacji twórczości Horowitza, choć w odniesieniu do niektórych jego fotokompozycji można mówić o poliikonizacji w jej podstawowym i technicznym sensie, chciałoby się rzec – w znaczeniu niemal etymologicznym. W jednej kompozycji łączy on bowiem kilka fotografii lub tak konstruuje plany, że poszczególne przedmioty sprawiają wrażenie osobnych obiektów zestawionych za pomocą montażu. Poliikonizacja, wraz z towarzyszącą jej przeziernością i synchronicznością, występuje w wielu fotografiach Horowitza. Za jej najbardziej spektakularny przejaw w twórczości tego artysty można uznać fotokompozycję zatytułowaną *Alegoria I* (il. 1), dlatego w dalszej części rozważań zostanie ona poddana bardziej szczegółowej analizie.

Trzeba też pamiętać, że poliikonieczność może być realizowana na wiele sposobów. Na przykład w Drzwiach Gnieźnieńskich przyjmuje ona prostą formę narracji opisującej życie świętego Wojciecha za pomocą serii obrazów umieszczonych w porządku wertykalnym, który wyznacza chronologia, ale jednocześnie powiązanych relacjami horyzontalnymi, opartymi na pokrewieństwie semantycznym. Są dzieła, w których twórcy wykorzystują głębię perspektywiczną, aby na dalekim planie zaprezentować wydarzenia wcześniejsze, na bliższych późniejsze, a na planie pierwszym wydarzenie, które jest finałem całej sekwencji rozciągniętej w czasie. Widz, patrząc na jedno przedstawienie, może więc dzięki jego synchroniczności i przezierności uchwycić w jednym spojrzeniu strukturę i sens rzeczywistości przedstawionej. W literaturze obrazy odmalowane za pomocą słów także mogą zostać na siebie nałożone poprzez zastosowanie techniki zwanej retardacją. Technikę tę stosował już Homer, próbując maksymalnie skrócić i „zagęścić” opis bohatera. Na przykład opowieść o Odysie rozpoznany przez Eurykleję po bliźnie na udzie zostaje przerwana po to, by ukazać bohatera jako nastolatka polującego z dziadkiem na dziki (kiedy to doznał rany), a w następnym obrazie – jako nowonarodzone dziecko, któremu dziadek nadaje imię. W kolejnych wersach eposu Homer powraca do opowieści wyjściowej. W filmie zabieg taki nazywany bywa retrospekcją i polega na celowym opóźnieniu akcji, dzięki któremu wiedza odbiorcy zostaje radykalnie poszerzona, co pozwala mu sprawniej dekodować dalszy rozwój przedstawionych wydarzeń. Istotne jest to, że czytelnik bądź widz nosi w pamięci i wyobraźni obrazy, za pomocą których interpretuje rzeczywistość przedstawioną w dziele.

Technika poliikonieczna stosowana bywa również w poezji: kilka obrazów nakłada się w taki sposób, by tworzyły strukturę polisemiczną i by poprzez synoptyczność uzyskać maksymalnie lapidarny przekaz. Już Arystoteles zauważył, że język metaforyczny polega na zestawianiu rzeczy odległych, ale pod jakimś względem podobnych⁹. W ten sposób mamy możliwość mówienia o czymś – i poznawania czegoś – w kategoriach czegoś innego. Klasyczny przykład stanowi porównanie „starość jest jak badyl”. Zestawienie to mówi coś nowego o starości, ukazując ją jako zeschlą, prawie pozbawioną życia roślinę. Retoryka nowość tę określi jako tertium comparationis – trzeci czynnik konstytuujący porównanie i stanowiący element wspólny. W podanym przykładzie wskazuje on na proces uwiędnięcia, dotyczący zarówno rośliny, jak i ludzi. W ten sposób dzięki sugestywnym obrazom wykreowanym za pomocą słów rozszerzamy wiedzę o przedmiocie, który opisywany jest w niekonwencjonalny sposób.

⁹ Por. Arystoteles, *Poetyka*, 1459 a, w: tenże, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 356.

Horowitz na różne sposoby zespala poszczególne obrazy składowe. W przypadku pracy zatytułowanej *Alegoria II* (il. 2) mamy do czynienia z przedstawieniem obrazu w obrazie – poliikoniczność polega tu na ukazaniu dwóch rzeczywistości. Fotogram przygotowany z okazji siedemdziesiątej rocznicy powstania w getcie warszawskim (il. 3), przedstawiający na czarnym tle oczy otoczone płomieniami, także ma charakter poliikoniczny, choć nie jest to dostrzegalne na pierwszy rzut oka. Wyłaniające się z głębokiej czerni i gorejące w diabolicznym ogniu oczy nie są „odbiciem duszy”, lecz lustrem dla rzeczywistości zewnętrznej. Odbijają to, na co patrzą. Po dłuższym wpatrywaniu się w źrenice zobaczymy stojącego na ulicy chłopca, w czapce, z uniesionymi do góry rękami: zdjęcie z getta warszawskiego, które zna chyba cały świat (il. 4).

Podobny zabieg formalny zastosował Horowitz w fotogramie *Jaguar – Wall Street Journal, 1984* skomponowanym jako reklama samochodu (il. 5). Pojazd widzimy w dużym zbliżeniu, od tyłu. Auto osobowe w kolorze czerwonym, z zapalonymi pomarańczowymi światłami i jasno oświetloną tablicą rejestracyjną, na której widnieje napis „Jaguar XJ-S”, zostało bardzo mocno skontrastowane z szaroczarnymi chmurami kłębiącymi się na niebie. Nie widać kół auta, co powoduje, że jak gdyby lewituje ono w absolutnie czarnej przestrzeni. Najważniejsze jednak jest to, co odbija się w tylnej szybie samochodu. Otóż widzimy w niej Manhattan z charakterystycznymi dwoma wieżami World Trade Center. Odbicie jest w zasadzie monochromatyczne, choć na horyzoncie można dostrzec jakby różowawą poświatę, resztkę odbłasku zachodzącego słońca. Wszystko odbija się wyraźnie, ale dominują odcienie szarości i czerni. W ten sposób otrzymujemy dość upiorny obraz, który ocieplany jest jedynie przez widok świateł zapalających się w oknach i przez pozostawioną na tylnej półce samochodu gazetę – jedyny element pochodzący z wnętrza auta. Wizualna sugestywność fotogramu sprowadza się do ostrego kontrastu między jaskrawym światłem na karoserii a szaroczarnym tłem i obrazem miasta odbitym w szybie. Obraz miasta bardziej należy do zewnętrznej czerni niż do kolorowego auta. Lustrzana karoseria zresztą w swej górnej części też staje się monochromatyczna. Jej barwa sprowadzona jest do dwóch dominujących tonów: szarości udającej lśnienie (na przykład na dachu samochodu) i czerwonej czerni oddającej lustrzaną powierzchnię, która odbija całe światło w kierunku omijającym pozycję obserwatora.

Przywołując model postrzegania opracowany przez psychologię Gestalt, można powiedzieć, że fotokompozycja *Jaguar – Wall Street Journal, 1984* stwarza podobną trudność z określeniem, co jest tłem, a co figurą. Pierwsze spojrzenie jako element dominujący – figurę – ujmuje samochód, a tłem są kłębiące się chmury i czerń w dole fotografii. Po dłuższej chwili cała uwaga skupia się jednak na krajobrazie odbitym w tylnej szybie – to on stanowi

figurę, tłem zaś staje się kolorowy tył auta. Następnie, poprzez ruch wzroku ku górze, odbicie Manhattanu prowadzi do zafiksowania uwagi wzrokowej na chmurach, które tracą początkową funkcję tła i zaczynają przebijać się jako figura. To, co dzieje się dalej, można opisać krótko określeniem muzycznym: „da capo al fine”.

Patrząc na fotografię, ma się wrażenie, że to auto nigdzie nie jedzie, bo nie widać przed nim żadnej drogi. Obecnie trudno się oprzeć przypuszczeniu, że Horowitz uchwycił aurę grozy towarzyszącą zburzeniu World Trade Center 11 września 2001 roku. Problem w tym, że fotokompozycja powstała prawie dwudzieścia lat wcześniej. Mamy tu do czynienia z twórczym wykorzystaniem w jednym przedstawieniu dwóch obrazów – jest to więc przykład poliikoniczności w sensie dosłownym – tym ciekawszy, że kluczowy obraz stanowi odzwierciedlenie, odbicie, kopię rzeczywistości. Trudno ten obraz zinterpretować – wiąże się z nim rodzaj zagadki porównywalnej z odwróconym blejframem przedstawionym przez Diega Velázqueza w *Pannach dworskich* (il. 6). Stojący za sztalugą malarz coś maluje, ale nigdy nie dowiemy się, co jest przedmiotem tego niewidocznego wizerunku. Horowitz, będąc doskonałym znawcą malarstwa zachodniego, w mistrzowski sposób nawiązuje do tradycyjnego motywu obrazu w obrazie, a także do motywu wtórnego obrazu odbitego w lustrze, szybie czy w źrenicy oka przedstawianej postaci. Taka struktura fotogramów skłania do stawiania pytań o relację zachodzącą między rzeczywistością, światem przedstawionym na zdjęciu i tym, co pozostaje refleksem, odbiciem rzeczywistości w obrębie świata prezentowanego. Te niejednoznaczne odniesienia będą powracały w wielu pracach Horowitza, przywołując problem realności i dynamicznie przesuwając granice między tym, co rzeczywiste, a tym, co tylko się takie wydaje.