

MARIA POPRZĘCKA

MONA LIZA NA POCZTÓWCE. EPIZOD Z ŻYCIA ARCYDZIEŁA

Historia sztuki od pewnego już czasu jednym z przedmiotów swojego zainteresowania uczyniła to, co najlepiej oddaje niemiecki termin „Nachleben” – koleje życia dzieł sztuki, ich recepcję i oddziaływanie, ich zmienne losy na tle przemian smaku artystycznego. Badania te mają zasięg szerszy niż jedynie badanie odbioru, śledzi się bowiem nie tylko zmieniające się oceny i interpretacje, lecz także oddziaływanie dzieł na sztukę późniejszą, wzbudzone przez nie inspiracje, ich artystyczną progeniturę. Badania takie są tym bardziej interesujące, im „Nachleben” dzieła jest bogatsze w wydarzenia.

Arcydziełem sztuki europejskiej o najbujniejszym życiorysie jest bez wątpienia, nazwana „jedynym przez wszystkich rozpoznawanym obrazem na świecie”, *Mona Lisa Gioconda*, namalowana przez Leonarda da Vinci ok. 1503-1506 r.

Aż po wiek XIX obraz, kupiony przez Franciszka I i nieprzerwanie znajdujący się w zbiorach francuskich, nie wzbudzał szczególniejszego zainteresowania historiografów, którzy powtarzali wciąż kilka tych samych anegdot przekazanych niegdyś przez Vasariego¹, zachwycali się ludzającym mimetyzmem przedstawienia i podkreślali niezwykle wysoką cenę, jaką za obraz zapłacono. Dopiero od romantyzmu datuje się niewiarygodna kariera tego niewielkiego (76 × 53 cm) i mocno już wtedy pociemniałego obrazu. Owa kariera, ze wszystkimi blaskami i cieniami kariery idola masowej kultury, doczekała się już kilku opracowań – od sygnalizującego problem artykułu George’a Boasa z 1940 r.², przez dużą wystawę *Mona Lisa im 20. Jahrhundert* zorganizowaną

¹ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. i oprac. K. Estreicher, Warszawa 1984, s. 301, tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 355.

² G. Boas, *The Mona Lisa in the History of Taste*, „Journal of the History of Ideas”, 1940, t. 1, nr 1, s. 207-224. Przedruk w: *Ideas in Cultural Perspective*, opr. Ph. Wiener, A. Noland, New Brunswick, N. J. 1962, s. 127-144.

przez Wilhelm Lehbruck Museum w Duisburgu w 1978 r.³, po obszerne opracowania Roya Mc Mullena i Mary Rose Storey⁴.

Życie arcydzieła, przez ostatnich lat 100 burzliwe i niemal awanturnicze, jest więc znane, tu przypomnieć je trzeba pokrótce, aby na jego tle zarysować tytułowy epizod „pocztówkowy”. A zatem, dopiero w połowie XIX w. w tym portrecie urodziwej żony kupca, uderzającym dotąd tylko swą wiernością naturze, precyzją wykonania i wysoką ceną, zobaczono twarz zupełnie nową – twarz kobiety fatalnej.

„Widzieliśmy już kiedyś te twarze, lecz nie na tej ziemi, w jakimś wcześniejszym wcieleniu, z którego docierają do nas mgliście. Jak wytłumaczyć inaczej magiczny niemal czar, jaki portret Mony Lizy wywiera na najmniej nawet entuzjastyczne natury?” – pisał w 1858 r. Théophile Gautier, dając początek legendzie, która swe apogeum osiągnie w dekadentckim schyłku wieku – legendzie „uśmiechu Giocondy”. „Jej ubiór dzięki ściemnieniu pigmentów wygląda niemal jak strój wdowi; welon z krepy sływa wraz z włosami wzdłuż twarzy, lecz wyraz mądry, głęboki, aksamitny, pełen obietnic przyciąga cię nieodparcie i zaczadza, podczas gdy wygięte wężowo usta o podniesionych kącikach i fioletowych cieniach kpią z ciebie z taką uprzejmością i wyższością, że czujesz się onieśmielony jak sztubak wobec księżnej”⁵. Tyle Gautier. A bracia Goncourt notowali wówczas w swym *Dzienniku* (11.3.1860): „Wszystko jest niezrozumiałe w tej istocie, która być może sama siebie nie rozumie; wymyka się ona obserwacji, która nie znajduje oparcia na śliskim gruncie kaprysu. W jej duszy, w jej usposobieniu, w jej biciu serca jest coś pospiesznego i zanikającego, jak w tętnie Szaleństwa. Wydaje się nam Violantą, jedną z tych XVI-wiecznych kurtyzan, jedną z tych istot rządzonych instynktem i rozpustnych, na których twarzy widnieje, niczym czarodziejska maska, pełen nocy uśmiech Giocondy”⁶. Nawet tak pozytywistycznie trzeźwy autor jak Hipolit Taine widział uśmiech Giocondy jako „powątpiewający, przyzwalający, epikurejski, rozkoszny, czuły, śmiały, smutny”, inny zaś krytyk francuski, Arséne Houssaye, pisał o jego uroku „prowokacyjnym i niewypowiedzianym, okrutnym i boskim, sybillińskim i rozpustnym”.

To czego brakło, to wyjaśnienia niezwykłego czaru tej twarzy. Zgodnie z romantycznym obyczajem szukano go w życiu artysty i nietrudno było znaleźć przesłanki dla stwierdzenia, że Liza była kochanką malarza. Giocondo był przecież leciwy, podczas gdy Leonardo piękny i młody ... etc.

³ Kat. wyst.: *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg 1978.

⁴ R. Mc Mullen, *Mona Lisa. The Picture and the Myth*. New York 1977; D. Bourdon, M. R. Storey, *Mona Lisas*, New York 1980.

⁵ G. Boas, *op. cit.*, s. 136.

⁶ Ten i następne cytaty zaczerpnięte są z książki: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 364. Tamże inne przykłady, jak też obszernie przedstawione literackie tło dekadentckiego wcielenia Giocondy.

Francuskie teksty rychło zostały przyćmione przez fragment rozprawy o Leonardzie pióra angielskiego pisarza i interpretatora sztuki – Waltera Patera. Oto fragmenty tego słynnego ustępu, który przedrukowywany jest w antologiach poezji jako przykład niezwykłego kunsztu w pisaniu o sztuce: „Postać, która w dziwny sposób pojawiła się opodal wody, wyraża to, czego w ciągu tysiąclecia ludzie nauczyli się pragnąć. Jej głowa »dotrąca kres czasów«, zmęczone są nieco jej powieki. To piękność, która wypływa z wewnątrz i odciska się na ciele – skarbnica, w każdej swej komórce, dziwnych myśli, fantastycznych dygresji i wspaniałych namiętności. Postawcie ją na chwilę obok jednej z tych prostodusznych greckich bogiń lub pięknych kobiet starożytności: och, jak bardzo zaniepokoiłaby je ta piękność, w którą przelata się dusza z wszystkimi chorobami! Wszystkie myśli i całe doświadczenie świata pozostawiły na niej swój znak i swe piętno w tej mierze, w jakiej dane jest im uszlachetniać formę zewnętrzną i udzielać jej wyrazu: animalizm Grecji, rozpusta Rzymu, mistycyzm średniowiecza ze swymi dążeniami duchowymi i swymi miłościami idealnymi, powrót do świata pogańskiego, grzechy Borgiów. Jest ona starsza od skał, wśród których siedzi; zmarła wielokrotnie niczym wampir i poznała tajemnice grobu; zstąpiła w głębiny morskie i zachowuje wokół siebie wyniesione z nich światło półmroku; handlowała dziwnymi tkaninami z kupcami Wschodu; była matką Heleny Trojańskiej jak Leda i matką Marii jak św. Anna; wszystko to było w niej tylko dźwiękiem lir i fletów; żyje tylko w delikatności, z którą ułożyła swe zmienne rysy i zabarwiła powieki i ręce. Wyobrażenie wiecznego życia łączącego w sobie tysiące doświadczeń jest bardzo stare; dla filozofii nowoczesnej idea ludzkości kształtuje się pod wpływem wszystkich przejawów myśli i życia. Monę Lizę można by niewątpliwie uważać za wcielenie owej starodawnej fantazji i symbol idei nowoczesnej”⁷.

Rzuca się w oczy zbieżność tego portretu z wizerunkami kobiet fatalnych kreowanych przez innych pisarzy tamtej epoki: Gautiera, Flauberta, Swinburne’a. Wspomnieć można, iż wysunięto przypuszczenie, że Pater nigdy nie widział oryginału obrazu i, że jego niezwykle sugestywny tekst jest owocem nałożenia się w pamięci dwóch wyobrażeń: *Giocondy* i *Melancholii* Dürera, że jego wizja to „Monna Melancholia”⁸. Nie zmienia to wszakże faktu, że stronniczość Patera uczyniła z niej typ kobiety fatalnej, twarz z „uśmiechem nieprzeniknionym, który ożywia coś złowrogiego”, tak bardzo popularnym, że w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku wśród paryskich „allumeuses” przyjęła się moda na enigmatyczny uśmiech. Pisano nawet o „tanich Giocondach z pracowni malarskich i piwiarni estetów”. Przeważał jednak typ demoniczny. O twarzy księżnej Belgiojoso, słynnej ze swych niesamowitych nekrofilicznych

⁷ *Ibidem*, s. 228 n.

⁸ G. Boas, *op. cit.*, s. 138.

ekscesów, pisano, że była „prawdziwym arcydziełem nienasyconej Giocondy”, a wzorowana na niej bohaterka *Le Vice suprême* Sâr Péladana zwykła przecinać oświadczyzny „uśmiechem w stylu Lizy”. Poemat włożony w usta jednego z bohaterów tego utworu (mający uchodzić za tłumaczenie z prowansalskiego), świadczy o utrwalaniu się stereotypu:

„Perwersyjność czai się w kącikach jej ust,
uśmiechy jej opatrzone są piórami pogardy,
w jej zielononiebieskich oczach, niebieskawych diamentach
wpatrzonych w odległe chimery
myśl jej przędzie na kołowrotku niemożliwości [...] w oczekiwaniu na ukochanego nie miała kochanków.
Byłaby go przycisnęła do płaskiej piersi, może i udusiła.
Kwiat granatu zakwitłby na jej policzkach
usta jej rozchyliły się do pocałunku.
Gdyby święty Michał mógł być zarazem Szatanem,
gdyby Szatan był świętym Michałem.
Leonardo, mistrz subtelny, uwiecznił ją na tym płótnie [...] Wierna swym potwornym występkom, o, dziewczyno Vinciego, deprawująca Muzo estetyki Zła, twój uśmiech może się zatrzeć na płótnie jest on odbity w moim sercu [...] Chimero, twój widok budzi we mnie pragnienie Pięknego Zła, którego ty za życia nie zaznałaś.
O, siostró Giocondy, o przewrotny sfinksie, kocham cię!”⁹

Arcymistrz poezji dekadencckiej, Gabriele d’Annunzio, w utworze poetyckim *Gorgon* (1885) przypisuje uśmiech Giocondy damie o piękności typowo „meduzyjskiej”:

„Na ustach jej był uśmiech
jaśniejący i okrutny
który boski Leonardo
przedstawiał na swych obrazach.
Ów uśmiech smutku
zmałał się ze słodyczą
podłużnych oczu i użyczał uroku
nadludzkiego piękna niewieścich głów
które ukochał wielki Vinci.
Kwiatem bolesnym były usta...”¹⁰

Poezja schyłku wieku dostarcza wielu podobnych przykładów, w których wciąż powtarza się ów „uśmiech skryty i mroczny”, „cierpkie usta”, „przepych powiek ciężkich od marzeń”, „usta, które uśmiechają się i trwają cierpliwie”. „Uśmiech Giocondy” – jak postać kobiety fatalnej, „pięknej, bezlitosnej pani”, jak Sfinks i Chimera, jak Meduza i Salome – stanowił nieodłączną część

⁹ M. Praz, *op. cit.*, s. 231 n.

¹⁰ *Ibidem*, s. 406.

repertuaru dekadenceckiego. Metempsychoza, wampiryzm, sadyzm, walka płci, zagadka kobiecości, będącej źródłem zarówno życia, jak i śmierci, urzeczenie przesiąkniętym cierpieniem, zepsuciem i śmiercią, złym pięknem Meduzy – wszystkie majaczenia, lęki i obsesje sztuki końca wieku odnajdowano w tym obrazie. Obalenie mitu tajemniczego uśmiechu byłoby świętokradztwem (dokonano tego kilkadziesiąt lat później dowodząc, że Leonardo wykreślił ten uśmiech wyginając linię wzdłuż łuku koła, którego obwód dotyka zewnętrznych kącików obydwu oczu)¹¹. Zagadkowość twarzy i uśmiechu Giocondy sprawiły, że odkryto w niej jeszcze jeden dwuznaczny czar – czar Androgyna. Wróćmy raz jeszcze do encyklopedii gustu dekadenceckiego, jaką są dzieła Sâr Péladana. W wykładach w Società Leonardo da Vinci, w 1906 r. we Florencji, Péladan głosił: „Leonardo odnalazł kanon Polikleta, który nazywa się androgynią [...] Androgynia jest płcią *par excellence* artystyczną: łączy ona w sobie dwa pierwiastki, męski i żeński, i równoważy jeden za pomocą drugiego. Każdej postaci wyłącznie męskiej brak wdzięku, każdej postaci wyłącznie kobiecej brak siły.

W *Giocondzie* powaga intelektu genialnego mężczyzny zlewa się ze zmysłowością uroczej kobiety: mamy tu androgynię moralną.

W *Św. Janie* kształty pomieszane są tak dalece, że płęć staje się zagadką [...]”¹².

Te, przeniknięte niemożliwą do zrealizowania seksualną obsesją, teksty bliskie są już kolejnemu wcieleniu Mony Lizy, jakim są jej interpretacje psychoanalityczne¹³. Chociaż Gioconda była portretem, przestano się zajmować nią samą (tak jak ona, a nie obraz były przedmiotem dekadenceckich fascynacji). Obraz analizowano tylko pod kątem tego, co może powiedzieć o artyście i jego *libido*. Klasyczną Freudowską interpretacją są jego rozważania na temat Leonardowskiego przedstawienia Marii ze św. Anną, Dzieciątkiem i św. Janem. Interpretacja Giocondy jest mniej rozbudowana, lecz oparta na tych samych założeniach, zgodnie z którymi obraz ma być wyrazem tajonego pożądania własnej matki. W późniejszych, idących Freudowskim tropem, interpretacjach nastąpiło całkowite odwrócenie zainteresowania: od dawnej Vasariowskiej pochwały wierności naturze do zagłębienia się w całkowicie subiektywnym świecie podświadomości. W świetle Freudowskiego panseksualizmu Mona Liza widziana była nawet jako przejście od ukrywanego do jawnego homoseksualizmu „tak, jakby Leonardo bał się oglądać swego Narcyza inaczej jak w przebraniu”. Natomiast *Św. Jan* ma być już jawną manifestacją homoseksualnych upodobań...

¹¹ M. H. Goldblatt, *Leonardo da Vinci and Andrea Salai*, cz. 1, „The Connoisseur”, maj 1950.

¹² M. Praz, *op. cit.*, s. 300.

¹³ Omawia G. Boas, *op. cit.*, s. 140 n.

Wydarzeniem, które postawiło Monę Lizę w centrum zainteresowania już nie tylko estetów, miłośników sztuki czy uczonych, lecz opinii publicznej i prasy, z brukową włącznie, było głośne zniknięcie obrazu z Luwru 21 sierpnia 1911 r. Giocondzie przypadła wtedy jeszcze jedna rola – bohaterki afery kryminalnej i szeroko rozdmuchanego muzealnego skandalu¹⁴. To, co wówczas pisano o obrazie, znakomicie objawia moment załamania się dotychczasowej fortuny Giocondy. Wciąż wielbiona i bynajmniej nie strącona z artystycznego piedestału, staje się zarazem przedmiotem karykatur i kabaretowych kupletów. Wtedy też pojawia się na pocztówkach, ukazujących ją wałęsającą się po paryskich ulicach. Także pocztówka kwituje „Jej powrót” – oczywiście z dzieckiem w beciku i wizerunkiem domniemanego winowajcy. W tym szczytowym momencie popularności Mona Liza antycypuje jakby los współczesnych bożyszczy, wynoszonych i niszczonej przez mass media. Piętnując niedbalstwo pracowników muzealnych, tak pisał Guillaume Apollinaire (nb. sam uwikłany w inną kradzież z Luwru): „Gioconda była tak piękna, że jej doskonałość zajęła trwale miejsce wśród dzieł – komunałów. Nie ma ich tak wiele. *Apollo Belwederski, Wenus z Milo, Madonna Sykstyńska, Sąd Ostateczny, Wyjazd na Cyterę, Aniol Pański, Wyspa umarłych* – to prawie wszystko, co ludzkość odłożyła na bok z wielowiekowej produkcji artystycznej. To są najśłynniejsze dzieła świata”¹⁵.

Funkcjonowanie dzieła-komunału opisywał inny publicysta: „W istocie Gioconda cieszy się u publiczności nie obeznanej ze sztuką przywilejem, którego sama jej wartość nie jest w stanie wytłumaczyć. Dla niektórych Gioconda to cały Luwr [...]”.

Za felietonami szły karykatury. Na jednej z nich rysownik, wyprzedzając o kilka lat Marcela Duchampa, domalował Giocondzie wąsy i bródkę dyrektora Luwru, pana Hommolle, który stał się głównym celem dziennikarskich napaści.

Manifestowano też poglądy przeciwne. „Przedmiot handlu, nic więcej – pisał o obrazie Octave Mirbeau – Uśmiech Giocondy? Z pewnością istnieje ten uśmiech, głupawy, jak tyle innych uśmiechów. Trzeba było całej literatury, aby uczynić go pociągającym”¹⁶. Owa „cała literatura” – *éloge* Patera, wiersze d’Annunzia, egzaltacje Péladana – która wykreowała „uśmiech Giocondy”, poczęła przynosić skutki odwrotne, wywoływała znużenie i irytację tym obrazem, którego, zwłaszcza w związku z sensacyjną kradzieżą i niespodziewanym odnalezieniem, pełno było wszędzie. „Uśmiech Giocondy może zbyt długo był Słońcem Sztuki” – ostrzegął André Salmon¹⁷. Miał też chyba

¹⁴ Aferę, cytując obszernie ówczesną prasę, omawia M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław, 1965, s. 29-34.

¹⁵ *Ibidem*, s. 31.

¹⁶ *Ibidem*, s. 34.

¹⁷ *Ibidem*, s. 81.

rację Paul Valéry, że właśnie natrętne roztaczanie aury „tajemnicy” wokół obrazu najbardziej przyczyniło się do zniechęcenia publiczności. Rola „piękna wcielonego” odwróciła się przeciwko dziełu Leonarda, które stało się ulubionym celem napaści awangardy. Trzeba było obalić ten fetysz sztuki, odrzucić kult celebrowany przez symbolistów i estetów. Atak na to *sanctissimum* sztuki sprawiał szczególnie bluźnierczą uciechę. Włoscy futuryści w swej „antymuzealnej” pasji nie mogli nie znać się nad Giocondą – najsłynniejszym obrazem z największego muzeum świata. Ardengo Soffici zanotował z satysfakcją: „Widziałem napis na murze wielkimi białymi literami na błękitnym tle: Gioconda. Aqua purgativa italiana. A pod tym głupkowata twarz Mony Lizy. Nareszcie. Tak oto zaczyna się wraz z nami robić dobrą krytykę artystyczną”¹⁸. A w jednym z dadaistycznych manifestów czytamy: „Mona Liza: sztuka. Mona Liza z wąsami: sztuka. Gówno: sztuka. Gazetowe ogłoszenie: sztuka”¹⁹.

Mona Liza z wąsami to oczywiście Mona Liza sprofanowana przez Marcela Duchampa, który w 1919 r. – jak znudzony uczeń dorysowujący wąsy i brody sławnym ludziom w podręczniku historii – dorysował je temu słynnemu portretowi, podpisując go ponadto własnym nazwiskiem i literami: L.H.O.O.Q. – fonetycznie składającymi się na napis z publicznej latryny²⁰. Gest Duchampa otwiera nowy rozdział w dziejach Giocondy. Dotąd, cokolwiek by o niej nie pisano, czegokolwiek nie dopatrywano się w jej wizerunku – samo wyobrażenie pozostawało nie tknięte. Odtąd stało się materiałem, tworzywem dla niezliczonych trawestacji, przeróbek, kpin, żartów bardziej lub mniej udanych²¹. Giocondolkaści wyparli Giocondofilów. L.H.O.O.Q. Duchampa jest najbardziej znana, ale użycie Mony Lizy jako artystycznego półfabrykatu jest wcześniejsze – w 1914 r. Kazimierz Malewicz użył jej jako elementu do swojego kolażu, gdzie strzępek reprodukcji ma przekreśloną czerwoną krechą twarz. Kiedy kilkanaście lat później Fernand Léger wprowadził Monę Lizę do swojego obrazu, uważał za konieczne wyjaśnić, że nie oznacza to zmiany jego stosunku do włoskiego renesansu, który widział jako okres totalnej dekadencji walorów plastycznych. Szukając czegoś, co stworzyłoby silny kontrast wyszedł z pracowni: „I cóż widzę w witrynie? Pocztówkę z Moną Lizą! Zrozumiałem natychmiast. To było to, czego mi trzeba. Potem dodałem pudełko sardynek. To zrobiło ostry kontrast”²².

Czy jednak pozbawiona tego komentarza Mona Liza z kluczami Légera nie mogłaby być widziana jako hołd dla obrazu? Na publiczności bowiem wszystkie te, demistyfikujące słynne dzieło, działania nie robiły żadnego

¹⁸ G. Boas, *op. cit.*, s. 143.

¹⁹ G. Ribemont-Dessaigues, *Buffet*, „Littérature”, 1921, nr 19.

²⁰ Na ten temat Th. Reff, *Duchamp und Leonardo: L.H.O.O.Q. und ähnliches*, kat. wyst.: *Mona Lisa in 20...*, s. 57-76.

²¹ Na cytowanej wystawie w Duisburgu zgromadzono kilkaset obiektów.

²² R. Mc Mullen, *op. cit.*, s. 225.

wrażenia i przed obrazem nadal codziennie gromadziły się tłumy. Sam Léger odnotował z goryczą, że gdy w dniach Frontu Ludowego w 1936 r. uzyskał zgodę na otwarcie Luwru w godzinach popołudniowych, aby stał się on dostępny dla robotników, przychodzili oni oglądać tylko ten jeden obraz. „Ustawiali się w kolejce przed Moną Lizą, była dla nich niczym gwiazda filmowa. W rezultacie wynik był żaden”²³.

Léger bardzo trafnie porównuje tu Giocondę do gwiazdy filmowej. Co prawda jeden z dadaistycznych Giocondoklastów Jindřich Štýrský pisał w manifestie z 1923 r.: „Kiedy Mary Pickford odwraca głowę i długo i marzycielsko patrzy swymi jasnymi oczami na nas, na kilkaset lub kilka tysięcy ludzi – Mono Lizo, nie możesz konkurować!”, to przyszłe losy Giocondy najbliższe miały być losowi super-gwiazdy, której wizerunek traci całkowicie własną tożsamość, stając się czymś w rodzaju wszechobecnego *pop-image*. Nie chodzi tylko o komercyjne użycie wizerunku, który znaleźć można dosłownie wszędzie: na talerzach, ręcznikach, prześcieradłach, podkoszulkach. O Monę Lizę dającą swe imię sklepom z konfekcją, pizzeriom i lodziarniom. Od lat sześćdziesiątych datuje się zjawisko, które proponowano nazwać *capriccia*, wariacje na temat Giocondy, i wyróżnić jako osobny gatunek malarski. To właśnie zjawisko pokazała wystawa w Duisburgu. Właściwy pop-artowi dwuznaczny stosunek do kiczu, styl *camp* (tak niegdyś znakomicie zanalizowany przez Susan Sontag), a nade wszystko poczucie absurdałnego humoru – to najbardziej uderzające cechy tej nieprawdopodobnej galerii. Oto Dali-Liza, autoportret malarza: słynne wąsy i spojrzenie, włochate ręce pełne złotych monet – aluzja do ukutego przez André Bretona anagramu nazwiska Daliego – Avida Dollars. Gioconda bez pejzażu – obraz Guido Biasi, gdzie właśnie pejzaż, a nie ma Giocondy. Gioconda bez twarzy, za to ze zwielokrotnionymi dłońmi (S. Herrmann). Prezent dla Mony Lizy – wystukany na maszynie (J. Prochazka). Ma Mona Main Liza – Moja Mona Dłoń Liza – Daniela Spoerri. Mona Liza zdobiąca ścianę domu. Mona Liza jako modelka prezentująca możliwości wysyłkowego domu towarowego. Jan Voss doprowadzający do końca pomysł Légera połączenia Giocondy z pudełkiem sardynek. Andy Warhol powielający twarz Mony Lizy jak twarze Marylin, Liz Taylor czy puszek z zupą pomidorową. „Cztery Mony Lizy”, a potem „Trzydzieści to lepiej niż jedna”. Po niedawnej śmierci artysty złożony mu hołd także stał się kolejną metamorfozą Giocondy. Tę prezentację można by ciągnąć bez końca, wyróżnijmy więc jeszcze tylko polityczne karykatury. Ich listę otwiera pocztówka francuska z 1918 r. – Mona Liza jako właśnie pokonany cesarz Wilhelm II. Inne przykłady czasowo nam bliższe: Gioconda-Stalin Mariusa, Gioconda-Genscher, Mona-Liza Robina Page, Mona Tse-Tung Romana Cieślewicza, Mona-Prezydent z twarzą Mitteranda, I Mona Li-

²³ *Ibidem*, s. 227.

za-Washington George'a Deemsa, odczytywana jako wcielenie hermafrodyicznej wizji Giocondy symbolistów²⁴.

Wśród tych wariacji, *capricci* na temat Mony Lizy, umieścić należy pocztówki z Giocondą. Trudno oddzielić je od pop-artowskich szaleństw z obrazem, czasem są one zresztą tych obrazów reprodukcjami. Przegląd rozpoczynamy od pocztówki starej – z noworocznymi życzeniami, gdzie Gioconda nie została jeszcze zniekształcona, jest dekoracyjnym elementem. Dalsze pochodzą z ostatnich dwu lat²⁵: Mona Liza Beaubourg w słonecznych okularach, w których odbija się rafineryjna architektura Centre Pompidou. Lady Di Lisa z fotogenicznym uśmiechem księżnej Diany, i w tym samym duchu Nancy o'Lisa. Mona Liza w ślubnym welonie. Mona Komputer. Murzyńska Mona Liza z kolczykiem w nosie i pomalowanymi paznokciami. Pocałunek Giocondy (już nie uśmiech). Mona Beatles. Mona Liza z ruchomymi oczami. Mona Liza kotka. Mona Liza szympansica (z tytułem: „Trochę bardziej tajemniczo proszę!”). Mona Liza jako dziecko. Mona Liza jadąca skuterem do Luwru wraz z Leonardem (podwiązki, białe pończochy, szpilki). Mona Liza na pudełku sera „camembert”, służącym jako Tratwa Meduzy. Mona Liza z przybitym językiem. Mona Liza show. Mona Liza wraz z innymi kanonicznymi arcydziełami i sygnaturami artystów jako *grafitti* na wagonie nowojorskiego metra. Mona Liza kontemplowana przez muzealne koty. „Jeszcze jedna twarz, która świetnie wygląda w braces” – aparacie do regulacji zgryzu. Mona Liza prezentująca swe, okazuje się potężne, wdzięki na rozkładanym zaproszeniu na urodzinowe przyjęcie. Mona Liza z wyciętą w miejsce nosa dziurą, w którą – jak poucza instrukcja – należy wsadzić własny. Mona Liza w towarzystwie *Sukienników* Rembrandta na campingowej przyczepie. Maseczka na twarz z Moną Lizą. Joconde Rouge – pocztówkowa wersja politycznych karykatur. Twarz Giocondy na broszce, którą można odpiąć od pocztówki i przypiąć do ubrania. Marynarka dla Mony Lizy. Używa się Mony Lizy nawet do pocztówek pornograficznych.

Przy ogromnej różnorodności i pomysłowości wszystkie pocztówki z Moną Lizą łączy jedno – wszystkie są dowcipami, bardzo zresztą różnej próby. W tych żartach nie ma już nic z bluźnierczej pasji futurystów, nic z Duchampowskiego ikonoklazmu, z postawy antysztuce, z demistyfikatorskiej zawziętości. Wszystkie demistyfikacje i demitologizacje dawno się dokonały. Pozostała zabawa, gra, w której liczy się już tylko jeszcze jeden pomysł, jeszcze jedno przewrotne skojarzenie, jeszcze jedna aluzja. Są to jakby niekończące się wariacje i wciąż nowe przeróbki, instrumentacje i parafrazy nieśmiertelnego

²⁴ Por. U. Kultermann, *Interpresonale Figurationen. Zu George Deems „Mona Lisa Washington”*, Kat. wyst.: *Mona Lisa im 20...*, s. 112-116.

²⁵ Dziękuję wszystkim przyjaciółom, a w szczególności Sergiuszowi Michalskiemu, których życzliwości i pamięci zawdzięczam większość przedstawionych pocztówek.

szlagieru, pod które, jako tło muzyczne, mógłby nieprzerwanie płynąć przebój Nat „King” Cole’a:

„Mona Lisa, Mona Lisa, men have named you
You're so like the lady with the mystic smile”

melodii ze starego filmu Hitchcocka, teraz przypominanej w filmie zatytułowanym właśnie *Mona Lisa*.

Mona Lisa naprawdę jest poszkodowana. Próbuje się mścić, lecz nawet jej „zemsta” jest też holdem dla Duchampa, który rozpoczął całą tę przewrotną grę z arcydziełem (obraz E. Baya). Próbuje się z tej gry wycofać — na święto Giocondy (zorganizowane w 1965 r. ku czci Duchampa) przysłała telegram: „empechée venir cause régles désolée — Mona Lisa” (L. Castro). Jej popularność jednak nie słabnie, o czym z jednej strony świadczy znajdująca się obecnie w apogeum moda pocztówkowa, z drugiej — rekordy frekwencji na pokazach obrazu w Waszyngtonie, Moskwie czy Tokio, które niektórzy chcą widzieć jako ratunek dla arcydzieła, chociaż jest to jeszcze jeden przykład aberracji, wynikłych z przyswojenia przez kulturę popularną kultu wiecznotrwałych arcydzieł.

Do jakich pytań zjawisko to skłania historyka sztuki? Pocztówki z Giocondą są zabawne, niektóre nawet bardzo, pytania jednak są poważne, bo dotyczą losu arcydzieł i ucieleśnianych przez nie wartości. Historyka sztuki interesują bowiem arcydzieła bardziej niż pocztówki — mimo wszystko. Nie popadając więc w katastroficzny lament, nie można nie pytać: czy to śmiertelnie zmęczone i zamęczone arcydzieło jest stracone? Czy może doznać jeszcze jakiegoś cudownego oczyszczenia, strząsnąć z siebie cały balast treści dodanych, narzuconych? A odbiorca, czy może obronić się przed skojarzeniami, niekoniecznie wzbogacającymi? Czy Mona Lisa zdolna jest wzbudzić inną reakcję niż krótkie parsknięcie śmiechem z jeszcze jednego dowcipu? Ożywa tu romantyczne marzenie o „niewinnym oku” — bezpośrednim widzeniu, nie zaćmionym przez rzeczy widziane i wiedziane, które pozwoliłyby je zobaczyć w ich pierwotnej — jednak chcemy wierzyć, że doskonałej — formie.

Żałosny los *Giocondy*, Dawida Michała Anioła i kilku jeszcze ofiar popularności i popularyzacji, komercjalizacji i interpretacyjnych nadużyć zdaje się główną przyczyną odarcia z wartości i kompromitacji nie tylko ich samych, ale samej idei wiecznotrwałych arcydzieł. Ich obrona — jak tego dowodzi Ernst Gombrich²⁶ — tak jak obrona wartości sztuki w ogóle, nie musi oznaczać ich petryfikacji, obstawania przy wartościach „wiecznych i niezmiennych”. Godzimy się z Umberto Eco, że „wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej

²⁶ E. Gombrich, *Ideals and Idols. Essays on Values in History and in Art*, Oxford 1979.

tożsamości”²⁷. Lecz to, co stało się z Moną Lizą — to właśnie całkowita utrata tożsamości przez dzieło. Problemem jest zatem znalezienie kompromisu między martwością skamieniałej doskonałości dzieł kanonicznych a ich waloryzacją. To dobrze, że arcydzieła mają swoje zmienne fortuny. Żywotność sztuki polega także i na tym, że dzieła sztuki mają nie jedną, lecz wiele wartości, z których jedne mogą być cenione w jednym czasie, inne kiedy indziej, jedne mogą być doświadczane przez jednych, inne przez drugich, i nie ma metody (choć oczywiście nieraz próbowano je formułować, a nawet narzucać) pozwalającej orzec, które z tych wartości są czysto „estetyczne”, właściwe i „jedynie słuszne”. Nawet jednak będąc w pełni przekonanym o potrzebie utrzymywania kanonu arcydzieł, nie sposób nie widzieć degradacji, jaka grozi dziełom kanonicznym w roli powszechnie rozpoznawanych „symbolicznych obrazów kultury”, zawłaszczonych przez kulturę masową. Zmiany kanonu nie powinny więc niepokoić. Przeciwnie, rotacja w salach honorowych „muzeum zbiorowej wyobraźni” pozwala żywić nadzieję, że niektórym dziełom uda się uniknąć niechlubnego losu idoli, inne — odrzucone jako zbyt spowszedniałe — mogą po okresie zapomnienia i niełaski powrócić w pełnym blasku. Czy taka szansa istnieje nawet dla Mony Lizy? Bardzo trudno sobie coś takiego w tej chwili wyobrazić. Musiałaby najpierw zostać zapomniana. Ale, jeśli nawet nie możemy sobie czegoś wyobrazić, nie znaczy to przecież, że jest to niemożliwe.

MONA LISA ON POSTCARDS — AN EPISODE FROM THE LIFE OF A MASTERPIECE

Summary

Among the canonic masterpieces of European painting *Mona Lisa Gioconda* by Leonardo da Vinci is a picture with a particularly rich history of interpretation, literary — poetical and artistic reception. Against the background of this reception the author presents a ‘postcard’ episode, i.e., the fashion lasting many years of a jocose transmutation of this portrait on postcards. The *Gioconda* postcards are amusing, some very much so, but the questions they imply are serious because they relate to the fate of a masterpiece and the values it incarnates. The pitiful fate of *Gioconda*, of Michelangelo’s *David* and several other victims of popularity and popularization, commercialization and interpretation misuse seems to be the main reason for stripping the value and discrediting not only the very works but the very idea of those everlasting masterpieces. Their defence, and the defence of values of art in general, need not signify their petrification, persisting in ‘eternal and immutable’ values. We agree that the ‘aesthetic value of a work is the greater the richer the possibilities of its interpretation are, the more variegated reactions it arouses, the more aspects it reveals to spectators while not losing its own identity’ (U. Eco). Yet what has happened to *Mona Lisa* was exactly the total loss of the work’s identity. The problem, therefore, is to find

²⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 26.

a compromise between the deadness of the petrified perfection of canonic works and their vulgarization. It is well that masterpieces have their changing fortunes. The vitality of art also rests in the fact that works of art have not one but many values of which some may be appraised at one time and others at other times, some can be experienced by some, others by others and there is no method of pronouncing which of these values are purely 'aesthetic', proper and 'the only valid'. Nonetheless, even though we are quite convinced as regards the need to upkeep the canon of a masterpieces, we cannot be blind to the degradation threatening canonic works by the role of generally recognized 'symbolic cultural pictures'.