

O świecie i obrazach świata. Prace magisterskie i licencjackie studentów ASP w Katowicach, vol. I

Zdzisław Remicki

Krzysztof Kubiś

Renata Kubiś

Angelina Kornecka

Dominika Kowalska

Halina Kubiś

Marlena Pardo

Katarzyna Borz

Halina Kubiś

Agnieszka Kubiś

Magdalena Nazarkiewicz

Agnieszka Sikora

Krzysztof Kubiś

Anna Sielicka

Akademia
Sztuk
Pięknych
w Katowicach

rok 2004
zima

O świecie i obrazach świata. Prace magisterskie i licencjackie studentów ASP w Katowicach.

folia akademicka 2004

O ŚWIECIE I OBRAZACH ŚWIATA VOL. II

licencjackie

AKADEMIA
2007

zima

Ferdynand SZCZEPAN

Prace magisterskie i licencjackie studentów ASP w Katowicach

Koszarowa 17

Coś jest i nie ma. Prace magisterskie i licencjackie studentów ASP w Katowicach

O świecie i obrazach świata.

Prace magisterskie i licencjackie
studentów ASP w Katowicach,
vol. I

Justyna Maciejka

Ksawery Kaliski

Anna Nalecka

Angelina Kornecka

Dominika Kowynia

Małgorzata Wasilewska

Marlena Pardel

Katarzyna Borcz

Małgorzata Grabowska

Agnieszka Malecka

Magdalena Nazarkiewicz

Agnieszka Sitko

Rafał Milach

Anna Sielska

Akademia
Sztuk
Pięknych
w Katowicach

folia 2004
academiae

O świecie i obrazach świata.

Prace magisterskie i licencjackie
studentów ASP w Katowicach,
vol. I

pod redakcją Mieczysława Judy
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach 2004

recenzenci: prof. Marian Oslislo, dr hab. Adam Bartoszek | redakcja Mieczysław Juda | projekt graficzny i skład Tomasz Bierkowski
korekta Anna Harasimowicz | © Copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach | ISBN 83-918475-7-8 | folia academiae 2004
wydawca Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach | druk

Spis treści

Od Redaktora	5
Angelina Kornecka	
Maligna znaków 2003	10
Ksawery Kaliski	
On the Edgde 2002	19
Aleksandra Patalas	
Wieloznaczność obrazów wody 2004	40
Justyna Maciejka	
Cielesność czasu 2003	54
Kalina Zielkowska	
Ogrody – Nigdzie 2003	66
Dominika Kowynia	
Przygodność obrazu 2003	75
Joanna Makowska	
Wyabstrahowany wizerunek człowieka 2004	86
Małgorzata Wasilewska	
Ogień – symbol życia 2003	99
Marzena Naliwajko	
O najdziwniejszym ze światów 2002	115
Anna Nałęcka	
Gry i zabawy parami styczne 2002	124
Marlena Pardel	
Gra w karty 2004	140

Katarzyna Borcz	
[connect] 2002	149
Magdalena Nazarkiewicz	
Ciało jak okiem sięgnąć 2002	168
Agnieszka Sitko	
Otwieranie ciała. Wnętrze a powłoka 2003	180
Katarzyna Łozicka	
Materia nieorganiczna – organizm... 2004	193
Agnieszka Małecka	
Towar luksusowy 2002	206
Małgorzata Grabowska	
Flâneur – mieszkaniec współczesnej... 2004	216
Dorota Nowak	
O wielości przestrzeni 2003	230
Grzegorz Hańderek	
Miasto: przestrzeń zlokalizowana... 2003	241
Rafał Milach	
Szare 2002	251
Anna Sielska	
Foto przestrzeń 2003	261

Od redaktora

Magisterium, czyli rezultat procedury dyplomowej zarówno w życiu szkoły jak opuszczających ją absolwentów ma znaczenie szczególne – znaczy finał podejmowanych przez kilka lat wysiłków, ukoronowanie wykształcenia i tytuł zawodowy. Ale ma zarazem tę cechę, że to, na podstawie czego jest uzyskiwane – praca magisterska – pozostaje w ukryciu. Niniejsze opracowanie łamie tę regułę, intencja jego wydania jest podwójna: po pierwsze jest to chęć ujawnienia tego, co zazwyczaj pozostawało i pozostaje niejawne – prace magisterskie, które nieważne w uczelniach artystycznych, czy nie, zazwyczaj mają żywot, o którym można powiedzieć, że jest chromy. Te prace są, ale niecałkowicie. Nie pojawiają się po prostu w szerszym obiegu, nie są przecież właśnie publikowane. Mają postać zasadniczo dokumentów wewnętrznych, jakby znaczonej klauzulą poufności. Tylko niektóre, czasami we fragmentach i w trybie nagrody, przebijają się przez granicę ujawnienia. Zazwyczaj pozostają w cieniu, żeby nie powiedzieć w niebycie. I po drugie, w teraźniejszym geście publikacji chodziło też o to, żeby pokazać głos niedawnych absolwentów Akademii, nierzadko już wcale poważnie zaznaczających swoją obecność młodych artystów, a nie tylko młodzieży artystycznej w tym co mają – wówczas mieli – do powiedzenia w trybie dyskursywnym. W tym innym dla nich sposobie wypowiedzania się o świecie, i jak się okazuje tak różnym od tego, do którego byli/są zaprawiani przez lata studiów w artystycznej uczelni, wobec właściwego im już teraz artystycznego *métier*. Jest też i powód trzeci, nieco odleglejszy od dwóch poprzednich. Zobaczyć jaki jest w tym aspekcie bilans szkoły po kilku latach od usamodzielnienia się. To taki moment rozglądnięcia się dookoła, by uprzytomnić sobie, czy obrana kiedyś droga jest dobra i czy rezultaty jej praktykowania są zadowalające. Zarazem wydaniu tego tomu przyświecają też pewne cele pragmatyczne – ma on być pomocną wskazówką dla przyszłych adeptów i seminarzystów pokazując jakimi drogami szli ich poprzednicy i jakie to przyniosło skutki zarówno co do podejmowanych kwestii jak i sposobów ich atakowania.

Najnowsza historia prac magisterskich studentów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach jest zarówno charakterystyczna jak symptomatyczna dla wyższego szkolnictwa artystycznego. W oczywisty sposób ich istnienie i kształt wynika z uregulowań ustawowych, dotyczących państwowych szkół artystycznych poziomu określanego wyższym. Tutaj jak wiadomo zasadniczą częścią procedury dyplomowej jest przedstawienie i późniejsza obrona pracy magisterskiej. W uczelniach nieartystycznych, typu uniwersyteckiego, oznacza to przygotowanie w trakcie uczestnictwa w stosownym seminarium pod kuratelą profesora i przedstawienie do obrony rozprawy o określonych wymogach merytorycznych i formalnych. W przypadku zaś szkół artystycznych, tu: plastycznych, tą pracą magisterską jest pokaz artystyczny, na który składa się zestaw prac plastycznych. Praca pisemna jest jedynie dopełnieniem pokazu warsztatowego. Czym ma być owa prezentacja warsztatowa

wiedzano w Akademii „od zawsze”, niezależnie od zmiennych jej formuł. Czym natomiast miała być wymagana przepisami ustawy o uzyskiwaniu stopnia magistra sztuki pisemna część procedury kwalifikacyjnej pozostawało zasadniczo obszarem sporej niepewności, czasem kontrowersji.

Dziś praca pisemna jest elementem dyplomu. Stanowi jego integralną część i jej napisanie jest obowiązujące dla studentów wszystkich kierunków kończących Akademię z wyłączeniem wzornictwa (kierunek ten ma odrębne reguły postępowania dyplomowego). Założeniem pracy pisemnej jest to, że stanowi ona odniesienie się do problemu podejmowanego w części warsztatowej dyplomu. Zasadniczą kwestią jest relacja pomiędzy prokurowanym przez dyplomanta tekstem, a zestawem prac warsztatowych. Relacja ta może przyjmować rozmaite formy – od bardzo ścisłego związku, gdy tekst jest komentarzem i autorską analizą przedstawianych prac, aż po związek znacznie odleglejszy, gdy tekst bezpośrednio nie komentuje prac. Ta reguła dużej elastyczności umożliwia swobodne wypowiedzenie się dyplomantowi w formie najbardziej mu odpowiadającej. Formuła ta dopuszcza, by w skrajnych przypadkach, z jednej strony, możliwa była analiza własnych prac według standardów krytyki artystycznej, a z drugiej, by mógł być przedmiotem pracy pisemnej manifest artystyczny traktowany jako własne credo artystyczne. Tym nie mniej, ponieważ praca ta ma charakter pracy awansowej w każdym przypadku wymagane jest, aby prezentowała ona odpowiedni poziom kompetencji merytorycznych i formalnych:

- musi mieć wyraźnie określony temat (korespondujący z częścią warsztatową),
- musi respektować wymogi formalne (rozmiar i sposób podania), a także
- musi zawierać odniesienia do literatury przedmiotu wprost w postaci bibliografii i powoływanych w tekście źródeł, lub w przypadku artystycznego manifestu respektować reguły tego dyskursu.

W praktyce uczelni katowickiej, w czasach ponadpółwiecznego bycia filią krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych obowiązywała formuła praktykowana w Krakowie, wedle której tę część dyplomu traktowano jako bardzo osobistą wypowiedź, wedle najbardziej indywidualnych wyobrażeń co do konieczności takiego mówienia jak i indywidualnych możliwości wypowiadającego się. Poza mglistą intuicją co do natury i formy tej wypowiedzi brak było bardziej konkretnych kryteriów jej formułowania z całym dobrodziejstwem inwentarza takiego postępowania. Praktyka ta w samej Akademii, jeszcze w czasie sprzed wybicia się na niepodległość, zaczęła być rozpoznawana jako dolegliwa, dochodziły też głosy zatroskania z krakowskiej Almae Matris wyrażane ustami władz rektorskich – w późnych latach 90. – o zasadniczej słabości tak realizowanych prac magisterskich w swojej części pisemnej i supozycje zmiany stanu rzeczy. Wspólna więc była troska o kształt tych prac, ich poziom i konieczność zmian. Temu miało służyć uruchomione formalnie seminarium dyplomowe, które wraz z usamodzielnieniem się uczelni i ukonstytuowaniem się w Ka-

towicach Katedry Teorii i Historii Sztuki przejęło ciężar obowiązków prowadzenia tych prac. W dzisiejszej postaci seminarium dyplomowe prowadzone jest zarówno na studiach dziennych (magisterskich) – seminarium magisterskie, jak i Wieczorowych Studiach Licencjackich – seminarium licencjackie. Prezentowane w niniejszym tomie rozprawy są właśnie efektem pracy takiego seminarium w ostatnich trzech latach.

Z oczywistych względów pomieszczone tu teksty nie są rozprawami *in extenso* studentów – dyplomantów przedstawianymi do obrony. Najpierw dlatego, że nieco inna jest retoryka pracy (magisterskiej, licencjackiej), inna zaś tekstu publikowanego. Przygotowanie tomu do wydania wymagało też znacznych prac redakcyjnych. Zarówno w zakresie tego, co nazywa się redakcją naukową – doprowadzenie do spójności merytorycznej, jak i podjęcia prac redakcyjnych umożliwiających odpowiednie nawigowanie pośród wyrażonych treści. Stąd też w wielu przypadkach poważne skróty, zmiana śródtytułów, wprowadzenie ich lub likwidacja, bądź nadanie im innej formy, oczywiste ujednolicenie terminologii, przypisów, itp. Musiał także ulec znacznym zmianom materiał ilustracyjny, który w oryginale w co najmniej kilku pracach pojawiał się nazbyt obficie z punktu widzenia teraźniejszej całości. Wobec konieczności przeprowadzenia tak poważnych zmian pojawił się niebagatelny problem zachowania autorskiego charakteru samych tekstów i uchronienia się od popełnienia grzechu niedopuszczalnej ingerencji. Intencją Redaktora zawsze była chęć zachowania odpowiedniego balansu między tym, co przynosi tekst pierwotny, a tym, co jest wymogiem publikacji z wiarą, że nadzieja na wywiązanie się z tego postanowienia nie okaże się płonną. Należy też podkreślić, że teksty prac, z którymi mamy do czynienia w tym tomie, są wyborem spośród kilkudziesięciu obronionych w ostatnim okresie – prace tu prezentowane obrazują stan prac magisterskich i licencjackich studentów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w pierwszym okresie od usamodzielnienia, to dyplomy z lat 2001–2004. Wstępnej selekcji prac do publikacji dokonali i prace do druku rekomendowali prowadzący seminarium dr, dr Dorota Głazek, Mieczysław Juda, Irma Kozina, Maria Popczyk, Barbara Szczypka-Gwiazda według kryterium merytorycznej wagi, dojrzałości i samodzielności spojrzenia na podejmowany problem i oczywistej atrakcyjności samego tekstu – wreszcie ma to być tom do czytania.

Na prezentowaną całość składa się 21 prac układających się w trzy wyraźne obszary problemowe dzisiejszej zmysłowości, to ciało – przestrzeń – multimedia i szereg prac o wybitnie indywidualnym nastawieniu zbliżających do formuły własnego manifestu, czasem deklaracji ideowej, lub nawet bliskich światopoglądowej deklaracji. Taki też przyjęty został porządek prezentacji – nie ujęcie chronologiczne, a raczej według powinowactw merytorycznych i ideowych. I tak jak się okazuje ciało i jego problematyczność staje się zagadnieniem istotnie obecnym w prowadzonej dyskusji z rzeczywistością: to prace M. Nazarkiewicz, A. Małeckiej, A. Sitko i przynajmniej w jakiejś z tym korespondencji tekst K. Łozickiej. Ciało niepokoi, wabi, czasem przeraża, ale też może jeszcze bardziej budzi niepewność; zażenowanie i sprzeciw budzi manipulowanie ciałem i poddawanie

go medialnej (choć nie tylko) agresji. Niewątpliwie ton tych wypowiedzi koresponduje z dzisiejszą krytyczną refleksją obecną w polskiej humanistyce. Przestrzeń jako problem i kłopot jest z nami stale jako coś, co nam towarzyszy, wypełnia to, co poza nami, jest bezpośrednim środowiskiem życia jak i przedmiotem naszego zatroskania o estetyczny wymiar egzystencji. Niezależnie od tego, czy będzie to przestrzeń abstrakcyjna, czy konkretna przestrzeń fizyczna, wówczas najczęściej miejska i – *signum temporis* – fizycznie i społecznie zdegradowana. Wszystkie te motywy w najrozmaitszych wariantach i kontekstach odnajdujemy w tekstach A. Sielskiej, R. Milacha, G. Hańderka, D. Nowak. I chyba jednak podskórny pesymizm, który daje się wykryć w tych analizach jest może nieco zbyt wybujały – wreszcie każdy nieuprzedzony obserwator naszej dookolnej przestrzeni nie może nie zauważać elementów ozdrowieńczych tendencji i udanych prób odpowiedzialnego odnoszenia się do tego, w czym przychodzi nam być i żyć. Ale radykalizm młodego widzenia niewątpliwie ma swoje prawa. Mamy też w tomie prace podejmujące wątki nowych mediów, rzeczywistości cyfrowej i wirtualnej, słowem nowego środowiska życia, które zapewne już niedługo, a według niektórych już teraz trzeba traktować jak środowisko naturalne – całkowicie sztuczne, digitalne, a naturalne. Ów paradoks, podobno tylko dla osobników sprzed ery mediów cyfrowych zdaje się paradoksem, lecz dla publiczności żyjącej „z drugiej strony monitora” jest już dziś faktem. Pytaniem pozostaje, czy to objaw zdrowy, czy niecałkiem i jakim musi być świat komunikacji artystycznej w takich okolicznościach. To problematyka, w którą intensywnie zagłębia się K. Borcz, ale także A. Nałęcka i nawet K. Kaliski eksplorujący podstawowy tutaj problem nieusuwalności granicy i konieczności jej przekraczania (choć on sam wybiera inny obszar ujawnienia problemu). I na koniec wypada wskazać cały szereg wypowiedzi silnie zindywidualizowanych, które od refleksji nad wizerunkiem człowieka odnajdywanego w wybranych przykładach historii malarstwa zachodnioeuropejskiego (A. Makowska), poprzez zadziwienie światem odnajdywanym w doświadczeniu dziecka (M. Naliwajko), aż po gorzką refleksję o nieusuwalnej przygodności świata zawierającej się także w jego czasowości (D. Kowynia, J. Maciejka) i poetycki tekst balansujący na granicy syntaktycznej czytelności (A. Korencka) zdają sprawę z przygód własnej świadomości dryfującej po falach doświadczenia rzeczywistości. Stąd jak się wydaje tytuł całości mógł się pojawić jako tylko taki: O świecie i obrazach świata. Czy tytuł to adekwatny i czy ów I tom tego wydawnictwa w dostatecznym stopniu zdaje sprawozdanie z nałożonej nań etykiety wypadnie pozostawić ocenie Czytelników. Nam pozostaje jedynie polecać go łaskawemu przyjęciu i uważnej lekturze

Mieczysław Juda

Angelina Kornecka

Maligna znaków

Dyplom 2003

Katedra Malarstwa, Rysunku i Rzeźby

promotor: prof. Jacek Rykała

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

prezentacja dodatkowa: Pracownia Rysunku adj. I° Andrzej Tobis

„ZNAK umarł, niech żyje ZNAK”

Znak mówię, świadczę, określám znak; ja – Znak. Pierwsze znaki stawiam, będąc nim samym wewnątrz i zewnątrz, ogniwem życia w procesie umierania. Ja – znak współtworzę iloraz współbrzmienia. Znak jest pępowiną łączącą mnie ze światem... konkluzja jednakże nasuwa spostrzeżenie – pępowiny nie ma...

„moje ciało jest całe z oczu

spójrzcie na nie !

[...]spoglądam na wszystkie strony !”¹

„znak umarł, niech... żyje znak” j a k o

destrukcja, prowadząca do pierwotnych doświadczeń, w które uwikłane zostały pierwsze [...] określenia bycia² destrukcji umysłu wiodącej do odkrycia korzeni danego uprzednio świata, idealizujących węć zjawisk i konstruujących sens struktur transcendentalnej subiektywności³; destrukcji ukrytej w głębinach duszy. Znak tworzy jestestwo, a jest stwarzany. Określa dwoistość sensu, dokonuje destrukcji przestrzeni – tworu o obliczu znaku, spełnia się w teatrum rzeczywistości. Ciało jest teatrem. Ciało jest dokonującym przemocy sensu. W przemocy dokonuje penetracji obszaru umysłu. Przemoc jest środkiem mimesis przyrody, pozwalając współgrać duchowi ludzkiemu, wypełnić kształtem pewną ludzką przestrzeń: gest, taniec, symbol, dramat, muzyka, obraz. Przemoc dokonuje gwałtu, spełnia się w nim, określa tożsamość znaku.

Gest jest przemocą kończyn; taniec przemocą kończyn tworzoną z rytuału gestu; znak punktem przemocy kończyn; dźwięk jego szumem; obraz jego ciałem.

Teatr umarł... więc żyje; istota obecności jaką sprawuje ciało w teatrze drgania, to antynomia wewnątrz/zewnątrz, ożywionego/nieożywionego; ciało, które dotyka „be-bechowej” prawdy jest organiczną jednością. Uruchamia antropomorfizm pod żywymi i naturalnymi obrazami zewnątrz. Człowiek zachowuje podział swojego ciała, pokarm dla fantazmatów innego, pożąda duszy w ciele obecnego. I to prowadzi go do kresu, obszaru nieskończoności; nieskończoność skończonego, skończoność w nieskończonym, to przestrzeń konstruktu przemocy, która dokonuje się w rzeczywistości organicznej destrukcji.

„znak umarł, niech żyje w teatrze”. Destrukcja prawd rozbija fragmenty rzeczywistości i tworzy Innego – łączy ducha z materią w określonym bycie... gdzie sens rozszczepienia współtworzy formę destrukcji. Twarz moja – twarz Innego, będąca ciałem, tworzy ciało sensu. Dlatego na krańcach newralgicznego punktu/granicy ciało uwalnia energię, która rozmywa kontur bytu, a horyzont poznania określa się w rzeczywistej miniaturze. Obraz tego, co dzieje się w przestrzeni wewnątrz i poza – jest przestrzenią wschodów. Struktura wewnątrz – zewnątrz, bądź Dzień – Noc nie ma sensu w czystej,

pozostawionej samej sobie, a naruszonej „żywej” przestrzeni. Wyłania się ona z jakiegoś źródła, środka wschodu. Jest Twarzą, twarzą Innego, zewnętrzną przestrzenią zespalałą duszę i ciało, myśl i mowę poruszonych zmysłami; w przestrzeni twarzy nieprzestrzennej, a twarzą nieruchomą jaką jest maska, buduje całą Metafizykę Twarzy. Twarz będąc ciałem dokonuje się w Śmierci, ona jest jej częścią – częścią twarzy, jest śmiertelna, tzn. egzystencja jej w „realnym” jest skończona. Bycie martwym, to dwuznaczność wszelako koncipowanych myśli w horyzoncie nieskończoności, odmienności jako tym samym, wspólnym, granicznym Śmierci i Bliźniego. „Śmiertelność” twarzy to obraz stały – martwy, tzn. trup, a ja chcę drgać. Dotykam kontrastów, by osiąść zdolność znikania i pojawiania się w rzeczywistości i imaginacji.

„znak umarł, niech żyje znak” j a k o

kontrast w „kotle sensu” – od „pełni” do „martwoty”, gdzie powstała granica ma postać rozmaitych przestrzeni, poziomów – [...] znak jest szczeliną otwierającą się na obliczu innego znaku⁴. Angażuje, draży nie-pustą przestrzeń Pomiędzy. Dokonuje dyfuzji wewnątrz powstałej materii. Żaden Znak nie jest samym sobą, a w konsekwencji nie jest sam w sobie; to postawienie znaku bytu. Dany moment objawiony jest w szczelinie istnienia, szczelinie spełnionej w czerni, tzn. to, co inteligibilne wraz z tym, co zmysłowe w poznaniu, wewnątrz wertykalnej przestrzeni zamknięte; dotykające czerni tajemnicy dramatu. Szczelina to miejsce kontaktu sprzecznych rysów, które plotą pajęczą siatkę tajemniczości, by wewnątrz być wchłaniane przez tożsamość. Jedność ciała i idealności, jednakże przeciwieństwo duszy i ciała, by pozwolić duchowi na egzystencję w ciele. Znak otrzymuje tożsamość na granicy.

Grobowiec to życie ciała jako znaku śmierci, ciało jako to co inne duszy, ożywionej psyche, żywego tchnienia. Ale grobowiec to także to, co ochrania, zachowuje w zapasie, tezauryzuje życie zaświadcza, że gdzie indziej ma ono ciąg dalszy [...] uświęca on zanik życia, potwierdzając jego trwanie⁵. Grobowiec, którego ściany piramidalnie pokryte są kamiennym pismem obrazu. Tworzą ścianę hieroglifów w strukturze całości dotykającą sensu swojej nieskończoności odczytu znaku jednego, choć i w nim zachodzą zjawiska wewnątrz współtworzące twory transcendentalne. Ślad jaki został wryty dotyka pierwotnego ducha. Wir w szczelinie znaków jest tożsamy ze sprzecznością, ujawnia się w horyzoncie współistnienia jedności światła i nocy, odkrycia i zakrycia. Dotyka znaku-tworu, który jest obrazem... jak w heliotropie dotyka sensu – logosu, poprzez niewidzialność istnienia uwalniając się od niego jednocześnie dotyka całości. Całości interpretowanej jako „drzewo” materii. Tworzy ono węzły w płaszczyźnie nie – materialnej – nie-smolistej rzeczywistości. Posiada moc zespalań, jednoczenia, supłań. Jak konary drzewa, „drzewa świata”. Wiąże ONO idee absolutnej rzeczywistości i nieśmiertelności. W istocie symbolizm Drzewa Świata urzeczywistnia więzi żywiołów i rodzących się zeń symboli. Twory hybrydyczne, twory

realne ujawniają dualizm wszechrzeczy. Drzewo Świata poprzedza ten dualizm anektując całą przestrzeń, symbolizuje unifikację dwóch bóstw najwyższych, jako znak: żeński jako wyobrażenie Wody i Węża; męski, dotykający górnych regionów kosmologii jako Ptak. Przemoc, jakiej zależność dokonuje się w akcie burzy wody, porządku przeciwnych sobie światów, niszczy pierwotną całość – Drzewo Świata. Drzewo Świata, archetyp twórczego istnienia unicestwia swoje jestestwo tylko po to, by móc narodzić się w nowym. Tworzy znak: Niebo-Ziemia, lub inny obraz przez symbolizm dopełniających się przeciwieństw Ptak-Wąż, jak też „dualistyczną” strukturę dawnych mitologii. Znak jest materią, komponuje obraz, tzn. spożywa...

...spożywam, będąc przezeń spożywanym – jak w Malignie, która tworzy biomorfy, tzn. struktury niedopowiedziane, niedefiniowalne, kielkujące i rozkładające się razem, płynne i przenikające, które stają się jakby podstawowymi symbolami życia. Tak znaki zachowują się jak symbole. Są „wehikułami pamięci”, funkcjonują jak „kamienie kultowe”, które ontologizują znaki, wyrażając rzeczywistość transcendentną... Oznaczają coś, co przekracza los człowieka.

Całość rozszczepiona na fragmenty w akcie stworzenia konstruuje kliszę – tworzy kosmogoniczny wzorec pierwotnej całości.

Znak jest kliszą mojej nieświadomości, świadomości, podświadomości.

„znak umarł, niech żyje znak” j a k o

zwierciadło, to znaczy odbicie, ale posiadające swój własny czas egzystencjalny, nie-odbicie wierne czy skrzywione. Spełnia się „drzewo życia” – jedność smakiem, obrazem, dotykiem, ciszą, a więc drganiem ucha we mnie dotyka istoty trwania, będąc bezczelne; to obraz-ciało gałęzi energii, w formie nieokreślony, rozgałęzia się ku szczytom i przeistacza w niewidzialne, w energię jego ruchu, poddaną prawu Natury; dlaczego konar istnienia nie rośnie na jego górze? To prawo Natury, którym jest rządzić i być poddanym; konary mogą splatać się, wchłaniać, budując strukturę nieograniczoną, strukturę brutalną, stylobatyczną. Zwierciadło, odbijające rzeczywistość rzeczywistości stałej, w której to korzenie przejmują formę gałęzi i ideę ich trwania, przekraczając granicę innego bytu; jednakże precyzja życia narzuca im bezczelność trwania, są Zwierciadłem. Widzą, jak zmienia się tylko otoczenie egzystencji. Gałęzie podziemi nie porastają listowiem, ale porastają spotworzeniem; poziom „wyższy” w postaci energii rozgałęzia się, komponując rzeczywistość ducha.

„znak umarł, niech żyje znak”

hermeneutyka przekracza granice duchowego jestestwa, duchowej tożsamości i pochłania inność tożsamości innego. Przekracza granicę wewnętrznego wchłaniania ...widzeniem kontrastu. Przyswojenie inności oznacza nie-realność w świecie rzeczywistym; nie-bycie

czasowo-teraz, które w odtworzeniu świata przeszłego, dotyku konstrukcji umarłych stwarza dzieło w pierwotnym swoim znaczeniu i doświadczaniu. W epilogu, „skonsumowaniu” jego oznaczenia, to co nam coś mówi, jest obce, jak obcy jest ktoś co nam coś mówi – ponieważ jest czymś więcej niż my sami⁶. To w rzeczywistości jedna dychotomia. Nic nie jest stworzone „takim prawdziwym”, „tak naprawdę”. Dotknięcie świata znaków, w takim aspekcie, stwarza obawę ożywienia w rzeczywistości nastalej „po” ...może tak istnieje.

„znak umarł, niech żyje znak” w i e r z ę

i doświadczam czasu powtarzalności... tworzę **rytuał** coś co ma moc powtarzania, to gest anektujący ...to gest celebryjący [...] słowa są symbolicznymi znakami wrażeń doznawanych w duszy, a dźwięki pisane są znakami dźwięków mówionych. Jako pisane, a także mówione nie są dla wszystkich ludzi te same. Ale to, czego przede wszystkim są znakami, pierwszymi znakami wrażeń doznawanych w duszy, jest takie samo dla wszystkich, a więc to do czego są te wrażenia podobne, mianowicie rzeczy, są również takie same [...]⁷

Dotykam półkobiet – półkorzeni, pośród małego ptactwa, oczekującego zejścia na Ziemię, które spoczywa na gałęziach drzewa kosmicznego, pokrytego listowiem, ubożającym w chwili dotyku Śmierci. Nieskończoność jest śmiercią... nie-uciętą gałęzią... śmierć jest nieskończonością... spełniającej się w ciele, istocie anachronicznej, materią, dusza rozbiciem niej samej – materii w przestrzeni materii poruszonej; to jest Materią, bytem nie-jedynie istniejącym. Tak symbol jest pramaterią. Pierwotną przestrzenią, w której dokonuje się erupcja myśli – czegoś, co coś znaczy aliquid stat pro aliquo o charakterze nieskończoności. Materia jest przesłonięciem rzeczywistości. Ciało, które jest materią tworzy swoiste teatrum, tzn. obraz pochłaniający dramat wnętrzości...

...to brzmienie muzyki sensu... pod nieobecność sensu

Teatr odłamuje rzeczywistość, zapożycza znaki współtworzące płaszczyznę istnienia... dlatego też dotyka rzeczywistości, rzeczywistość nową kształtując, która w poznaniu przez człowieka kreśli Innego. A Inny jako ciało tożsame... jest iluzją?... teatrem wschodów. To zwierciadło Innego, ciało, które przywdziewa maskę imienia kreśląc istotę rzeczy w obrazie jedności światła i nocy. Inne stwarza symbolikę tonów. Sens jego otacza Mnie szlachetnym odcieniem w niuansach kolorów. Wyłaniają się one z wnętrza całości przez dziury przetrwania wypełniając szczelinę wewnętrznym kolorem. To kolor symbolu wewnętrznego światła i cienia.

Znak to cień sensu, który w cieniu powinien pozostać być czyniony. „Droga cienia” kreśli „drogę Pomiędzy”; parafrazując Claudela ...wszystko jest w niej odmalowane na świetle, jak gdyby zagęszczone światłem, jak gdyby było ono powietrzem, które staje się

szronem⁸ To stawanie się jest wojną, a więc brutalnością. Znak będąc tożsamym, wchłania i oddaje brutalność. Rozdziera przestrzeń. Przebija rozproszonym światłem, tak jakby mówić o świetle pozornym, myśląc o „bieli pozornej”... ono jest, a jakie jest – jest spowite otoczeniem, rodzi się z niego, w nim jest i jest zależne. Światło każdego dnia różne od światła dnia poprzedniego dotyka nie-poznanej przestrzeni. Światło spełniane jest w punkcie zero rzeczywistości. Jest punktem zero, ponieważ to ONO rozbija się w pryzmacie. Zakreśla w świadomości istnienia twór na znak osobiwy.

Spełnia się w praistocie. Jakkolwiek proces budzenia nazywam punktem zero, to trwa on od momentu uaktywnienia siły vitalnej, momentu narodzin, będąc poruszeniem zmysłu jednego, by dźwiękiem czuć ciepło, widzieć wulkan.

Światło wypełnia szczelinę, stając się nią w sensie przejścia, czynione poprzez pęd, stając się z nim tożsame – jest pędem. Skrzy, przebija, jest bielą – ma to znaczenie symboliczne, w sensie lustra spostrzegania w głąb, równoznacznie z wewnątrz siebie... choć w destrukcji Ja poddaje się ewokacji – tak biel skrzy, przebija, jest tworem, skąd emanuje energia ku wewnętrżności – zewnętrżności, rozdziera ciało swoje, dokonuje aktu ekshibicjonizmu;

„teratr umarł, niech żyje teatr”

[...] oko istnieje w stanie dzikim...ono to właśnie przewodniczy umownej wymianie sygnałów, bez której niemożliwa jest żegluga ducha. Ale kto ustali hierarchię wizji? Istnieje to, co sam wielokrotnie widziałem i co inni, sądząc z ich słów, widzieli; to, co, jak mi się wydaje, mogę intencjonalnie czy też bezwiednie rozpoznać... co widzieli... co widzę inaczej, niż widzą inni; ...to, co zaczynam widzieć, a co jest niewidzialne [...]⁹

.....

Mgła współtworzy nie-pustą przestrzeń, którą to określam przestrzenią materii sensu stricto. Mgła pochłania całe wnętrze z równą gęstością, ale w określonym pomieszczeniu. Wypełnia sześcian obiektu dotykając kontrastów w aspekcie dotarcia do przeciwległych biegunów – granic. Ta przestrzeń umieszczona pomiędzy to **mgła**. Arystoteles upatruje w tajemnicy mimesis naturalnego popędu człowieka. Jedno konstatuje tym, że „mgła” jest zjawiskiem natury, drugie w kategorii abstrakcyjnej na płaszczyźnie kosmologii. Ona jednocześnie, niewykluczone, że równocześnie w czasie coś wchłania i coś oddaje... Jako widmo... widma są jedynie stężalnymi mgłami narzucającymi się percepcji. Znalazłszy dla nich nazwę... należałoby zatroszczyć się o intymną materię jaką współtworzą w naszej wyobraźni... mieszkają w podwójnym życiu, na uwrażliwionej granicy między realnym i wyobrażonym... widmo marzenia wiedzione siłą poetycką ożywia wszelkie zmysły; marzenie

staje się wielozmysłowe... dotykając pisarstwa Bosco – ...o pewnych porach wewnętrzne światła czynią przejrzystymi nieprzejrzyste przedmioty, że wszelka dźwięczność jest głosem...; ze wszech stron osacza nas wydobywająca się z wszystkich przedmiotów intymność¹⁰; „skrzepnięte światło”, czyli kryształy kwarcu, kamień, twór, który sam istnieje, tworzy i jest stwarzany, będąc stworzonym. To Filar Świata. Wskazuje, jak wszystko skoncentrowane wokół naszej egzystencji drąży tunel, wewnątrz którego ma miejsce dyfuzja rzeczywistości. Wokół czegoś TO musi krążyć, wokół Znak, w sferze Znak. Istnieją trzy krainy, przez które dokonuje się odwieczna wymiana... jest to połączone wewnętrznym filarem wertykalnej energii. Znaki przybierają jakąś formę, czasami są bezkształtem... hybrydą. Konkludując, „tajemnica całości” to integralna część człowieczego dramatu.

„teatr umarł, niech żyje teatr”, t a k

„znak umarł, niech żyje znak” j a k o

pewien **porządek**, a nie **chaos**, który zbiega się z wyobrażeniem ładu, **porządku**, łączący rzeczy w całość oswojonego świata. Zawiera się w nich odnawiany i potężny pierwiastek duchowej energii porządkującej. Nadejście nocy odbiera rzeczom mrok, odbiera widzialność, ale otwiera zmysły człowieka na to, co pozostaje ukryte w świetle i zgiełku dnia. Dzień i noc upatrywane jako przeciwieństwo istnieją jako uzupełnienie. Jednoznaczność ukształtowanego świata i jego boskiego porządku jest bezkształtem; integruje dualizm rzeczywistości.

[...] punktem newralgicznym jest to, że w oczach artysty świat zewnętrzny stał się nagle pustynią, a przedmiot zewnętrzny, zdyskredytowany, odarty z wszelkiej wagi w swym konwencjonalnym kształcie, po prostu nagle przestał istnieć... model – ten, który [po modelu dawnym ze świata zewnętrznego powstałym] po nim nastąpi, model wzięty ze świata wewnętrznego, nie został jeszcze odkryty [...]!¹¹...ale zaintonował swój cień. Nie neguję godności człowieka godząc się na poddanie prawu Natury, którym jest zjadać albo być zjedzonym, czyli: tracić, znikać... znikanie Ideału – ...ideałem jest nieskażony papirus. Ale patrząc na tą „ćwiartkę papieru” uważniej odczuwamy ślad dyfuzji... deszczu, drzew i światło słońca, współistnienie ...ktoś, kto dokonał gwałtu drzewa – ściął je; zboże, którym się odżywał; jako obiekt powstały z kopulacji ojca i matki – dwóch obiektów... idąc dalej z myślą Miłosza, ...patrząc głębiej, przekonamy się, że my też tam jesteśmy, kiedy patrzemy na ćwiartkę papieru, ta ćwiartka papieru jest częścią naszych percepcji. Twój umysł jest tam, jak i mój umysł [...] nie potrafisz wymienić ani jednej rzeczy, której by tu nie było – czas, przestrzeń, ziemia, deszcz, minerały w ziemi [...] ciepło. Wszystko współistnieje z tą ćwiartką papieru. Istnieć to znaczy współistnieć. Nie możesz istnieć osobno. Musisz istnieć razem ze wszystkimi rzeczami. Ta ćwiartka papieru istnieje, ponieważ wszystko inne istnieje [...] wpatrywanie się w ćwiartkę białego papieru?...!¹²

„znak umarł,... niech żyje” j a

hybryda... jestem hybrydą wschodów i wschodów ponownych

hybrydą wschodu – zachodu globu

hybrydą archaizmu i ...moderny

hybrydą DUALIZMÓW , DYCHOTOMII – ZNAKIEM, ale „oddycham , więc jestem” parafrazując Kartezjusza *Myślę, więc jestem; być.* Jako współokreślenie słowo być pochodzi od słowa utożsamiającego egzystencję – słowo to jest określającym oddychanie. To równoznaczne z oddechem.

Oddycham – wciągam i wypuszczam powietrze. Trwam w nieskończonej malignie bieli.

Biel – kłujące jestestwo, jak biel zadymionego światła, nie człowiecza, a związana z ciałem; ludożercza, słodka, omamiania, wprowadzająca ciało w stan nieskończoności; spełniająca się dlań w dymie kadzidła. Wpisana w ciało jak znak, biel drażniąca istotę powietrza. To tworzy nie-wewnętrzny obszar nie-punktum – punktum duszy to błękit; czerń jako zamglona mgła nieskończoności to namiętność; jako jej antagonistka pozostaje ciszą, a ciężka w intensywności trwania biel, tzn. dym, poddany gestykulacji tworzy obraz przestrzeni, otępiały ale nie martwy, więc poruszony innym dźwiękiem; przestrzeń dźwiękiem wysokim spowita. Dźwięki omamiają przestrzeń, rozchodzą się w niej na obraz gałęzi – „gałęzi dymu”, archetypu drzewa. Ścięcie jego czuba nie wyzwała w nim destrukcji, uaktywnia przemoc i budzi nowe siły, ale potrzebuje powietrza–maligny jak Ptak, Wąż... ja.

Budzę się w tej ciężkiej przestrzeni, gdzie wąż trzyma w pysku swój ogon, tłumacząc to przez symbol nieskończoności. Symbol, który dzieli na kwadry obrazu mój brzuch ...ale człowiek bez Pępka tkwi we mnie... jako absolut¹³.

Cytując Schellinga, absolut jako wieczny akt poznawczy¹⁴ jest pewną realnością, istotą ideową jako monady, dotyka tożsamości – tożsamości ontologicznej, by w nieskończoności trwać. Jedności jako symbolu aktu ciała Znak, który umarł... żyje.

Bibliografia

- 1 H. G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 2000
- 2 H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*, Warszawa 1993
- 3 M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa 2001
- 4 T. Kowzan, *Teatr i znak*, Warszawa 1998
- 5 R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 1999
- 6 C. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, *Inne Abecadło*, Kraków 1998
- 7 J. R. Brown [red.], *Historia teatru*, Warszawa 1999
- 8 E. Grabska, H. Morawska [opr.], *Artyści o sztuce*, Kraków 1963
- 9 J. Derrida, *Pismo filozofii*, Kraków 1993

Przypisy:

- 1 fragment pieśni inicjacyjnej Thalbitzer, *Les magiciens esquimaux*, cyt. za: M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa 2001, s. 290
- 2 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1960, s. 20, cyt. za: B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji*, w: J. Derrida, *Pismo filozofii*, Kraków 1992, s. 20
- 3 R. Gasche, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Mass., 1986, ss. 112–114, cyt. za: J. Derrida, op. cit., s. 21 (husserlowski koncept „fenomenologicznej redukcji jako destrukcji umysłowej, ewoluującej, w późniejszej pracy, do określenia demontażu nierefleksyjną drogą odkrywającą genealogiczny aspekt idealizujących sens struktur transcendentalnej subiektywności”)
- 4 R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 1999, s. 101
- 5 J. Derrida, op. cit., s. 89
- 6 H.G.Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, Warszawa, s. 138
- 7 Arystoteles, *O duszy*, Warszawa 1975, s. 53, cyt. za: J. Derrida, op. cit., s. 78
- 8 J. Derrida, op. cit., s. 203
- 9 A. Breton, *Nadrealizm i malarstwo*, w: E.Grabska, H. Morawska [opr.], *Artyści o sztuce: od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, s. 422
- 10 G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998, s.185
- 11 A. Breton, *Geneza i perspektywa nadrealizmu*, w: E. Grabska, H.Morawska [opr.], op. cit., s. 34
- 12 Cz. Miłosz, *Inne Abecadło*, Kraków 1998, s.183
- 13 sir T. Browne, *Religio medici*, 1642, cyt. za: J.L. Borges, *Dalsze dociekania*, Warszawa 1999, s. 38
- 14 R. Panasiuk, Schelling, Warszawa 1988, ss.185–195

On the Edge

Ksawery Kaliski

Dyplom 2002

Katedra Projektowania Graficznego

Pracownia Nowe Media

promotor: prof. Marian Oslislo

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

recenzent: adj. I° Marian Słowicki

prezentacja dodatkowa: Pracownia Technik Nietradycyjnych prof. Adam Romaniuk

Wstęp

Celem pracy jest pokazanie momentów granicznych, które występują w świecie i dotyczą różnych sfer życia ludzkiego. Postaram się wykazać, że filozoficzne ujęcie granicy ewoluowało, miało zastosowanie w sztuce, a ludzkość przekraczając kolejne etapy historii wyznaczała sobie wciąż nowe, trudniejsze, ale jakże nowatorskie pola działania. Zagadnienia związane z przekraczaniem szeroko pojętych granic, wydają się niezwykle ciekawe i aktualne w czasach niezwykłego postępu technicznego i związanych z nim zmian kulturowych i społecznych. Postęp techniczny nie stanowi dobra samego w sobie i dobra dla każdego człowieka. Człowiek będzie go cenić wtedy, gdy przyniesie on zadowolenie z pracy oraz uatrakcyjni i ułatwi życie poza nią. Postęp naukowo-techniczny dwójako działa na człowieka, jednak odpowiednio ukierunkowany może przynieść wiele radości i satysfakcji w życiu codziennym i w sztuce, która w dobie nowych mediów przestaje kierować się zasadą mimesis, zwracając się ku temu, co nowatorskie i kreatywne.

Praca składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy obejmie wyjaśnienie filozoficznego rozumienia granicy i jej przekraczania. Będzie tu również mowa o istniejących w świecie archetypach oraz odpowiadających im symbolach i możliwościach komunikacji interpersonalnej. Rozdział drugi ukierunkowany zostanie na zagadnienia estetyczne, przede wszystkim na przekraczanie granicy w sztuce jako wyrazu artystycznych poszukiwań człowieka. Omówiona tu zostanie także ewolucja jaka dokonała się w sztuce. Wreszcie dowiemy się, co znaczy, że obraz może przekraczać granice. Ostatnia część pracy – trzeci rozdział – będzie poświęcona zagadnieniom nowych mediów, ich innowacyjności, efektywności postępu technologicznego oraz wrażliwości pokoleniowej człowieka żyjącego w ponowoczesnym społeczeństwie konsumpcyjnym i miejscu twórcy w postmodernistycznej rzeczywistości na podstawie dokonań artystycznych wybitnych przedstawicieli sztuki multimedialnej XX wieku.

Po śladzie innego

1. Pojęcie granicy

Z punktu widzenia filozoficznego w języku polskim istnieją dwa podstawowe znaczenia leksemu „granica”; pierwsze oznacza, iż jest to linia zamykająca lub oddzielająca pewien określony obszar; kontur, zarys; linia oddzielająca terytorium jednego państwa od innych, drugie zaś mówi, że to pewien ograniczony zasięg, miara, kres czegoś dozwolonego, przyjętego, koniec, kres możliwości. Wyjściem dla naszych rozważań będzie drugie określenie granicy podawane przez Słownik Języka Polskiego. Człowiek, istota złożona i byt przygodny, w swo-

im istnieniu poddaje się konkretnym działaniom, które niejednokrotnie przekraczają jego dotychczasowe możliwości. W tym miejscu wchodzimy w zagadnienia metafizyczne, gdzie byt, w którym przyporządkowane są sobie możność i akt, poddany zostaje ruchowi – różnym aktom biologicznym i psychicznym (chodzi tu o byt złożony, jakim jest człowiek). **Problematyka działania jest aktualizowaniem możności:** Z rozumienia ruchu – działania realizującego możność przez akt wynika, że (z jednej strony) byt o tyle działa, o ile jest w akcie, a (z drugiej strony) o tyle doznaje i przyjmuje w siebie działanie, o ile jest w możności – omne agit secundum quod est in actu, patitur autem secundum quod est in potentia. Wszelkie jednak realne możliwości bytowe są przyporządkowane ich aktualizacji: *frustia est potentia, quae non traducitur in actum*; możność, która by nie przeszła do aktu byłaby nierealna². **Zatem człowiek mając w sobie pewne możliwości będzie doznawał działania, jeśli z możliwości przejdzie do aktu.** Potencjał, który tkwi w istocie ludzkiej sprawia, iż jest ona niezwykłym i niepowtarzalnym bytem, jednostką *homo sapiens*, zdolną do podjęcia działania, zależną jednak od Absolutu. Ta zależność nie powoduje jednak ograniczenia wolności jednostki, jest ona w stanie sama podejmować działania, decydować. Prowadzi to częstokroć do wielu odkrywczych, nowatorskich posunięć. Od początku swego istnienia człowiek dąży do coraz to nowych celów, przekracza nie tylko granice terytorialne (np. w poszukiwaniu pożywienia czy miejsca zamieszkania), lecz także granice własnych możliwości przez całościowy rozwój egzystencjalny, obejmujący wszystkie sfery życia. Kontekst życia osobowego wprowadza nas w olbrzymią i rozległą problematykę życia społecznego człowieka, gdyż to ono właśnie stanowi naturalną formę życia i rozwoju osoby ludzkiej³. Jak pisze Mieczysław Krąpiec człowiek pragnie w egzystencji społecznej utrwalić w sposób wyrazisty swój indywidualizm: bez perspektywy uzupełniania aktów osobowo – ludzkich (a głównie aktów poznania i miłości) – a więc bez realnej dla każdego człowieka, konkretnej możności spełnienia i przez to utrwalenia na zawsze tego, co – jako istotny wyraz człowieka – było jedynie zapoczątkowane, a nigdy nieuzupełnione wskutek ograniczeń materii – człowiek nie byłby bytem racjonalnym, naturalnym⁴. Od decyzji zależy, jaką istotą będzie człowiek, gdyż to tzw. akty decyzyjne⁵ człowieka rzeźbią jego osobową twarz. Decyzja, zanim zostanie jednak podjęta, jest efektem wielu dociekań, czyli poznania, jakiego dokonuje byt. Już w filozofii starożytnej wyodrębniono różne drogi poznania. Jednym z najważniejszych stanowisk jest koncepcja pluralizmu dróg poznania Platona, w postaci poznania poetycznego (intuicja intelektualna), dianoetycznego (rozumienie matematyczne) oraz poznania świata zmiennego, materialnego, jednostkowego (doksalnego)⁶. Podzielił on rzeczywistość na świat „idei” i świat „cieni”, będących odzwierciedleniem boskich idei. Oznacza to, że człowiek poznaje świat materialny nie jako byt, ale jako cień, czyli zespół zjawisk, fenomenów samych idei, które stanowią prawdziwą rzeczywistość. Zatem człowiek będzie chciał przekroczyć swoją ograniczoność i poznać świat idei. Istota ludzka z natury swej jest bytem ograniczonym, o czym wspomina także Carl Gustaw Jung, pisząc przede wszystkim o granicach podmiotu, jakie wyznaczają jaźń i ego⁷. Mówi on o polu świadomości, którego teoretycznie nie można

ograniczyć (może ono przeżyć swój zakres), jednak praktycznie granice tego pola związane są z tym, co nieznane: Na sferę składa się to wszystko, czego nie wiemy, co więc nie pozostaje w żadnym związku z »ego« jako centrum pola świadomości. To, co nieznane, rozpada się na dwie grupy przedmiotów: do pierwszej z nich należą fakty zewnętrzne, doświadczane za pomocą zmysłów, do drugiej zaś fakty wewnętrzne, doświadczane bezpośrednio. Pierwsza grupa tych przedmiotów należy do środowiska, druga zaś do świata wewnętrznego. Tę ostatnią nazywamy nieświadomością⁸.

W naszej świadomości często dokonują się przemiany, które są efektem zarówno czynników zewnętrznych i wewnętrznych. Przez przemiany wzbogaca się osobowość jednostki i jak pisze Jung chodzi o stworzenie w sobie pewnej wewnętrznej przestrzenności, która odpowiada wielkości treści, jaką spotykamy na zewnątrz lub w sobie⁹. Przemiany, o których mowa bardzo często stanowią próbę przekroczenia wyznaczonej wcześniej granicy – nazwijmy ją osobowej – ta zaś wymaga pewnej inwencji. We współczesnej myśli semiotycznej inwencja jest najbardziej oczywistym przypadkiem *ratio difficilis* ustanawiając to, co nie jest przewidziane przez istniejący kod i co jest podstawą kontinuum nowego materiału¹⁰. Inwencja i jej realizacja są przedmiotem wielu współczesnych dyskursów filozoficzno – estetycznych. Jeden z najbardziej znanych dekonstrukcjonistów drugiej połowy XX wieku pisze o tym, że inwencja konotuje pojęcie odkrywczoci, znajdowania – te zaś wpisane są temporalnie w przyszłość. Odkrywanie czegoś nowego to przecież nieodzowny element przekraczania „archaiczności”, tego, co już było i nie stanowi *novum*: Należy być odkrywczym [...]. (dekonstrukcja) nie zadowala się metodycznymi procedurami, otwiera przejście. Zachodzi i zaznacza [...]. Wytwarza ona – z innych konwencji – reguły dla nowych performatywów [...]¹¹. Inwencja wymaga odnalezienia, a raczej wynalezienia czegoś po raz pierwszy; Derrida posługuje się terminem *wynajdywać*¹². Historia ludzkości pokazuje, że właśnie owo „wynajdywanie” było zawsze momentem pewnej inicjacji twórczej, początkiem nowej epoki. W zależności od sytuacji na płaszczyźnie filozoficznej, artystycznej, także politycznej i społecznej, w rozmaity sposób próbowano przekroczyć granice ludzkich możliwości. Jednym słowem poszukiwano nowych środków wyrazu odpowiednich dla czasu i presji okoliczności.

2. Tropem archetypu

Żyjemy w świecie konwenansów, utartych poglądów, z których każdy posiada jakieś pierwotne znaczenie. Przez tysiące lat tworzone były pierwowzory, prototypy zjawisk, które składały się na zawartość podświadomości i które miały odzwierciedlać powszechne myśli ludzkie spotykane we wszystkich kulturach – archetypy¹³. Kultura jest nośnikiem różnych archetypów wytworzonych na przestrzeni wieków. W taki sposób wytworzyły się archetypy mężczyzny i kobiety, znane już z Księgi Rodzaju Starego Testamentu: [Bóg] powiedział do

niewiasty: »Obarczę cię niezmiernie wielkim trudem brzemienności, w bólu będziesz rodziła dzieci, ku twemu mężowi będziesz kierowała swe pragnienia, on zaś będzie panował nad tobą«. Do mężczyzny zaś [Bóg] rzekł: »Ponieważ posłuchałeś swej żony i zjadłeś z drzewa, co do którego dałem ci rozkaz w słowach: Nie będziesz z niego jeść – przekłeta niech będzie ziemia z twego powodu: w trudzie będziesz zdobywał od niej pożywienie dla siebie po wszystkie dni twego życia. Cierń i osiet będzie ci ona rodziła, a przecież pokarmem twym są plody roli. W pocie więc oblicza twego będziesz musiał zdobywać pożywienie, póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo prochem jesteś i w proch się obrócisz!« (Rdz 3,16 – 19). **Ten biblijny opis wygnania pierwszych rodziców z Edenu – rajskiego ogrodu – jest pewnym prawzorem dotyczącym np. podziału obowiązków między mężczyzną a kobietą, wynikającym przede wszystkim z ich odrębności płciowej**¹⁴. Archetypy wylaniają się na różnych poziomach psychicznych, a ich struktura jest bipolarna: archetyp zawiera zarówno jasną, jak i ciemną stronę (konstruktywną i dekonstruktywną)¹⁵. Archetyp zawsze zawiera potencjalnie całe bogactwo dziedziny, której dotyczy, np. archetyp matki ma charakter nadrzędny wobec tego, co macierzyńskie. Archetypy przejawiają się w formie symboli czy personifikacji¹⁶.

Przyjrzyjmy się zatem symbolice kobiety i mężczyzny, jak funkcjonują te dwa uzupełniające się pierwiastki. Władysław Kopaliński¹⁷ pisze, że kobieta to wcielenie zasady negatywnej, pasywnej. Symbolizuje ona chaos, nieład, niezgodę, ale też różnorodność, czystość, płodność, ziemię (Matkę – Ziemię), matkę, macierzyństwo, miłość, opiekę, piękno, moralność, cnotę, pokusę, cudzołóstwo, rozpustę, chytrą, kłamstwo, stałość, naród, państwo, Kościół, wyrocznie, ekstazę, wielomówność, itp. Z łatwością można zatem zauważyć, że wymienione tu określenia symboliczne ułożone mogłyby zostać w antynomiczne pary. Kobietę symbolizują wklęsłe, puste, wydrążone czy wgięte przedmioty, takie jak: jaskinia, waza, muszla, brama, podkowa; oraz przedmioty owalne, np. perła, jajko, moneta, tarcza; czy horyzontalne, jak: morze, woda, kąt, ziemia, trójkąt. Jednym z pierwszych symbolicznych przedstawień kobiety jest jej wizerunek jako Matki – Ziemi, która jest płodną i zapładnianą, użyżnianą przez męskie Niebo albo Słońce. Matka – Ziemia jest uzależniona od męskich pierwiastków, będąc pokorną, ale i dumną, spokojną i doznającą groźnych wstrząsów, dobrotliwą i niszczącą życie. To nosicielka nowego życia, biblijna pramatka Ewa, amoralna, zrodzona po mężczyźnie. Kobieta rodząca jest wyobrażeniem wszelkiego początku zarówno w kulturze hellenńskiej czy rzymskiej, jak i judaistycznej, np. Afrodyta (Wenus), Artemida (Diana), Demeter (Ceres), Gaja (Gea), Hera (Iuno), czy Ewar (ST), Maryja (NT). Inaczej przedstawia się symbolika mężczyzny, gdyż jest on wcieleniem zasady pozytywnej, czynnej w przyrodzie. Symbolizuje mądrość, uciechę, twórczość, wynalazczość, płodność, Słońce, porządek, mikrokosmos, tajemnicę. Mężczyznę symbolizują też inne niż kobietę przedmioty, kolory, przede wszystkim: Czerwień, Ogień, Piorun; przedmioty proste, długie, sterczące, spiczaste, twarde, jak: kamień, szczyt, skała, wieża, kolumna, słup, pręt, miecz, włócznia, strzała, kciuk, palec wskazujący, fallus. W wielu kosmogoniach to właśnie mężczyzna był pierwszym człowiekiem, np. w biblijnej, hinduistycznej, irańskiej.

Prawdziwego mężczyznę charakteryzuje śmiałość, zdecydowanie, małowówność, opiekuńczość – to osoba, która zdobywa pożywienie, daje życie, panuje nad światłem, którego częścią jest kobieta.

Zarówno mężczyzna, jak i kobieta składają się z dwóch istotnych pierwiastków, nazwanych przez Junga: anima i animus¹⁸. Anima – to ta sfera ludzkiej nieświadomości bliska ludzkiej duszy, zawiera w sobie cechy charakterystyczne dla pierwiastka żeńskiego, stanowi pewien archetyp, który pojawia się jednocześnie w psychice kobiety i mężczyzny. Zatem świadomość kobiety jest kompensowana przez pierwiastek męski, [...] jej nieświadomość opatrzona jest niejako <znakiem> męskim¹⁹. Czynnikiem, który odpowiedzialny jest za jungowską projekcję u kobiety to animus, co oznacza rozum lub ducha. Z powyższej koncepcji wynika, że animus odpowiada ojcowskiemu logosowi, a anima odpowiada macierzyńskiemu erosowi. Jung pisze dalej, że jeśli animus spotka się z animą, to animus wyciąga miecz swej mocy, anima zaś tryska jadem ułudy i kuszenia. Jednak skutki tego spotkania nie zawsze muszą być negatywne, istnieje bowiem również wielkie prawdopodobieństwo, że oboje zakochają się w sobie²⁰. Można więc stwierdzić, że w pewien sposób anima i animus będą do siebie dążyć, by móc się spotkać. Ich wzajemny stosunek będzie zatem zawsze emocjonalny. Wytworzone archetypy kobiety i mężczyzny mają silne działanie sugestywne i funkcjonują do dnia dzisiejszego nie tylko w sferze ludzkich zachowań, ale także w twórczej mentalności artystów, gdzie biblijne dwie połowy będą szukać różnych dróg, by się odnaleźć, czego wyraz odnajdziemy w dziełach twórców XX i XXI wieku.

3. W poszukiwaniu Innego

By mogło dojść do spotkania animy i animusa, tych dwóch przeciwstawnych pierwiastków, potrzebny jest szereg działań ułatwiających ten zabieg. Od tysięcy lat człowiek poszukiwał odpowiednich form komunikowania się. Jedną z nich jest język, który przynależy do różnych segmentów znakowych. Oznacza to zarazem, że²¹:

1. Porozumiewanie się opiera się na możliwości wyboru jednej z kilku decyzji.
 2. Zawartość informacyjna elementu zmienia się odwrotnie proporcjonalnie do jej prawdopodobieństwa.
 3. Sygnał informacyjny może zawierać pewne cechy niekonieczne do zrozumienia.
- W semiologicznej definicji język to kod, system znaków i reguł, z których mówiący formułuje komunikat, dokonując wyborów odpowiednich znaków, według określonych reguł (tzw. kodowanie i dekodowanie).

Schemat komunikowania w tej perspektywie zawsze oznacza relację pomiędzy kodem (systemem języka), a elementem doświadczanym (fragmentem rzeczywistości). Na poszczególnych etapach rozwoju ludzkiej egzystencji pojawiały się różne sposoby komunikowania się, co stanowiło swoistą próbę przekraczania granic. W radykalizmie

L. Wittgensteina oznaczało to ustalenie granic naszego języka jako granic naszego świata. Jednak człowiek jest przecież w stanie wykroczyć poza swój świat.

Człowiek będzie do końca swego istnienia przekraczał granice języka, lecz nie tylko jako aktu mowy, ale również jako swoistego kodu, którym się posługuje, a wszystko po to, by odnaleźć Innego. Jednak, aby wejść w relację z Innym, należy się do tego odpowiednio przygotować. O wejściu w tę relację pisze Jacques Derrida: owo odkrywanie całkiem innego, dokonuje się poza wszelkim możliwym statusem [...], nazywam inwencją, albowiem trzeba się na nie przygotować, trzeba poczynić odpowiednie kroki do przyjęcia, podjęcia (invenir) innego [...]²². Przygotowanie będzie się dokonywać na płaszczyźnie intelektualnej, duchowej, czy wreszcie kulturowej, gdyż nadawca musi posługiwać się tym samym medium, co odbiorca, aby został zrozumiany. Poszukiwanie wspólnego medium jest krokiem inwencyjnym, prowadzi do wielu relacji interpersonalnych, nie tylko z bytami przygodnymi, często także z Absolutem, którego filozofia też określa mianem Inny. To właśnie w różny sposób pojęta mowa prowadzi do wejścia w relację, lecz by człowiekowi udało się w nią wejść, potrzebny jest obraz, wizerunek czy wyobrażenie twarzy odbiorcy. Człowiek widząc kto jest odbiorcą, kto stoi po tej drugiej stronie, będzie mógł nadać odpowiedni komunikat: W oczach drugiego człowieka patrzy na mnie trzeci – język jest sprawiedliwością. Nie w tym sensie, że najpierw pojawia się twarz, a potem ukazywany lub wyrażany przez nią byt troszczy się o sprawiedliwość. Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo [...]²³. Cytowany wyżej Levinas mówi o twarzy Innego, inność jest tu pojmowana w sposób szeroki: czas jako inność, istnienie jako inność, drugi człowiek jako inność, język jako inność, czy wreszcie Bóg jako inność²⁴. Wspomniane wcześniej epifanie, czyli objawienia, odkrywają przed nami twarz Innego, którą u Leviansa rozumieć należy jako nagość tego, który się objawia.

Przekraczanie

1. Granice estetyki

Estetyka jako nauka o pięknie zajmuje się badaniem wartości artystycznych oraz ocen estetycznych, docieka przyczyn ich kształtowania się oraz ustala kryteria tych wartości i ocen. Pod pojęciem tym kryje się również drugie jej znaczenie – ogólnej teorii sztuki, badającej treść i formę dzieł artystycznych²⁵. Na przestrzeni wieków ustaliły się rozmaite kanony piękna odpowiadające ówczesnym upodobaniom i przyjętym regułom życia. Nie możemy sobie wyobrazić, by średniowieczne malowidła przedstawiały Madonnę z Dzieciątkiem jako obfitą w kształty, roznegliżowaną kobietę. Taka konwencja mocno kłóciłaby się z tamtejszymi przeświadczeniami, z duchem ascezy i umartwienia. Natomiast tak wykreowany wizerunek kobiety będzie istotnym w twórczości artystów barokowych,

gdzie sztuka miała zadziwiać, zaskakiwać, czy doprowadzać do olśnienia. Każda epoka będzie zatem doświadczać problemu przekroczenia granic, także estetycznych. To, co w średniowieczu było swoistym novum, odkryciem, w renesansie okazało się przestarzałym i niemodnym. Na miejsce istniejących już kanonów należało wprowadzić nowe, zgodne z duchem epoki, takie, które odpowiadały odbiorcy. Zatem twórca musi stale poszukiwać nowych form wyrażania rzeczywistości, adekwatnych wobec potrzeby czasu.

Proces twórczy polega na ożywieniu odwiecznych symboli ludzkości drzemiących w nieświadomości, na ich rozwinięciu i przekształceniu w dzieło sztuki²⁶ – to odwołanie do znanej koncepcji archetypów Junga. Ten filozof i psycholog ujmował sztukę jako indywidualną manifestację głębokich zbiorowych treści, jako też jeden z głównych kanałów, przez które wypowiedane są treści mitu: Kto mówi za pomocą obrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzma i przewycięża, jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa; przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałymi, los indywidualny przekształca w los ludzkości, a tym samym wyzwala w nas te pomocne siły, które zawsze umożliwiały ludzkości wyratowanie się z każdego niebezpieczeństwa i przetrwanie nawet najdłuższej nocy²⁷. Sztuka każdego czasu jest nośnikiem archetypów, pokazuje je we właściwy dla siebie sposób. Estetyka przedstawia piękno także poprzez żywioły i ich analizę, co sięga czasów starożytnych. Najdawniejsi filozofowie greccy przyjmowali istnienie tylko jednego, elementarnego tworzywa przyrody, materiału, z którego został zbudowany wszechświat, tak np. dla Talesa z Miletu była to woda, dla Heraklita z Efezu – ogień. Odmienne Empedokles, który przyjął, że wszelka materia jest mieszaniną czterech elementów: powietrza, ognia, wody i ziemi²⁸. Żywioły, zwane pierwiastkami podzielono na wyższe i niższe. Do tych pierwszych zaliczmy powietrze i ogień, do drugich zaś wodę i ziemię. Powietrze jest symbolem nieskończoności, nieba, bóstwa, kontemplacji, duszy, snu, natchnienia czy wreszcie dążenia do wolności. Wraz z ogniem stanowi parę żywiołów aktywnych – męskich, w przeciwieństwie do dwóch pozostałych żywiołów biernych – żeńskich. Żywioł powietrza to odczuwalny symbol życia niewidzialnego, uniwersalnego, siła napędowa i oczyszczająca, a także Słowo, np. słowo biblijnego Boga w dniu stworzenia, środowisko dematerializacji, rozpyływania się w nicłość pod wpływem czarów, zaklęć²⁹. W samej twórczości światło, lot, lekkość, a także zapach, woń, to elementy, które pozostają w związku z ogólną symboliką powietrza³⁰. Symbolem wieczności jest również ogień³¹ kojarzony często ze światem, słońcem, ciepłem, Bogiem, Stwórcą, życiem, miłością, nienawiścią, śmiercią, duchem, złem, diabelstwem, chucią, płciowością. Dawniej ogień uważano za pierwiastek dobroczynny, ale i niebezpieczny, trudny do utrzymania i trudny do rozniecenia. Ogień symbolizuje w różnych wierzeniach oczyszczenie, ognisko domowe czy gościnność. Odmienne przedstawia się symbolika i znaczenie wody³², utożsamionej z chaosem, niestałością, przeobrażeniami, bezmiarem możliwości, uzdrowieniem, źródłem życia, odrodzeniem z ducha i ciała, oczyszczeniem, chrztem, zasadą żeńską. Woda jest żywiołem pośrednim między żywiołami eterycznymi, jak powietrze i ogień, a elementem

stałym – ziemią, między życiem a śmiercią. Ziemia jako ostatni z czterech żywiołów³³ symbolizuje zasadę bierną. Określana inaczej jako Wielka Macierz, genitalia żeńskie, dawca życia, płodność, skarbnica życia, przeciwieństwo nieba, świętości, duchowości. Symbolizuje też ciemność, świat podziemny, śmierć, grób, podnózek Boga, cykliczność istnienia, uczuciowość, praktyczny umysł. W mitach i genealogii człowieka jego kości i ciało zostają stworzone z ziemi i gliny, z prochu ziemi, z kamieni (np. Rodz). Często ziemia pojmowana jest jako ojczyzna – matka. Ziemię symbolizują: sześcienn, kula, królewskie jabłko, wąż oraz kolory: czerwony, żółty, zielony, brązowy i brunatny.

W estetyce żywioły pełnią bardzo ważną funkcję – skłaniają człowieka do introwersji. C.G. Jung wymienia dwie zasadnicze postawy estetyczne; wczuwania się i abstrakcji³⁴. Osoba wczuwająca się, delektuje się w obiekcie samym sobą, wznosi do obiektu siebie samego, myśli o uczuciach, jakie obiekt w niej wywołał. Rzeczywiste zrozumienie obiektu, jak i prawdziwa twórczość artystyczna wymagają obu funkcji³⁵. Wzajemne przenikanie się żywiołów i ich symboli sprawia, że człowiek podany zostaje coraz to nowym przeżyciom estetycznym, przekraczając jednocześnie jej ustalone wcześniej granice. Nowe możliwości i granice estetyki są bardzo mocno widoczne w XX i na początku XXI wieku. Eksperymenty tego czasu doprowadzają do powstania m.in. symulatorów lotu, które implikują interaktywną grafikę komputerową, stają się z czasem realnym modelem gier wideo. Animacja komputerowa w rzeczywistym czasie i zaprogramowane możliwości użytkownika niszczą różnicę między realnym a wyobrażonym³⁶. Symulacje komputerowe wypróbowują możliwości rozwiązań myślowych, gdyż przeprowadzenie ich w rzeczywistości mogłoby być zbyt ryzykowne lub wręcz niemożliwe. Taka symulacja potwierdza coś, co istnieje, ale jedynie w obrębie myśli. To, że większość ludzi [...] wciąż jeszcze nie wykorzystuje cyfrowej estetyki symulacji komputerowej jako przestrzeni gry z tym, co możliwe, lecz odrzuca ją, uznając za świat fantomów, stanowi ostatnią w historii formę głębokiego lęku przed pozorem [...]. Rzeczywistość jest całością tej symulacji: rozumienie świata oznacza dziś możliwość symulowania go w przedstawieniach komputerowych³⁷. Zatem obrazy estetyki cyfrowej są pozbawione pozorów, gdyż powstają, jak pisze Bolz, „w graficznej grze redundancji”. Mówi się, że estetyka komputerowa wyrzeka się wszelkiej aury, co zaczyna być jednocześnie jej designem. Obszarem takim jest moment styku między człowiekiem a maszyną (tzw. powierzchnia użytkownika). McLuhan wprowadził definicję mediów jako przedłużenia człowieka, która wobec komputera zyskuje nowy wyraz, np. jedna z artystek wideo Loren Sears określa telewizję i związaną z nią produkcję cyfrowych obrazów, mianem neuro–estetyki. W taki bowiem sposób zostaje podany światu technicznie przydatny nowy system nerwowy: zintegrowana sieć usług cyfrowych, która obejmuje świat łączami satelitarnymi i światłowodami rozprowadzającymi dane i obrazy³⁸. Dochodzi do przemieszania różnego rodzaju informacji, „sekularyzacji” mediów telekomunikacyjnych w przestrzeni cyfrowej, będącej interaktywną. Dla przestrzeni estetyki cyfrowej tu i teraz pozostają równie obojętne, jak niespecyficzne są pozycje nadawcy i odbiorcy³⁹, gdyż rozprzestrzenia się ona w sposób

błyskawiczny i niezależny od tego, czy artysta uczy się na nowo orientacji w owej przestrzeni. Obecnie komputer jest w stanie wyczerpać różnorodność kombinacji i wejść w położenie artysty. Jego estetyczna subiektywność ogranicza się do aktu wyboru, wobec którego staje w obliczu wariantów permutacyjnych algorytmu: W ten sposób estetyka cyfrowa wiedzie nas po nici Ariadny znaczenia możliwego ku zaświatom znaczenia aktu, sensu i przedmiotu. Jednakże ta nić Ariadny nie wyprowadza z labiryntu tego, co możliwe, lecz wprowadza zawsze głębiej w świat kombinatoryczności, wielokrotności i zdarzeń permutacyjnych⁴⁰. Można zatem stwierdzić, że sztuka, która jest uwarunkowana przez komputer konstruuje, w sensie metaforycznym i dosłownym, różne labirynty estetyczne.

Należy pamiętać o tym, że elementy sztuki zawarte w wytworach nowych mediów nie mają na celu zastąpienia dzieł tradycyjnych, a ocena estetyczna takich dokonań jest jak najbardziej usprawiedliwiona, gdyż estetyk powinien jednak uwzględniać techniczne możliwości systemów realizujących każdorazowe dzieło⁴¹. Nie może być jednak mowy o sztuce tam, gdzie estetykę chce się dostosować do sprzętu. Jeśli chodzi o twórców, należy ciągle dostosowywać narzędzia do ich dyskursu, a nie na odwrót, gdyż w przeciwnym razie to technika weźmie górę nad twórczością. Jest to na pewno dużym zagrożeniem dla twórczości. Patrick J. Brunet w jednym ze swoich artykułów pisze, cytując słowa Didiera Levra: Narzędzie jest tym, czym chcemy, żeby było [...]. Degradacja estetyki zaczyna się w momencie, gdy uznamy, że narzędzie jest fundamentalne [...]. Jeżeli stwierdzimy: »dostosowujemy estetykę do materii«, z góry poniesiemy porażkę. Nie ma mowy o sztuce w momencie, gdy przestaje ona być wolna, gdy zależy od narzędzia⁴². Jeżeli doprowadzi twórca do momentu, że dostosowuje wartość estetyki do narzędzi, jakimi się posługuje przestanie być artystą, a stanie się rzemieślnikiem przekraczającym granice współczesnej estetyki, chociażby cyfrowej. Należy podkreślić, że komputer zwielokrotnia jedynie istniejące już uprzednio możliwości i tendencje. Jednak nowe dzieła wymagają większej aktywności odbiorcy, dlatego też na gruncie estetycznym pojawiły się teorie nastawione na badanie odbiorcy jako swoistego konstruktu tekstualnego (np. <estetyka przyjemności> Rolanda Barthesa)⁴³. Można zatem mówić o estetyce multimediów jako o nowym typie estetyki, która swoje źródło ma w statusie ontologicznym obrazów generowanych elektronicznie.

2. Od kanonu do czystej formy

Przemianom i modyfikacji ulegały kanony piękna, czyli ogólnie przyjęte normy, wzory i zasady kompozycyjne, obowiązujące w danych epokach. Jako swoista całość kanon odpowiada wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia jest najcenniejsze, co jest czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość⁴⁴. Kanony będą się zatem odwoływać do wcześniejszych tradycji i tendencji w szeroko pojmowanej sztuce. Do przełamania istniejących kanonów estetycznych przyczynił się m.in. Stanisław Ignacy Witkiewicz poprzez

wprowadzenie pojęcia czystej formy⁴⁵. Rozumiał przez nie konstrukcję elementów (barw, dźwięków, słów, działań scenicznych) oderwanych całkowicie od motywacji praktyczno–życiowych i treściowych, zapewniającą dziełu jedność i integralność. Czysta forma u Witkiewicza stanowi czynnik decydujący o autonomii utworu i o jego pięknie; chodzi tu o tworzenie „jedności w wielości”, która jest w stanie wywołać satysfakcję estetyczną u odbiorcy. Według autora koncepcji najbliższe ideałom czystej formy miały być muzyka i malarstwo abstrakcyjne⁴⁶. Wśród twórców, którzy rozpoczęli poszukiwania czy docierania do czystej formy, był też jeden z najwybitniejszych twórców Awangardy, Tadeusz Peiper. U podstaw teorii sztuki Peipera tkwi przeciwstawienie kultury i natury, przy czym postęp polega na stałym oddalaniu się człowieka od przyrody. Stąd też oczywisty wydaje się kult nowoczesnej cywilizacji technicznej i hasło „trzech M” – artystyczny kult miasta, masy, maszyny. Peiper uważał, że sztuka poprzez formy artystyczne powinna współkształtować przemiany zachodzące w społeczeństwie i ma być oparta na zdyscyplinowanej i logicznej konstrukcji⁴⁷.

Z poszukiwaniem czystej formy mamy do czynienia także w dobie postmodernistycznego społeczeństwa II. połowy XX wieku i początków XXI. Novum Peipera odnajdzie swoje pokrycie we współczesnej myśli filozoficznej, w której wiele miejsca poświęca się rozmaitym formom komunikacji interpersonalnej, gdzie media są nie tylko kanałem, ale także miejscem tworzenia. Znanym „filozofem komunikacji” w latach 60. XX wieku był uczonego kanadyjskiego pochodzenia, Marshall McLuhan. Jego koncepcje, zawarte m.in. w takich dziełach jak: „The Medium Is the Message”, „Understanding Media”, w znacznym stopniu przewidziały wiele procesów, które rządzą współczesnym światem. Jedną z nich jest stwierdzenie meta – kulturowe, że świat, jaki kreujemy wśród nas, zależy od środków, jakimi przekazujemy informacje. Mają one większy wpływ na nasze zachowanie i sposób myślenia niż treści, jakie przekazują⁴⁸. McLuhan stwierdził, że medium jest przekazem, np. Internet oferuje zupełnie rewolucyjne metody przepływu informacji, zmienia styl życia człowieka, jednocześnie zwiększając popyt na informację, zwiększa jej podaż. W swych teoriach mówił o tym, iż każde medium jest przedłużeniem człowieka, gdyż sieć może oznaczać przedłużenie układu nerwowego człowieka z jego strukturą, działaniem, kanałami informacyjnymi. Środki i narzędzia, za pomocą których ludzie przekazują sobie informacje, kształtują cywilizację a nie odwrotnie, to przewrotne ujęcie McLuhana. Media nie tylko pomagają nam przekazywać informacje, ale mają duży wpływ na ich kształt, same też stają się informacją. I tak np. dzięki mediom audio – wizualnym człowiek jest w stanie przebywać jednocześnie w dwóch miejscach, siedząc przed ekranem komputera „może własnoręcznie kształtować rzeczywistość, w której przebywa”⁴⁹. Tak rozumiał McLuhan interaktywność mediów, stanowiącą kluczowy element jego koncepcji.

W dyskusji filozoficzno – metodologicznej na temat interaktywności sztuki ważnym głosem jest filozofia Jacquesa Derridy. Komunikowanie pojmowane jest jako przekazywanie gotowych sensów, znaczeń, za pomocą różnorodnych środków. Podmioty

procesu komunikacji są zakładane jako tożsame i obecne przed operacją komunikowania. Koncepcja dekonstrukcjonistyczna, stworzona przez Derridę, jawi się jako matryca metodologiczna dla refleksji nad sztuką interaktywną, gdyż uwalnia ona dzieło od zależności wobec jakiegokolwiek komunikowanego sensu. Dzieło zajmuje więc pozycję prymarną, a przedmiotem uwagi staje się jego struktura i proces kształtowania⁵⁰. Teorie McLuhana i Derridy odnajdują swe odzwierciedlenie w realizacjach współczesnych twórców multimedialnych, niezależnie od tego, na ile oni sami z tych koncepcji korzystają, czy wręcz są ich świadomi. Dbłość o ową czystą formę jest ważna również ze względu na narzędzia, jakimi posługuje się twórca, gdyż mają one być wyrazem artysty, pokazać „jego duszę”. Tak działać, to nadać światu elektronicznych maszyn sens działań odautorskich i odebrać im możliwość obiektywnego opisu rzeczywistości, ale nie przez zabiegi techniczne, lecz przez nasycenie ludzkimi problemami. Sztuka zawsze więc będzie powstawać w momencie, kiedy zakwestionowane zostanie status quo.

3. Obraz jako przekroczenie

Wraz z pojawieniem się pojęcia nowe media zaczęło funkcjonować także inne: nowe obrazy (NO). Wszystko rozpoczęło się w XIX wieku, kiedy wynaleziono fotografię, później kino i wideo, itd. W procesie rozwoju NO ważne jest doświadczenie takich kierunków malarskich jak impresjonizm i abstrakcjonizm, co świadczy o ciągłości procesu, który dotyka całej ekonomii wizualnej społeczeństw przemysłowych, to: nieprzerwane rozpadanie się kontynentu audiowizualnego prowadzi do tego, co można określić geologicznym dryfowaniem Obrazów i Dźwięków⁵¹. Forma malarska, która pełniła od renesansu funkcję przedstawieniową, zaczęła przechodzić swoistą emancypację. Konsekwencją przemian jest triumf autonomicznej przestrzeni plastycznej. Dochodzi do ustanowienia nowych porządków ikonograficznych, audiowizualnych, co spełnia się w Obrazie i poprzez Obraz. Cyfrowe Obrazy są wynikiem tego, co nazywamy logistyką percepcji procesu komputerowego i produkcji Obrazu w kategoriach quantum informacji wizualnej. Obrazy cyfrowe są rezultatem konwersji (pisanie algorytmami) wszystkich danych w konkret (fenomen) lub abstrakt (konceptje, teorie), w tablicę cyfr tłumaczoną na ekranie w informację – obraz. To jest ogólna wizualna symulacja, używana do manipulacji, eksperymentów i kontroli danych⁵².

Obrazy cyfrowe są zupełnie odmienne od obrazów, które były wcześniej produkowane i cyrkulowały w kulturze. Stanowią o przyszłości czegoś odmiennego, obrazy te radykalnie zmieniają swój status i funkcjonalność – wieki wyobraźni zostały zastąpione wiekami obrazów⁵³. Należy jednak pamiętać i uznawać techniki klasyczne, które zostały ukonstytuowane w sposób historyczny (malarstwo, kino, wideo). Mogą one być swoistym laboratorium dla coraz to nowych eksperymentów. Jednak nowe technologie wprowadzają nowe obrazy – estetyczna i techniczna konfrontacja mogą pozwolić młodym wyobraźniom

komputerowym na odkrycie wyzwań „cyfrowej wyobraźni”. W nowych mediach włączenie świata do obrazu jest możliwe, jak np. przestrzeń przedstawiana przez telewizję. Świat jest chwilą obrazu, zamiast obrazu, który jest tylko chwilą w świecie – chodzi o wewnętrzność i zewnętrzną wzajemnie się uzupełniające i przenikające⁵⁴. Na ekranie głębia istniejąca w obrazie nie implikuje tego, że sam obraz posiada głębię. Każdy obraz jest tu jak kartka papieru. W pewnym sensie wideo zostaje często przedstawiane jako zagrożenie dla kina, ponieważ koniec filmu ukazuje odbiorcy ekran wideo stanowiący element kontaktu, granicy między pokoleniami⁵⁵. Jeśli mówimy o „nowych obrazach” sztuki wideo, to należy podkreślić, że nie są one obrazami wyprodukowanymi przez komputer bez użycia kamery. Twórca wideo we współczesnym świecie posługuje się nie tylko narzędziem, jakim jest kamera, ale także komputerem. Twórcy wciąż poszukują nowych form wyrazu. Istnieje teren, na którym poszukiwanie i twórczość znalazły punkt styczny z innowacjami elektronicznymi, tym terenem jest wideoklip i reklama. Różnią się one zasadniczo od obrazów statycznych, jakimi są, np. fotografie. Wideo i film mają nad nimi przewagę, gdyż ich obrazy rozwijają się w czasie. Poddając dyskusji ograniczenia fotograficznej wiedzy o świecie, Susan Sontag zwróciła uwagę, iż »fotografia narzuca nam pogląd, że poznamy świat, jeżeli zgodzimy się, aby wyglądał tak jak na fotograficznym zapisie. Ale taka zgoda – to przeciwieństwo rozumienia, rozumienie zaczyna się od niezgody na świat, jaki dostrzegamy«⁵⁶.

Ryszard Kluszczyński wspomina o możliwości digitalizacji obrazu, co sprawia, że przedstawienie może porzucić swoją rolę analogonu wobec realnej rzeczywistości⁵⁷. Obraz cyfrowy może powstać jako fakt pierwotny, nieuwarunkowany – w tej sytuacji świat przedstawiany w dziele sztuki jawi się jako w pełni autonomiczne, wirtualne uniwersum. Tak postrzegane jest dzieło „The Fourth Dimension” autorstwa Zbigniewa Rybczyńskiego, które będąc autonomiczną formą audiowizualną, jest zarazem, tekstem o niezwykle bogactwie i wielorakości odniesień symbolicznych⁵⁸. Przywołać tu należy także instalację Danieli Aliny Plewe Muser’s Sernice z 1994, gdzie artystka wprowadza zagadnienia z dziedziny pogranicza, dotyczące łączenia obszaru sztuk wizualnych i literatury: instalacja produkuje, we współpracy z jej użytkownikiem, teksty [...], których wewnętrzna logika i stanowiący przez nią dyskurs ukazują interesujące możliwości poetyckie wyrastające z chłodnej procedury generowania tekstów⁵⁹. Istnieją różne rodzaje obrazów technicznych i każdy z nich posiada specyficzne znaczenie, np. fotografie oznaczają sceny w otaczającym świecie, filmy – wydarzenia, a obrazy syntezowane komputerowo nie posiadają jeszcze przewidywanego horyzontu semantycznego. Obrazy techniczne podzielić można na dwa rodzaje: odbicia, które oznaczają to, co jest i modele oznaczające to, co ma być lub mogłoby być⁶⁰. Istnieje także inny podział, nie według znaczenia obrazów technicznych, ale techniki, np. obrazy chemiczne (nieme i statyczne – fotografie oraz dźwięczące i ruchome – filmy) i obrazy elektroniczne (od wideo po obrazy komputerowe). Najnowsze obrazy są obrazami elektronicznymi, gdzie dochodzi do syntezowania obrazów technicznych. W takiej sytuacji powstaje pytanie o znaczenie obrazów technicznych i o kie-

runek, w jakim podążają ich twórcy. Należy pamiętać, że taka twórczość też ma swoje ograniczenia, jednak zburzenie granic między rzeczywistością a światami wirtualnymi nowych mediów jawi się jako proklamacja nowej nadsztaszczystości – surrealizmu XXI wieku⁶¹, tu dochodzi więc do istotnego przekraczania granicy, jaką jest obraz.

Na granicy

1. Twórca w postmodernistycznej rzeczywistości

Ponowoczesność zapewne jest nie tyle stanem rzeczy, ile postawą wobec innych. W samym świecie zjawisk, natomiast, króluje różnorodność. Nie tylko jednak ta, programowo ponowoczesna, wielkość równolegle kształtujących się i zachodzących na siebie tendencji, lecz także różnorodność paradygmatyczna. Postmodernizm następuje po modernizmie i zastępuje swego poprzednika tylko w świecie pojęć i poglądów. W świecie zjawisk – wcielony w rzeczywiste postawy i ich wytwory – postmodernizm ciągle jeszcze dzieli miejsce z wartościami, postawami i dziełami modernistycznymi⁶². Takimi słowami rozpoczyna swój wywód na temat ponowoczesności Ryszard Kluszczyński. Postmodernizm zniechęca do jednoznacznych rozstrzygnięć. W odniesieniu do sztuki postmodernizm wymienia szereg pojęć, wśród których są: pluralizm, synkretyzm, eklektyzm, decentryzacja, zacieranie granic pomiędzy dziedzinami elitarnymi a popularnymi, intertekstualność. Choć funkcjonowały one częściowo już wcześniej, to należy przyjąć, że to, co istnieje między modernizmem a nową formacją jaką się tworzy, stanowi o swoistości postmodernizmu. Postmodernizm jest niczym innym jak pograniczem modernizmu i nowego, kształtującego się lub już ukształtowanego paradygmatu⁶³. W paradygmat ten wpisuje się twórca, działający często „na granicy” czy pograniczu – sztuka jest zawsze, do pewnego stopnia, wytworem swego otoczenia, odpowiedzią na wyzwania, jakie nadchodzą z jej środowiska. Razem z niezliczonymi zjawiskami technologie tworzą złożony kompleks, który staje się fundamentem dla cyberkultury. Ważna rola przypada tu sztuce multimedialnej, która jak się wydaje, powinna pełnić również funkcję krytyczną.

Rozwój technologii medialnych i multimedialnych razem ze społecznymi korzyściami niesie ze sobą liczne wątpliwości i zagrożenia. W tym celu artyści nie tylko posługują się technologią, ale czynią ją również przedmiotem swojej analizy⁶⁴. Artyści zwracają uwagę na obietnice i zagrożenia wnoszone do naszego świata przez media oraz fakt, że multimedia stają się swoistym zwierciadłem, w którym odbija się świat, a wskutek tego rozmaite zjawiska i procesy zostają tą drogą przeniesione w sferę widzialności⁶⁵. Na uwagę zasługuje także problem kontroli, w tym miejscu rozumianej bardzo szeroko, jako kontroli artysty nad procesem kreacyjnym i dziełem sztuki, które jest jego rezultatem, kontroli odbiorcy nad percepcją, kontroli sprawowanej przez dzieło nad odbiorcą procesu komunikacji artystycznej i różnorodnych instytucji⁶⁶.

W sztuce w skali światowej coraz większe znaczenie ma twórczość multimedialna Mirosława Rogali. Przedstawił on w ostatnich latach serię dzieł, które podejmują najważniejsze problemy cyberkultury. Rogala ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w 1979 roku, a po studiach wyjechał na stypendium do USA, gdzie w latach 1981—1983 podjął studia podyplomowe w The School of the Art Institute w Chicago⁶⁷. Przedmiotem studiów podjętych przez Rogalę stały się wideo i performance. I tak pierwszą pracę wideo zrealizował w USA już w 1980 roku. W swoich pracach Rogala kreuje dyskurs między dwoma światami: opuszczoną Polską i zamieszkiwaną Ameryką. Lata 80. XX wieku to czas kształtowania się i dojrzewania postawy artystycznej Rogali. W tym też czasie formuje się charakter jego sztuki, jako wyraz twórcy posługującego się wieloma mediami, gdyż uprawia jednocześnie szereg dyscyplin artystycznych: fotografię, wideo, performance, malarstwo, rysunek, grafikę, techniki laserowe, muzykę. Ma to doprowadzić do wprowadzenia powyższych mediów we wzajemne relacje. Łączenie mediów można nazwać w jego twórczości intermedializmem. Dzieła Rogali są interaktywne, gdyż sam autor określa odbiorcę jako viewer – user⁶⁸, wskazując na podwójny jego charakter: obserwatora i użytkownika. W ten sposób połączył ze sobą ekspresję i potrzebę komunikowania się, tworząc dynamiczne przestrzenie, w których odbiorca może podjąć dialog ze sobą i z innymi, i przeistoczyć się w twórczego uczestnika wydarzenia artystycznego. Nieskrępowana swoboda ekspresji i potrzeba komunikowania się odnajdują wyraz w słynnym dziele artysty – Electronic Garden / NatuRealization⁶⁹.

Prace Rogali uwidaczniają fakt, że u podstaw wszystkich procesów multimedialnych leży zjawisko komunikowania, a sztuka interaktywna jest artystycznym, interaktywnym komunikowaniem. Sam Rogala w swojej filozofii sztuki uważa, że powstaje z wewnętrznej potrzeby i stanowi wyraz postawy kreacyjnej. Widzi on swoją twórczość na pograniczu różnych dziedzin artystycznych, co sprawia, że jest ona dynamiczna, podobnie jak rzeczywistość, w której jest realizowana. W pracach tego twórcy ujawnia się przekonanie o płynności przejść między różnymi mediami.

Innym eksperymentatorem w dziedzinie multimediiów jest Zbigniew Rybczyński. W jednym ze swoich wywiadów powiedział on między innymi: Chodzi teraz o stworzenie formy kreatywnej, która zakłada interakcję widza z obrazem, uniemożliwiającą bierny odbiór, w skali masowej prowadzący do oglupienia społeczeństwa. Taką formę daje technologia komputerowa, pomysły typu »virtual reality«, »interactiv wideo« – to nie są tylko zabawki. To cały kierunek dla mnie szalenie fascynujący⁷⁰. Badacze twórczości Rybczyńskiego podkreślają doskonałość struktury jego dzieł oraz profesjonalizm ich wykonania. Nasuwają się jednak pewne trudności w odbiorze tych dzieł, gdyż jak twierdzi sam autor one niczego nie oznaczają. Dlatego też przez krytyków Rybczyński uznany został za kuglarza czy wirtuoza, który zaskakuje pomysłami i ich rozwiązaniami, ale niewiele ma do zakomunikowania odbiorcom⁷¹. Rodzi się pytanie w jakim celu powstają takie dzieła. Są one przede wszystkim pokazaniem możliwości artystycznych, jakie oferuje technologia wideo, gdy

jest narzędziem artysty. Kino ze swoimi możliwościami było namiastką narzędzi, jakie potrzebował, dlatego używał kina tak, by osiągnąć rezultaty, które można by osiągnąć dopiero przy użyciu wideo: „technologia, która bardzo odmieniła świat, musi znaleźć odbicie w sztuce, stać się narzędziem artystycznym. Film był narzędziem rewolucji mechanicznej, wczesnej fazy tej rewolucji – z końca XIX wieku. Wideo jest tworem końca XX wieku, i jako narzędzie jest lepsze, jakkolwiek by na to nie patrzeć. W kinie nie ma już nic do odkrycia”⁷². Należy zauważyć, że piękno obrazów jest skażone w filmie odniesieniami do rzeczywistości, realności – sytuacja taka ma miejsce w filmie Rybczyńskiego *Zupa* z 1974 roku. Niezwykłość pomysłów plastycznych, walory wirtualnego świata i piękno zostają zderzone z trywialnością sytuacji i zachowań bohaterów. Bohaterów swojej twórczości Rybczyński swoją uwagę kieruje w stronę zagadnień formalno – technicznych i ku światu wirtualnemu, za co w 1980 roku zrealizowany przez niego film *Tango* zostaje uhonorowany Oscarem⁷³. Rybczyński jest artystą, który ciągle poszukuje nowych form wyrazu, wpisując się w scenę multimedialnej sztuki.

Ciekawym zjawiskiem wśród twórców zajmujących się przestrzeniami artystycznymi ugruntowanymi w technologiach multimedialnych jest działalność Izabelli Gustowskiej. Od połowy lat osiemdziesiątych tworzy ona instalacje wideo, dzieła usamodzielnione, które potrafią żyć bez wsparcia fizycznej obecności autorki⁷⁴. Centralną kategorią artystki jest oniryczność, co tworzy nastrój pełen tajemniczości, transcendujący granice realnego świata. Do obrazu dołączona zostaje muzyka, wprowadzająca odbiorcę w wędrówkę po świecie snów. By ukazać nierealność rzeczywistości onirycznej autorka posługuje się monitorami, grą kolorów, gablotami, szklanymi płytami, fotografiami. Do tworzenia instalacji Gustowska wykorzystuje szereg narzędzi, które tworzą niepowtarzalny nastrój, klimat jej prac.

Omówione powyżej przykłady twórczości znanych artystów postmodernistycznych zwracają uwagę na fakt, że sztuka jest wyrazem poszukiwań artystycznych tych, którzy chcą ją dostosować do czasu i miejsca, w jakim tworzą. Multimedia stają się prawdziwym wyzwaniem artystycznym, jednak każdy twórca powinien pamiętać o istniejących zagrożeniach, jakimi są chociażby kryzysy tożsamości, tak charakterystyczne dla społeczeństwa cyberkultury⁷⁵. Właśnie od artysty zależy jak będzie wyglądał świat multimedialny XXI wieku, jaki zostanie wyznaczony mu kierunek i jakie wartości semantyczne będą one ze sobą niosły.

2. Inowacyjność techniczna – po nowy kod

Do podstawowych form twórczej aktywności jednostki ludzkiej należy sztuka, gdyż właśnie przez nią wyraża się tożsamość podmiotowa, odzwierciedla się historia, przez nią dochodzi do komunikacji między nami a innymi. Ostatnie lata czynią ludzi przełomu XX i XXI wieku świadkami szczególnej konfrontacji artystycznej, w obliczu najnowszych

cyfrowych technologii komputerowych, które wyznaczają współcześnie poszukiwania w dziedzinie sztuk medialnych, nie tylko fotografia i kino, ale nawet i wideo wydają się zjawiskami należącymi do innej epoki, do czasów, które już przeminęły. Są tacy, którzy określają [...] te sztuki mianem »starych mediów«⁷⁶. Jednak wszystkie sztuki medialne zawdzięczają swój rozwój postępowi technicznemu i nauce, gdyż są wytworem cywilizacji rozumu. W kulturze artystycznej bardzo ważną rolę odgrywa sztuka mediów elektronicznych – wideo, laserowa, holograficzna, komputerowa, komunikacyjna. Epoka multimedialna odciska wyraźne piętno na twórcach i odbiorcach kultury. Element medialny w najwyższym stopniu kształtuje wrażliwość pokoleniową – o tym wiedział już Marshall McLuhan. Żyjemy w świecie tzw. „pokolenia i” – pokolenia indywidualistycznego⁷⁷. Człowiek żyje z nawykiem samotniczego korzystania z mediów. Choć komputer jest medium interaktywnym, to w rzeczywistym akcie komunikacyjnym interakcją jest kontakt człowieka z komputerem, a nie człowieka z człowiekiem. Komputeryzacja stanowi jednak czynnik kulturotwórczy, ponieważ nie ogranicza się do środowisk „ścisłych komputerowców”, lecz sprawia, że wszelkie media są skomputeryzowane⁷⁸.

Za sprawą mediów, technologii komputerowych wiele dziedzin ulega metamorfozie. Do takich na pewno należą zmiany dokonujące się w obrębie filmu, gdzie filmowe medium staje się nieliniarne, a sztuka filmowa uzyskuje status sztuki interaktywnej⁷⁹. Rozwój sztuki multimedialnej i interaktywnej dogłębnie przeobraził sytuację sztuki, wpływając na losy instalacji. Instalacja, która wykorzystuje rzeczywistość wirtualną nadaje nowy sens prezentyzmowi i zarazem stawia odbiorcę wobec konieczności określenia na nowo relacji pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną⁸⁰. Doszło także do powiększenia ilości technologii medialnych i ich różnorodności. Dziś mówi się o sześciu podstawowych odmianach instalacji:

1. Instalacje w układzie zamkniętym (sprzężenie zwrotne i kamery nadzorujące).
2. Obiekty i rzeźby wideo
3. Instalacje narracyjne.
4. Multimedialne instalacje i environments.
5. Projekty sztuki publicznej.
6. Projekty interaktywne, wykorzystujące nowe technologie medialne⁸¹.

Instalacje multimedialne mają doprowadzić do poszerzenia pola percepcji estetycznej dzieła, a także poszerzenia sfery zachowań symbolicznych. Takie rozumienie multimedialności narodziło się w latach 60. i 70. XX wieku. Multimedializm tego okresu był połączeniem różnych komponentów audiowizualnych, jak: projekcje świetlne, slajdy, filmy, muzyka, artykułowane teksty. Wszystkie one tworzyły przedstawienie lub performance.

Zjawiska multimedialne występujące w świecie w znikomym tylko stopniu przypominają to, co było prezentowane w latach 70. Multimedia lat 90. to doświadczane interaktywnie przed ekranami monitorów komputerowych sytuacje, rozgrywające się w wirtualnych przestworach cyberprzestrzeni⁸². Nowe media są emanacją kultury komputerowej i jako swoją bezpośrednią podporę wykorzystują takie nośniki jak: CD-

-ROM, Internet, rzeczywistość wirtualną posługując się wszelkimi środkami ekspresji wizualnej bądź audiowizualnej (film, grafika, malarstwo, rysunek, dźwięk, muzyka, słowo). Rodzaj stosowanej techniki jest decydującym kryterium, które specyfikuje multimedia⁸³. Obiekt sztuki multimedialnej ukrywa możliwości techniczne maszyny, która nadaje jakieś określone treści, jest oknem na świat. Jeżeli w taki sposób ujmować będziemy rozwój mediów, a co za tym idzie, rozwój sztuki multimedialnej, to okaże się, że ciągły rozwój techniki może przyczynić się do nowych odkryć w tych dziedzinach. Istotny jest także fakt, że współczesna sztuka multimedialna nie przekreśla tego, co do tej pory zostało stworzone na płaszczyźnie sztuki modernistycznej, tylko w pełni czerpie z jej bogactwa. Nie chodzi przecież o to, by cyberkultura zastąpiła poprzedzające ją układy kulturowe, chodzi raczej o wzbogacenie istniejących już układów. Jak pisze Kluszczyński „świat w swej złożoności nie rozwija się lecz różnicuje. Także sztuka podlega temu procesowi”⁸⁴.

W końcowych refleksjach warto zwrócić jeszcze uwagę na wrażliwość pokoleniową, która wydaje się być kluczową dla definiowania terminu pokolenie (postmodernistyczne). Mianem wrażliwości pokoleniowej określa się sposób odczuwania tego, co niesie życie, kształtowany przez wiele czynników m.in. wychowanie, wpływ najbliższego otoczenia, ofertę kulturalną, specyfikę środków przekazu, z których korzysta się najczęściej. Obecne pojęcie tzw. „nowej wrażliwości” – oznacza tu wrażliwość pokolenia aktualnej kontestacji, która przeciwstawia „muzyce sfer” estetykę agresywną, prowokacyjną, brudną, własną. Dzisiaj społeczeństwo myśli obrazem, jest on wszechobecny, jednak nie wystarcza już obraz statyczny, potrzebny jest dynamizm, który dostarczy odbiorcy odpowiednich bodźców. Sztuka staje się szybka, wręcz wulkaniczna – wypływa na powierzchnię, kiedy skorupa jest zbyt słaba, by podtrzymać status quo.. Miejmy nadzieję, że XXI wiek będzie czasem wulkanicznych wybuchów sztuki nowych mediów. Media i ich rozsądne wykorzystanie mogą prowadzić do konstruktywnego tworzenia cybernetycznego pokolenia XXI wieku, wrażliwego i poszukującego wciąż nowych rozwiązań, kodów wzbogacających dany układ kulturowy, w którym przyszło żyć.

Bibliografia

1 J.E. Cirlot, Słownik symboli, Kraków 2000

2 D. Gelernter, Mechaniczne piękno: kryterium estetyczne w informatyce: piękno to połączenie mocy, prostoty i elegancji, Warszawa 1999

3 A. Gwóźdź [opr.], Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer, Kraków 1997

4 A. Gwóźdź [opr.], Po kinie? ...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych, Kraków 1994

5 A. Gwóźdź, Kultura, komunikacja, film: o tekście filmowym, Kraków 1992

6 A. Gwóźdź, Obrazy i rzeczy. Film między mediami, Kraków 1997

7 C.G. Jung, Archetypy i symbole, Warszawa 1976

8 O. Jurewicz, L. Winniczuk, J. Źuławska, Język łąciński. Podręcznik dla lektoratów szkół wyższych, Warszawa 1995

- 9 A. Kępińska, *Żywioł i mit*, Kraków 1983
- 10 P. Kietowski, Wrona M. [red.], *Nowe nawigacje. Współczesna kultura audiowizualna*, Kraków 1999
- 11 R.W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia: sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999
- 12 R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności: studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998
- 13 R.W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001
- 14 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990
- 15 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000
- 16 M.A. Krąpiec, S. Kamiński, Z.J. Zdybicka, A. Maryniarczyk, P. Jaroszyński, *Wprowadzenie do filozofii*, Lublin 1996
- 17 S. Krzemień – Ojak [red.], *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, Białystok 1997
- 18 J. Lechte, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej. Od strukturalizmu do postmodernizmu*, Warszawa 1999
- 19 E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, Warszawa 2002
- 20 *Magazyn internetowy WWW*, Maj i Czerwiec 2000
- 21 A. Makowiecki [red.], *Encyklopedia szkolna. Literatura i nauka o języku*, Warszawa 1995
- 22 R. Nycz [red.], *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998
- 23 A.B. Pease, *Dlaczego mężczyźni nie słuchają a kobiety nie umieją czytać map*, Warszawa 2001
- 24 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języka greckiego opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich*, Warszawa 1971
- 25 M. Szymczak [red.], *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1992
- 26 W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1998
- 27 K. Wilkoszewska, *Piękno w sieci – estetyka a nowe media*, Kraków 1999

Przypisy:

- 1 M. Szymczak [red.], *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa 1992, t. 1, s. 694
- 2 M.A. Krąpiec, *Metafizyka – ogólna teoria rzeczywistości*, w: M.A. Krąpiec, S. Kamiński, Z.J. Zdybicka, A. Maryniarczyk, P. Jaroszyński, *Wprowadzenie do filozofii*, Lublin 1996, s. 193
- 3 M.A. Krąpiec, *Kim jest człowiek?*, w: M.A. Krąpiec, S. Kamiński, Z.J. Zdybicka, A. Maryniarczyk, P. Jaroszyński, op. cit., s. 319
- 4 ibidem, s. 330
- 5 *Pojęcie akty decyzyjne funkcjonuje w filozofii wielorako. Tutaj zwrot ten został przytoczony za cytowanym już M. Krąpcem, por. M.A. Krąpiec, Kim jest człowiek? op.cit., s. 331*
- 6 M.A. Krąpiec, *Elementy filozofii poznania*, w: op. cit., s. 384
- 7 C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, s. 59
- 8 ibidem, s. 59
- 9 ibidem, s. 127
- 10 J. Lechte, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej. Od strukturalizmu do postmodernizmu*, Warszawa 1999, s. 225
- 11 J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, w: R. Nycz [red.], *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 88
- 12 ibidem, s. 89
- 13 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 45
- 14 *Archetypiczność ról płciowych występująca w ST przenika całość kultury znajdując swoje odbicie w literaturze popularnej, poradnikowej, itp.*

- 15 J. Prokopiuk, C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku, w: C.G. Jung, op.cit., s. 20
- 16 ibidem, ss. 20 —21
- 17 Analizy symbolu kobiety i mężczyzny dokonują na podstawie: W. Kopaliński, Słownik symboli, Warszawa 1990
- 18 C.G. Jung, op. cit., ss. 69—83
- 19 ibidem, s. 73.
- 20 ibidem, s. 74.
- 21 A. Makowiecki [red.], Encyklopedia szkolna. Literatura i nauka o języku, Warszawa 1995, s. 287
- 22 J. Derrida, op. cit., s. 98
- 23 E. Levinas, Twarz i zewnętrzność, w: tenże, Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności, Warszawa 2002, s. 252
- 24 J. Lechte, op. cit., s. 206
- 25 Słownik..., op. cit., ss. 555—556
- 26 A. Kępińska, Żywioł i mit, Kraków 1983, s. 53
- 27 fragment wywiadu C.G. Junga cyt. za: A. Kępińska, op. cit., s. 55
- 28 W. Kopaliński, op.cit., s. 316
- 29 ibidem, s. 335
- 30 por. hasło powietrze, w: J.G. Cirlot, Słownik symboli, Kraków 2000
- 31 W. Kopaliński, op.cit., ss. 266—270
- 32 ibidem, s. 475—479
- 33 ibidem, s. 494—495
- 34 C.G. Jung, op. cit., s. 261.
- 35 ibidem, ss. 269—270
- 36 N. Bolz, Estetyka cyfrowa, w: A. Gwóźdź [opr.], Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer, Kraków 1997, s. 344
- 37 ibidem, ss. 345—346
- 38 ibidem, s. 354
- 39 ibidem, s. 354
- 40 ibidem, s. 358
- 41 J. Makota, Czy nowe media to rozpacz estetyka?, w: K. Wilkoszewska [red.], Piękno i estetyka, Kraków 1999, s. 71
- 42 P.J. Brunet, Obraz filmowy a obraz telewizyjny. Związki i perspektywy, w: A. Gwóźdź. op. cit., ss.221—222
- 43 K. Loska, Maszyny widzenia i estetyka obrazów cyfrowych, w: K. Wilkoszewska [red.], Piękno w sieci — estetyka a nowe media, Kraków 1999, ss. 156—157
- 44 M. Słowiński, I. Kostkiewiczowa, A. Okopień — Słowińska, J. Sławiński, Słownik terminów literackich, Wrocław — Warszawa — Kraków 1998, s. 234
- 45 M. Słowiński, e.a., op.cit., s. 89
- 46 ibidem
- 47 A. Makowiecki, op. cit., s. 584
- 48 Por. K. Antosiewicz, M. McLuhan — prorok informatycznego kosmopolityzmu, w: Magazyn internetowy WWW, Nr 06/00 [38], s. 34
- 49 K. Antosiewicz, M. McLuhan — prorok informatycznego kosmopolityzmu, w: Magazyn internetowy WWW, Nr 06/00 [38], ss. 35—36
- 50 R.W. Kluszczyński, Film, wideo, multimedia: sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej, Warszawa 1999, ss. 28—30 oraz

- R.W. Kluszczyński, Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów, Kraków 2001, ss. 62–63
- 51 A. Renand, Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów, w: A. Gwóźdź, op. cit., s. 331
- 52 ibidem, ss. 335—336
- 53 ibidem, s. 337
- 54 M. Gheude, Podwójne spojrzenie, w: A. Gwóźdź, op. cit., s. 205
- 55 ibidem
- 56 cyt za: R. Armes, Estetyka obrazu wideo, w: A. Gwóźdź, op. cit., s. 270
- 57 R.W. Kluszczyński, op. cit., s. 173
- 58 ibidem
- 59 ibidem, s. 131
- 60 V. Flusser, Ku uniwersum obrazów technicznych, w: A. Gwóźdź [opr.], Po kinie? . . . audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych, Kraków 1994, ss. 59–60
- 61 R.W. Kluszczyński, Film. . . , op. cit., s. 172
- 62 R.W. Kluszczyński, Społeczeństwo informacyjne. . . , op. cit., s. 54
- 63 ibidem, ss. 62—63
- 64 R.W. Kluszczyński, Obrazy. . . , op. cit., s. 139.
- 65 ibidem, s. 140
- 66 R.W. Kluszczyński, Obrazy. . . , op. cit., s. 80
- 67 R.W. Kluszczyński, Obrazy. . . , op. cit., s. 144
- 68 R.W. Kluszczyński, Społeczeństwo informacyjne. . . , op. cit., s. 126
- 69 ibidem
- 70 podaję za: R.W. Kluszczyński, Film. . . , op. cit., s. 175
- 71 podaję za: R.W. Kluszczyński, Film. . . , op. cit., s. 160
- 72 ibidem, s. 165
- 73 ibidem, s. 176
- 74 R.W. Kluszczyński, Obrazy. . . , op. cit., s. 117
- 75 R. Syska, Thriller futurystyczny, w: P. Kletkowski, M. Wrona [red.], Nowe nawigacje. Współczesna kultura audiowizualna, Kraków 1999, ss. 104–105
- 76 R.W. Kluszczyński, Obrazy..., op. cit., ss. 115–116
- 77 M. Pęczak, Adrenalina pokoleń, w: Magazyn internetowy – WWW, NR 05/00[37], s. 34
- 78 ibidem, s. 3
- 79 R.W. Kluszczyński, Film. . . , op. cit., s. 204
- 80 ibidem, s. 121
- 81 ibidem
- 82 R.W. Kluszczyński, Film. . . , op. cit., s. 213
- 83 M. Popczyk, Dzieło sztuki jako medium, w: K. Wikoszewska [red.], Piękno w sieci. . . , op. cit., s. 133
- 84 R.W. Kluszczyński, Społeczeństwo informacyjne. . . , op. cit., ss. 92–93

Aleksandra Patalas

Wieloznaczność obrazów świata wody

Dyplom 2004

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Płaskiego

promotor: prof. Józef Budka

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

recenzent: adj. II^o Mariusz Pałka

Wieloznaczność obrazów świata wody

Bohaterką mojej pracy uczyniłam wodę, ponieważ zawsze mnie fascynowała i przyciągała z niezwykłą siłą. Wszelkie zbiorniki wodne: naturalne, czy wytworzone przez człowieka działały na mnie jak magnes, choć nie zawsze wiązało się to z przyjemnymi doznaniem. Woda niesie ze sobą wiele znaczeń, a myślenie o niej odbywa się na różnych poziomach. W przeszłości, jak i dziś wodzie przypisywano moce kreacyjne. Dla Talesa z Miletu woda była arche – pramaterią. W wielu mitach to z wody wyłonił się świat, np. jako pierwszy stały ląd, pierwsze Prawzgórze (przez Egipcjan zwane benben). To w wodzie znajdują się „zarodki życia”, występujące w wielu mitach, nawet dalekich Indii. To nad wodami zniesione zostało pierwsze Jajo Świata, pojmowane jako rezerwuuar esencji Życia. Motywy akwaticzne niosą ze sobą tak wiele skojarzeń, że trudno mówić o jednoznaczności obrazów świata wody i nie chodzi o to, aby ten świat ostatecznie nazwać czy zdefiniować, ale aby stał się pojemną przestrzenią dla tych rozważań.

Moje myślenie rozpoczyna się od obrazów, one zaś tworzą się w mojej głowie poprzez zmysłowy odbiór świata. W drugą stronę działa to podobnie – to, co jest w naszych myślach, wyobraźni, staje się integralną częścią tego, co postrzegamy, a to z kolei na powrót staje się pożywką dla naszej wyobraźni i myślenia. Każde słowo może być metaforą, a za każdym zbiorem pojęć kryje się obraz świata. Obrazy te są zawarte jako kolejne możliwości w naszej percepcji świata, a każda epoka znajduje swój własny zbiór tych obrazów. Ten cykl zmian, pośród percepcji, wyobraźni i myślenia jest jak cyrkulacja wody. Podążając tym tropem na poziomie ziemi; woda rzeczna, to percepcja, wodę parującą można przyrównać do myślenia abstrakcyjnego. Po oczyszczeniu i wzbogaceniu przez wiele różnego rodzaju drobin woda opada z powrotem na ziemię. W procesie cyrkulacji wody pojawia się wiele kombinacji i transformacji, co odnieść można do naszej wyobraźni. Opadająca woda będąca teraz początkiem nowego cyklu, różni się od tej, która wyparowała¹. Trudno jest więc rozdzielić „czysto zmysłowe”, „czysto wyobrażeniowe” i „czysto pojęciowe” aspekty, ponieważ świat nie jest tu od nas oddzielony². Wodę mogę postrzegać w skali makro jako morze, czy ocean, w skali mikro będzie to kropla, czy cząsteczka. Od takiego elementu rozpoczyna się budowa bogactwa postaci świata wody, z którymi stykamy się na co dzień. Podobnie jak natura ukształtowała i rozdzieliła zjawiska wodne, tak i ja próbuję budować świat swoich grafik – dokonując wyboru elementów, które mogą łączyć się w większe i mniejsze całości, a także funkcjonować na poziomie konkretnego modułu, tworząc za każdym razem odrębną jakość. Josef Kroutvor w *Żywiolach* pisał: Woda jest miękka i elastyczna, ale również twarda i nieugięta. Płyne lub stoi. Jest bezdźwięczna i głośna, posiada wszelaką naturę. Krystaliczna i czysta, zamulona i ślepa, mokra i sucha, słona i bez smaku, ciężka i lekka, nudna i dowcipna... Ma głębię i powierzchnię, jest zorientowana na cel płynąc we wszystkich kierunkach. Błyszczący jak lustro i odbija naszą twarz. Ale też zatapia każdy obraz i wynosi każde wspomnienie³.

Przedstawiając wieloznaczność obrazów świata wody należy jednak dokonać pewnego uporządkowania i podzielić wywód na trzy części. Pierwsza obejmie cechy wody, jakie są nam dane w doświadczeniu zmysłowym oraz estetycznej waloryzacji. Druga część przybliży symbolikę. Trzecia zaś poruszy problem fenomenologii świata wody oraz zaznaczy związek wody i kobiety.

I. Zmysłowe doświadczenie wody.

W bezpośrednim kontakcie z wodą, odbieramy ją naszymi zmysłami. Wygląd, zapach, smak i dotyk mogą nam wiele powiedzieć o jej właściwościach. Przytoczę kilka cech wody, które możemy postrzegać wzrokowo. Jedną z najbardziej zadziwiających jest zdolność powierzchni wodnych do odzwierciedlania świata, tworzenia lustra – kiedy woda jest w bezruchu. Nasz wzrok przyciąga również nieustanny przepływ wodnych strumieni, który z jednej strony postrzegany jest jako zmienny, a z drugiej strony jako ciągle taki sam. Patrząc na wodospady, morze lub ocean z bezpiecznej odległości pozostajemy pod wrażeniem siły wody. Podglądając wodę z bliska urzeka nas rosa, szron, kruchość takich zjawisk jak mgła, koła na wodzie, krople deszczu. Aby mieć możliwości doznawania tego rodzaju estetycznych doświadczeń, ludzie tworzą je sztucznie: małe stawy i jeziora w ogrodach, sztuczne wodospady, źródła i fontanny jako część ogrodu lub miejskiej architektury⁴. Akustyczne vibracje są kolejną wyraźną cechą płynącej wody. Różnego rodzaju dźwięki wytwarzane przez płynącą wodę, od bardzo cichych, monotonicznych w przypadku deszczu, przez szept strumieni, szum wodospadów, czy dźwięk uderzanego wiosła o wodę. Jeszcze innym jest dźwięk słyszany przy skoku do wody. Całe ciało odbiera dźwięki poprzez vibracje i drgania. W Japonii w okresie Edo⁵ powstawały ogrodowe urządzenia do wytwarzania dźwięku nazywane *suikinkutsu*⁶, „by ludzie mogli słyszeć ciszę”⁷. Zapach czystej wody prawie nie jest wyczuwalny, może być jednak bardzo silny w przypadku wody stojącej i zanieczyszczonej, czego przykładem jest rzeka Ganges, posiada ona silny zapach, odkąd dla celów religijnych ludzkie ciała i ciała zwierząt wrzucane są do wody. Bardzo ważny jest smak wody, ponieważ pijemy ją codziennie. Istnieje wiele subtelnych różnic w smaku mineralnej i źródlanej wody i musimy kształcić naszą wrażliwość w tym względzie, tym bardziej, że jesteśmy obecnie „zalewani” sztucznie modyfikowanymi rodzajami wody o intensywnym kolorze i zapachu. Nie ma jednego tylko rodzaju wody pitnej. W zależności od miejsca może ona smakować różnie. Woda spływająca z kranu przebyła długą drogę, której etapy wyznaczały: krople spadłego deszczu, strumień omywający skały, a następnie nurt rzeki. Podczas tej wędrówki w wodzie deszczowej rozpuściły się zawarte w powietrzu gazy oraz substancje obecne w skałach. Naprawdę czysta woda, czyli destylowana, jest pozbawiona smaku. Ostatni ze zmysłów to dotyk, dla mnie bardzo ważny zmysł w kontakcie z wodą, istnieje teoria wyjaśniająca przyjemność pływania, mówi ona, że przyszliśmy na świat płynąc, więc stan

zanurzenia w wodzie jest jak powrót do naszego prenatalnego stadium, kiedy byliśmy zanurzeni w łonie matki. Jako pływacy stajemy się częścią odmiennego środowiska z jego własnymi „zasadami”. W wodzie jesteśmy aktywni adaptując nasze ruchy do jej ciężaru, jej siły, kierunku jej ruchu, gęstości i temperatury. Woda wspomaga naszą wyporność, bowiem jest gęstsza od powietrza, a siła przyciągania zostaje zmniejszona

Stan nieważkości

Zanurzenie w wodzie jest czymś na kształt stanu nieważkości. Kiedy Andriej Tarkowski został zapytany dlaczego tak często umieszcza w swoich filmach scenę lewitacji, ciało podnoszące się do góry, odpowiada: Po prostu dlatego, że scena ta posiada wielką siłę. W ten sposób powstają rzeczy bardziej filmowe, bardziej fotogeniczne. Woda z tego punktu widzenia, jest bardzo ważna. Woda żyje, ma głębokość, porusza się, zmienia, odbija jak lustro, możemy się w niej utopić, możemy ją pić, możemy się w niej myć [...]. Nie mówiąc o tym, że jest częstką niepodzielną, monadą. Podobnie kiedy wyobrażam sobie człowieka unoszącego się w powietrzu, podoba mi się to [...]. Uważam, że ma to sens [...]. W moich filmach istotną rolę odgrywa woda. Każda rzeczka, strumyk zawsze bardzo wiele mi mówią [...]. Woda jest niezwykle dynamiczna. Dzięki niej można oddać dosłownie wszystko: ruch, głębię, przemianę, barwę, odbicie. Woda to jedna z najpiękniejszych rzeczy na ziemi. Nie ma niczego piękniejszego od wody, nie ma takiego zjawiska w przyrodzie, które nie znalazłoby w niej swego odbicia [...]. Nie wyobrażam sobie ani jednego mojego filmu bez wody⁸. W filmie *Zwierciadło* Tarkowski chcąc pokazać przemijanie wykorzystał scenę, w której mężczyzna polewa wodą głowę głównej bohaterki – matki reżysera. Kadr podkreśla urok młodego ciała kobiety. Jej długie włosy zanurzone w misie wypełnionej po brzegi wodą, sprawiają wrażenie wodospadu. Kiedy kamera oddala się, widzimy, że ściany pokoju zalewają się całkowicie wodą, z sufitu spada tynk i cała scena przeistacza się w obraz rozpadu, wynikającego z upływu czasu. Zamiar reżysera podkreśla jeszcze lustrzane odbicie bohaterki, jednak już starej kobiety. Dla autora ważne było pokazanie, że ta postać, czy też dusza matki jest nieśmiertelna. A reszta ulega zniszczeniu⁹.

Potoczne rozumienie wody.

W potocznym rozumieniu woda to bogactwo różnorodnych przeżyć i zachowań: od prostego faktu mycia się, poprzez przeświadczenie o zdrowotnych właściwościach, po aspekt religijny. Jak wielka jest ponadrealna siła wody, świadczyć mogą takie fakty, jak uzdrawiająca święta woda z Lourdes czy liczne rozsiane święte źródła, a wreszcie święta rzeka Hindusów – Ganges. Historia naturalna wody rozpoczyna się od pierwszych przejawów życia na

ziemi, zaś jej naukowa kariera od znaku chemicznego H_2O . Dopiero pod koniec XVIII wieku udowodniono, że woda nie jest pierwiastkiem, lecz związkiem chemicznym wodoru i tlenu, że można ją otrzymać syntetycznie z tych pierwiastków oraz rozłożyć z powrotem na pierwiastki. Woda jest przede wszystkim realnym zjawiskiem w przyrodzie, występuje we wszystkich skupieniach: stałym, ciekłym i gazowym, co przekładając na język oznaczać może bogactwo form życia oraz jego zdolność do metamorfoz. Woda znajduje się w stałym obiegu w przyrodzie. Większa część powierzchni naszej planety pokryta jest wodą. W stanie naturalnym występuje ona w rozcieńczonych roztworach soli, gazów, bakterii oraz zawiesin mineralnych – dla wyobraźni stanowi to inspirację: symbol prawdy przemieszanej z ułudą, piękna z brzydotą, szczęścia z rozpaczą, nie znamy bowiem czystej prawdy, absolutnego piękna ani pełnego szczęścia. Istnieje woda destylowana, uzyskiwana w analizie chemicznej, farmacji, lecznictwie – tak jak istnieje czysta abstrakcja możliwościowa w myśleniu teoretycznym¹⁰. Człowiek również składa się głównie z wody, jej zawartość w ludzkim ciele waha się od 55% do 75%. Pierwszy kontakt ze środowiskiem wodnym mamy już w łonie matki, dopiero po narodzinach stajemy się istotami naziemnymi, jednak nasze życie uzależnione jest od stałego dostępu do wody pitnej. Jej brak może spowodować problemy nie tylko somatyczne, ale i psychiczne. Naturalnie woda znajduje się w ciekłym stanie skupienia, jednak pod wpływem temperatury zmienia się w gaz, np. jako para lub ciało stałe (np. lód). Co więcej, woda może występować w tych trzech stanach skupienia, może również pomijając jeden ze stanów skupienia przejść z lodu w parę lub odwrotnie. Woda w czystej formie, bez koloru, smaku i zapachu występuje rzadko, głównie dlatego, że bardzo łatwo absorbuje inne komponenty, głównie z ziemi. Pomimo prowadzonych długotrwałych badań naukowych, ciągle niemożliwe jest dokładne określenie kierunku wody w czasie powodzi lub erozji. Poznanie zarówno natury jak i cech wody, jej cyklu powracania przez atmosferę do wód gruntowych, ciągle wymyka się naukowcom spod kontroli. Nie tylko na makro ale i na mikropoziomie ruchy wodnych molekuł są nieregularne. Przykładem mogą być choćby dziwnie zachowujące się krople rosy pojawiające się na powierzchni substancji stałej w temperaturze bliskiej jej topnienia: są w nieustannym ruchu, przeskakują i wirują, mogą nawet wyskoczyć poza powierzchnię. Zaś na płaszczyźnie molekularnej nie ma dwóch identycznych płatków śniegu, stąd taka różnorodność form „śnieżynek” i rysunków tworzonych przez mróz. Takie właściwości wody nadal są zagadką dla naukowców zajmujących się teorią chaosu i fraktalami.

II. Symbolika wody.

Istota życia.

Naukowa problematyka bycia żywym, owej szczególnej własności roślin, zwierząt, człowieka, obraca się wokół wykrycia istoty życia, dotychczas jednak biologia nie zdołała zdefiniować jednoznacznie, czym ono jest. Dwie główne tendencje w wyjaśnieniu zjawiska życia to przypisywanie go przyczynie transcendentnej kreacji siły nadprzyrodzonej oraz wyjaśnienie naturalistyczne, że jest wynikiem działania praw przyrody. Woda jest jednym z podstawowych żywiołów i symboli życia, znakiem rozwijającej się bujnie roślinności. Źródło daje początek strumieniowi, on zaś z biegiem swojej wędrówki zamienia się w rzekę, która płynąc wolno lecz nieustannie, jednostajnie ku swemu ujściu staje się symbolem przemijania życia. Rwące strumienie górskie z ich porywistym prądem, gwałtownym szumem wody rozbijającej się o głazy nasuwają skojarzenia z radością życia, jego ciągłym ruchem, zmiennością pełną niespodzianek. Kryje się w tym symbolu też beztrudna energia młodości. Dla kontrastu wysychająca kałuża to symbol zanikania życia, właśnie z powodu braku wody.

Już w nazwach oceanów tkwi moment symboliki: Atlantyk – nawiązanie do legendarnej Atlantydy, tajemniczej wyspy, o której wspomina Platon w *Timajosie* i *Kritiasie*. Pacyfik – największe skupisko wody bierze swoją nazwę od łacińskiego *pax*, pokój, spokój, symbolizuje tęsknotę do bezpieczeństwa, jakie daje pokój, zaprzestanie walk. Charakter żywiołu mają takie zjawiska, jak powódź, wodosпад, ulewa, mgła, śnieg czy lód. Najbardziej wymowne symbole gwałtownych przemian to woda gotująca się oraz spektakularne przejawy życia jako buntu w postaci gejzerów. Ulewny, ciągły deszcz z kolei bywa przyczyną powodzi, ale nie zawsze. Swoistą abstrakcyjną istotę deszczu przedstawia G. G. Marquez w powieści *Sto lat samotności* – deszcz pada tam nieustannie przez cztery lata, wywołując katastrofalne skutki, zwłaszcza w psychice ludzi: To deszcz niszczył i psuł wszystko, między trybami maszyn najbardziej jałowych wyrastały kwiatki, jeśli się ich nie oliwiło co trzy dni, rdzewiały nitki brokatów, a na zamoczonej do prania bieliznie kiełkowały wodorosty. Atmosfera tak tchnęła wilgocią, że ryby mogły wpływać drzwiami i wypływać przez okna w napowietrznej żegludze po pokojach...¹¹

Morze jako metafora niestałości.

Jednak moją wyobraźnię i sferę pragnień najsilniej pobudza morze, które prezentuje sobą to wszystko, co kojarzy się z pięknem, potęgą, miejscem skąd wyszło życie i gdzie

może się ono skończyć. Morze elektryzuje, budzi ogromną tęsknotę. Bachelard twierdzi, że żaden żywioł nie może stać się źródłem wyobraźni, jeśli brak w nim wieloznaczności¹². Wieloznaczność dominuje w obrazach wody. Pełna skojarzeń, odniesień i metafor pozwala mi szukać płytko – zaledwie pod powierzchnią, bardzo głęboko, a dotyczyć może również świata egzystującego nad wodą, człowieka próbującego się z nią zmierzyć. W podróży przez wielką wodę Hans Blumenberg powiedział o morzu, że [...] jest metaforą niestałości, ryzyka, ruchu przeciwstawionych pewności, bezpieczeństwa i stabilności stałego lądu¹³.

W najgłębszym przeświadczeniu podróżowanie przez morze jest metaforą drogi życiowej, a przynajmniej jakiegoś jej odcinka, kilku miesięcy, może kilku lat, tych najbliższych, nieznanych, a fakt, że trzyma się ster w rękach nie oznacza jeszcze pełnej kontroli nad statkiem. Potrzebna jest czujność i gotowość na przyjęcie nieoczekiwanych niespodzianek od losu. Można by je nazwać przeszkodami, ale zmieniając perspektywę mogą też stać się nowymi wyzwaniem. Każda podróż wymaga przygotowań, odpowiedniego ekwipunku i uporządkowania spraw. Najważniejszy jest cel – dokładne jego sprecyzowanie, no i co tak oczywiste; motyw, powód, dla którego chce się dotrzeć na drugi brzeg. W trakcie podróży na pewno będą momenty zwątpienia, a jeszcze przed chwilą widziany tak wyraźnie cel może zostać zmaćniony. Żadna podróż nie daje pewności, a jedynie nadzieję¹⁴. Taka wyprawa po oceanie to długa, nieprzewidywalna przygoda. Podróż ta wymaga porzucenia dawnych pewności i zakorzenionych sposobów myślenia. Aby wyruszyć w drogę i stawić czoła niepewnym, trudnym i samotnym drogom umysł najpierw musi się oczyścić i krytycznie ocenić sam siebie: swoją wrodzoną strukturę, język, nabyte treści¹⁵. Porzucić pewne przyzwyczajenia i zrezygnować z wygod. Metafora ryzykownej podróży nieuchronnie pociąga za sobą metaforę zatonięcia statku. Zatonięcia gdzieś tam głęboko, co zawsze pozostaje w świadomości żeglarza.

Symbolika chrztu.

Zarówno woda jak życie są wielopostaciowe, człowiek nadaje im różnorodne znaczenia. Woda jest np. symbolem oczyszczenia. Symboliczny rytuał kąpieli wywodzi się z wielu religii Wschodu¹⁶: w celu oczyszczenia z grzechu i uświęcenia ustanowione były obrzędy kąpieli w Gangesie (Indie), Nilu (Egipt), Eufracie (Babilon). W judaizmie kąpiel rytualna była nakazana osobom „nieczystym”, a więc także prozelitom (nowo przyjmującym wiarę). Akt oczyszczenia przez wodę zyskał w chrześcijaństwie wszechstronną oprawę teologiczną i liturgiczną. Chrzt Jezusa miał podwójne znaczenie: starotestamentowe kulturowo-oczyszczające związane z pokutą; stał się też przygotowaniem do chrztu właściwego chrześcijan. Celem chrztu było oczyszczenie z grzechów i włączenie do wspólnoty kościoła, a w Kościele katolickim stanowi sakrament. Religijna, rytualna inicjacja poprzez wodę znana była już w kulturach przedchrześcijańskich. Najbardziej rozwinięte przedstawienia praktyki

chrzcielnej możemy znaleźć w egipskiej sztuce pogrzebowej, gdzie rytuały oczyszczenia były konieczne do przeprowadzenia ducha w życie pośmiertne. Chrzest był tu częścią ceremonii pogrzebowej przedstawianej w obrazach poprzez kapłanów lejących wodę z dzbanów i mis na martwe ciało tak, iż strumień wody tworzył rodzaj łuku nad postacią. Teologiczny aspekt chrztu pochodzi od kilku wydarzeń związanych z wodą i opisanych w starym testamencie, takich jak potop, historia Jonasza i wieloryba, przejście przez Morze Czerwone i mojęszowe uderzenie w skałę, z której tryska woda. Najważniejszy z nich to cud, który zdarzył się w rzece Jordan, kiedy Jozue prowadził lud z pustyni do ziemi obiecanej, Przybywszy nad Jordan, ludzie zniechęcili się widząc rzekę szeroką w swych rozlewiskach, Jozue jednak zapewnił ich o możliwości przejścia i wskazał na sposób. Zatem poprzez cofnięcie biegu Jordanu i zakłócenie naturalnego biegu rzecy, Bóg ukazał swoją siłę i obecność¹⁷. Woda w tradycji chrześcijańskiej jest najczęściej postrzegana jako podporządkowana duchowej boskiej sile, zdolnej wprowąić w bieg, ograniczać, zatrzymać i dzielić.

Symbolika wody na Bliskim Wschodzie i w Azji Centralnej.

Koncepcja powstania świata z żywiołów tworzących ośnowę, materialną podstawę świata, znana była zarówno na terenie Azji Centralnej, jak i na Bliskim Wschodzie. W zaratustrianizmie¹⁸ – starej religii Irańczyków zdrowie przejawia się w elemencie wody, która współtworzy – z niej powstaje materialny kosmos. Generalnie ludy zamieszkujące Bliski Wschód i Azję Centralną otaczały wodę wielkim szacunkiem (choć istniały wierzenia, w których była demonizowana). Woda była źródłem życia, zdrowia i czystości, przynosiła odnowę fizyczną i duchową. Według irańskiej kosmologii była źródłem życia w sensie dosłownym. Kosmos złożony był z dwóch części – nieba i ziemi. Wody narodziły się z substancji nieba, a z wód powstała ziemia z całym swoim inwentarzem¹⁹. Można więc powiedzieć, że wszystko, co ziemskie, ma wodną naturę. W Bundahiśnie czytamy: Na początku całe stworzenie było kroplą Wody²⁰. Woda jest nierozzerwalnie związana z modlitwą. Zanim muzułmanin przystąpi do modlitwy, musi być w stanie rytualnej czystości. Stąd przy meczetach znajdują się sadzawki. Woda obmywa nie tylko ciało, symbolicznie oczyszcza także duszę. Symbolizuje czystość umysłu, zdrowie i życie. W muzułmańskiej mistyce jest wyobrażeniem Wody Absolutu, czystego źródła Ducha, które płynie w sercu mistyka i w swoim właściwym sensie jest Fontanną Życia²¹. Zupełnie inne konotacje miała natomiast woda morska, morze, ocean. Morze jest symbolem świata niższego, materialnego. Po morzu właśnie dryfują wszyscy ci, którzy są zasłonięci ciemnościami – a więc ateści. Ich przykrywa fala, nad którą wznosi się druga fala i kłębiące się chmury. Ta pierwsza symbolizuje pożądanie. Miłość do rzeczy czyni ślepym i głuchym. Druga fala jest symbolem złych uczuć – nienawiści, rywalizacji, zazdrości, a kłębiące się nad tym wszystkim chmury symbolizują fałszywe opinie. Kolejny raz daje się zauważyć dwuznaczny charakter wody, w tym przypadku woda słodka niesie ze sobą

cały szereg pozytywnych skojarzeń i symboli, z kolei woda morska okazuje się być ich zaprzeczeniem.

III. Fenomenologia obrazów świata wody. Związek wody i kobiety w pracach Izabeli Gustowskiej.

Zmiana perspektywy.

Jako istoty ludzkie nie możemy żyć, będąc całkowicie zanurzeni w wodzie, ale spróbujmy to sobie wyobrazić. W swoim projekcie Buckminster Fuller²² zmienił perspektywę i potraktował wybrzeże jak brzeg lądu, zamiast patrzeć na nie jak na brzeg wody. Zauważył on na przykład to, że świat wody jest w ciągłym ruchu, że jest dynamiczny i niestabilny; nie możemy go zatrzymać, ewentualnie tylko na moment – gdy go zamrozimy lub uwięzimy w małej filizance. W całości nie potrafimy go kontrolować, ponieważ wymyka się zasadom, które obowiązują na lądzie. Możemy kontrolować tylko część całego cyrkulacyjnego ruchu wody: sztucznie kierując biegiem rzek, budując tamy i zbiorniki zawierające ogromne masy wody, projektując sztuczne wodospady, jednakże do dziś nie jesteśmy pewni jakie mogą być konsekwencje naszych działań. Jesteśmy bezradni w czasie powodzi, kiedy nie możemy powstrzymać rwącej wody ani przewidzieć jej kierunku. W świecie wodnym wszystko jest wewnętrznie połączone i ciągle. Nawet czas i przestrzeń odczuwane tu jakoby bardziej powiązane ze sobą i uzależnione wzajemnie od siebie. W świecie wody ruch jest wolniejszy ze względu na większą gęstość tego żywiołu. Z tego samego powodu dźwięk przenosi się wyraźniej i dalej nad wodą, ale wilgoć, wiatr i inne czynniki pogodowe utrudniają określanie jego prędkości i kierunku. Ruch w tym świecie obiera różne kierunki i zmniejszona siła grawitacyjna jest nawet niebezpieczna. Wszystko to uczuła nas na niuanse zmieniającej się sytuacji, co powoduje, że czujemy się integralną częścią świata wody.

Tajemnicze wiry i koła na wodzie.

W sposób nieprzewidywalny i różnorodny kształtują się ruchy i struktury wody; od wielu lat matematycy próbują bezskutecznie ująć zasadę tworzenia się wirów wodnych i opisać ją jednym wzorem, ale ta wymyka się im spod kontroli. Nikt inny nie był bardziej zafascynowany wodą niż sam Leonardo da Vinci. Jego teoretyczne rozważania na jej temat, ilustrowane niekończącymi się diagramami, małymi obrazkami i rysunkami, stanowią dowód trwającego całe życie zainteresowania. Leonardo pragnął stworzyć coś na kształt „kompletnej encyklopedii form wodnych i prądów”²³. Wiry wodne Leonarda podlegają spiralnemu ruchowi, czasem w formie wydłużonych, ale zachowujących płaskość owali. Podobnym motywem

posłużył się Robert Smithson, budując Spiralną Groblę na Słonym Jeziorze w stanie Utah w USA, która niestety nie jest już widoczna, ze względu na podniesienie poziomu wody jeziora. Leonardo woli wiry wodne, choć interesował się również ruchem fal. Zgodnie z opinią Gombricha, wydaje się, że on zrównywał fale z niepełnymi wirami, czyli z formą przepływu, [która] zmyliła go tak, że rysował fale kręcące się odwrotnie, jak gdyby samo falowanie usiłowało zamknąć koło²⁴. Leonardo długo wierzył, że możliwe jest kompletne rozpoznanie i wyjaśnienie wszelkich przypadków ruchu wody. Jednak po latach studiowania tych zjawisk zyskał bardziej sceptyczną świadomość ogromnej różnorodności ruchów w prądach wodnych. Jak twierdzi Holý, na poziomie archetypu istnieją dwie formy koła, które bezpośrednia zmysłowa percepcja wody może zaoferować wyobraźni i symbolicznej interpretacji²⁵. Będą to koła utworzone na spokojnej powierzchni wody poprzez wrzucenie do niej jakiegoś przedmiotu oraz bardziej dynamiczne wiry wodne. Wiry te, nawet jeśli są podobne w strukturze do koncentrycznego okręgu, to różnią się bardziej radykalnie pod innymi względami. Holý wiąże te formy wody z wyłonieniem się archetypu mandali²⁶. Zarówno część pisemną, jak i praktyczną mojej pracy poświęciłam wodzie. Rozpoczynając pracę nad serią grafik, które dzisiaj prezentuję posłużyłam się właśnie prostą formą koła, ponieważ wydaje mi się ono być harmonijne i wieloznaczne. Każda z grafik w całości, jak i na poziomie pojedynczego elementu zawiera w warstwie graficznej fragmenty lub całe koła, które swoją powtarzalnością wprowadzają w całą kompozycję rytm.

Obrazy wody – obrazy czasu.

W dziejach kultury często można napotkać skomplikowane łańcuchy skojarzeń. Ciekawym może stać się analogia trzech podstawowych obrazów czasu i postaci wody. Jako pierwszy przytoczę obraz czasu jako rzeki ciągle płynącej z jednego miejsca w drugie, lecz w jednym kierunku. Tak jak rzeka ma swoje „głębsze” nurty, czas ma też własną symultaniczność i głębię. Jednak z zasady ten obraz wody zbliżony jest do filozoficznego traktowania czasu jako strumienia płynącego od przeszłości do przyszłości. Zupełnie inne konotacje dotyczące czasu powstają, gdy widzimy wodę w formie stawu lub jeziora. W tym przypadku, czas jest postrzegany jako zawsze ten sam, niezmienny i nieruchomy. Reprezentuje chwilę, która jest jednocześnie wiecznością i pokazuje śmierć jako zawsze obecną. Istnieje jeszcze trzeci możliwy obraz czasu jako morza lub oceanu. Ten obraz zawiera oba poprzednie aspekty: woda morska porusza się, ale nie w taki sposób jak strumień płynący z punktu A do punktu B. Oceaniczny ruch fal czerpie swoją energię jak gdyby z samych fal, jedna fala przenosi go na drugą, bez możliwości rozróżnienia, która z nich jest odbiorcą, a która przekąźnikiem. Zatem obraz pozornie nieskończonej wody morskiej staje się analogią czasu poruszającego się kołowo i rządzonego zasadą wiecznego powrotu.

Podświadomość jak nurt rzeki.

W psychologicznym ujęciu woda oznacza ducha, który stał się nieświadomy. Psychoanaliza jest tą dziedziną nauki, w której znajdziemy metafory wody. Freud porównał świadomość do nurtu rzeki, mówi o niej „niezróżnicowana energia”, która może być wykorzystana do różnych celów i która może płynąć w różnych kierunkach. Według Freuda, „królewską drogą” do podświadomości są marzenia sennie, do których zaliczamy zarówno te nocne, pojawiające się we śnie, ale również marzenia na jawie i fantazje. Powiązane z podświadomością symbole wody posiadają podobne cechy. Sam proces śnienia można porównać do dryfowania między stanami snu i jawy. Środowisko wodne jest najlepiej przygotowane do wytwarzania sennych stanów w ludzkiej istocie: gdy siedzimy w łodzi i kołyszą nas fale lub też, gdy patrzymy na ruchy wody jak pisze Bachelard²⁷. Śnienie uważane jest za bardzo intensywne doświadczenie, mimo, że pojawia się w oderwaniu od realnego świata, jako, że oczy są zamknięte. Śny jednak wymagają życia wewnętrznego, są mobilne i kreują swój własny świat i choć nie podlegają prawom rzeczywistości, to wrażliwie reagują na każdy sygnał od niej. Śnienie to rodzaj lewitacji, gdzie zanikają granice między nieświadomością i świadomością, rzeczywistością i imaginacją, życiem i śmiercią, naszymi ciałami i ich otoczeniem. Monika Bakke napisze: Nasze ciało jest tak głęboko zanurzone w doświadczenie, jak można być zanurzonym w wodzie²⁸. **Te słowa mogą być interpretacją prac Izabelli Gustowskiej.** Woda jest moim przeznaczeniem. Kocham ten stan zawieszenia. Unoszące się ciało, lewitujące pomiędzy światem żywych i martwych – szczególnie otulone przezroczystą, wszechogarniającą masą²⁹ **powiedziała poznańska artystka, którą od wielu lat fascynuje problem wody, płynięcia i stanu fluidalnego.** Jest to woda wartkiego strumienia lub woda wielkiego oceanu, ale i ta stojąca, woda zupełnie przezroczysta, jak i ta mętna - woda stawów, gdzie sen splata rzeczywistość z iluzją, to, co realne, z lustrzanym odbiciem, pamięć-przedmiotów z ich obrazami, wydarzenia z przeszłości z tym, co projektowaliśmy tylko w marzeniach. W sennym świecie jej prac granica między rzeczywistością a iluzją kryje się w cieniu wyobrażeń o tym, co minione, a co trzeba sobie przypomnieć, by odnaleźć własną tożsamość, czyli mówiąc prościej, oddzielić to, co moje, od tego, co poza mną. Problem polega na tym, że granica jest nieostra i to stara się pokazać Gustowska w cyklu prac pt. *Sny*. Widzimy tutaj kobiety, które śnią z zamkniętymi oczami, leżąc na wielkich metalowych łodziach, dryfujących w przestrzeni, gdzie trudno jest odróżnić głębię od powierzchni. Analogicznie możemy odnieść to do osoby i jej tożsamości, tego, co moje i tego, co poza mną. Ja i nie-ja nie są takie same. Gdzie więc przebiega granica między nimi? Przyjrzyj się swoim dłoniom. Należą do ciebie, zatem czy mogą być różne? Są jednak tylko podobne. Jak więc wyznaczyć granicę między podobieństwem a różnicą? Ale granica, o której tu mowa, jest nieuchwytna. Stąd konieczność zatrzymania tego, co przemija, bowiem tylko wtedy mogę przyjrzeć się temu, co jako wewnętrzne przynależy tylko mnie³⁰. Gustowska w swoich pracach posługując się analogiami wody dotyka nie tylko

kwestii śnienia, ale też upływu czasu, który także ma swoje wodne odpowiedniki, o czym wspominałam wcześniej.

O jakiejś rzeczy mówię, że jest ruchoma, lecz to moje ciało się porusza, mój ruch się rozprzestrzenia. Nie jest czymś sobie nie znanym. Nie jest dla siebie czymś ślepym, właśnie z siebie promieniuje” mógłby skomentować Merleau-Ponty³¹. **To dryfujące ciało stanowi część świata taką, która jest widziana, ale i sama ogląda, zmienia się tak, jak zmienia się i świat, który mija.** Nie ma dwóch takich samych miłości, takich samych słów, takich samych dotknięć³². **Obiekty artystyczne Gustowskiej znajdują się na skraju tajemnicy tego, co widzialne i niewidzialne.** Rzeka Gustowskiej to również rzeka-kobieta, z eterycznocięlesnymi nimfami strumieni, źródeł i jezior. To rzeka wielu cielesności, choć niewidzialnych, to oczywiście obecnych w swoim zakryciu. Rzeka jednak nie czyni podziałów: unosi kobiety cielesne i te o ciałach boskich, wiecznych i niewidzialnych. Śniące dryfują w wielkich łodziach. Kobieta żegluguje po archipelagu; jej świat, choć w jednej zanurzony toni, rozkwita życiem odmiennych wysp, które jak szkatuły skrywają lśnienie klejnotów, a może tylko piasek? Cały czas dostrzega się rozpiętość lub przebywanie między odmiennymi stanami, wyczuwa się jednocześnie śnienie i jawę, jak i życie i umieranie. Oba stany nie konkurują ze sobą, ani nie tworzą dla siebie mocnych kontrapunktów. Przenikają się łagodnie i w owym pomieszczeniu „płoszą czas”. Nie ma tu czasu pojętego potocznie, jako sekwencja następujących po sobie chwil, jest zaś czas równocześnie występujących opowieści. Nie da się przewidzieć w sposób ostateczny, gdyż obraz raz po raz mętnieje i zakrywa to, co już raz zobaczone, choćby kątem oka.

Zakończenie.

Sfera wodnych obrazów jest bogata i ciągle otwarta. Intencją pracy było pokazać różnorodność postaci świata wody, począwszy od tych najprostszych na poziomie doświadczeń zmysłowych, po jej symboliczne i metaforyczne odniesienia. Jako żywioł woda ma dwuznaczny charakter ponieważ jest źródłem życia i śmierci, płynie i stoi, wciąga do głębi i wynosi na powierzchnię, jest przeźroczysta i lustrzana zarazem. Posiada wszelką naturę. Na zakończenie wybieżmy jej pozytywny aspekt przytaczając słowa Clarissy Estes – badaczki legend tradycji latynoskiej. Dokonała ona porównania czystej wody do energii twórczej, która nie jest tylko chęcią, czy postanowieniem, albo pojedynczym aktem woli, **ale wewnętrzną koniecznością**; Siły twórcze płynące przez krajobraz psychiki szukają istniejących w nas naturalnych zagłębień, »arroyos« (koryt, kanałów). Stajemy się ich odnogami, ich basenami, stawami, jeziorami, strumieniami i sanktuariami. Spontaniczna energia twórcza wlewa się w koryta, które są w nas – te, z którymi się rodzimy, i te, które kopiemy własnymi rękami. Nie musimy ich wypełniać, wystarczy, że je zbudujemy, analogicznie do słów Biblii Idźcie i przygotujcie miejsce dla duszy. Dalej Estes „obiecuje”: Jeśli wielka podziemna rzeka znajdzie

ujścia i odgałęzienia w naszej psychice, to nasze twórcze życie zacznie pulsować, falować, wznosić się i opadać cyklicznie jak nieujarzmiona rzeka. Dzięki tym cyklom coś się rodzi, rośnie, obumiera i zanika w swoim czasie, po czym odradza się na nowo³⁴. Oczywiście **ogromnie ważną kwestią jest dbanie o czysty nurt, gdyż tylko czysta rzeka popłynie swobodnie, a twórczość ma szansę powstawać w naturalnym cyklu opartym na wzroście i obumieraniu. Jeśli zanieczyszczenia się pojawiają, to będą skutecznie neutralizowane. Rzeka jest źródłem pożywienia, można wejść do niej bez obaw, można pić z niej bez strachu, nad jej brzegiem znaleźć odpoczynek, odnowić swój potencjał. Można żyć zgodnie z pragnieniami i dojrzeć swe odbicie w czystej, przejrzystej wodzie.**

Bibliografia

- 1 G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975
- 2 J. Barrow, *Wszechświat a sztuka*, Warszawa 1999
- 3 H. Bergson, *Pamięć i życie*, Warszawa 2001
- 4 H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913
- 5 B. Kujawa, *Atrakcyjność fizyczna*, Poznań 1998
- 6 J. Derrida, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002
- 7 M. Gołaszewska, *Święto wiosny: ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000
- 8 A. Jamrozikowa [red.], *Rewizje – kontynuacje: sztuka i estetyka w czasach transformacji*, Poznań 1996
- 9 P. Levi, *Najlepsza jest woda*, Wrocław 1983
- 10 A. Kępińska, *Żywioł i mit*, Kraków 1983
- 11 G. G. Marquez, *Sto lat samotności*, Warszawa 2000
- 12 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996
- 13 C. Pinkola Estes, *Biegnąca z wilkami*, Poznań 2001
- 14 P. Rossi, *Zatonięcia bez świadka. Idea postępu*, Warszawa 2002
- 15 J. Woźny, *Symbolika wody w pradziejach Polski*, Bydgoszcz 1996
- 16 K. Wilkoszewska [red.], *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002

Przypisy:

- 1 Z. Kalnicka, Woda, w: K. Wilkoszewska [red.], *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002, s. 73
- 2 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996, s. 34
- 3 J. Kroutvor, Żywioły, w: K. Wilkoszewska, op. cit., s. 75
- 4 Z. Kalnicka, op. cit., s. 78
- 5 Edo – okres rządów rodu Tokugawa (1603–1868)
- 6 Suikinkutsu – jest to duża kamienna misa przymocowana na nieco większym, odwróconym pojemniku, który jest zakopany w ziemi

- i umocowany w kamiennym, podziemnym systemie odprowadzającym wodę. Krople zbierające się w misie dzięki bambusowej rurce spadają do rezonującego naczynia poniżej
- 7 Z. Kalnicka, op. cit., s. 79
- 8 S. Kuśmierczyk [opr.], *Adriaj Tarkowski Komplex Tołstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, Warszawa 1989, ss. 86—87
- 9 przytaczam za: S. Kuśmierczyk, op. cit., s. 240
- 10 M. Gołaszewska, *Święto wiosny: ekoestetyka - nauka o pięknie natury*, Kraków 2000, s. 108
- 11 G. G. Marquez, *Sto lat samotności*, Warszawa 2000, s. 234
- 12 G. Bachelard, *Wyobrażenia Poetycka*, Warszawa 1975, s. 112
- 13 P. Rossi, *Zatonięcia bez świadka. Idea postępu*, Warszawa 1998 s. 21
- 14 ibidem
- 15 ibidem
- 16 przytaczam za: M. Gołaszewska, op. cit., s. 132
- 17 Z. Kalnicka, op. cit., s. 90
- 18 Zaratusztrianizm — narodził się w I tysiącleciu p.n.e., najprawdopodobniej gdzieś w południowych stepach Azji Centralnej lub nieco na północ od Pamiru. Jego twórcą, a właściwie reformatorem istniejących poglądów religijnych, był prorok Zaratusztra. W państwie perskim religia ta utrwaliła się za panowania Achemenidów i Sasanidów, do podboju muzułmańskiego była też głównym wyznaniem religijnym. We współczesnym Iranie pozostało niewiele zaratusztrian (ich gminy znajdują się w Teheranie, a także w okolicach Jazdu, Kermanu, Isfahanu). Główne zoroastryjskie centrum znajduje się w Indiach — w okolicach Bombaju i w Gudżaracie
- 19 przytaczam za: E. Wnuk — Lisowska, *Symbolika wody na Bliskim Wschodzie i w Azji Centralnej*; *Kultura Współczesna* nr 1—2 (23—24), 2000, s. 42
- 20 przytaczam za: E. Wnuk — Lisowska, op. cit., s. 44 oraz Zand — Akasih, *Iranian or Greater Bundahisn*, trans. Translit. B.T. Anklesaria, Bombaj, 1956, rozdz. V
- 21 E. Wnuk — Lisowska, op. cit., s. 45
- 22 A. Berleant, *The World from the Water*, Niepublikowany manuskrypt, 2000, s. 9, za: Z. Kalnicka, op. cit., s. 80
- 23 Z. Kalnicka, op. cit., s. 112
- 24 ibidem
- 25 ibidem
- 26 ibidem
- 27 G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975, ss. 111—178
- 28 M. Bakke, *Into the Night. Some Remarks on Dreaming Bodies*, Niepublikowany manuskrypt 1997, s. 4, za: Z. Kalnicka, op. cit., s. 108

Cielesność czasu

Justyna Maciejaska

Dyplom 2003

Katedra Malarstwa, Rysunku i Rzeźby

promotor: prof. Jacek Rykała

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

recenzent: adj. I^o Andrzej Tobis

prezentacja dodatkowa: Pracownia Druku Wypukłego prof. Stanisław Kluska

Kiedy zważam krótkość mego życia, wchłoniętego w wieczność będącą przed nim i po nim, kiedy zważam małą przestrzeń, którą zajmuję, a nawet którą widzę, utopioną w nieskończonym ogromie przestrzeni, których nie znam i które mnie nie znają, przerażam się i dziwię, iż znajduję się raczej tu niż tam, nie ma bowiem racji, czemu raczej tu niż gdzie indziej, czemu raczej teraz niż wtedy... kto mnie tu postawił. Na czyj rozkaz i z czyjej woli przeznaczono mi to miejsce i ten czas?

(Blaise Pascal, *Myśli*)

Człowiek starając się zrozumieć siebie i otaczający świat, zadaje pytania. Wszelkie pytania o byt i jego sens wyrastają z gęstwiny pojęć i z rzeczywistości, której nie sposób objąć umysłem. Z tego misternie skonstruowanego kłębaka jakim jawi mu się świat wypłatuje pojedyncze nitki będące chwilowym objawieniem prawdy, która równie szybko znika jak się pojawiła, zostawiając po sobie jedynie pewien niewyraźny ślad. Oczywiście, nabrzmiałe od prototypowego, naturalnego nastawienia, pękają pod naporem prawd relatywnych, subiektywnych. Wspólnym ich mianownikiem jest niepewność. Pytania dotyczące bytu mają naturę osobliwą, wręcz obojętną. Już pierwsze postawione pytanie ujawnia swą skłonność poliembrionalną. Wśród późniejszej ich mnogości powstaje chaos, który domaga się uporządkowania, choć sam ten akt nie gwarantuje wiedzy nie nasuwającej żadnych wątpliwości. Jednym z tych, które intryguje najbardziej jest czas; pojęcie niedefiniowalne w takim sensie, że nie określa samej jego istoty. W potocznym pojęciu czas podobny jest do myśli, jako twór asomatyczny nie podlega doświadczeniu zmysłowemu. Zależny jest od materii w nim zawartej, podobnie jak jej istnienie, mówiąc językiem fenomenologii, konstytuuje się w czasie. Można by stąd wyciągnąć wniosek o jego dualnym charakterze.

Jaka jest więc natura czasu? W jaki sposób on się objawia i jak może być postrzegany? Dlaczego parafrazując słowa św. Augustyna czas jest czymś bardzo pospolitym w pierwotnym nastawieniu, a czymś bardzo tajemniczym, gdy tylko się nad nim głębiej zastanowić? Dlaczego właściwie czas miałby mieć jakiegokolwiek znaczenie, a jeżeli je ma, to dla kogo: czy tylko dla istot żywych, czy również dla świata, który zwykliśmy nazywać nieożywionym? Trudność ze stworzeniem jednolitej i spójnej charakterystyki czasu wiąże się silnie ze sposobem ludzkiego istnienia. Człowiek jest w świecie przedmiotem o podmiotowym charakterze, a czas jest źródłową częścią jego bytowania. Wszyscy niejako podskórnie czują jego obecność. Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czym jest czas jako istota, ponieważ objawia on w swojej przewrotności różnorodność sposobów bycia. Począwszy od człowieka, istoty czasowej, podmiotu poznającego świat będącego zarazem jego małą częścią, poprzez obiektywność czasu istniejącego na zewnątrz niego w sposób absolutny, aż po względność czasu istniejącego we wszechświecie, poza obrębem potocznego, ludzkiego doświadczenia. Nie ma też jednej koncepcji czym w istocie jest czas, a rozpatrywanie go może odbywać się na wielu poziomach. Zawsze jednak punktem wyjścia do rozważań jest sytuacja podmiotowa człowieka i problem konstytucji osobowego życia wraz z całą zawartością w nieustannie płynącym czasie – od niebytu do przeszłości, momentalnej teraźniejszości, po niebyt przyszłości – w wiecznotrwałym wszechświecie.

Również dziś, za światem starożytnym i Arystotelesem jesteśmy skłonni absolutyzować czas. Jawi się on nieraz jako twór bezcielesny, istniejący gdzieś na zewnątrz nas niezależnie od istnienia czegokolwiek, a jednak rządzący wszystkim. Płynący jednostajnie od przeszłości do przyszłości wszędzie tak samo. Zarazem jednak w świadomości i – nazwijmy to – w realnym życiu czas podlega fluktuacjom, jest elastyczny. Nic nie trwa dostatecznie długo lub krótko, by człowiek był w pełni zadowolony. Objawia się to m.in. nostalgią za wspaniałością rzeczy bezpowrotnie minionych, nadzieją albo lękiem przewidywanej przyszłości. Rozpatrywanie czasu w kategoriach nieistniejącej już przeszłości, momentalnej teraźniejszości, której jednak [...] nie sposób przypisać jakiegokolwiek trwania¹ i nieistniejącej przyszłości doprowadziło św. Augustyna do wniosku, że czas może być rozciągłością samego umysłu² – oczekującego, postrzegającego i pamiętającego.

Te pozornie sprzeczne koncepcje Arystotelesa i św. Augustyna nie muszą jednak wcale się wykluczać. To co jest im wspólne, to geocentryczny model wszechświata leżący u podstaw ówczesnego myślenia, będący dla nich jedynym punktem odniesienia. Czas św. Augustyna sam dla siebie jest ruchem, [...] nigdy nie stoi w miejscu [...] zawdzięcza swą długość wielkiej liczbie ruchów, które jeden po drugim przemijają, gdyż nie mogą istnieć wszystkie razem³; bo gdyby razem istniały, wtedy nie byłyby czasem lecz boską wiecznością. Nie mogąc pogodzić paradoksu nietrwania czasu i własnego, czasowego istnienia wyróżnił św. Augustyn jedynie psychologiczny aspekt czasu. Czym w takim razie jest ów obiektywny czas, który w nieustannym przepływie unicestwienia wszelkie istnienie wraz z samym sobą? Czy może być on transcendentnym wytworem świata? Czy jak u Kanta transcendentnym wytworem zmysłu wewnętrznego, czymś, co wraz z przestrzenią, obu, jako apriorycznych form poznania warunkuje możliwość poznawania? Wydaje się, że to rozróżnienie między nieistniejącą przeszłością, graniczną teraźniejszością i nieistniejącą przyszłością musi prowadzić do sprzecznych wniosków lub rozwiązań kompromisowych o intencjonalności podmiotu, czasu, o połączeniu fenomenu czasu ze świadomościowym doświadczeniem świata przez podmiot po to, by nie zaprzeczyć własnemu, trwałemu bytowaniu, mimo, że coś podpowiada, iż gdyby nawet cały człowieczy ród przestał istnieć nie znaczy to, że czas by zniknął.

Może warto w tym miejscu sformułować wstępną tezę, że czas może mieć charakter obiektywny, tyle, że człowiek nie potrafi go uchwycić inaczej jak tylko przez pryzmat i całość kształtu swej konstrukcji psychofizycznej, a więc bycia trójwymiarowym przedmiotem w przestrzeni, obdarzonym endogenicznym i motorycznym ruchem, aparatem zmysłowym, umysłem oraz tym wszystkim co składa się na jego duszę. W gruncie rzeczy cała tajemnica trwania i przemijania wydaje się dręczyć jedynie człowieka. Wszechświat jakby pozostaje obojętny na to, w jakim momencie ilościowym i jakościowym swego istnienia się znajduje, a każdy taki moment jest dla niego równie dobry i słuszny, niezależnie od tego, co przyniesie przyszłość. Ostatecznie jest kwestią interpretacji językowej to, jak będziemy pojmowali trwanie, czy przemijanie. Jeśli przemijanie rozumiemy jako unicestwienie,

wówczas faktycznie staje się ono absurdem. Jeżeli jednak nadamy przemijaniu status ciągłej zmiany, wtedy ukazuje się ona [...] jako coś, co w świecie najbardziej substancjalne i najbardziej trwałe. Jej trwałość przewyższa nieskończenie trwałość stałości będącej tylko chwilowym porządkiem między ciągłymi zmianami⁴.

Bergson analizując ruch, trwaniem nazwał inwencję, tworzenie form, ciągłe wypracowywanie czegoś absolutnie nowego⁵. Istotnym czynnikiem w postrzeganiu istniejącej rzeczywistości, na który uwagę zwracają św. Augustyn, Bergson, czy Husserl jest pamięć. To za jej sprawą odczuwamy upływ i ciągłość czasu. U Husserla czasowy charakter życia świadomości konstituuje się w systemie retencji i protencji. Retencja to przechodzenie teraźniejszości w przeszłość, a protencja – jej otwarcie w kierunku przyszłości⁶. U Bergsona pamięć w obu swych postaciach, zarówno wówczas, gdy pokrywa siatką wspomnień tło bezpośredniego postrzeżenia, jak i wtedy, gdy skupia wielość momentów, stanowi najważniejszy wkład indywidualnej świadomości w percepcję, subiektywny aspekt naszego poznawania rzeczy [...]. Nie zagłębiając się w szczegóły zauważmy jedynie, że poza percepcją pamięć oraz zdolność asocjacji są tymi elementami, które wpływają na kształt i jakość naszego postrzegania świata rzeczy, indywidualnego życia podmiotowego i możliwości konstituowania się jego tożsamości, czy to jak u Husserla w strumieniu świadomości, czy u Bergsona w niepodzielnym trwaniu. Bez niej żadne postrzeganie nie byłoby możliwe.

W tym miejscu można by zapytać za R. Ingardenem, czy czas mógłby być czysto intencjonalnym wytworem ludzkiej świadomości?; pewnym produktem ubocznym życia, z natury niewygodnym, ale i koniecznym do periodyzacji wszelkich zdarzeń, stanów okresowych, czy cyklicznych zjawisk natury. Czas o takim charakterze wprowadza ład, porządkuje wielość wrażeń w logiczny ciąg przyczyn i skutków. Ambiwalencje uczuć jakie wprowadza upływ czasu w codzienne życie bywają nieznośne i niezrozumiałe. Wprowadzają zamęt w delikatne struktury ludzkiej psychiki. Jednak z jakiegoś mglistego powodu człowiek sam nie chce odrzucić istnienia czasu. Nawet teoria czasu kosmologicznego A. Einsteina, choć wprowadza pojęcie relatywizmu stosunków czasowych względem układu odniesienia, nie odbiera temu zjawisku charakteru obiektywności. Sam Einstein stwierdził, że: Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość to jedynie złudzenia, aczkolwiek uporczywie nam się narzucające⁸. Jeśli jednak wszechświat nie obowiązuje ani jedna teraźniejszość, ani jednoczesność zachodzących zjawisk, lecz jest swoistą panoramą różnych czasów warunkowanych przez zachowanie materii w przestrzeni zależnej od sił natury, to czemu by nie powiedzieć, że czas jest właśnie umownym czwartym wymiarem, korelatem wszelkiej materii, jej ruchu i sił oddziałujących w całym wszechświecie, a sam jako taki nie istnieje? Do czego w takim razie człowiek potrzebuje czasu? Co sprawia, że atemporalny świat jest nie do przyjęcia?

Ciągły ruch, szybciej, wolniej lub wręcz niezauważalnie przekształca wszystko w płynnych procesach dostarczając nam mniej lub bardziej trwałych obrazów, nigdy jednak niezmiennych. W tej wąskiej skali danej nam bezpośrednio jaką jest nasza planeta, okruch na niebie, złudzenie upływu czasu ma prawo narzucać myślenie o nim tak samo w ka-

tegoriach obiektywnych jak subiektywnych. Wynikać to może zarówno z cykliczności zjawisk natury, z nieodwracalności procesów życiowych, jak i z ludzkiej mentalności. W długotrwałej ewolucji człowiek sam siebie ustanowił w centrum świata, powodem i celem, dla którego wszystko inne istnieje. W walce o przetrwanie zawłaszczył Ziemię, brutalnie podporządkował sobie życie innych istot, własnemu bytowaniu nadając status doniosłości. To czego wbrew sobie nie udało mu się dokonać, to wyrugować z życia ekspansywnego czasu, który stając w opozycji beczelnie kradnie młodość, piękno, zdrowie, witalność, odkrywając brutalną prawdę o tym, że istnienie ludzkie jest chwilą, a wszelkie próby zwalczania destrukcyjnego czasu w najlepszym wypadku zawieszają wyrok oddalając jego wykonanie. Doświadczenie śmierci odsłania asymetrię życia, wtedy w sobie samych odkrywamy możliwość nieistnienia – wówczas dopiero w i d z i m y, że ów trwały byt, którym jak nam się zdawało, sami jesteśmy, jest przecież przelotny i ułomny, i d o m a g a się w swym najgłębszym rdzeniu jakiego oparcia, jakiejś podpory⁹. Przekonanie o tym powstaje gdzieś w głębinach świadomości będącej zarazem źródłem iluzji czasu jak i odnoszących się do niej relacji obronnych. Na styku tych dwóch biegunów rozpoczyna się walka między antynomiami. Tym co się tu momentalnie ujawnia są wszelkie zależności. Człowiek jest bytem cielesnym, przywiązany do życia w takim kształcie, jaki mu się pierwotnie narzuca. Nie jest jednak tylko ciałem sensualnym, ale konsolidacją instynktu, intelektu, intuicji i wrażliwości, a więc tym, co kreuje jego ducha zakładając, że nie wszystko w życiu jest zdeterminowane. Jest to powód, dla którego nie należy żadnej z tych cech przypisywać nadmiernego znaczenia. Prowadzi to do pogłębienia kontrastów, a w konsekwencji do zubożenia egzystencji osłabiając tym samym ludzką dążność do sublimacji. Wszystko to znajduje swoje miejsce w świadomości. Niezależnie od tego czym ona jest i jaki jest jej poziom, posiadając ją człowiek zmuszony został dokonywać wyborów, nadawać i odbierać wszystkiemu sens. Osadzony w pierwotnej, wrogiej naturze, odczuł od niej swoją zależność. Groza i potęga żywiołów ujawnia dysproporcje między trwałym bytem natury, a kruchym bytem ludzkim. Patrząc na zwykły, szary kamień, można odczuć niechęć, zazdrość i niesprawiedliwość. Arogancja tego kawałka martwej bryły demonstruje swoją obojętność wobec warunków, w jakie jest uwikłany. Jak to możliwe, aby byt tak niedoskonały przewyższał swą trwałością trwałość wspaniałego ludzkiego istnienia. Bezbronny wobec „bezdusznej” natury człowiek spostrzegł, że jest ona też ostateczną podstawą jego bytu¹⁰, zapragnął poprzez swą twórczą, wytrwałą aktywność ujarzmić ją, uniezależnić się od niej, nadać swojej egzystencji poczucie bezpieczeństwa i sensu. Zapewne wtedy wziął człowiek kamień i zaczął go przekształcać, by ten nie profanował dłużej jego ducha. Miażdżenie i ociosywanie dało ludzkości poczucie władzy i wyższości. Tak zwyczajny, szary kamień dany do ponownego rozpatrzenia poszerzył horyzonty własnego istnienia. Nabral sensu bezinteresownie oddając się człowiekowi we władanie; bytując gdzieś obok niego niepostrzeżenie wkradł się w jego przestrzeń życiową nie próbując jej naruszyć, lecz ją ochronić. Nie należy więc trywializować kamiennego serca, lecz dopuścić fakt jego doniosłości do świadomości, skoro już ją posiadamy. Można

świadomości wiele zarzucić - to, że tak łatwo jest skłonna dać się skorumpować w zamian za spokojne, konformistyczne życie, że jest przypadkiem, który wywołał alienację w świecie, że tak łatwo poddaje się w konfrontacji z przeciwnościami losu i wiele innych uchybień, ale nie wolno zapominać, że to dzięki niej i swym zdolnościom manualnym człowiek zdolny jest pokonywać bariery własnych ograniczeń konstrukcji fizycznej i odnaleźć w sobie cechy Absolutu jakkolwiek rozumianego, a także znajdować usprawiedliwienie dla beznadziejności i dramatu czasowego istnienia.

Ustalając swoje istnienie można więc dojść do momentu, w którym ciało jawi się jako zespół wartości psychomotorycznych, ośrodek działania. Jest czymś, na co działają siły z zewnątrz i czymś przy pomocy czego można przekształcać, formować naturalną rzeczywistość w rzeczywistość specyficznie ludzką, a więc sensowną. Dusza jest tu inherentna ciału. W przeciwieństwie jednak do ciała człowiek woli postrzegać ją jako byt niematerialny, a więc podległy czasowi, tzn. siłom zewnętrznym. Taka dusza istnieje wbrew materialnemu światu, mimo, iż na ogół cielesność warunkuje ją daleko bardziej niż dusza ciało. Ciało może więc być człowiekiem, z nim współdziałać, lub przeciw niemu się zwrócić. Być może duchowość jest swoistym zabiegiem podstępnej i przebiegłej świadomości, nie wiadomo jednak czemu miałoby to służyć; wrażliwość nie wydaje się być elementem służącym egoistycznej woli przetrwania, chyba, że jest skierowana ku sobie. Istnienie duszy trudno udowodnić, pozostaje to w sferze wiary. To, co jest w tym zabiegu istotnego, to odwieczna tęsknota i dążność do doskonałości, która zawiera w swym znaczeniu wiele treści, przede wszystkim zaś symbolikę nieśmiertelności i najwyższego dobra. Ciało jest, niestety, opornym materiałem. Nie da się go ponownie kształtować, stoi w opozycji do duszy i do wzniosłych pragnień. Ściągane nieustannie na ziemię może być dla niej więzieniem, udręką, nie nadąża bowiem za jej niepokromioną wyobraźnią. Twórcze siły uwikłane w ciało nie są nieograniczone, nie potrafią stworzyć człowiekowi świata absolutnie niezależnego od pierwotnej natury, przeciwnie, nieustannie muszą się za jej sprawą i przyzwoleniem regenerować. By się uniezależnić, musiałyby uwolnić się od siebie samych i stać się transcendentem wykraczającym poza świat materii, a to atrybut przysługujący tylko substancji boskiej, raczej trudny do wyobrażenia. Jeśliby nawet tylko hipotetycznie miało się to wydarzyć, to nie byłoby to w każdym razie już tym życiem, które znamy. Cyniczna cielesność czasu pozostaje więc nieczuła na wołania udręczonej duszy, za nic nie chce pogodzić się z myślą, że istota żywa jest przede wszystkim czymś przejściowym, zaś treścią życia jest ruch, który je przekazuje¹¹. Pytanie o czas nie jest więc niczym innym, jak pytaniem o istotę życia, o jego sens, o powody dla których realizuje się ono w taki, a nie inny sposób.

Dlaczego treść powszedniego życia jest najbardziej wyrazista, gdy ujmuje się ją w parę przeciwieństw oddzielonych od siebie grubą linią; tak jakby nie mogły istnieć razem, przenikać się i dopełniać. Tak jakby mocą samego postrzeżenia dało się skodyfikować absolutne dobro, absolutne zło, życie oddzielić od śmierci, pełnić od pustki. Chaos od kos-

mosu, byt od niebytu. Jakby za wszystkim co człowiek robi nie stały intencje, indywidualna względność; jakby piękno nie budziło nigdy negatywnych odruchów, a zło było jedynie atrybutem brzydoty. Może rację miał Bergson, gdy pisał, że złudzenia takie polegają na przekonaniu, że w pojęciu pustki mieści się »mniej« niż w pojęciu pełni, zaś w pojęciu bezładu »mniej« niż w pojęciu porządku¹². Tak jakby to wszechświat, a nie człowiek w swym uposażeniu implikował sprzeczności. Sublimacja tak pojętego bytu oznacza redukcję całości kształtu bytu. Ignorancję beznamietnej, monotonnej codzienności na rzecz wydarzeń od niej się odcinających, intensywnych błysków pobudzających do działania, choćby na chwilę. Tną wtedy one życie na obce jego naturze fragmenty; uzależniają jego treść od tych właśnie momentów tworząc iluzję ich nadrzędności. Deprecjacja codzienności z właściwą jej elementarną strukturą jest tożsama z unicestwieniem cudu życia. Egzystencja staje się absurdałna, nonsensowna, niezrozumiała. Obraz powszechnej i jednostkowej szczęśliwości rozplywa się w potoku zdarzeń bez znaczenia i nachalności rutyny. Życie staje się tłem dla bliżej nieokreślonych marzeń, które zwykle w chwili spełnienia tracą ważność lub zostają postrzeżone i wyparte przez inne. Tymczasem codzienność zdegradowana do roli tła domaga się otwartości, zwrotu tożsamości. Towarzyszy jej nie tylko nuda, zwątpienie, obojętność, ale także i ból, samotność i cierpienie. Powoduje, że życie nie jest sumą wydarzeń doniosłych i szczęśliwych, lecz wszystkich wydarzeń w nim zawartych, a więc koniecznych. Walka ze sprzecznościami staje się uzasadniona. Jest potrzebą duchową, otwarciem na bogactwo bytu i akceptacją kształtu w jakim się realizuje, choć nie jest akceptacją zła. Tęsknota duszy za pierwotną wolnością, której nie zna, pomaga w pokonywaniu przyrodzonych cech materii, uwzniośla jałowość życia, staje się sensem. Eliminując z życia przypadkowość, sprawia, że krucha, czasowa kondycja ludzka nabiera logiki i celowości. Nie jest już bezrozumną szarpaniną.

Historia ludzkości tworzy swoistą panoramę walki między surowością materii a lotną naturą ducha. Wszelkie starania ludzkie, nawet te nieświadome, nieustannie dążą do ich pogodzenia, nawet jeśli nic nie gwarantuje spełnienia. W interesujący sposób ujmuje te praktyki Eliade w tomie pism *Sacrum, mit, historia*. Mimo, że opis dotyczy głównie wydarzeń z okresu prehistorii i starożytności, nie tracą one aktualności. Nawet jeśli płaski materializm współczesnego świata zdaje się pogłębiać przepaść między duchowością a własną praktyką, to ona z tym większą siłą potrafi drażnić uśpione, zepchnięte w nieświadomość ludzkie sumienie. Najbardziej obrazowe starania pokonania niszczycielskiego czasu uwydatnia aktywność religijna, medyczna i artystyczna. Teksty Eliadego odnoszą się bezpośrednio do fenomenu religijności, a pośrednio tylko dwóch pozostałych sfer ludzkiego życia. Próba zrozumienia jądra rzeczywistości odbywa się tu, na ziemi w konkretnej sytuacji osobowej i historycznej, ale poprzez – jak to nazywa Eliade – wzniesienie się do perspektywy transsubiektywnej¹³, co pozwala osiągnąć poznanie metafizyczne, czyli wyjście poza sprzeczności, poza sytuację bezpośrednią i osobową, i pozwala uchwycić ów ulotny sens i przyczynę sprawczą istnienia całości świata.

W opisie Eliadego z oczywistych względów wyróżniona jest pozycja człowieka

religijnego. Nie jest jednak pewne, czy należy podkreślać różnice między człowiekiem religijnym, a człowiekiem niereligijnym. Kwestia moralności, etyki, a w konsekwencji i jakości życia jest zarówno w jednym jak i drugim przypadku podobna. Zależy od wielu czynników i zawsze ukazuje się jako problem. Trudno też jednoznacznie rozstrzygnąć, czy czas człowieka niereligijnego poza wymiarem egzystencjalnym nie zawiera w sobie żadnej tajemnicy. Niemniej jednak pewne praktyki religijne i związana z nimi obrzędowość wiele mówią o charakterze ludzkiej natury, zwłaszcza, gdy dotyczą istnienia jednostki w szerszej zbiorowości, a ogólnie całości kultury. W bogactwie wierzeń i obrzędów jakie relacjonuje Eliade wśród społeczeństw archaicznych i późniejszych, poza różnicami, odnaleźć można także podobieństwa. Skupiają one na sobie uwagę przez wzgląd na ich uniwersalny charakter. Pęd życia nie zna granic politycznych i przestrzennych. Jest obecny w każdym żywym podmiocie w sposób głębinowy i nieodłączny. Podobieństwa między ludźmi żyjącymi w każdym czasie i w każdej przestrzeni są historią nieustannej walki z czasem i o czas. Niezrozumiałość poszczególnych zdarzeń lokujących się w różnych płaszczyznach egzystencji, w które nie wpisuje się pojęcie szczęścia jako łaskowości losu, dobrego trafu, fortuny, znaczy swym piętnem ostateczny sens wszystkiego, czego można doświadczyć, jednak bez żadnej oczywistej racji. Wtedy tylko wiara może dawać siłę i przewagę nad grozą żywiołów, nędzą bezpośredniej egzystencji i bez popadania w pesymizm. To wewnętrzna świadomość kruchości własnej kondycji i tęsknota za trwałym oparciem skłania człowieka do poszukiwania prawdy absolutnej o sobie i o świecie: owej Przyczyny, od której wszystko wzięło swój początek i do której pragnie powrócić. Człowiek religijny tęskni głęboko za przebywaniem w »świecie bożym«, a posiadaniem domu podobnego do »domu bogów«, [...] ta tęsknota religijna wyraża chęć życia w kosmosie czystym i świętym, takim jakim był na początku, gdy wyszedł z rąk stwórcy. To właśnie doświadczenie sakralne czasu pozwala człowiekowi religijnemu odnaleźć periodicznie kosmos takim, jakim był in principio, w mitycznej chwili stworzenia¹⁴.

Czas człowieka religijnego nie jest czymś jednorodnym i ciągłym w takim sensie, że wyróżnia on w czasie świeckim interwały czasu sakralnego. W zwykłe trwanie wpisane są wszystkie akty pozbawione znaczenia religijnego¹⁵. Czas święty jest czasem odwracalnym, a [...] w istocie swej jest to uobecniony praczas mityczny¹⁶ polegający na reaktualizowaniu za pomocą obrzędów sakralnego wydarzenia jakie dokonało się na początku. Jest wtedy uświęconym, wiecznotrwałym, praczasem, daje się więc bez końca odzyskiwać¹⁷. Czas święty nie był w religiach archaicznych porównywalny z czasem historycznym, gdyż żaden czas nie mógł istnieć przed wystąpieniem rzeczywistości o jakiej opowiada¹⁸. Obrzędy związane z reaktualizacją epifanii rzeczywistości z czasów początków zawierają w sobie symbolikę wszelkiego budowania, tworzenia istnienia. Jest to symbolika o charakterze terapeutycznym. Ma ona znaczenie dla regeneracji istoty ludzkiej w leczeniu chorób ciała i duszy. Wiąże się również z każdą inną działalnością człowieka. Czas sakralny umożliwia zwykłe trwanie, jest jego podstawą. Takie okresowe powroty in illo tempore

są odtworzeniem wzorcowych gestów boskich. Naśladowanie ich nie jest tożsame z odrzuceniem postępu, przypisane mu jest jednak boskie pochodzenie. Chęć powrotu do mitycznego raju sprzed początku jest wyrazem tęsknoty za powrotem do łona boskiego, z którego wszystko się wywodzi¹⁹. Archetypy boskich czynów stanowią dla człowieka wzorzec. Naśladowanie go umożliwia przejście z trwania egzystencjalnego i przeistoczenie na ów boski wzór, doskonały i wieczny, w konsekwencji wyrwając człowieka śmierci i nicości. Wówczas wierzy on w preegzystencję i protoegzystencję. Eliade podkreśla jednak, że takie sytuacje nie są negacją świata rzeczywistego, przeciwnie, wyrażają głód bytu i sacrum. Rezultatem jest możliwość rozpoczynania życia wciąż od nowa i zgoda na rzeczywistość. Rzeczywistość ta lokuje się wśród natury, nią jest i od niej zależy. Natura zawiera w sobie ładunek pierwiastka boskiego. Objawia się on w strukturze świata i zjawisk kosmicznych. Kosmos w całości jest organizmem rzeczywistym, żywym i świętym: odsłania zarazem modalności bytu i sakralności²⁰. Natura jest nośnikiem czegoś, co ją przewyższa. [...] to, co »nadprzyrodzone« – jest nierozłącznie związane z »przyrodzonym«.[...]»²¹

Niebo poprzez swój bezkres, niedostępność, tajemnicę objawia transcendencję boga. Wzbudza lęk i tęsknotę za inną jakością niż ta, którą jest człowiek i która jest mu bezpośrednio dana. Jest symbolem świata do którego dostać się może dusza zmarłego, by tam uczestniczyć w kondycji nadprzyrodzonej. Ziemia jest powszechną żywicielką. Istotny jest tu aspekt tworzenia życia, jego tajemnica. Ziemia udziela swych płodów żyjącym istotom, by mogły żyć, potem przyjmuje ich prochy, by je przekazać nowemu życiu. Ten optymistyczny wizerunek koła życia zapewnia trwałą cyrkulację energii życiowej, a materii niejako nieśmiertelność. Objawienia sakralności kosmicznej są poniekąd praobjawieniami: dokonały się one w najdawniejszej przeszłości religijnej człowieka, a innowacje, przyniesione potem przez historię, nie zdołały ich unicestwić²². Również we współczesnym świecie, mimo waloryzacji kosmosu i życia²³ przez chrześcijaństwo, życie kosmiczne może być odczuwane jako tajemnica, przejaw boga. Bóg żywy nie jest jednak tylko wyabstrahowaną kategorią moralną. Wiara posiada irracjonalny aspekt mocy i bojaźni bożej. Sacrum emanuje niepojętą doskonałością, pełnią bytu wobec którego człowiek, stworzony z prochu jest bytem niedoskonałym i ograniczonym. Pozytywnym aspektem Boga jest jego transcendentno-immanentny charakter. Eliade zastępuje go terminem hierofania. Wszelkim hierofaniom wspólna jest właśnie możliwość objawienia się człowiekowi – na przykład objawienie się sacrum w jakimkolwiek przedmiocie, kamieniu, drzewie – aż po hierofanię najwyższą, wcielenie Boga w Jezusie Chrystusie²⁴. Sacrum w miłości i dobroci wyrzeka się swej boskiej pełni, zniża się do poziomu ludzkiej egzystencji, [...] a tym samym »ma granice nieskończone« i przestaje być czymś absolutnym²⁵. Cierpienie Syna Bożego przez swą sublimację dokonuje symbolicznie aktu sublimacji cierpienia w ogóle. Znajdzie ono swój kres i ostateczną sprawiedliwość w czasie paruzji. Pierwotna czystość i pełnia przestaje być wówczas atrybutem jedynie prapoczątku. Osadza się również na końcu czasu: czasu ogarniającego wszelki ruch, na końcu wszelkiej cielesności. Teofania Boga wkraczając w czas historyczny

powoduje, że sama historia staje się teofanią. Koncepcja czasu mitycznego i wiecznego powrotu podlega ostatecznemu przekroczeniu²⁶. Unicestwieniu ulega podział na czas święty i świecki. Wśród uwarunkowań czysto ludzkich i historycznych chrześcijanin musi poszukiwać dróg wiodących do życia wiecznego. Jednak nędza życia nie jest dla rodzaju ludzkiego czymś oczywistym, jest ciężkim płaszczem cierpień, przez którego szczeliny wdziera się światło szczęścia i nadziei zapewniając mu żywotność, choć nie sprawiedliwość.

Owa ambiwalencja dzieła Bożego może być dla człowieka niezrozumiała, non-sensowna, tajemnicza. Sens tej tajemnicy zawiązuje się dopiero w sformułowaniu definicji *coincidentia oppositorum* – zbiegu przeciwieństw, tajemnicy pełni. Boska pełnia istnieje poza czasem i poza napięciami właściwymi człowiekowi. Jest niewyobrażalna i niewyraźna. Wszystko co o niej powiemy oddaje tylko surogat boskości. Trudno bowiem pojąć nieodróżnicowaną jedność. W wielu mitach kosmogonicznych, jak to opisuje Eliade, chaos był jednorodną, zwartą masą-kulą, jajem, w którym nie wyróżniała się żadna forma, a w którym wszystko było zwarte: i niebo i ziemia. Świat zaczął istnieć w rezultacie zerwania pierwotnej jedni. Istnienie świata, podobnie jak istnienie w świecie, zakłada rozdział ciemności i światła, rozróżnienie między dobrem i złem, wybór i napięcie²⁷. Negatywny aspekt naszej rzeczywistości jest więc konieczny, by mógł się ujawnić aspekt pozytywny. Gdyby zło nie istniało, nie byłoby możliwe stwierdzenie dobra. Bóg zaś w swej mądrości istnieje poza dobrem i złem: jest wszystkim i jednym²⁸. Próba realizacji mitu androgyna w ciele i duchu człowieka wyraża tęsknotę za tą pełnią; za doskonałością, którą człowiek w tej rzeczywistości nie jest i być nie może. Może jednak pragnąć odzyskać raj utracony, synonim świata wolnego od konfliktów i napięć, od praw i uwarunkowań, realność o naturze czysto duchowej²⁹, gdzie przyroda nie jest już tylko niemym świadkiem ludzkich bezieczeństw, gdzie miłość i dobro nie stawiają warunków i gdzie wszystko współistnieje w doskonałej harmonii. Gdzie czas zostaje zastąpiony wiecznością – swoistym i niewyczerpanym panaceum. Religia jest łącznikiem między takim *sacrum* a ludzkim *profanum*. Tłumaczy i godzi paradoksy. Pozwala dostrzec, że drobiny Wszechświata wszystkie mają swój udział w jednym Wyższym Bycie, są projekcją Jego doskonałości.

W świecie, w którym można obalić mit istnienia czasu wypływający z iluzji trwania i przemijania nie ma antynomii między materią i duchem. Późnia nie jest absolutna, lecz zawiera części zdolne do metamorfozy, do wcielenia. W nich kryje się energia materii i tworzą zdolność do realizacji nieskończonej ilości form. Materia i późnia współistnieją i tworzą gradienty zagęszczenia. Dzięki siłom, które je warunkują w ciągłym ruchu i przemianie zachowują żywotność. Nic wtedy nie jest ostateczne, istotnie martwe, nie podlega całkowitej destrukcji. W martwym ciele tkwi potencjał energii zdolnej do przeistoczenia i tworzenia nowego życia zapewniając sobie niejako wieczność. Nieporozumienie między światem a człowiekiem rodzi się na gruncie podmiotowej jaźni, która przywiązuje się do kształtu swego cielesnego życia. Odczuwa głód energii, szczęścia i doskonałości, której jednak nigdy nie udaje jej się radykalnie zaspokoić. Czasem, w pędzie za doskonałością Absolutu, ów Absolut

mija, zakrywa go przed sobą, nie zwraca uwagi, że bytuje on w nieokreślonej przestrzeni życia, która jednak szczelnie je wypełnia okrucami istnienia. Pogodzić sprzeczności to tyle, co dostrzec ich iluzoryczność. Odnajdywać jedność ukrytą w różnorodności przejawów, doskonałość w niedoskonałości, szczęście w nieszczęściu. Nieskończoność w skończoności. Absolut życia. Moment, który umyka w bezpośrednim postrzeżeniu, a w którym zarazem zawiązuje się duchowy sens życia, być może jedynej prawdziwej rzeczywistości, bo jak pisze G. Kubler: Zdolność odczuwania jest jedynym kanałem łączącym człowieka ze światem. O tyle też wzrośnie nasza wiedza o świecie, o ile potrafimy ów kanał poszerzyć³⁰.

Bibliografia

- 1 św. Augustyn, Wyznania, Kraków 1994
- 2 R. Ingarden, Książeczka o człowieku, Kraków 1998
- 3 R. Ingarden, Spór o istnienie świata, t.3, Warszawa 1981
- 4 M. Eliade, Sacrum, mit, historia, Warszawa 1970
- 5 H. Bergson, Pamięć i życie, Warszawa 1988
- 6 G. Kubler, Kształt czasu, uwagi o historii rzeczy, Warszawa 1970
- 7 K. Świąćicka, Husserl, Warszawa 1993
- 8 H. Price, Strzałka czasu i punkt Archimidesa, Warszawa 1983
- 9 W. Kandyński, O duchowości w sztuce, Łódź 1996

Przypisy

- 1 św. Augustyn, Wyznania, Kraków 1994, s. 268
- 2 ibidem, s. 277
- 3 ibidem, s. 264
- 4 H. Bergson, Pamięć i życie, Warszawa 1988, s. 17
- 5 ibidem, s. 10
- 6 K. Świąćicka, Husserl, Warszawa 1993, s. 71
- 7 H. Bergson, op. cit., s. 71
- 8 wypowiedź Einsteina pochodzi z listu do przyjaciela (Archiwum Einsteina), cyt. za: Świat Nauki, listopad 2002
- 9 R. Ingarden, Książeczka o człowieku, Kraków 1998, ss. 49–50
- 10 ibidem, s. 13
- 11 H. Bergson, op. cit., s. 97
- 12 ibidem, s. 27
- 13 M. Eliade, Sacrum mit, historia, Warszawa 1970, s. 216
- 14 ibidem, s. 88

- 15 ibidem, s. 89
- 16 ibidem
- 17 ibidem
- 18 ibidem, s. 92
- 19 ibidem, s. 118
- 20 ibidem, s. 125
- 21 ibidem, s. 126
- 22 ibidem, s. 142
- 23 ibidem, s. 159
- 24 ibidem, s. 162
- 25 ibidem
- 26 ibidem, s. 193
- 27 ibidem, s. 216
- 28 ibidem, s. 227
- 29 ibidem, s. 248
- 30 G. Kubler, *Kształt czasu, uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970, s. 103

Kalina Zielkowska

Ogrody – Nigdzie

Dyplom 2003

Katedra Malarstwa, Rysunku i Rzeźby

promotor: prof. Jacek Rykała

promotor pracy pisemnej: dr Dorota Głazek

recenzent: adj.l^o Andrzej Tobis

Ogrody to magiczne miejsca. Uczucie samotności i zagubienia tłumią wyobrażenia krainy Nigdzie – cudownej, doskonałej, żywej przestrzeni twórczej, gdzie milkną wszelkie pragnienia. Ogrody te są nigdzie, ponieważ nie są gdzie – tylko po prostu są. Poprzeć wiarę w ich istnienie mogę tylko poprzez malarską dokumentację moich odczuć. Z samej definicji, są odzwierciedleniem ogrodów duszy – miejsca skąd wszystko wychodzi i gdzie wszystko powraca.

Ogrody Nigdzie – to terapia, uspokojenie. Kolory zmierzchu – spokoju. Kolory magiczne i niezwykle, jak ptaki z rajskiego ogrodu. Wszystko jest tu przejrzyste, nie utracone i nieoswojone. Wizje: ogrody puste i magiczne, ulice nigdzie, chodniki i schody po co?, świetliste aleje, drzewa. Montaż pragnień i kształty pamięci, określone zarejestrowanymi obrazami (z drogi do i z powrotem).

Śpiewaj ogrody, których nie znasz, serce moje, jak w szklane
naczynia wlane ogrody, jasne, nieosiągalne.
Wody i róże Szirazu i Ispahanu,
śpiewaj je błogo, sław je, nieporównywalne.

Ukaż, o serce moje, że nigdy ich braku nie czujesz,
że dojrzewające figi darzą cię porozumieniem,
że z powiewami ich, między gałęzi kwitnieniem,
wzmocnionymi do widzenia, obcujesz.

Stroń od błędnego mniemania, że jakaś niepełność bywa
w powziętej decyzji, w tej: istnieć!
Jedwabna nici, wsnułaś się między tkaniny przedziwa.

Którykolwiek z obrazów z twoim się wnętrzem pokrywa
(może to nawet być chwila udręki bezlistnej),
umiej odczuć go jako cały wspinały dywan¹.

A oto noc – wszystko spoczywa. Zamykam oczy, aby widzieć, nie rozumiejąc, marzenie uciekające przede mną w nieskończonej przestrzeni? Wyobrażenia i kształty mieszkają „pomiędzy” i karmią się tęsknotą za utraconym rajem. Myśli o logice twórczego wszechświata - kosmosie, nauka, taka jak matematyka czy fizyka - być może poprowadzą mnie do poznania chociaż małej części tej przeczulawnej prawdy. Wtedy też dowiem się może, że klucz do drzwi „Ogrodów Nigdzie” jest i był zawsze w zasięgu ręki. Jak na razie, jestem wciąż albo za duża albo za mała, nigdy w sam raz by po niego sięgnąć. Jedynie kiedy maluję, czuję się tak, jakbym tam była. Być może „ziemskie ogrody” - tak jak malarstwo i wszelka inna sztuka – były i są taką właśnie

próbą przedostania się na drugą stronę rzeczywistości bez klucza. Pozostaje nadzieja, iż jako złudne imitacje Edenu – złożone jednak z elementów utrwalających wrażenie piękna, mogą chociaż na moment odsłonić prawdziwy obraz rzeczywistości.

I. O ogrodach.

Stworzona z elementów natury sztuka ogrodów jest poniekąd sztuką efemeryczną – szybko zanika i nie może być utrwalona. Dawne ogrody, znane są jedynie z opisów pisarzy, poetów, historyków, jak również współczesnych im malowideł, rycin czy kobierców. Jawią się w nich często jako tajemnicze ogrody ze snów, niczym obrazy przeniesione w trójwymiarową przestrzeń; święte krajobrazy z drzewami obsypanymi owocami, kwiatami o zachwycających kolorach, figowcami, mirtą, leszczyną, gdzie niewyczerpany strumyk tryskał ze skał pokrytych listowiem; ogrody pełne dziwów i baśniowej fantastyki: [...] obok wspaniałych plantacji, specjalnych szczepów, kanałów, ozdobnych parterów pełnych wonnych roślin widziało się leśne woliery z urządzeniami hydraulicznymi, zamieszkane przez rzadkie gatunki ptaków; wreszcie zwierzyńce, w których zgromadzono: lwy, lamparty, pantery i słonie. Wypełniony rtęcią basen stanowił jeden z największych dziwów tego miejsca, a bardziej jeszcze zdumiewały drzewa palmowe z pniami oplecionymi złożoną skórą zakrywającą ołowiane rurki doprowadzające wodę, która tryskała jak gdyby z samych pni palm, podobnie jak to bywało w Mezopotamii. Spadała do basenów z wodotryskami albo wpływała z powrotem do kanałów nawadniających. Różne rodzaje turkawek i grzywaczy, wspaniałe szczebioczące ptaki, piły tam wodę i kąpały się. Na brzegach sadzono bukszpany, w których buszowało ptactwo. Do takich to ogrodów wpuszczano pawie i abisyńskie kurki. Tę budzącą podziw całość wieńczył belweder (ad dikka), dominujący nad całą posiadłością; stąd rozciągał się widok na pustynię, Nil, góry i całe miasto³

Często ogrody niepokoją obserwatora układami wywołującymi iluzje optyczne. Nigdy nie dopuszczają jednoznacznej interpretacji – zwłaszcza, kiedy elementy kompozycji wymieniają się ze sobą miejscami w denerwujący sposób lub kiedy udają coś, czym nie są np.: początkowo schowane przed naszym wzrokiem poprzeczne ramię długiego lustra wody może zwieść, każąc odbyć nieco dłuższy spacer wzdłuż swojego brzegu; drzewa mogą udawać posągi, posągi drzewa; część żwiru nagle ustąpi wodzie, a gesty marmurowych figur mogą nagle zniknąć w próżni. Robert Harbison pisząc o pewnej płynności odbioru układów formalnych ogrodów przywołuje przykład ogrodów w Casercie: Nieskończone aleje można odczuwać, tak samo jak autostradę, jako koszmar ruchu lub doskonały spokój, jako autorytarny nakaz lub oceaniczną pełnię⁴.

Żyjące świątynie – ogrody, tworzą mistyczną aurę, idealną dla odczucia doznań metafizycznych. Ich spokój i harmonia zapewniały duszy ukojenie, sprzyjały kontemplacji i uspakajaniu myśli - Georges Marcais pisał o kontemplacji ogrodów Islamu: [...] Ogród nie dawał tym, którzy go kontemplowali, na pół leżąc, na niskich ławach, przyjemności tylko

estetycznej. Przyjemność, którą tu znajdowano, jest być może mniej szlachetna, ale niewątpliwie bardziej złożona i bogatsza. To stan euforii fizycznej i moralnej, uczucie szczęśliwego rozmarzenia... Warunkiem osiągnięcia tego stanu jest spoczynek ciała i uspokojenie myśli, potrzeba do tego sprzyjającego otoczenia, wygodnego miejsca, czystego powietrza, łagodnego powiewu wiatru, bezruchu powodującego częściowe uśpienie świadomości, która odrywa się od materialnej rzeczywistości, staje się subtelna i kieruje się ku miłym rejonom dzięki widokowi, który przedstawia się oczom, dzięki dźwiękom, które wpadają do uszu: świeżemu szemraniu wody tańczącej ponad basenem tonami fletu. Ani muzyka, ani widok nie są wyraźnie określone. Muzyka nie jest melodią, a widok nie stanowi obrazu. Oko ślizga się po przedmiotach nie zatrzymując się na żadnym, a całość jest zarazem monotonna i urozmaicona. Kontemplację tę można by porównać do tej, jaką wywołuje obserwacja fal uderzających o brzeg. Kwiaty, gałązki poruszane powiewem, ptaki, które na nich siadają, to żywe elementy, na które patrzy się prawie ich nie zauważając, ale które zapełniają pustkę w myślach i tworzą tło dla refleksji... I kto wie, czy w ten sposób uwolniona wyobraźnia kontemplującego nie przenosi go stąd do »raju«, ku cudom ogrodów Edenu, którego wieczną szczęśliwość pozwala przeczuwać ten skromny zakątek?⁵

Ogrody – świątynie życia, w wielu kulturach potwierdzały obecność Boga – Wielkiego Ogrodnika, twórcy wszelkiego ładu i piękna natury: święte ogrody Grecji były boskimi siedzibami, stanowiącymi rytualne części sanktuariów, a hodowane w nich rośliny wybierano ze względu na przypisywane im boskie przymioty i wartości symboliczne; koncepcja starożytnych ludów Sumerów, mówiąca iż duch panujący nad porządkiem natury wciela się w rozmaite rośliny, zapoczątkowała kult urodzajności; w wierzeniach ludu wietnamskiego - ogród występował w postaci wotum: Była to Nui-non-bo – miniaturowa góra wynurzająca się z wody, unosząca boginię. Inne miniaturowe kompozycje przedstawiały kamienie i drzewa; wiązały się one z kultem pagód. Stanowiły odzwierciedlenie świata na wzór <raju>, w którym panuje wolność, wieczność, nienaruszalność, czystość, moc⁶.

W kulturze Dalekiego Wschodu szczególnej wagi nabiera rola ogrodów jako łącznika między człowiekiem a wszechświatem – naturą. Pojawiła się tu, zrodzona w Indiach, koncepcja świata jako jedności, na wzór organizmu ludzkiego czy zwierzęcego. W Chinach aż do IV w. n.e. kierunek rozwoju ogrodów i innych sztuk wyznaczała filozofia taoistyczna. Człowiek jest w niej rozpatrywany w najintymniejszej relacji z duchowymi i materialnymi aspektami wszechświata, a samo życie ludzkie jest ściśle związane z rytmem życia natury, z całą jej różnorodnością i bogactwem.

Elementy natury nabrały tu znaczenia jednocześnie symbolicznego i użytkowego: [...] Zgodnie z taoistyczną filozofią natury, rzeki, czy to płynące na powierzchni, czy to ukryte, są arteriami ziemi, zaś góry – jej szkieletem. Kamienie, ze względu na wielkość i niedostępność, Chińczycy uważali za najwspanialsze symbole twórczych sił przyrody⁷. W miarę rozwoju buddyzmu stopniowo powstawały nowe bractwa zakonne, a co za tym idzie – pojawiały się nowe klasztory. Klasztory te sytuowano w najpiękniejszych zakątkach Chin, wokół nich

zaś powstawały charakterystyczne założenia ogrodowe (do mieszczącego się w Luszanie, w prowincji Kiangsi, wielkiego naturalnego parku po nauki stowarzyszenia białego lotosu przybywali adepci z całych Chin – część z nich po powrocie do swoich rodzinnych stron tworzyła podobne założenia ogrodowe nazywając je parkami Luszan). Najważniejszym elementem ich kompozycji była zazwyczaj chatka pustelnika lub pawilon umieszczony na tarasowo ukształtowanej górze, w lesie, nad jeziorem czy w pobliżu warzywnika. Mała chatka wśród skał, sosen, bambusów i kwiatów stanowiła miejsce specjalnie wybrane do medytacji.

Niezwykle wyszukana subtelność stała się wyrazem japońskiej sztuki ogrodów, początkowo będącej pod wpływem sztuki chińskiej. Narodziły się tu trzy style mające odzwierciedlenie w sztuce ogrodów: shin (staranny), gyō (pośredni) i sō (surowy). Dominuje w nich spokój i układy skłaniające do kontemplacji natury – skupienia uwagi na fakturze roślinności i minerałów, odrzucenia własnego jestestwa po to, by poznać mowę natury. Japoński ogród mchów (w Kioto) eliminuje wszelką dysharmonię – zwiedzający go otoczony jest zewsząd wybrzuszonymi rabatami mchów w zagajniku złożonym z drzew jednego gatunku. Usuwając wszystkie niższe, przeszkadzające gałęzie, wytrzebiono tu wszelkie możliwości porównań, skłaniając nas tym samym do szukania różnorodnych światów w monotonii mchu: [...] jeśli ktoś zatrzyma się tu dłużej, rzeczywiście stwierdzi, że mech podnosi się i opada, staje się rzadki lub gęsty, pozwala skałom się przebić lub pokrywa kamienie, zawiera w sobie wszelkie możliwości. Człowiek, który przyszedł tu sam, może opaść na ziemię koło mchu, patrzeć, jak mrówki wyruszają w tysięczmilowe podróże i obserwować, jak w granicach małego poletka ciągnie się jedno życie za drugim [...]. By dostrzec cały świat w ziarenku piasku, sami musimy stać się pyłem na moment, który trwa lata, bez rezygnacji ze swej prawdziwej wysokości i niecierpliwości⁸.

Oprócz funkcji czysto reprezentatywnych, gdy są przejawem sztuki pełnej zbytku, iluzji i niewyobrażalnej bajkowości – ogrody pełnią więc funkcję miejsc ukojenia ducha, pełnych prostoty, uroku i harmonii. Harbison opisując specyfikę ogrodów podkreśla jednak, iż zawsze będzie to jedynie pozorna harmonia, jedynie domniemana niewinność, gdyż kreowane są one zawsze kosztem rywalizacji pomiędzy naturą i architekturą, pomiędzy wzrostem a nakazem porządku. Są sztuką żywą i nieprzewidywalną, materią nie dającą się oswoić – zawsze zależną od warunków atmosferycznych, a przede wszystkim od czasu: Regularność ogrodów rozwiewa się, gdy się w nie zagłębić. Każdy stożek-cis, nawet jeśli był przycięty wczoraj, już rozwija się na swój własny sposób. Jeden rośnie za szybko, inny brązowieje i przed następną wizytą ogrodnika proste linie zostaną zamazane⁹. Zawsze będą zapowiedzią zmian związanych albo z nieuniknionym wprowadzeniem nowego porządku, układu – przez jego twórcę – ogrodnika, albo z prawa natury, która nakazuje roślinom po prostu żyć (rosnąć, rozmnażać się i obumierać).

II. Wizja: Ogrody Nigdzie

Magiczna kraina – Nigdzie bez nie¹⁰
Samoistniejąca kraina - Bez pamięci.
Pustka – Pełna magicznej aktywności
Niezdefiniowane - Przejrzyste
Nieoswojone – Nie określone
Piękne – Nie moje
Rzeczywistość, którą się wie – Przechwytalne piękno
Przestwór - Trwanie.
Czyste pojmowanie – Miłość

Ogrody Nigdzie – to ogrody czyste, nieskalane utrwaleniem. Cudowne, odzwierciedlają w wyobraźni obraz ogrodów duszy. Budują w wizjach krainę przejrzystej materii, przestrzeni pomiędzy – pomiędzy tym, co prawdziwe (absolut), a tym, co już przejawione (uchwytne zmysłowo).

Rzeczywistość przejawiona – jest to zawsze świat utrwalałonych form i sądów na temat postrzeganego świata – jest zawsze tylko wobec; jedynie oddaleniem¹¹, formą zdrętwienia tego, co się w trwaniu utrwała¹². Rzeczywistość prawdziwa to byt sam w sobie, esencja wszystkich form – Przestwór. Samoistniejąca kraina bez pamięci – jest poza wszelkimi opisami i kształtami. To Pustka¹³: Tu – u początku stworzenia – piękno jest motywem wieczności, a wieczność wyczerpuje się w poszukiwaniu motywu piękna, w poszukiwaniu centrum, gdzie rodzi się wiecznie piękne¹⁴. Zależność między rzeczywistością absolutu i rzeczywistością przejawienia buduje przestrzeń „pomiędzy”, która tak jak ogrody jest pomostem między: Bogiem a człowiekiem, prawdą a kreacją, Pustką a formą. Fritjof Capra w swoich rozważaniach na temat Pustki i Formy opisuje zależność tych dwu rzeczywistości jako ciągłe medium, które jest obecne wszędzie w przestrzeni:

„Pomiędzy” ma postać zjawiskowych manifestacji mistycznej Pustki. Jest jak kształtujący duch trudzący się nad istnieniem¹⁵, jak aktywność budującej się materii naszych wizji, myśli, sądów. Przestrzeń „pomiędzy” zna jedynie formę struktur chwilowych, już nie czystych przedmiotów (rzeczy samych w sobie)¹⁶, ale też jeszcze nie utrwalałonych struktur materialnych. To Czwarty Wymiar Severiniego, czyli forma, która: winna oddawać względność stosunku między ciężarem i ekspansją, ruchem rotacyjnym i ruchem wznoszącym (mouvement de l'évolution), przedmiotem i działaniem, między tym, co widzialne i niewidzialne... – Witkiewiczowska Czysta Forma.

Materia przestrzeni „pomiędzy” – to ruchliwe cząsteczki wydające miliony informacyjnych dźwięków. Wielość ich funkcji wymaga dużego zorganizowania i logiki – tworzą więc przestrzenne systemy geometrycznych podziałów. W całości dają niezwykły

koncert świetlnych kształtów i schodzących się ze sobą melodii dźwięków. Dialogi kosmosu: Pustki i formy. Życie. Wizja takiej aktywności – to cudowne obrazy harmonii w przestrzeni, tysiące kompozycji płaszczyzn, układów różnych tematów inwencji. Częstki, z których składa się ta fizykalna całość: wyłączone są lokalnymi zagęszczeniami pola, koncentracjami energii, które przychodzą i odchodzą tworząc tym samym swój indywidualny charakter i rozpuszczając się w stanowiącym ich podstawę polu¹⁷. Na moment tworzą iluzję materii uchwytnej zmysłowo, fikcyjny obraz rzeczywistości – materię możemy zatem uważać: za złożoną z regionów przestrzeni, w której pole jest skrajnie silne¹⁸. Koncentracja pola energii to przejaw potencji twórczej, wychodzącej z jednego kontinuum. Pustka pełna jest magicznej aktywności, a zjawiskowe jej manifestacje: nie są statyczne i niezmiennie, lecz dynamiczne i przemijające¹⁹. Tu wszystko się rusza i przemieszcza – żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie²⁰, a światło wywołuje w naturze ruch kolorów²¹.

Ciągle aktywne częstki niosą ze sobą informacyjny model rzeczywistości, który wyklucza teorie i kosmologie fizyczne mówiące o wyłącznie materialnej naturze rzeczywistości. Nauka określa to jako pole morfogenetyczne. Zdefiniowane przez brytyjskiego biologa Ruperta Sheldrake'a odnosi się do zorganizowanych systemów informacji. Teoria ta jedynie poszerza model prowadzący do poznania struktury rzeczywistości, budowany wcześniej przez wielu wybitnych naukowców takich jak Newton czy Einstein - jest rozwinięciem teorii względności i mechaniki kwantowej. Pod wpływem pola morfogenetycznego, oddziałującego niejako ponad przestrzenią i czasem, kształtują się charakterystyczne formy i zachowania systemów fizycznych, chemicznych i biologicznych. Koncepcja ta wyposaża we własności informacyjne materię, która dla tego celu miałaby posługiwać się tzw. rezonansem morficznym. Zdaniem Edgara Mitchella model wyrażający koncepcje takich pól może odkryć brakujący pomost między fizyczną a metafizyczną sferą rzeczywistości. Zjawiska cechujące tę sferę rzeczywistości są, jego zdaniem, takim samym przejawem ludzkiej świadomości jak intuicja, twórczość i tym podobne atrybuty człowieka: [...] jeżeli rzeczywiście istnieją takie własności informacyjne, to właśnie one stanowią podstawę dla większej części naszego myślenia, w szczególności dla tej dziedziny, którą określa się jako <przeżycia duchowe>. To, co określamy jako »duchowość«, może być rozumiane jako przeżycie informacji o tym, jakimi sami jesteśmy²².

Właściwości opisanego wyżej zjawiska powstawania materii wraz z jej informacyjnym modelem, określają charakter wyobrażenia Ogrodów Nigdzie. Pole energii najbardziej zagęszczającej się skupia kształty (materie) wyobrażenia ogrodów. Aktywne częstki, te same, które tworzą materię „krajny po drugiej stronie” – utęsknionego raju, teraz odtwarzają kształty wizji – „krajny domysłów”. Ciężar i forma materii tworzonego obrazu budowane są poprzez relacje materii – energii i obrazują złudzenie materialnej substancji, kreowanej przez ruch cząstek. Równowaga charakteru formy wynika z zależności, współoddziaływania energii na całość: Taki węzeł energii, który w żaden sposób nie może zastać ściśle opisany bez pozostałego pola, przenosi się poprzez pustą przestrzeń, jak fale wody poprzez powierzchnię jeziora [...] ²³ Drobne elementy, z których powstaje obraz, imitują

charakter ruchu energii światła. Nakładana tkanka stopniowo zagęszcza się, ale nie do końca: jest niezdefiniowana i przezroczysta – oddaje charakter wizji w przestrzeni „pomiędzy”: [...]Widzenie dotyczy powierzchni i karmi się barwą, wizja - jest odbarwieniem (odbrazowaniem) widzenia, jego przeniesieniem w psychikę widza [...]24

III. Adam i Ewa.

Doskonałe i prawdziwe ogrody Edenu miały służyć ludziom – zaspokajać ich wszelkie potrzeby. Zaszczepione pragnienie zapanowania nad tą doskonałością zrodziło świadomość zła i odrębności człowieka. Możliwe, że błąd popełniony przez biblijnych praprzodków – oderwał nas od tej prawdy i doskonałości. Żyjemy jedynie w przeskalowanym Hako niwa²⁵ – zminiaturyzowanym ogródku. Teraz jedynie miejsca (rzeczy) mistyczne i piękne mogą zapewnić duszy wędrówkę do źródła – powrót do prawdziwego ogrodu. Te magiczne miejsca gromadzą od pokoleń „metafizyczną informację”, zrodzoną w dążeniu do odkrycia prawdy. Być może te najstarsze ogrody – to miejsca o wyjątkowej intensywności rezonansu morficznego, który przenosi poprzez przestrzeń i czas odkrytą prawdę. Wtedy sztuka, tak samo jak nauka, może stać się narzędziem poznania.

Zatrzymałam się tutaj w „wiecznym teraz”. Miejsce nowe, jednak znajome - więc się nie obawiam. Poznaje swoje ogrody nie ruszając się z miejsca. Refleksy światła padają pod każdym kątem na obraz mojego odczuwania przestrzeni bezpiecznej. Każde miejsce pewnie jest inne, ale cudownie logiczne, choć niespodziewanie piękne. Tutaj wszystko jest rozumiane i nie trzeba niczego wyobrażać. Obrazy malowane jak „nie moje”, pozwalają odnaleźć we mnie to, czego jeszcze nie odkryłam – jestem swoim własnym widzem. Tu obiekt ma świadomość istnienia innego, obok czy gdzieś, w Ogrodzie Nigdzie. Każde miejsce jest oswojone, bo w trakcie tworzenia „byłam tam”:

Po drugiej stronie tej samej strony,
Nie utrwalenie
Spokój – wiem
i milczenie
Montuję przenikanie
Wędruje w niewykrywalne
Nie utrwalona przezroczystość
Nie moja. Cudowna.
Magiczna, cicha, opuszczona kraina.
Osiągalna bez tęsknoty – tęsknota.
Pojmowane – nie definiowane, (nie odkryte, czy zdementowane)
Nie utrwalone – ciągle, ale zmienne.

Bibliografia:

- 1 M. Charageat, *Sztuka ogrodów*, Warszawa 1978
- 2 R. Harbison, *Zbudowane, niezbudowane i nie do zbudowania*, Warszawa 2001
- 3 J. Sieradzan [opr.], *Buddyzm*, Kraków 1987
- 4 W. Osiatyński, *Poznać świat*, Warszawa 1989
- 5 H. Morawska [red.], *Artyści o sztuce*, Kraków 1963
- 6 J. Bańka, *Czas w sztuce*, Katowice 1999
- 7 R. M. Rilke, *Poezje*, Kraków 1974

Przypisy:

- 1 R.M. Rilke, *Sonet do Orfeusza*, sonet XXI
- 2 P. Gaguin z listu do André Fontainas w: H.Morawska [red.], *Artyści o sztuce*, Kraków 1963, s. 30
- 3 opis ogrodu Al Katami, w: M.Charageat, *Sztuka ogrodów*, Warszawa, ss. 46–47
- 4 R. Harbison, *Zbudowane, niezbudowane i nie do zbudowania*, Warszawa 2001, s. 16
- 5 M. Charageat, op. cit., Warszawa, s. 50
- 6 ibidem, s. 58
- 7 ibidem, ss. 55–56
- 8 R. Harbison, op. cit., ss. 27–28
- 9 ibidem, s. 14
- 10 słowa z Ósmej elegii duinejskiej R.M. Rilke
- 11 ibidem
- 12 R.M. Rilke, *Sonet do Orfeusza*, słowa z sonetu XII
- 13 pustka – wg. filozofii Wschodu oznacza ostateczną naturę wszystkich zjawisk, podstawę zjawiskowego świata
- 14 J. Bańka, *Czas w sztuce*, Katowice 1999, t.2. s. 234
- 15 R.M. Rilke, op. cit.
- 16 terminologia wywodząca się z filozofii I. Kanta
- 17 F. Capra, *Pustka i forma*, w: J. Sieradzan [red.], *Buddyzm*, Kraków 1987, s. 226
- 18 A. Einstein, cyt. za: F. Capra, op. cit., s. 225
- 19 ibidem, s. 226
- 20 cyt. za: *Manifest techniczny futurystów z 11 kwietnia 1910* (Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini), w: H.Morawska, op. cit., s. 156
- 21 ibidem, s. 138
- 22 cyt. za: E. Mitchell, *Materia i świadomość*, w: W. Osiatyński, *Poznać świat*, Warszawa 1989, s. 130
- 23 H. Weyl, cyt. za: F. Capra, op. cit., ss. 226–227
- 24 J. Bańka, op. cit., t.1, s. 194
- 25 Hako niwa – wywodzący się z Japonii zminiaturyzowany ogródek w odpowiednim pojemniku, przeznaczony do stawiania w pokoju, albo w sklepie; basenik z małą złotą rybką bywał ważną częścią takiej kompozycji.

Dominika Kowynia

Przygodność obrazu

Dyplom 2003

Katedra Malarstwa, Rysunku i Rzeźby

promotor: prof. Jacek Rykała

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

recenzent: adj. I° Andrzej Tobis

prezentacja dodatkowa: Pracownia Druku Wypukłego prof. Stanisław Kluska

Budować i utrzymywać ład – to tyle, co zwierać szeregi przyjaciół i zwalczać wrogów. Jednakże w pierwszym rzędzie to tyle, co tępić wieloznaczność¹.

(Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*)

Człowiek jest z natury swej zwierzęciem opowiadającym? pisze Umberto Eco. Kiedy pomyśleć nad tym stwierdzeniem, trzeba mu przyznać rację. Opowiadanie należałoby więc traktować jako sposób interpretowania zastanej rzeczywistości, próbę uobecnienia bytu w przedstawieniu.

W dziecięcych opowieściach o zdarzeniach siebie dotyczących każda opowieść opatrywana była puentą. Ideałem było zamknięcie historii w taki sposób, aby słuchacz miał poczucie pełni i odczuwał satysfakcję z rozstrzygnięcia. Co ciekawe, kończąc własny monolog lub szkolne wypracowanie zjawiało się uczucie wstydu, a policzki płonęły. Powodem takiego stanu rzeczy nie była nieprawdziwość opowieści, demaskowana przez odbiorców, lecz sprzeczne uczucia wywołane zamknięciem wypowiedzi, obecnością finalnego słowa zrodzonego z pragnienia dopowiedzenia historii do końca, przy niewyraźnym przeczuciu niewczesności takiego posunięcia. Początkowi opowieści towarzyszyła myśl o jej zakończeniu; fakty były selekcjonowane, by nie tracić kontroli nad fabułą, która była środkiem do osiągnięcia wymarzonego celu – pointy. Tym samym powstawało coś na kształt anegdoty czy opowieści z morałem, twór odarty z wszelkich niedopowiedzeń, pozbawiony wieloznaczności. Co istotne, opowieści te nie prowadziły do komunikacji z drugim człowiekiem (albowiem nie prowokowały one dialogu), ani tym bardziej do poznania prawdy. Uprzywilejowana pozycja autora pozwalała wygłaszać swoje racje tonem nie znoszącym sprzeciwu. Było to mówienie o sobie, ponieważ selekcjonując fakty opowieść przekształcała się w autobiografię. Zakładając jednak, że powodem rozpoczynania opowiadania historii była mimo wszystko chęć spotkania drugiego człowieka, słuchacza, który nie pozostałby bierny i swoimi reakcjami współtworzył opowieść (wówczas jeszcze bez postrzegania tworzenia jako poznania), pojawiała się porażka wraz z jej świadomością.

Umberto Eco w *Dziele otwartym* zauważa, że nawet najprecyzyjniej dopracowany przez autora komunikat pozostaje tworem otwartym, tłumacząc to odmiennością poszczególnych odbiorców. Eco każdą percepcję dzieła sztuki traktuje bowiem jako interpretację i wykonanie – i w tym sensie każde ukończone i z punktu widzenia działań artystycznych zamknięte dzieło sztuki może zostać nazwane otwartym. Jednakże współczesnych twórców sama świadomość istnienia tego problemu mobilizuje do stworzenia dzieła intencjonalnie otwartego. Takim sformułowaniem posługuje się Eco, opisując sytuację, w której autor komponuje dzieło w taki sposób, aby było ono zdolne prowokować ciągle nowe, nigdy do końca nie zamknięte interpretacje, które zwrótnie wskazują na niewyczerpaną pojemność znaczeniową dzieła.

Powstaje zatem pytanie: jak sprawić, aby moja opowieść była otwarta, aby stała się

ona maszyną do wytwarzania interpretacji? Odpowiedź bynajmniej nie jest prosta. Zakładając, że współczesny artysta nie ma podstaw, aby sytuować siebie ponad przeciętnym odbiorcą, musi on sprostać stworzeniu dzieła, które przerasta jego świadomość. W przeciwnym razie pozostanie postacią uprzywilejowaną, która wykorzystując swą wiedzę – i za sprawą swych działań – naucza, dąży do narzucenia odbiorcy zamkniętego repertuaru własnych przekonań.

Eco pisze, jak chcąc uniknąć nadawania swej powieści tytułu będącego kluczem do jej interpretacji, poszukiwał takich słów, które miały szeregować idee stworzyłyby zamęt w głowie czytelnika. Wybór *Imienia róży* uzasadnia rozlicznymi powiązaniem z znaczeniami i skojarzeniami, z których żadne już bezpośrednio *róży* nie dotyczy. Jest to zabieg charakterystyczny dla twórców postmodernistycznych, którzy poszukują nowatorskich rozwiązań, komponując swe dzieła z elementów już istniejących w kulturze i sztuce. Powtórne zastosowanie symbolu, który zdążył wcześniej zaistnieć w artystycznych realizacjach, nawarstwia znaczenia, utrudniając tym samym jedyną właściwą i ostateczną interpretację. Dla Rolanda Barthesa pisanie oznacza dzięki temu nasłuchiwanie głosów, które przemawiają z głębi czasu i przestrzeni i którym trzeba się oddać, by samemu wcisnąć się w wielogłosowy chór [...]³ Eco z kolei nazywa tworzenie badaniem materii, która ujawnia w trakcie pracy rządzące nią prawa naturalne, jednocześnie niosąc ze sobą wspomnienie kultury, czyli echa intertekstualne. Jest to postępowanie charakterystyczne dla współczesnego twórcy, świadomego odmienności swej roli, nie próbującego naśladować w swych działaniach Boga. Być może prezentować się w swojej prawdzie tylko wtedy, gdy nie przeszkodzi mu w tym agresywny konstruktor wszelkich przedstawień [...]⁴ jak pisze Michał Paweł Markowski, zajmujący się historią reprezentacji. Cytowane powyżej wypowiedzi świadczą o zmianie, jaka dokonana się w naszym postrzeganiu roli autora.

Również od dzisiejszego odbiorcy oczekuje się otwartości, przyzwolenia na wieloznaczność, która może stać się dla niego źródłem przyjemności w obcowaniu z dziełem. Roland Barthes opisuje sytuację, w której czytelnik doświadcza wzruszenia spowodowanego natłokiem pobudzeń lekturą. Osoba czytająca podnosi co jakiś czas głowę znad stronic książki nie dlatego, że lektura nie jest ciekawa. Przyczyną jest utrata autonomii przez dzieło, które w ten sposób ukazuje swą otwartość. Myśl czytelnika nie tylko podąża za dyktatem fabuły, ale może również wybiec poza tekst, aby zgubić się we wspomnieniach, innych tekstach, zapachach i smakach. Barthes pisze już nie o czytającym umyśle, ale o czytającym ciele. Lektura, kontemplowanie obrazu czy filmu, bądź obcowanie z jakimkolwiek dziełem sztuki, przestają być czynnościami, w których rolę nadrzędną odgrywa intelekt (pojmowany jako rezerwuuar uświadomionej wiedzy). Kiedy dzieło traci swą autonomię (nie tracąc zarazem tożsamości), odbiorca otwiera się na poznanie. Otwarcie dzieła, pozostawienie jego dokończenia interpretatorom, nie odbiera tym samym pierwotnemu twórcy miana autora. Dzieło bogate w możliwości interpretacyjne nie musi stracić swej tożsamości, nawet wtedy, gdy jest nim dzieło w ruchu, czyli takie, w którym autor

proponuje odbiorcy różne warianty zakończenia, pozostawiając mu jedynie pewną ilość wskazówek konkretyzacyjnych. Tożsamość dzieła powoduje, że możliwość indywidualnych interwencji nie jest równoznaczna z zachętą do działań chaotycznych. Autor racjonalnie organizuje zakończenie dzieła, pomimo pozostawionego interpretatorowi wyboru. Ostateczna konkretyzacja jest rezultatem decyzji odbiorcy, lecz autorem pozostaje pierwotny twórca.

Wspominając proces pisania powieści, Eco nazywa autora więzieniem własnych założeń. Nadchodzi taki moment, kiedy mimo że sama idea dzieła może wydawać się jeszcze dość mglista (może zdarzyć się, że dane wyjściowe są niejasne, zmienne, obsesyjne, że są ledwie kaprysem albo wspomnieniem)⁴, to przypadkowe założenia determinują logiczny ciąg dalszych wydarzeń. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy dzieło nawiązuje do świata realnego, czy też fantastycznego. Wydaje się być rzeczą oczywistą, że ta sama reguła postępowania dotyczy interpretatora, odbiorcy, który posługując się wskazówkami autora i własną intuicją, próbuje skonkretyzować zakończenie. Pierwotny twórca pozostaje autorem dzieła, natomiast nie jest nim przypadkowy interpretator. Sam autor zostaje jednak w pewnym sensie zdezonizowany, albowiem nie ma mocy prostowania nawet błędnych, według niego, interpretacji oraz narzucenia odbiorcom wykładni w jego mniemaniu poprawnej.

Co więcej: znaczna większość interpretacji zwraca uwagę na znaczenia, o jakich autor nie myślał, co jest dowodem na rozpoczęcie przez dzieło autonomicznego żywota. Zresztą, cóż właściwie oznacza stwierdzenie, że się o nich nie myślało?⁵ Zastanawianie się, czy świadomie użyto się jakichś słów (lub znaków niewerbalnych) przestaje być istotne, kiedy praca zostaje zakończona i dzieło samo tworzy swoje znaczenia. Autor pojawia się w nim jedynie na prawach gościa, jako jeszcze jedna (niekoniecznie uprzywilejowana) postać. Jego wyznania stają się jednymi z wielu, zostają wciśnięte w wielogłosowy chór⁶, on sam zaś zostaje przekształcony (jak pisze Barthes) w figurę powieściową, bezpowrotnie utraconą, nieodpowiedzialną, uwikłaną w mnogość swego tekstu⁷. Autor istnieje jako ten, który przeniknięty przez odgłosy kultury czyni z nich pożytek, tkając z nich swe dzieło. Początkowe rozproszenie (wielogłosowość) ulega idiomowi twórcy. Mimo wielości głosów, których nasłuchiwał autor, podpisać się pod dziełem może tylko ten jeden człowiek. Postać Autora, traktowanego na wzór wczesnoromantyczny odchodzi jednak w zapomnienie. Tworzące ciało zostaje wchłonięte przez tekst dzieła, zamienione w jedno z wielu papierowych ja⁸. Nie tylko papierowych: wszak wyznanie pozostaje nieuchwytny w immanencji pochodzi z ust malarza, Paula Klee.

Współcześni twórcy z reguły godzą się na taki stan rzeczy. Świadomi kompromitacji wielu przyszłościowych wizji swych poprzedników (wizji jedynych, słusznych i uniwersalnych), pragną ustrzec się podobnego losu. Wyrzekając się odpowiedzialności, jaka wiązała się z byciem „konstruktorem przedstawień”, nie wybierają postawy konformistycznej. Postawa autora, który nie dąży do stworzenia niczego naprawdę nowatorskiego i oderwanego od

przeszłości, jest postawą człowieka świadomego bolesnych doświadczeń ubiegłego wieku. Więcej: to postawa człowieka pokornie pogodzonego z faktem, że dzieło sztuki – choćby najdoskonalsze – nie naprawi niedoskonałości tego świata. Ideę postępu, przenikającą ducha modernistycznej awangardy, przekonanej o tym, że rozwój technologii, wiedzy, a także sztuk jest korzystny dla gatunku ludzkiego jako całości, skompromitowała historyczna prawda materialna. Dziś postęp kojarzony jest z minionymi planami wprowadzenia ładu, które to próby zaowocowały wielką tragedią. Fakt, iż nie miało to miejsca na obszarze sztuki lecz historii, nie spowodował alienacji artystów, pozostania przez nich w świecie estetycznych wizji. Wręcz przeciwnie: jako nieliczni, artyści zaryzykowali pogodzenie się z wieloznacznością, a nawet uczynienie z niej wartości. Jako zwierzęta opowiadające¹⁰ zaczęli przemawiać w inny sposób, starając się pozbyć tonu nie znoszącego sprzeciwu. Zaprzestali nowatorskich poszukiwań, ponieważ nowe, pozbawione wsparcia ukierunkowującego je postępu nie mogło stać się wartością samą w sobie. Pogodziwszy się z zastaną sytuacją kultury współczesnej, zostali jednak osaczeni rodzącymi się pytaniami: jak odejść od mitu postępu w sztuce, nie popadając równocześnie w nastroje nostalgii i regresu, i w jaki sposób wyzwolić się z estetyki radykalizmu, nie wyrzekając się przejawów inwencji w sztuce? Pytania te nie prowokują do sformułowania całościowej odpowiedzi teoretycznej, która mogłaby przyjąć formę manifestu czy też programu estetycznego (takiej ewentualności nie ma, ponieważ przestały mieć sens rozwiązania uniwersalne), a odpowiedzi na nie są i będą coraz bardziej zróżnicowane, w coraz większym stopniu indywidualne.

Szczególnie interesujące wydaje się stwierdzenie Barthesa, który poruszając problem struktury opowiadania pisze, że należy najpierw stworzyć hipotetyczny model opisu, a następnie przechodzić stopniowo od modelu ku odmianom, które jednocześnie uczestniczą w nim i odchylają się odeń¹¹. Stąd również pojawia się zgoda na korzystanie z zastanego bogactwa znaków i symboli. Nieustannie trwa złudzenie, że gdzieś na marginesie obrazu (opowieści) da się przekroczyć powtarzalność tych samych sekwencji. Wkładając swe emocje w opowieść nie sposób nie mieć świadomości, że warunkiem rozpoczęcia jej snucia jest podporządkowanie się formie. Istniejące i wykorzystywane w kulturze symbole i znaki, nawarstwiając znaczenia pomagają ustrzec się przed jedyną słuszną interpretacją, która stała się poważnym zagrożeniem. Grozi ona nie tylko śmiercią poezji (źródłem metafory jest wszak wieloznaczność), ale może nieść za sobą inne, daleko bardziej niebezpieczne skutki – moralne i społeczne.

Odnosząc się do opowieści z dzieciństwa i dotyczących ich przymysłów, rodzi się namysł nad przenikaniem tych historii do późniejszych obrazów nad wykorzystywanym sposobem porządkowania informacji. Język naturalny towarzyszy wszystkim działaniom ludzkim, również artystycznym. Każdej pracy twórczej towarzyszy mówienie g ł o ś n e i c i c h e, a wszystkie znaki niewerbalne opływają żywiołem słowa, są zanurzone w tym żywiole i nie dają się od niego całkowicie odseparować i oderwać¹². Każde dzieło sztuki podlega również weryfikacji przy pomocy języka naturalnego, jest w nim oceniane i komentowane,

a język pełni wówczas funkcję odwoławczą. Nie ulega więc wątpliwości, że zażenowanie spowodowane zbyt łatwym i szybkim pointowaniem opowiadań miało wpływ na niechęć do anegdotycznych wątków w malarstwie, których ślady były uparcie wykorzeniane. W działaniach takich można dostrzec próby zwalczania naturalnych w pewnym sensie skłonności autora: mianowicie dążenia do obiektywizacji. Obiektywizacji, której służy wybrany obcy język, nigdy do końca nie oswojony. Język sztuki, za sprawą towarzyszącej mu od zawsze mowy, jest w jakimś stopniu do niej podobny, przez co nazywany bywa językiem wtórnym. Podobieństwo to opiera się na pokrewności struktur, natomiast jego wtórność dotyczy jedynie wyższego stopnia zaawansowania rozwoju języka naturalnego, którym komunikujemy się między sobą każdego dnia.

Owo podobieństwo języka sztuki do języka naturalnego doskonale zdaje się komentować osoba nie związana zawodowo ze sztukami plastycznymi, pisarka Jeanette Wintherson, kiedy opisuje swoją kielkującą fascynację malarstwem: Byłam niema jak ryba. Zwykle zdanie »Ten obraz do mnie nie przemawia« zamieniło się w »Nie mam nic do powiedzenia temu obrazowi«. A ja rozpaczliwie chciałam mówić¹³. Wypowiedź ta świadczy o tym, że nawet odbiorca nieprzygotowany do kontaktu ze sztuką oczekuje od niej dialogu. Intuicyjnie używamy zwrotu obraz do mnie nie przemawia¹⁴, co dowodzi, że traktujemy sztuki plastyczne jak opowieści w innym języku. Intuicję tę potwierdzają semiotycy kultury: sztuka [...] może być opisana jako pewien język wtórny, a dzieło sztuki – jako tekst w tym języku¹⁵. Kiedy Wintherson pisze: język sztuki, całej sztuki, nie jest naszym ojczystym językiem¹⁶; nie sposób się z nią nie zgodzić. Pracując nie myśli się o regułach, nie wie się nawet czy takie się zna. Nie udaje się spisać gramatyki niewerbalnego języka, który wykorzystuje się w trakcie malowania obrazów. Zagubienie malującego jest równe późniejszemu zagubieniu odbiorcy dzieła. Czasem pojawia się chęć, by poczuć się nim, odchodząc od obrazu w trakcie pracy, by spojrzeć na obraz w inny sposób. Jest to właściwie jedyny moment, kiedy autor prowadzi dialog z interpretatorem, którym na ten krótki czas się staje. Można powiedzieć, że dopóki proces tworzenia nie dobiegnie końca, trwa wyimaginowana rozmowa między autorem a modelowym odbiorcą, wpisanym w strukturę każdego artefaktu. Natomiast po ukończeniu pracy nad obrazem, możliwa jest tylko komunikacja między płótnem a widzem, w której twórca nie bierze już udziału.

Dla autora rozwiązaniem jest identyfikowanie się z postawą osoby poznającej sztukę, ponieważ autor jest jedynie autorem i odbiorcą, nigdy natomiast nie występuje w roli „gramatyka” języka sztuki. Być może fakt, że wybór działalności jako plastyka pada na dziedzinę, w której pełne zrozumienie nie jest możliwe ma związek z potrzebą uniknięcia ostatecznych rozwiązań. Wieloznaczność w sztuce zdaje się być błogosławieństwem, ostatnią szansą na odnalezienie sensu w działaniu. Zawsze możemy napotkać nieprzewidywalne, które wykracza poza nasze możliwości pojmowania rozumowego. To, co nieprzewidywalne, jest z pewnością bardziej interesujące od przewidywalnego, ponieważ nieustannie poszerza się dzięki niemu ludzka zdolność tolerancji wobec tego, co

niewymierne. Dotychczasowa, modernistyczna nauka niechętnie zajmowała się zjawiskami charakteryzującymi się nieregularnością i irracjonalnością. Naukowcom wydawały się one mało użytecznymi z punktu widzenia interesów ludzkości. Jean-François Lyotard pisze, że zmiana modelu nauki na postmodernistyczny (czyli taki, który oznacza poszukiwanie wartości w sprzeczności), która niewątpliwie powinna nastąpić, doprowadzi do innego rozumienia sensu słowa *wiedzieć* oraz do zaakceptowania faktu, że naturą rządzą nie tylko prawidłowości, ale także (zwłaszcza w warunkach ekstremalnych) przypadki. Podobnie dzieje się w sztukach plastycznych, co doskonale ujmuje Alicja Kępińska, kiedy pisze: »Nie-rozumienie«, opatrywane dotąd w systemie wartości znakiem ujemnym, zaczyna się waloryzować pozytywnie jako inna postać wiedzy. Składa się ona z wahania, niepewności, jednoczesnych akceptacji i odrzuceń, zachwiał w poczuciu tożsamości podmiotu i stałego przyrostu obszaru tajemnicy¹⁷. Opisywane przez Kępińską nie-rozumienie nie pojawiło się oczywiście nagle, w oderwaniu od przeszłości. Istniało od zawsze, będąc jednak elementem niepożądanym, odpadem pojawiającym się wszędzie tam, gdzie próbowano wdrożyć nowy wzór postępowania i gdzie sprzeczność wydawała się największym wrogiem.

Wieloznaczność jest nieodmiennie istotą malarstwa, polegającego na uobecnianiu tego, co nieobecne. W pojęcie obrazu wpisana jest substancjonalna asymetria, ponieważ jest on jedynie metaforą rzeczywistości. Obraz opiera się na podobieństwie i jednocześnie różnicy; skupiając się jedynie na podobieństwie lub tylko na różnicy, pozbawilibyśmy malarski akt tworzenia sensu. Hans-Georg Gadamer wiąże pojęcie obrazu z terminem reprezentacja, który oznacza zastępowanie wzoru przez odwzorowanie. Odwzorowanie może być jedynie znakiem zastępującym rzecz reprezentowaną. Jak pisze Markowski w swej historii reprezentacji, dawanie znaku (reprezentacja) jest źródłem podwójnego gestu: ukrywania i wyjawiania. Albo znak kryje w sobie to, co mógłby przedstawić, i wówczas przyciąga wzrok ku sobie, albo wyjawia to, co przedstawione, i wówczas stara się zniknąć w jego cieniu. W pierwszym wypadku uobecnienie samego znaku dokonuje się kosztem unieobecnienia przedmiotu przedstawionego. W drugim – obecność przedmiotu przedstawionego możliwa jest jedynie kosztem unieobecnienia samego znaku. W świecie widzialnym znaki manifestują lub skrywają to, co chcą przedstawić¹⁸. Oznacza to, że charakterystyczne dla ludzi dążenie do doskonałości poprzez zwalczanie wieloznaczności doprowadzać może do dwóch skrajnych sytuacji. Jedną z nich jest podejmowanie próby stworzenia kopii wzoru, która z góry skazana jest na niepowodzenie, z racji odmienności substancjonalnej obrazu i odwzorowywanej rzeczy. Zapanowuje wówczas estetyczna wizja obrazu, domagająca się dla niego pełnej autonomii. Odwzorowanie panuje nad pierwowzorem, skazując go na nieistnienie. Mamy wówczas do czynienia z przedstawieniem zwanym idolem, które powstrzymuje spojrzenie przed przeniknięciem przejrzystości świata widzialnego. W innym przypadku może mieć miejsce zbyt dalekie odejście od świata widzialnego. Zatrącenie się w nie-rozumieniu¹⁹ grozi stworzeniem obrazu o pustej przestrzeni widzialności. Jesteśmy ograniczeni przez niemożność zbudowania obrazu z samej istoty rzeczy, jedynym bliskim ideału jest

moment, kiedy obraz eksponuje swój byt, aby pozwolić być temu, co odwzorowane. Chcąc stworzyć obraz, którego wartość nie ogranicza się do estetycznego przedstawienia, musimy doprowadzić do względnej równowagi między wzorem a odwzorowaniem, kiedy to zawiąże się istotowy splót tego, co przedstawione, i tego, co przedstawiające. Wówczas obrazy utracą swą autonomię poddając się prawu transcendencji, a reprezentacja (obraz) stanie się ikoną, która zwalczyła w sobie pokusę idolatrii. Ikoną rozumianą jako byt, która niczego nie pokazuje, lecz poucza w jaki sposób odbijać od widzialnego, aby wzmacniać w nim nieskończony przepływ niewidzialnego²⁰.

Dzieło sztuki, które spełnia powyższe warunki porównywane bywa do gry (Gadamer), bądź nazywane (przez przedstawicieli szkoły semiotyczno-strukturalnej) modelem artystycznym, łączącym w sobie cechy nauki i zabawy. Jurij Łotman, zestawiając dzieło sztuki z modelem naukowym, wskazuje na fakt, iż model artystyczny jest jedynym w swym rodzaju, całościowym, intuicyjnym poznaniem przedmiotu, wyprzedzającym nie-rzadko jego naukową analizę. Tłumaczy to następująco: model naukowy odwzorowuje strukturę przedmiotu – model artystyczny czyni to także, ale stanowi zarazem odbicie struktury poznawczej twórcy [...].²¹ Drugim punktem odniesienia dla sztuki w ujęciu Łotmana jest zabawa, traktowana jako szczególny rodzaj modelu rzeczywistości, który uczy reguł zachowania na umownym materiale. Według Łotmana sztuka ma wiele wspólnego z modelem zabawowym, który stanowi szczególną syntezę zachowań prawidłowościowych i przypadkowych. W porównaniu z grą jest bogatsza treściowo, natomiast w stosunku do nauki wykazuje się większą możliwością działania. Dzieło sztuki jako jedyny model jest jednocześnie organizatorem intelektu, jak i zachowania²².

Dla Gadamera, zainteresowanego ontologią dzieła sztuki, punktem wyjścia było również pojęcie gry, której istota polega zarówno na autoprezentacji, jak i na prezentacji komuś. Dzieło sztuki jest podobne do zabawy, ponieważ ma moc przemieniania doświadczającego podmiotu, istniejąc wszelako niezależnie od jego świadomości. Jako odbiorca nie mam wątpliwości, że jest to prawda. Wielokrotne poddawanie się urokowi dzieła sztuki, niezależnie od dziedziny, którą ono reprezentuje potwierdza ten fenomen. Można sądzić, że wszystkie opowieści w języku naturalnym, jak i te niewerbalne, dają się skłonić do tego, aby stały się rodzajem gry. Problem otwartości opowiadanych historii, wykorzeniania anegdoty z obrazów: wszystko to jest próbą kreowania sytuacji, w których można by się poczuć obco, co oznacza, że odsłoniłby się dla opowiadającego oraz innych rąbek nieznanego. W praktyce oznacza to, że godząc się na konwencjonalną formę obrazu, w którą wlewana jest treść i emocje, można pozostawić sobie zawsze możliwość na wahanie i drobne odchylenia od tego, co jest znajome. Malując obraz nieustannie balansuje się między rolą konstruktora przedstawienia i rolą nasłuchującego. Istotne miejsce w obrazach zajmuje wówczas przypadek. W pewnym sensie wszelkie działania oparte na przypadku pełnią funkcję profetyczną, co oznacza, że są zapowiedzią przyszłych zdarzeń, do których w bieżącym momencie nie mamy dostępu. Opisywany przypadek nie ma

związku z nadzwyczajnością²³, lecz raczej ze znaczeniem obiektywnym, mającym związek z komunikacją międzyludzką. André Breton pisał ze swej strony: [...] Całe życie składa się z tych jednorodnych zbiorów faktów, pozornie zagmatwanych i mglistych, które każdy winien uważnie śledzić, aby czytać w swojej przyszłości. [...] Tutaj – jeżeli jego badanie będzie warte zachodu – po rozgromieniu wszelkich zasad logicznych wyjdą mu na spotkanie moce przypadku obiektywnego, które kpią sobie z prawdopodobieństwa; na tym ekranie wszystko to, co człowiek chce poznać, zapisane jest fosforyzującymi literami, literami pragnienia²⁴. Wykorzystywanie przypadku jako czynnika obiektywizującego obraz, wydaje się być podobnym procesem do opisywanego przez Barthesa nasłuchiwanie głosów, czymś na kształt telepatycznej wymiany między snującym opowieść autorem a innymi osobami, nierzadko należącymi do odległych cywilizacji. Breton, odwołując się do jungowskiej teorii archetypów, stwierdza istnienie oderwanych od źródła obrazów błędzących, które w stanach szczególnej recepcji są nieświadomie przechwytywane przez ludzki umysł. Istotną rolę w przypadku odgrywa również konieczność wewnętrzna, która „nagina” rzeczywistość zewnętrzną do wymogów świata wewnętrznego. Jest ona czynnikiem ułatwiającym zatarcie granicy pomiędzy świadomym, zaplanowanym działaniem a spontanicznym tworzeniem.

Ktoś pisząc o opowydanych w dzieciństwie historiach, o malowanych obrazach, nie może nie zadawać sobie pytania: w jaki sposób sprawić, by były otwarte, wieloznaczne, posiadały pierwiastek nie-rozumienia. Być może niesłusznie, może powinno się zaufać Umberto Eco, który stwierdza, że każde dzieło zamknięte jest dziełem otwartym. Podobnie przecież każdy język jest obcy, także ten, którym zwykliśmy się codziennie komunikować między sobą i który na potrzeby tej komunikacji udaje jednoznaczność i całkowitą czytelność. Barthes napisze: nigdy nie jest się właścicielem jakiegoś języka²⁵, a Markowski dopowie, że język nie jest gotowym narzędziem, którym można w pełni zawiadnąć, lecz repertuarem możliwości, z których można korzystać w dowolnym celu. Języki niewerbalne (wtórne) wyraźniej niż naturalny demaskują nasze zagubienie w świecie znaków i słów. Ucząc się ich powoli – czyli poznając sztukę – uczymy się zarazem akceptować własną obcość: względem innych, lecz także samych siebie. To elementarne spotkanie przygodnych bytów ludzkich i nigdy do końca nie zdeterminowanych znaków tworzących przedstawienia odsłania trudny do oswojenia pierwiastek naszej kondycji. Być może jednak, dzięki obrazom właśnie, łatwiej przychodzi zrozumieć jego naturę.

Bibliografia

1 H. Arendt, *Myślenie*, Warszawa 1991

2 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995

3 U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*. [w:] *Imię róży*, Warszawa 1993

4 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994

- 5 U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, Warszawa 1994
- 6 H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Kraków 1993
- 7 A. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990
- 8 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988
- 9 J. Marion, *Bóg bez bycia*, Kraków 1996
- 10 M. P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: R. Barthes, *S/Z*, Warszawa 1999
- 11 M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999
- 12 M. Giżycki, A. Taborska [red.], *Postmodernizm: kultura wyczerpania?*, Warszawa 1988
- 13 A. Jamrozikowa [red.], *Rewizje – kontynuacje. Sztuka i estetyka w czasach transformacji*, Poznań 1996
- 14 B. Żyłko [opr.], *Sztuka w świecie znaków*, Gdańsk 2002
- 15 R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, Warszawa 1996
- 16 K. Rosner, *Semiotyka strukturalna w badaniach literackich*, Kraków 1981
- 17 J. Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwałstwie*, Poznań 2001
- 18 L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2000

Przypisy

- 1 U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*, w: tegoż, *Imię róży*, Warszawa 1993, s. 597
- 2 zob. U. Eco, *Dzieło otwarte*, w: tegoż, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994
- 3 Szerzej na ten temat pisze Eco w: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, Warszawa 1994
- 4 U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*. . . , s. 594
- 5 M. P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: R. Barthes, *S/Z*, Warszawa 1999, s. 16
- 6 U. Eco, op. cit., s. 596
- 7 M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 30
- 8 M. P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze...*, s. 28
- 9 zob. U. Eco, *Dzieło otwarte*. . . , s. 52
- 10 U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*. . . , s. 596
- 11 ibidem
- 12 M. P. Markowski, op. cit., ss. 16–19, 31
- 13 G. Scarpetta, *Nieczystość*, w: *Postmodernizm: kultura wyczerpania?*, M. Giżycki, A. Taborska [red.], Warszawa 1988, s. 171
- 14 M. P. Markowski, op. cit., s. 11
- 15 B. Żyłko [red.], *Sztuka w świecie znaków*, Gdańsk 2002, s. 9
- 16 ibidem, ss. 8–9
- 17 J. Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwałstwie*, Poznań 2001, s. 14
- 18 ibidem
- 19 J.-F. Lyotard, *Definiując postmodernizm*, w: M. Giżycki, A. Taborska [red.], *Postmodernizm: kultura wyczerpania?* Warszawa 1988, s. 55
- 20 A. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990, s. 13

- 21 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Kraków 1993, ss. 153–154
- 22 M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 21
- 23 J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, Kraków 1996, s. 28
- 24 H.-G. Gadamer, *op. cit.*, ss. 121–122
- 25 K. Rosner, *Semiotyka strukturalna w badaniach literackich*, Kraków 1981, s. 78
- 26 *ibidem*
- 27 J. Łotman, *Sztuka w szeregu systemów modelujących. Tezy*, w: *Sztuka w świecie znaków*, Gdańsk 2002, s. 68
- 28 M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 26
- 29 A. Breton, *L'Amour fou*, Paris 1937, s. 61, cyt. za: J. Dąbkowska-Zydroń, *Przypadek w sztuce – jego obiektywne i subiektywne uwarunkowania*, w: A. Jamrozikowa, [red.], *Rewizje – kontynuacje. Sztuka i estetyka w czasach transformacji*, Poznań 1996, ss. 114–115
- 30 M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 30

Joanna Makowska

Wyabstrahowany wizerunek człowieka

Dyplom 2004

Wieczorowe Studia Licencjackie

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Wklęsłego

promotor: prof. Jan Szmatloch

promotor pracy pisemnej: dr Irma Kozina

recenzent: adj. II^o Mariusz Pałka

prezentacja dodatkowa: Pracownia Malarstwa prof. Kazimierz Cieślík

Wstęp. Łacińskie „abstrahere” – odciągać, odrywać

Pojęcie „abstrahować” równoznaczne jest z pomijaniem pewnych właściwości przedmiotów na rzecz innych. Oznacza ono również nie uwzględnianie danych szczegółów, które zacierają prawdziwy obraz. Abstrakcje natomiast to pojęcia oderwane, ogólne. Słowem „abstrakcja” nazywa się też tendencje w sztuce XX wieku związane z nie przedstawianiem ludzi, zwierząt i rzeczy, stąd nazwa sztuka nie przedstawiająca. Wyabstrahowany wizerunek człowieka oznaczać więc będzie ukazanie postaci ludzkiej lecz z pominięciem pewnych cech jej przypisanych. Taki świadomy zabieg wynika z chęci uwypuklenia innych, ważniejszych dla twórcy, przymiotów portretowanego. Pojęcie abstrakcyjny wizerunek człowieka byłoby zestawieniem dwóch wykluczających się definicji. Lecz wizerunek wyabstrahowany to taki, który wyrasta z abstrakcji, lecz nie chce pozostawać w tym obszarze. Jest to próba zaprzęgnięcia zdobyczy abstrakcyjnego przedstawiania w walkę o „jeszcze silniejsze i ostrzejsze oddziaływanie figuracji na system nerwowy”¹. Portretowany jest pretekstem do powstania wizerunku, który odrywa się od niego i zaczyna swą osobną egzystencję. Sama twarz zaczyna funkcjonować jako pojedynczy byt oderwany od ciała i niezależny od niego. Gdy połączymy to myślenie z zamierzonym działaniem ekspresyjnym jakim jest gest, otrzymamy wspaniałe portrety ekspresjonistów, które w większym stopniu były silną automanifestacją postawy ich twórców niż reprezentacją osoby portretowanej. Często w przytaczanych w tej pracy przykładach dzieł pomijaną właściwością będzie podobieństwo portretu do osoby pozującej do niego. Artysta będzie świadomie abstrahował od tożsamości konkretnego modelu, tworząc w skrajnych przypadkach człowieka bez właściwości. Nie zamykano się jednak tylko w schematycznych, estetyzujących rozwiązaniach, gdyż one pozbawione „duchowego” elementu byłyby martwe. Metafizyka, duchowość, religia to pojęcia wspólne dla twórczości Wassylego Kandinskiego, Alexeja Jawlenskiego, Emila Noldego, czy Jamesa Ensora. Prace ich to wizualny przekaz, transmisja siły, energii, vitalności. Tych cech nie można odmówić pracom Ottona Dix’a, Jeana Dubuffeta oraz Francis’a Bacona. U każdego z tych artystów obserwujemy pasjonujący proces zmagania się z ludzkim wizerunkiem, a przez to i z samym sobą. Proces ten to rozbijanie obrazu twarzy i ponowne składanie go w samoistną, nową całość.

Istotą przedstawiania twarzy ludzkiej jest analityczne podejście połączone z własną, odrębną ekspresją. Nie można stworzyć nic wartościowego próbując przystosować się do konkretnej, modnej stylistyki. Nie można przyspieszyć kroku na drodze do samookreślenia się. Jedną z najważniejszych cech twórców, których opisuję w tej pracy, jest wyczuwalna szczerść i bezkompromisowość ich plastycznej wypowiedzi. Niezależnie od kryteriów epoki, w której powstały te prace – poczynając od barokowych portretów trumiennych, a kończąc na dziełach Bacona czy Dubuffeta – obserwujemy

„prawdomówność” ich twórców oraz nieustający rozwój i poszukiwanie mimo ciągłego krążenia wokół jednej osi, którą była ludzka sylwetka. Wydarzenia historyczne były katalizatorem reakcji wyzwolenia emocji, a niekiedy inhibitorem wywołującym paraliż twórczy, który po pewnym czasie ustępował, aby uwolnić emocje innym, niezbadanym jeszcze ujęciem. W historii sztuki znajdujemy również dowody na wielką siłę oddziaływania dzieła, które było wielokrotnie wykorzystywane jako broń lub jako narzędzie propagandy. W każdym dziele sztuki są trzy powiązane ze sobą elementy, które stanowią o spójności dzieła. Wassily Kandinski uczy nas, iż każde dzieło to wypadkowa tych elementów, nazwanych przez niego koniecznościami mistycznymi. Pierwsza z nich to część dana konkretnego twórcy jemu tylko właściwa. Druga z nich związana jest z czasem powstania dzieła, tzn. jest ona zależna od stylu epoki, od miejsca pochodzenia twórcy. Natomiast trzecia wyraża to, co jest właściwe samej sztuce – element czysto artystyczny i wiecznotrwały². Te trzy elementy łączą się w dziele sztuki, a przewaga któregoś z nich decyduje o jakości danego dzieła. Często trzeci element przytłumiony jest przez dwa pierwsze lecz wraz z upływem czasu dociera do naszej duszy to najbardziej wartościowe brzmienie. Artysta nie podążający za kierunkami danej epoki, nie poddający się jej manifestom, jest w stanie zapewnić swej pracy jak największy udział trzeciego elementu. Powinien on być skierowany ku własnemu życiu wewnętrznemu i w dużej mierze z niego czerpać inspiracje. Przykładem dominacji trzeciego elementu są opisane w pierwszym rozdziale barokowe portrety trumiennie. Mimo tego, iż są one bardzo głęboko osadzone w kryteriach historycznych epoki oraz że każdy z nich posiada osobisty rys nadany mu przez malarza, elementy te przygłusza element trzeci. Dowodzi to najwyższej wartości artystycznej tych typowo polskich, a jednocześnie uniwersalnych portretów.

Polski portret trumienny. Zasada podobieństwa.

Sztuka portretowa rozwinęła się z wizerunku zmarłych, gdyż dawne portrety zazwyczaj miały na celu upamiętnienie zmarłej osoby i utrwalenie jej doniosłych czynów. Potrzeba wzrokowego wyobrażenia sobie wyglądu wielkich ludzi wiązała się niekiedy z tworzeniem portretów „imaginacyjnych” lub „urojonych” (np. poczet królów polskich Jana Matejki). W przypadku gdy mówimy o osobie znanej, krąg ludzi zainteresowanych jej wyglądem jest bardzo szeroki, natomiast gdy jest to zwykły człowiek, ten krąg jest dosyć ograniczony. Umożliwia to pewnego rodzaju odstępstwa od obowiązującego kanonu. W naszej kulturze był taki okres, gdy te mało znaczące dla ogółu osoby otrzymywały portrety o wielkiej jakości artystycznej, która wcale nie została osiągnięta kosztem podobieństwa do modelu. To czas baroku wraz ze swoimi niezwykłymi portretami trumiennymi. Były one przejawem doskonale rozwiniętej, bogatej kultury szlacheckiej związanej z kultem sarmatyzmu. Mimo setek lat, jakie nas dzieli od powstania tych

portretów, nadal zachwycają one swoją szczerością i wnikliwością obserwacji ich twórcy. Artysta nie malował portretów idealizowanych, lecz przedstawiał człowieka, który cieszył się życiem, pił, uczładował, a niedawno zapewne pokłócił się z bratem o schedę po ojcu, a poza tym był despotą, który do końca dni swoich zadręczał rodzinę. Oczywiście w inskrypcji napisano, iż to żołnierz bardzo zasłużony i Bogu się podobał wraz z całym spisem miejsc przez nieboszczyka ufundowanych. Docenić musimy również doskonały modelunek twarzy „ożywionej” naturalną kolorystyką, która to często sprawiała, że portret był nie tylko realistyczny ale wręcz realny dla współtowarzyszy i rodziny zmarłego. Przedstawienia te są często naturalistyczne dzięki malowanym z wielką dokładnością wszelkim zniekształceniom i uchybieniem fizjonomii. Portret zaś w kościele bardzo podobny twarzą, włosami, komplexyą, wąsem...⁴ mówili współcześni o tym konterfekcie. Podziwiać możemy głębię psychologiczną tych przedstawień, lecz często nie można pozbyć się wrażenia, iż artysta pozwolił sobie na odrobinę szyderstwa i ironii, które tylko w niektórych przypadkach możemy tłumaczyć niedociągnięciami warsztatowymi. Przeczujemy w tych portretach wielką wierność przedstawienia modelu, który przecież nie uczestniczył już w tej bliskiej więzi pomiędzy malarzem a modelem, gdyż od paru godzin dusza jego przebywała w całkiem innych obszarach. Jednak nieboszczyk, przedstawiony jako osoba żywa, czynnie uczestniczył we własnym pogrzebie, jakkolwiek brzmi to wyjątkowo absurdalnie. Przemawiał on do zgromadzonych gości ustami oratorów wygłaszających mowy pogrzebowe w pierwszej osobie i patrzył na nich swym wspaniale wymodelowanym okiem z portretu przybitego do trumny ustawionej w ciemnicy oświetlonej świecami. To właśnie połączenie tych dwóch światów: doczesnego i wiecznego, refleksji i spotkania z wielką tajemnicą, powoduje iż te reprezentacyjne portrety są aż tak niezwykle, wyjątkowe oraz inspirujące.

Oprócz niewielu wspaniałych przeblysków w historii przedstawień portretowych otaczać nas będą przeważnie portrety umowne i typizowane. Już począwszy od śred-



autor nieznany, bez tytułu, olej na blasze miedzianej, wym.

54 cm x 57,5 cm, 1694



Kazimierz Malewicz, „Głowa”, olej na płótnie, 1928

niowiecznych przedstawień indywidualne cechy modelu nie stanowią godnego problemu do rozwiązywania przez malarza czy rzeźbiarza. Główny nacisk kładziony jest na historyczne czy obyczajowe kryteria epoki. Przedstawiane twarze są odporne na działanie czasu tzn. wiecznie młode, a zróżnicowanie postaci polega na innym stroju, odmiennym atrybucie, czy też obecności brody czy wąsów. Późniejsze czasy przynoszą wizerunki bardziej „związane” z konkretnym modelem. Artyści uwalniają się od obowiązujących ich konwencji, pokonują trudności techniczne i wraz z renesansem portret nabiera właściwego sobie znaczenia – przedstawienie konkretnego człowieka, jego egzystencji. Podobieństwo staje się nieodzowne, aby mogła to być reprezentacja człowieka jako indywidualności. Historyk sztuki Henryk Deckert mówi, że portret jest wyobrażeniem konkretnego człowieka o zamierzonym z góry podobieństwie do modelu⁵. Jak jednak dokonać porównania osoby portretowanej z portretem. Na czym polega zasada podobieństwa? Mieczysław Wallis rozróżnia dwa rodzaje podobieństw: podobieństwo w znaczeniu posiadania pewnych własności takich samych – podobieństwo częściowej tożsamości oraz podobieństwo pierwiastkowe, tzn. np. podobieństwo barwy niebieskiej i granatowej lub podobieństwo brzmienia różnych instrumentów⁶. Podobieństwo w portrecie jest podobieństwem mieszanym, ponieważ łączy ono te dwa rodzaje podobieństw. Wielu teoretyków sztuki głosiło, iż wartość estetyczna portretu nie zależy od jego podobieństwa (Lipps), lub że podobieństwo jest wartością pozaartystyczną (Waetzoldt), a nawet, że sto lat po powstaniu jakiegoś portretu stawia się już bardzo rzadko pytanie co do jego podobieństwa i ledwie można już ściśle odpowiedzieć na nie⁷. Każdy twórca, we właściwy sobie sposób, przekształca postać portretowanego i niekiedy może dojść do paradoksalnej sytuacji, gdy obraz jest lepszym przedstawieniem osoby niż ona sama. Niekiedy malarzowi udaje się za pomocą swojej sztuki objąć sens duchowy i charakter postaci tak, że portret taki jest niejako bardziej trafiony i bardziej podobny do jednostki niż rzeczywista jednostka sama⁷. Przy takim odsuwaniu się i przybliżaniu do modelu cały czas mówimy o podobieństwie, które niezależnie czy mniej czy bardziej uwydatnione, zawsze występuje w jakiejś formie. Ale bywa i tak, że portret ma stanowić wyraz postrzegania nie mający nic wspólnego z zasadą podobieństwa.

Człowiek widziany przez ekspresjonistów

Z wiarą w rozwój, w nowe pokolenie twórców i odbiorców zwołujemy całą młodzież i jako młodzież, do której należy przyszłość, pragniemy zapewnić sobie swobodę pracy i swobodę życia przeciwstawiając się starym zasiedziałym siłom. Każdy należy do nas, kto w sposób bezpośredni i nie zafałszowany przedstawia to, co skłania go do tworzenia⁹. Ten krótki i radosny manifest ekspresjonistów nie odpowiada wcale czasom i nastrojom, w których powstał. Europa wrzała przykryta skorupą poprawnych warunków materialnych, postępu, w miarę stabilnej gospodarki i wzrostu zamożności dla niektórych. Każdy w walce o przetrwanie nie

zwracał raczej uwagi na szerszy kontekst polityczny. Szerzył się groźny radykalizm i ksenofobia. Większość wierzyła jednak, że te wstrząsy nie zburzą świata, w którym żyli. Była jednak grupa przenikliwych i przewidujących obserwatorów, którzy w rzeczywistości kierowali się całkowicie odmiennym nastawieniem¹¹. Mowa o artystach, którzy poczucie zagrożenia przekształcili w „wybuch twórczej energii”. Ich twórczość była przesycona tą szczególną atmosferą, tymi zatrutymi oparami zmierzchającej kultury¹², nadchodzącą pierwszą wojną światową. W takich okolicznościach narodził się ekspresjonizm, który nie był tylko artystycznym prądem, lecz także sposobem odczuwania świata. Ten rewolucyjny kierunek trafił na podatny grunt i rozwinął się szczególnie w Niemczech, gdzie sztuka wyrazu miała głębokie korzenie i bogate tradycje. Lecz zanim ekspresjonizm zapanował, byli ci, którzy wytyczali zarysy nowej drogi artystycznej. Na przykład James Ensor, którego twórczość uważana jest za swoisty klucz do zrozumienia sztuki XX wieku. Był on artystą ze wszech miar osobnym, który tworzył dzieła wyprzedzające jego czas, był inspiracją dla wielu, którzy nadeszli po nim.

Ensor nie był „stworem stadnym”, odwrotnie, był indywidualistą. Jednym z najbardziej nowatorskich elementów jego prac są maski i ich specyficzne użycie. Odebrał on postaci jej tożsamość i założył jej maskę. unicestwił jednostkę, którą zastąpił mnogimi legionami pustych oczu i wyrzeźbionych grymasów. W grafice przedstawiającej triumfalny wjazd Chrystusa do Brukseli występują maski w halucynacyjnym pochodzie. To złośliwa masa, nierozumna i rozhisteryzowana¹² często pojawiająca się u Ensora. Nie człowiek, lecz upojona karnawałem głupoty, przewalająca się powoli maź zalewająca wszystko na swej drodze. Ensor nieustannie sięgał do ikonografii makabrycznej, lecz nikt tak jak on nie utożsamiał się z wszechwładnym panowaniem śmierci. Dowodem tego jest niesamowity portret Ensora jako liczącego sobie sto lat leciwego mężczyzny zatytułowany *Mój portret w 1960 roku*. Widać na nim Ensora – szkielet ułożony w pozie półleżącej, która jest charakterystyczna dla rzeźby nagrobnej. Ta świadomość śmierci, która nieustannie towarzyszyła temu nadwrażliwemu twórcy tłumaczona była strachem przed utratą tożsamości i kreatywności. Lecz grafika ta w równej mierze straszy co śmieszy, do czego przyczynia się mało godna i ra-



James Ensor,
„Mój portret w 1960 roku”
akwaforta,
wym. 6,4 cm x 11,4 cm
1888

czej niefrasobliwa fryzura umrzyka, pajak z gęstym futrem po lewej stronie i nadciągające ze strony prawej ślimaki, przez co ten wanitatywny przekaz ma raczej groteskowy wymiar. Inną nietypową grafiką jest realistyczny portret Ensora, gdzie w swoją twarz wdrukował zarys czaszki. Często swoje demony i diabły zaopatrywał w twarze kobiet, które znał, dając wyraz swym ukrywanym uczuciom. Taki spektakl oferował swym współczesnym, którzy nie przygotowani na taki przekaz woliliby raczej, aby pozostał przy tworzeniu widoków marynistycznych oraz widoków Ostendy. On jednak społeczeństwo uważał za wrogą siłę, bezmyślny twór i w swoich pracach agresywnie atakował wszelkie autorytety: władzę, kościół, lekarzy, a wszystkich ośmieszał maskami, wykazując im ich hipokryzję.

Ensor tworzył obrazy ekspresjonistyczne zanim Kirchner i pozostali artyści pomyśleli o *Moście* lub o jakimkolwiek *Jeźdźcu*, a tym bardziej w błękitnym kolorze. Tak bowiem nazywały się dwa najśłynniejsze ugrupowania zrzeszające artystów ekspresjonistów: die Brücke oraz der Blaue Reiter. Ekspresja jest to więc wyrażenie, uzewnętrznienie czegoś przez interpretatora, czyli nadanie swoistego znaczenia poprzez przetworzenie przez filtr własnych odczuć. Jak w każdym zrzeszeniu były w nim postacie, które pomimo tworzenia równie wspaniałych prac jak ich koledzy, z wyboru stały na uboczu. Jednym z nich był Emil Nolde¹³: Jakże jestem rad, że jako artysta wśród artystów jestem prawie sam, a cały ten artystyczny tłum jest poza mną¹⁴. Identyfikował się jednak silnie z nordyckimi tradycjami w sztuce odczuwając silny związek emocjonalny z północnym regionem, gdzie żył i tworzył. Jego prace, to przede wszystkim wspaniałe akwarele przedstawiające kwiaty, morze lub piękne portrety. Często w swych pracach stoi na granicy sztuki abstrakcyjnej i przedstawiającej, jednak uмиłowanie natury, do której podchodził z nabożną czcią sprawiło, iż zawsze pozostaje w obszarze sztuki figuratywnej. Twórczość tego artysty ma charakter duchowy czy nawet religijny, a obrazy o tej tematyce zajmują ważne miejsce wśród jego dzieł. W tych pracach stosuje również bardzo silną deformację postaci połączoną z karykaturalnością, która uznawana była za nieprzyzwoitą i bluźnierczą. Podziwiać możemy agresywne cięcia w słynnej grafice *Prorok* czy *Rodzina* lub też nastrój melancholii i niepokoju w akwarelowych autoportretach. Nolde



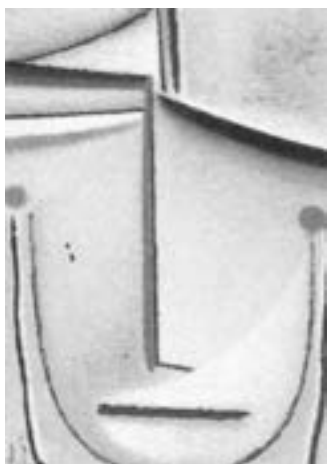
Emil Nolde,
bez tytułu,
olej na płótnie,
1915



Alexej Jawlenski, bez tytułu,
olej na tekturze, wym. 30 cm x 40 cm, 1918

pisał: barwy, jedyny materiał malarza; barwy żyjące własnym życiem, płaczące i śmiejące się, marzenie i błyskawica; gorące i święte jak pieśń miłosna, jak erotyka, jak piosenka i majestatyczny chorał. Barwy wibrujące, dźwięczne jak srebrny dzwon, donośne jak dzwon ze spiżu, głoszące szczęście, namiętność, miłość, duszę, krew i śmierć¹⁵. **Przesłanie Emila Noldego to wielka podróż w głąb duchowego i religijnego doznania, gdyż tylko metafizyczny kontakt z naturą i drugim człowiekiem może dać mu tak pożądaną harmonię.**

Inny wielki portrecista tamtego czasu to Alexej Jawlenski. Cechą charakterystyczną dla jego twórczości jest potrzeba urzeczywistnienia wewnętrznego obrazu połączona z rosyjską żyłką do liryki i prostych motywów. Choć w początkowych latach był głęboko osadzony w rosyjskim realizmie i francuskim fowizmie, to dzięki przyjaźni z ekspresjonistami znacznie zmienił swoje prace, lecz nie przestał poszukiwać niezależnego, własnego sposobu wypowiedzi. Typowa dla Jawlenskiego jest dysputa z ludzką twarzą, którą możemy prześledzić na podstawie autoportretów. W późniejszych pracach widać jego skłonność do typizowania twarzy przy jednoczesnym odsunięciu na bok doznania. Artysta pojawia się tu jako oziębły, zdystansowany i nieprzystępny obserwator. Buduje on portret na matrycy korespondujących ze sobą płaszczyzn barwnych, które konstruują obraz – obok formalnej kompozycji. Ta typizacja posuwa się tak daleko, aż przybiera charakter maski. Zwykle Jawlenski brał motyw z rzeczywistości tylko jako punkt wyjścia, który służy potem jako materiał do dalszych przekształceń. W serii *Mistycznych Głów* i *Abstrakcyjnych Głów* artysta podjął temat toposu ludzkiej twarzy. Początkowo portrety te przywodzą na myśl dzieła bizantyjskie i rzymskie o tej samej tematyce. W swoich portretach rozwija on religijny charakter, który narzuca porównanie z ikoną. Sam Jawlenski mówił: Kilka lat malowałem te wariacje i potem stało się konieczne, abym znalazł formę dla twarzy, bo rozumiałem że wielka sztuka powinna być malowana tylko z religijnym uczuciem. A to mogłem wnieść tylko w oblicze człowieka. Rozumiałem, że artysta musi powiedzieć swoją sztuką, praformy i barwy, co jest w nim boskiego¹⁶. Twarz ludzka staje się w wyabstrahowany, uduchowiony sposób odzwierciedleniem tego, co boskie w człowieku. Jawlenski idąc dalej w tym poszukiwaniu



Alexej Jawlenski, bez tytułu,
olej na tekturze, wym. 37 cm x 27 cm, 1929



Alexej Jawlenski, „Brązowe loki”,
olej na tekturze, wym. 53,5 cm x 49,5 cm, 1913

tworzy jednolite treściowo i formalnie obrazy twarzy ludzkiej. Jawlenski w ten sposób zawłaszcza to, co zdobyła abstrakcja geometryczna dla swoich celów. Pod koniec życia, bardzo chory i cierpiący, tworzy on cykl nazwany *Medytacjami*. Pracom tym artysta odebrał prawie całkowicie kolor. Są one tajemnicze, bez jego czaru, skoncentrowane tylko na duchowej głębi. Nazwano te jego ostatnie prace „nowoczesnymi ikonami”. Jawlenski mówił, że wszystkie tradycje, które spotkał na swej drodze artystycznej wprawiały jego duszę w świętą wibrację. Ta wibracja została przeniesiona również na oglądającego dzieło widza. Artysta uderza we właściwą nutę, czyli wybiera właściwą formę, aby skutecznie poruszyć duszę ludzką.

Poprzez sztukę zdegenerowaną do Dubuffeta i Bacona

Malarz pisze list: Nigdy nie należałem ani nie sympatyzowałem z żadną partią polityczną. Czuję się i uznaję za »prototyp« niemieckiego malarza w najlepszym znaczeniu tego słowa.

Malarz otrzymuje odpowiedź: Moja antypatia dla pańskich przedstawień uliczników i wojny nie przeszkadza w rozpoznaniu i docenieniu pana niezwykłego talentu. Dążyłem do tego aby zapoznano się z pana umiejętnościami w Galerii Narodowej pokazując mniej lub bardziej neutralne portrety pana autorstwa. Jednak w dalszych słowach listu można znaleźć tylko tchórzliwe zdania pisane przez osobę, która chciała ocalić własną skórę. Otto Dix – adresat listu, dowiedział się, że gdyby nie marnował swoich zdolności w tak haniebnym sposób, mógłby dołączyć do tworzenia pięknej, twórczej, niemieckiej sztuki. Słowa tego dyrektora berlińskiej Galerii Narodowej nie wyrażały oczywiście jego odosobnionego stanowiska. W 1933 roku Hitler dochodzi do władzy i porywa Niemców umiłowaniem czystej germańskiej rasy i chęci przywrócenia jej właściwej pozycji. To czas na sielską sztukę nowych Niemiec, a nie na wylizywanie talerzy po paryskiej zupie Piccasów i Cezannów!¹⁷ Hitler piętnował „jakałów sztuki”: kubistów, dadaistów i futurystów. Później do tej wyklętej grupy dołączyli



Otto Dix, „Portret aktora Heinricha Georga”,
olej na płótnie, wym. 100 cm x 85 cm, 1932



Jean Dubuffet, „Le Metafizyx”,
olej na płótnie, wym. 116 cm x 89 cm, 1950

również ekspresjoniści, m.in.: Nolde, Kirchner, Klee, Macke i wielu innych. Aby w pełni okazać pogardę i pohańbić zwyródniałych twórców, w 1937 roku otwarto antywystawę *Sztuki Zdegenerowanej*, na której stłoczono 600 dzieł 112 artystów opatrzonych odpowiednim komentarzem, aby pomóc się zgorszyć programowo oburzonemu widzowi. Niektóre z nich brzmiały: Niemieczy chłopci widziani po żydowsku, Murzyn stał się w Niemczech ideałem sztuki zdegenerowanej, lub przy ekspresjonistycznych aktach – Wyszydzenie niemieckiego ideału kobiety: kretyn i kurwa. Przy obrazach wspomnianego już Otto Dix'a napisano natomiast: Świadomy sabotaż!¹⁸ Dix do czasu dojścia do władzy nazistów był profesorem berlińskiej Akademii. Nie przeszkadzały czyszcicielom sztuki jego piękne pejzaże, czy też portrety dzieci lub pięknych kobiet. Głównym celem późniejszych ataków były napastliwe, przerażające prawdziwe portrety upadłych kobiet, pijanych marynarzy odwiedzających dobrze im znane portowe speluny, czy też upiornych, rozpustnych służących. Problem stanowiły też kaleki na ulicach, głodujący ludzie, żebrzące dzieci, które przecież nie mogły występować na sterylnie czystych niemieckich ulicach. Niebezpieczny był również sposób malowania, czyli umiejętność oddania wszelkich faktur rzeczywistości, która sprawiała iż jego obrazy były wyjątkowo realne i wiarygodne. Technika, którą stosował, stanowiła o jego unikalności i sile. Dix sam mówił o sposobie malowania swoich portretów: Zazwyczaj robię dokładny rysunek podczas obserwacji modelu i potem po przeniesieniu go na płótno, nakładam pierwszą warstwę farby, także odnosząc się, będąc w kontakcie z modelem. A potem już zaczyna się, to teraz ma miejsce prawdziwe malowanie, malowanie bez modelu. Nauczyłem się już, że gdy model jest obecny, zaczynasz zauważać coś tutaj, coś tam – i stopniowo wszystko zaczyna wychodzić gorzej i gorzej, jest coraz bardziej skomplikowane – coraz mniej proste, wspaniałe!¹⁹ Artysta maluje więc zmienioną, zniekształconą postać w drastycznie realny sposób. Prace Dix'a były jawną krytyką porządku społecznego, polityki, wyzysku panującego w jego świecie. Fascynowały go, jak sam mówił, kobiety, śmierć i miasto. W jego portretach obserwujemy witalność, siłę, piękno i brzydotę, które oddają całą różnorodność świata nasiąkniętą sceptycznym nastawieniem twórcy.

Piękna jego prac jednak nie odkryli „prawdziwi znawcy sztuki” i skończył on w „karczerze sztuki”, jak nazwał wystawę zdegenerowanych prac Grabowski – polski obserwator tej wystawy. Nazwał jej obiekty mianem – figlasów, bohomazów oraz przejawów patologii. Organizując tę wystawę – przestrozę miano nadzieję, iż skazuje się tym samym tych artystów na zapomnienie i niebyt. Jednak te „jakały sztuki” wypowiedziały zdania, które były powtarzane i przetwarzane przez pokolenia artystów.

Naziści, aby ukazać zepsucie twórców, w katalogu do tej propagandowej wystawy przedstawiali porównania prac artystów do prac ludzi umysłowo chorych, do sztuki ludów pierwotnych lub do prac artystów – prymitywistów. Te właśnie obszary inspiracji penetrował z upodobaniem i świadomie Jean Dubuffet. Bardzo wiele łączy kierunek, w którym tworzył – Art Brut, z Nową Rzeczowością, z którym był związany Dix. Łączy ich chęć przedstawiania i doceniania „wartości ludzkiej dzikości”. Jednak środki jakich używa

Dubuffet są przeciwieństwem warsztatu Dix'a. Dubuffet to „malarz instynktu”, który bez litości deformuje swe postaci – stwory. Używa on wszelkich dostępnych materii: od piasku, żwiru, poprzez kawałki muru i gąbek, a na elementach metalowych kończąc. Wszystko to, aby „śmieszyć a równocześnie straszyć” – gdyż to właśnie jest zadanie prawdziwego dzieła sztuki. Jego pokraczne postacie rozlewają się po całym formacie płótna. Nie chciał czerpać z tak zwanej sztuki tradycyjnej. Pragnął, aby jego dzieła były wytworem tożsamym z produkcją różnych ciemnych typów, obce środowiskom artystów profesjonalnych²⁰. Na jego pracy widać portret, który nie przedstawia żadnej konkretnej postaci – to mieszanina ziemi, błota, przypadkowo jakby podrapana patykami przez jakiegoś dyletanta. Posiada jednak siłę, która nie pozwala przejść obojętnie obok tej prymitywnej prezentacji. Sam Dubuffet mawiał o sobie, iż pozostaje ciągle na granicy najpodlejszych i najnędzniejszych gryzmołów i małego cudu. Prace tego francuskiego artysty doskonale obrazuje pojęcie ukute przez późniejszego artystę szkoły londyńskiej Francis'a Bacona: kontrolowany przypadek²¹. On z kolei uważał, że obraz nie może być zwykłą ilustracją, ma być sugestywny i ukazywać wielkie obszary doznań, które są niedostępne dla ilustracji. Wrażliwość artysty powinna starać się ocalić te przypadkowe, nieracjonalne gesty, aby dzieło jeszcze silniej przemawiało do widza. Całkowite odejście od figuracji powoduje, iż dzieło traci jedną z platform porozumiewania się z widzem i pozostawia tylko zagadnienia estetyczne – schematy. Abstrakcja jest zbyt słaba, aby przekazać dobitnie wielkie emocje. Ludzie tworzą nadal dzieła mimo tego, iż przed nimi byli już genialni twórcy. Robią tak dlatego, iż zmienia się instynkt. Według artysty to właśnie ta zmiana uprawnia do dalszego tworzenia. Sztuka to rodzaj zapisywania, komunikacji. Abstrakcja nie może się z nami komunikować, gdyż brak jej niezbędnego napięcia.

Spotkanie z Drugim

Temat wizerunku ludzkiej twarzy jest najczęściej rozpatrywany na gruncie sztuki i psychologii, lecz można również badać go w obszarze filozofii i etyki. Przedstawianie twarzy ludzkiej jest związane ze spotkaniem z drugą osobą, z wytworzeniem się pewnych relacji, które przyrównuje się do bliskości, do związku. O doświadczaniu Drugiego mówi francuski filozof Emmanuel Levinas²². Dla niego twarz ludzka jest kodeksem etycznym, wobec którego nasza wolność nieruchomieje. Nazywa on twarz sygnaturą tego, co zewnętrzne. Dla niego twarz drugiego stanowi wyzwanie dla naszego istnienia powołując rodzaj interakcji - moralną przestrzeń. Twarz Drugiego jest naszym sędzią, nakazuje i zakazuje, prosi i żąda. Jego oblicze budzi w nas świadomość moralną mówiąc nam, że jesteśmy odpowiedzialni za Drugiego. On prześladuje nas swoją obecnością. Coś na nas wymusza swą odkrytą, nagą, bezbronną twarzą. Stawiamy się przed tą jednoosobową komisją i wiemy, że będziemy ocenieni. Relacje ludzkie są definiowane przez Dobro, a twarz Drugiego jest mową prawdy.

Jego twarz nagabuje nas swym natarczym spojrzeniem²³. Takie odczucia mamy oglądając prace Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jego postaci o upiornych, „zburzonych twarzach” śledzą nas dwuznacznymi spojrzeniami. Witkacy wchłania twarz, które po przetworzeniu zostawia wpatrzone w widza wielkimi pytającymi oczyma. To właśnie podstawowe doświadczenie drugiej osoby jest tak fascynujące. Jest to pragnienie poznania Drugiego gdy spoglądamy prawdziwie, a bez podstępów ani uników, w jego bezbronne oczy, całkowicie pozbawione ochrony. Twarz Drugiego mnie dotyczy, nie mogę przejść obok niej obojętnie. Ta sytuacja sprawdzenia – egzaminu jest sytuacją filozoficzną i sytuacją mojej próby

Bibliografia

- 1 E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969
- 2 P. Carrassat, I. Marcade, *Style i kierunki w malarstwie*, Warszawa 1999
- 3 A. Dulewicz, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1985
- 4 J. Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Poznań 1996
- 5 D. Jarecka, *Jak Hitler walczył ze „Sztuką Zdegenerowaną”, w: „Mówią wieki”, wrzesień 2004*
- 6 M. van Jole, *James Ensor*, Kraków 2002
- 7 E. Karcher, *Dix*, Köln 2000
- 8 M. Kutschak, Alexej Jawlensky. *Od obrazu do ikony*, Wiedeń 2003
- 9 A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973
- 10 E. Levinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Gdynia 1991
- 11 K. Malewicz, *Wiersze i teksty*, Warszawa 2004
- 12 E. Paweł, *Franz Kafka. Koszmar rozumu*, Warszawa 2003
- 13 M. Reuther, *Emil Nolde. Mein Leben*, Köln 1996
- 14 M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983
- 15 S. Sabarsky, *Emil Nolde*, Kraków 1998
- 16 D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, Poznań 1997
- 17 M. Wallis, *Autoportret*, Warszawa 1964
- 18 W. Wieruchowska, *Współczesny rysunek polski*, Warszawa 1982

Przypisy

- 1 D. Sylwester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, Poznań 1997, s. 12
- 2 E. Grabska, H. Morawska [opr.], *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, ss. 272–279
- 3 J. Dziubkova, *Vanitas Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Poznań 1996, s. 134
- 4 E. Łomnicka – Żakowska, *Grafi ka portretowa epoki saskiej w Polsce*, Warszawa 2003, ss. 7–17
- 5 ibidem

6 ibidem

7 ibidem, s. 194

8 M. van Jole, James Ensor, Kraków 2002, s. 16

9 Nolde – to nazwa rodzinnej miejscowości artysty, cyt. wg. S. Sabarsky, Emil Nolde – Akwarele i grafiki, Kraków 1998, s. 9

10 M. Rzepińska, Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków 1983, s. 530

11 M. Kutschak, Alexej Jawlensky: Od obrazu do ikony, Wiedeń 2003, s. 40

12 M. Kutschak, A. Jawlensky, Od obrazu do ikony Wiedeń, 2003, s. 40

13 ibidem

14 E. Karcher, Dix, Köln 2000, s. 104

15 por. E. Karcher, op. cit., s. 21

16 ibidem, ss. 156–160

17 E. Levinas, Trudna wolność. Eseje o judaizmie, Gdynia 1991, ss. 313–319

18 A. Tomaszewicz, Portret a destrukcja, ss. 117–120

19 ibidem

20 ibidem

Małgorzata Wasilewska

Ogień – symbol życia

Dyplom 2003

Wieczorowe Studia Licencjackie

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Technik Nietradycyjnych

promotor: prof. Adam Romaniuk

promotor pracy pisemnej: dr Barbara Szczypka-Gwiazda

recenzent adj. II° Waldemar Jama

[...] płomień stanowi punkt wyjścia istot żywych. Życie jest ogniem.

Gaston Bachelard

Wstęp

Niniejsza rozprawa stanowi teoretyczne uzasadnienie podjętych przeze mnie działań artystycznych, których inspiracją i motywem przewodnim były palące się płomienie świec. Motyw płonących świec, symbolizujących istnienie człowieka, daje szerokie pole manewru zarówno ze strony graficznej, jak i teoretycznej. Nawiązuję zarówno do roli symbolicznej i historycznej płomienia, ognia i świecy oraz porównań tych symboli do życia, istnienia i bytu istoty ludzkiej, jak i również do tradycji związanych z obrzędkiem pochówku człowieka oraz związanych z nim wierzeń różnych kultur nawiązujących do takich zagadnień jak: życie po życiu, wędrówka dusz, odrodzenie zmarłego, podwójne ceremonie pogrzebowe, mumifikacja, kanibalizm trupa, kremacja, kriogenizacja, tanatopraksja oraz wiara w niebo i piekło, czy reinkarnację.

Przedmiotem pracy jest więc ogień – żywioł, życie, symbol przyjmujący wiele różnych znaczeń jest on tematem, bohaterem i myślą przewodnią zarówno działań artystycznych jak i teoretycznych.

Ogień jako symbol

Na przestrzeni wieków ogień był szeroko rozumianym pojęciem. Miał i ma wiele znaczeń, twarzy i symboli. Traktowany jako pojęcie lub substancja, porównywalny do istoty żywej jest rzeczą znaną, ale stanowi też wielką nie odkrytą do końca tajemnicę i zagadkę. Gdy puszczonego jest samopas, nie można go okiełznać i do końca nad nim zapanować, ale gdy jest starannie trzymany w ryzach i kontrolowany, stanowi źródło ciepła i zadowolenia, niesie radość i zadowolenie z jego wielkiej nieznannej potęgi. Jak mówi Gaston Bachelard: Ogień jest końcowo-życiowym elementem. Jest gruntowny i uniwersalny. Żyje w naszych sercach. Żyje w chmurach. Powstaje w głębi substancji i sam sobie oferuje żar miłości, lub też może wrócić do substancji i schować się tam, przyczajony i przybudowany, jak nienawiść i zemsta. Pośród całego fenomenu, tak naprawdę jedynemu któremu mogą być tak definitywnie przypisane przeciwne wartości dobra i zła. Lśni w raju. Płonie w piekle. Jest przyjemnością i torturą. Można na nim przyrządzać strawę i apokalipsę¹. Strawę i apokalipsę przyrządzali na ogniu już nasi praprzodkowie. Ogień służył im zarówno jako źródło ciepła, substancja do przetwarzania pożywienia czy źródło światła ale także jako broń, służąca do odstraszania wroga czy ujarzmięcia zwierzyny. Pierwotni jako pierwsi nauczyli się sami pozyskiwać ogień, krzesząc iskry uzyskali zarodek żywiołu i nauczyli się nad nim panować. Pierwotna technika

otrzymywania ognia przez tarcie dwóch kawałków drewna nadawała ogniovi znaczenie seksualne. [...] umiejętność wzniesienia ognia przez obracanie drewnianego „męskiego” wiertaka w otworze „żeńskie” drewnianej podkładki uważano prawdopodobnie za sposób wyciągania »mocy życiowej« drzewa, czerpanej przez nie korzeniami z podziemnych ogni [...]² Ogień, jego posiadanie i umiejętność obchodzenia się z nim dawał ludziom pierwotnym szeroką i nieograniczoną władzę. Wygaśnięcie rozpalonego ognia było dla nich katastrofą, od której uratować mogło ich tylko wykradzenie ognia z ognisk innej hordy. Ta niesamowita zależność ludzi od ognia była powodem jego kultu. Był im pomocny zarówno w walce jak i w życiu codziennym. Jako żywioł ujarzmiony dawał wiele zadowolenia i szczęścia, będąc jednocześnie nieokiełznaną siłą gniewu i źródłem zniszczenia oraz destrukcji.

Symbol ognia pojawia się również w mitologii greckiej. To Prometeusz wykradł ogień Bogom aby przekazać go ludziom, a Hefajstos jest boskim kowalem władającym ogniem wydobywającym się z ziemi³. Obaj herosi posiadli umiejętność opanowania i wykorzystania ognia w celu przemiany materii i obaj przekazali swe umiejętności ludziom. Mit Prometeusza wiąże się z ogniem uranicznym pochodzącym z nieba, a mit Hefajstosa ukazuje ogień chtoniczny pochodzący z ziemi, można więc sądzić, że obaj mają władzę nad odmiennymi typami ognia. Prometeusz wykradając ogień ze stajni Heliosa daje ludziom pierwiastek subtelny, niebiański przyniesiony dla śmiertelników w pustej łodydze trzciny. Mit ten symbolizuje istnienie wiecznego, niebiańskiego ognia, od którego zostaje odpalona pochodnia rozpalająca pierwsze ziemskie ognisko. Hefajstos natomiast włada ogniem wydobywającym się z ziemi, ukrytym w wulkanicznej pieczarze. W obu przypadkach ogień pomimo swej niezaprzeczalnej dobroczynności i użyteczności jest też elementem niebezpiecznym i budzącym grozę. U Prometeusza jest symbolem-motywy kradzieży, a u Hefajstosa jako element z głębi ziemi nasuwa skojarzenia z zagrażającą człowiekowi na terenach wulkanicznych erupcją wulkanu. Oba te aspekty ukazują ogień w jego niekontrolowanej żywiołowości.

Pierwotne obrazowania wiążą również ogień oraz rytuał jego rozpalania z aktem seksualnym. Prometeusz niosący ludziom ogień nazywany jest też tym, który roznieca ogień przez pocieranie oraz tym, który rozpala. W planie seksualnej symboliki wytopu sytuuje się też postać Hefajstosa, (...) boski kowal pracujący z rozgrzanym piecem wprowadza do jego wnętrza rudę. W blasku i temperaturze ognia metalurgicznego zawiera się prawda o cielesnej rozkoszy i cierpieniu, o związku kobiety i mężczyzny. Ogień jest żywiołem aktywnym, wnikającym w ukryte struktury świata materii, w procesie topienia metali staje się czynnikiem transmutacji, a nie zniszczenia. Materia poddana zabiegom ognia, zmienia swe dotychczasowe własności i pod wprawną ręką mistrza przybiera nowe formy⁴.

Mit nadaje też symbolowi ognia charakter sakralny. Kiedy Prometeusz odzyskuje ogień dla ludzi, wybawia ich od wegetarianizmu i bezbożności, i nadaje ogniovi nowe znaczenie w podzielonym na ludzi i Bogów świecie. Ludzie dzięki płonącej ofierze przywracają komunikację z Bogami nadając jej charakter wertykalny, przekazując Bogom

dym – eteryczną substancję w postaci zwiewnej kolumny. Bogowie uraniczni przyjmowali od ludzi odrealniony pokarm węchem, zmysłem kontaktu i zarazem zmysłem przejęzykowym tworząc wspólnotę odczuwania⁵. W ramach obrzędu ofiarnego pojawiała się więc sztuka zapachu, która w różnych postaciach obecna jest w obrządkach religijnych innych kultur.

Aspekt różnorodności rozumienia symbolu ognia pokazywany przez mitologię obrazuje wieloznaczność tego pojęcia. Pokazywany często jako najbardziej „rozszalały” z żywiołów może być też delikatny i spokojny. Geneza ognia obarczona jest dwuznacznością. W pozytywnym aspekcie jawi się ogień jako przedłużenie światła, a jego płomień symbolizują działanie zapładniające, iluminacyjne. Z tej racji wynika on z »niezaprzecznego ruchu wstępującego«, jest »ultrażywy«⁶. Ogień (płomień) Boska energia, oczyszczenie, objawienie, przemiana, odrodzenie, gorliwość duchowa, próba, ambicja, inspiracja, namiętność⁷. Doktryna hinduska udziela ogniewi fundamentalnego znaczenia: Brahma jest identyczny z ogniem, w Starym i Nowym Testamencie kluczowe miejsce znajduje gorejący krzak Mojżesza i apoteoza Eliasza niesionego na płonącym rydwanie, czy języki ognia w Zielone Świątki, Bombarowie z Mali identyfikują ogień z mądrością – boską z ogniem uranicznym, pochodzącym z nieba, a mądrość ludzką z ogniem chtonicznym, ziemskim.”⁸ Natomiast negatywny aspekt ognia jest wręcz uderzający. Ogień pali, niszczy, pożera, jego dym może dusić i oślepić. Zdaniem Sofoklesa niesiony wraz z dymem z pogrzebowego stosu Herakles wszedł do niebios jako półbóg, ale także [...] w starożytnej Grecji porażeni piorunem uważani za świętych zmarłych, grzebani byli dokładnie w miejscu śmierci; natomiast w wielu grupach etnicznych Afryki grom i ogień uważane są za karę, a trupy uważane za zhańbione⁹. Dzięki dwuznacznemu aspektowi ogień traktowany jest jako symbol *par excellence* – śmierci-odrodzenia. Występuje często w obrzędach charakterystycznych dla społeczności wiejskich, rolniczych. Pięknym przykładem mitu związanego z kultową siłą ognia jest opowieść ze starej księgi Majów (Meksyk) Popol Vuh mówiąca o Bliźniętach-Panach Kukurydzy. Bliźnięta pozwalając wrogom, by spalili ich na stosie, podobnie jak legendarny Feniks odradzają się z popiołów przybierając postać zielonego pędu kukurydzy. Chorti, potomkowie Majów, zachowali wierność tradycji i w czasie wypalania pola przed siewami palą ptasie serca, które są symbolem boskiego ducha Bliźnięt. Braminiczny rytuał *angi-provesa*, czyli samobójstwo przez ogień, odpowiada również procesowi destrukcja-oczyszczenie-odrodzenie, ponieważ umożliwia dostęp do lepszego życia. Męka stosu i kremacja trupa nieprzyjaciela odpowiadają również zamiarowi oczyszczenia przez zniszczenie, ewentualnie oczyszczenia zmarłego, lecz w każdym razie oczyszczenia grupy zregenerowanej przez eliminację Innego¹⁰.

Symbolika ognia odnosi się również do bardziej prozaicznych wyobrażeń. Ciepło jakie niesie ogień jest dobroczynne: ogrzewa, gotuje, konserwuje, wysusza, dym, jaki tworzy ogień hamuje procesy gnilne. Ogień kojarzony też jest ze śmiercią: zapalone świece, rytualne ognie, ogień piekielny, który czyni śmierć ostateczną. W gorących krajach Afrykańskich, gdzie słowo jest synonimem życia, mówi się, że to ogień wysuszył słowo umarłych. Ognie, świece, lampki czy znicze zapala się też na grobach zmarłych

dla „ogrzania” zziębniętej duszy zmarłego. Ogień jest symbolem wieczności, przyczyny, pierwiastka podstawowego, prazasady; światła, słońca, ciepła; Boga-stwórcy, gniewu bóstwa, miłości bóstwa; oświecenia duchowego; życia, miłości, nienawiści, śmierci, ducha; zła, diabelstwa, piekła, kary, prześladowania; oczyszczenia, męczeństwa, tortury, ofiary; pocieszyciela; mowy; potęgi; pożerania; zasady męskiej, chuci, płciowości, płodności; zapалу; autorytetu; zimy, ogniska domowego, gościnności, ochrony przed strachem;...¹¹

Dwa żywioły ogień i woda nazywane są podstawowymi potrzebami życia. Stąd bierze się stwierdzenie odmówić komuś ognia i wody to wykluczyć go ze społeczności. Ogień zwany też jest płomieniem ofiarnym. [...] święty, wieczny, stale podtrzymywany na cześć bogów w wielu kultach religijnych [...] ¹² Starożytne cywilizacje Bliskiego Wschodu: Babilończycy, Egipcjanie, Fenicjanie, czy Żydzi palili znicze ofiarne na ołtarzach modlitewnych, których pilnowali kapłani. Nierzadko jednak kiedy złamane zostały przepisy nakazane przy składaniu ofiar, ogień pochłaniał kapłanów. [...] np. Nadaba i Abiu (Lev. 10,1 – 2). W drodze z Synaju do Kadesz, gdy lud izraelski ośmielił się utyskiwać na swoją niedolę, rozgniewany Pan zapalił ogień, który pochłonął skraj obozu (Num. 11,1)¹³ Ogień przedstawiany jest też jako ognisko domowe, rodowe czy plemienne, a skupiony wokół niego ród grzeje siebie i bóstwa oraz duszki chroniące domowników. Uosobieniem ogniska domowego były mitologiczna grecka Hestia i jej rzymska odpowiedniczka Westa. Boginiom wznoszone były świątynie, a ich kult był szeroko rozpowszechniony. W Rzymie świątynia Westy znajdowała się na Forum Romanum. Z początkiem roku Pontifex Maximus rozpalał za pomocą soczewki, lub przez pocieranie dwóch kawałków drewna owocowego święty ogień, którego później przez cały rok pilnowały westalki. Kiedy zgasał, westalki były karane chłostą. Greczynki zapalały ognisko domowe nowo poślubionej córki przenosząc pochodnię ogień rozpalony we własnym ognisku, a koloniści greccy zabierali ze sobą w podróż ogień z rodzinnego miasta, ze świątyni Hestii w Prytanejonie.

Innym razem ogień traktowany był jako próba lub instrument oczyszczenia. W niektórych kulturach oskarżony podejrzany o popełnienie niecnego czynu musiał przejść boso przez ogień, lub trzymać przez jakiś czas w dłoni rozżarzone żelazo. Jeśli skóra jego nie uległa oparzeniu uważany był za niewinnego. W indyjskiej Ramajamie cnotliwa Sita, przechodzi cało przez rozpalony ogień dowodząc tym samym swojemu zazdrosnemu mężowi Ramie, że przez cały czas była mu wierna. Święta Kunegunda, żona cesarza Henryka II dowodząc swej wierności małżeńskiej przeszła bez żadnego zranienia przez rozżarzone lemieszce. W czasach współczesnych próbą ogniową nazywamy bitwę, w której ujawnia się odwaga żołnierzy lub wszelką trudną próbę zachowania się w niesprzyjających okolicznościach. Ogień oczyszczający natomiast równy jest w swoim działaniu wodzie. Kapłan Eleazar cytuje przepis Zakonu, jaki Jahwe nadał Mojżeszowi: »Złoto, srebro, miedź, żelazo, ołów i cyna, i wszystko, co może przejść przez płomień, przeprowadźcie przez ogień i to zostanie uznane za czyste« (Num. 31,32)¹⁴ W starożytnym Rzymie w kwietniowe, wiejskie święto Palesy – opiekunki pasterzy i trzód, zwane Palilia ludzie przepędzali bydło sami również mu

towarzysząc, trzykrotnie przeskakując przez ognisko z płonącej słomy. Miało to zapewnić płodność ludziom i zwierzętom. Biegi z pochodniami według wierzeń antycznych miały chronić od zarazy. Podobne uzasadnienie miały kultywowane w niektórych społecznościach wiejskich aż do dzisiaj skoki przez ogniska sobótkowe.

Magię ognia czczono również rozpalając ogniska w czasie przesilenia dnia z nocą, letniego i zimowego, dla magicznego wspomżenia słońca oraz w czasie równonocy jesiennej i wiosennej. Olbrzymie ogniska dla odstraszenia złych duchów rozpalano podczas celtyckiego święta ognia w starożytnej Brytanii i Irlandii obchodzonego w Nowy Rok (31 października, w wigilię Wszystkich Świętych, późniejsze angielskie Halloween) oraz w trakcie głównych świąt rzymskiego niezwykłego boga Słońca Sola obchodzonych 24 i 25 grudnia. W wigilię Bożego Narodzenia spalano niegdyś wielkie kłoc na ogniskach (ang. Yule log), staczano ze wzgórz koła ogniste (naśladując obniżanie się biegu słońca), a w noc świętojańską palono ogniska sobótkowe. Katolicy w Wielką Sobotę poświęcali przed kościołem ogień wykrzesany z kamienia, co miało swój pierwowzór w pierwotnym obchodzie narodzenia słońca wiosennego. Ludzie pierwotni wyobrażali sobie ogień jako ziemski odpowiednik słońca. Stąd jego porównanie do promienia słonecznego, błyskawicy czy złota. Święta ognia, ognisk, pochodni, gromnic, tłących się popiołów, żarzących się węgli są przejawem magii wywoławczej, która ma zapewnić człowiekowi światło i ciepło słoneczne, i magii ochronnej, mającej zniszczyć działalność demonów i oczyścić uczestników uroczystości⁵

Ogień manifestuje się zatem przez wielość symboli. Jego zjawiskowość determinuje niejako konieczność głębszej analizy zwykłego płomyka, tłącej się iskiarki, czy połyskującego ognika pozwalającej zrozumieć dokładniej jego istotę. Różnorodność symboliki jaka towarzyszy pojęciu ognia nasuwa niejako podobieństwo palącego się płomienia do żywotu człowieka, który jest niesamowicie bogaty w przeżycia, doznania, myśli i fantazje. Można by rzec, że żywot każdego człowieka mieni się tyloma różnymi blaskami co płomień zapalanej świecy, a różnobarwny jest tak bardzo jak przeskakujące się nawzajem i igrające ze sobą rozbawione ogniki w rozpalonym, żarzącym się ognisku. Płomień stanowi zatem substancję żyjącą, substancję poetyzującą⁶

Ogień w sztuce współczesnej

W sztuce współczesnej cały nurt procesów artystycznych ze światłem, ogniem lub świecą mają charakter techniczny. Nie nawiązują do symbolicznego znaczenia ognia czy do jego historii, lecz pokazują zagadnienie za pomocą instalacji technicznych. Sama technika pozwala uzyskać efekt artystyczny, ekspresję, wrażenie. Sztuka wideo, performances, instalacje, happening stawiają nacisk na miejsce, czas akcji, stylizację odbieranego obrazu, efekt wrażeniowy odbywającego się aktu twórczego. W tworzonych scenach często dochodzi do zaangażowania osoby samego widza w tworzone dla niego przedstawienie.

Sztuka współczesna odbiega od dawnego wizualnego postrzegania dzieła sztuki. Obecnie dziełem sztuki może być zarówno obraz, jak i odgrywana scena, czy pokazana w taki sposób dana czynność, że będzie urastała do rangi dzieła sztuki.

Przykładem twórców współczesnych, bazujących na technice i nowych technologiach w budowaniu swoich prac są m.in. Francuz – Robert Cahen i Polak – Józef Robakowski, którzy stworzyli szereg prac w formie instalacji wideo. Oba twórcy sztuki wideo prezentowali swoje dzieła w ramach wystawy zorganizowanej przez Stowarzyszenie Centre Europeen d'Artistiques współpracujące z Galerią Zachęta. Robert Cahen pokazał pracę zatytułowaną *Podmuch czasu* z 1997r. Jest to instalacja przedstawiona przy pomocy rozstawionych obok siebie monitorów. Na każdym z nich można oglądać obraz zapalanej świecy. Płonące płomienie można oglądać wraz z zachodzącymi w ich strukturze zmianami. Sugestywnie i przekonująco prezentowany przekaz wideo może być dodatkowo wzbogacony efektami dźwiękowymi, a także można go niejednokrotnie przetwarzać, zmieniać formę i zawarte w nim treści. Artystą eksperymentującym w zakresie sztuki mediów jest również Grek Jannis Kounellis. W swoich nietytułowanych pracach jako źródła ognia używa gazu lub spirytusu. Wystawia tylko te przedmioty, które jednak same swoją formą nasuwają myśl o istnieniu nieobecnego w pracach człowieka. W 1972 r. eksponuje Kounellis dwa płonące łóżka. Oba są żelazne, bez materaców. Na jednym łóżku płonie biała wata, na drugim czterdzieści alkoholowych płomyków ułożonych na płaskich płytkach. Wata płonie jednolitym płaskim płomieniem ognia, który obejmuje całe łóżko, a alkoholowe płomyki są równomiernie rozłożone na sprężynach drugiego łóżka. Praca niewątpliwie nasuwa myśl o człowieku, gdyż tylko on jest istotą, dla której łóżko jest przedmiotem znaczącym. Łóżka Kounellisa nie mają podtekstu ani onirycznego, ani też erotycznego, ich techniczny sztuczny ogień różnicuje natężenie samotnego cierpienia, bólu i śmierci.

Inną pracą Kounellisa, w której porusza podobną problematykę jest instalacja z 1969r., przedstawiająca pękate butle gazowe porozstawiane wzdłuż ścian pustej sali. Przymocowane do butli węże są podwieszone na ściennych wieszakach. Artysta uzyskuje atmosferę napięcia, oczekiwania na tych, którzy przybędą po palną broń. Ogień jest tu w potencjalności, możliwości użycia: jako narzędzie pracy? czy może tortury? Pomieszczenie Galerii Iolas w Paryżu zostaje zamienione w osobiwy magazyn zamkniętego w butlach ognia¹⁷. W jeszcze innej instalacji powstałej w 1971r. artysta ustawia na podłodze kilkanaście butli z gazem, od których poprowadzone są węże zakończone niebieskimi płomieniami. Płomienie przypominają zapalone lonty, spacerując między nimi trzeba uważać, żeby nie nadepnąć żadnego z nich.

W kolejnej instalacji z tego samego roku pokazuje Kounellis żelazną, prostokątną ramę w połowie przeciętą prętem, na którym zawieszonych jest pięć trójkątnych pojemników na kostki ze spirytusowym ogniem. Wiszące lampki sugerują tak życie, jak śmierć. [...] Zimne i nieprzyjazne pomieszczenia narzucają myśl o torturach, bezbronności ofiary, o cierpieniu. To, co się w nich zdarza dokonywane jest w ukryciu i bez świadków.

Śmierć człowieka w płomieniach przywołuje symbolikę ofiary. W pracach Jannisa Kounellisa pojawia się wyraźnie śmierć za murami, w oddaleniu od społeczeństwa¹⁸. W pracach Kounellisa nie mówi się o śmierci, a jednak myśl o niej pojawia się natrętnie i domaga się rozwinięcia. Instalacje ukazują świat, w którym zjawisko śmierci poddane zostało dekonstrukcji. Milczenie, niezdolność sensownego mówienia o niej, brak społecznych rytuałów świadczy o niemocy współczesnego człowieka wobec tego problemu. [...] Kounellis wystawia łóżka pozostawiając je bez jakiegokolwiek komentarza, pozbawione tytułu, nieme – przerażają.”¹⁹

W swoich pracach nieszablonowe zastosowanie symbolu ognia wykorzystał również Władysław Hasior, mistrz sztuki wzbudzającej wielkie emocje, autor wielu pomników i rzeźb plenerowych, w których konstrukcji ważną rolę odgrywają woda, dźwięk i ogień. Twórczość jego, [...] choć operuje środkami plastycznymi, jest zarazem teatrem i cyrkiem, wesołym miasteczkiem i mszą żałobną, gabinetem śmiechu i misterium, seansem spirytystycznym i seansem psychoanalizy...²⁰ Rzeźba – assemblage *Niobe I* (1961r.), gdzie tytułowa sylwetka Niobe umieszczona na stołku, zrobiona jest z mydła, z jej brzucha wyrastają druty, a na piersi podtrzymywane rękami oparte są płonące świece jest przykładem dobrze charakteryzującym jego postawę artystyczną. Hasior użył mydła jako surowca do wykonania rzeźby, gdyż jak sam uzasadnia: [...] mydło najbardziej sugeruje materialność ciała ludzkiego i w bezpośredniej bliskości z tak wyobrażonym, zasugerowanym ciałem, podpalę ogień. Zderzenie tych dwóch materii, wierzę, stworzy w wyobraźni jakiś ból, jakieś przejęcie tą sumą znaczeń, jaka zawarta jest w hasle »Niobe«²¹. Ekspонат *Niobe I* zniszczony został przez pożar w Muzeum Sztuki w Łodzi i przerobiony następnie przez artystę na *Niobe z czarnego pożaru* (1974 r.).

Jako artysta udzielał się Hasior także w tworzeniu scenografii, w sztuce collage, assemblage, pracach malarskich, rzeźbiarskich, kompozycjach plenerowych, pomniku, tworzonych akcjach. W swoich pomnikach i kompozycjach plenerowych *Rydwan skandynawski* (1972—1974r.), zwanej także *Rydwan słoneczny*, *Ogniste ptaki* (1975 r.) – już nieistniejące – oraz *Tym, co walczyli o polskość i wolność ziem Pomorza* (1977 r.) pokazuje Hasior ogrom inwencji twórczej. W monumentalnych pracach przy pomocy efemerycznych akcji daje upust talentowi, stwarzając sytuacje przerażające i dosłowne. *Rydwan słoneczny*, to przedstawienie, gdzie potężne, rozbrykane sylwetki koni pędzą, biegną i płoną na wietrze. Sylwetę monumentu *Tym, co walczyli o polskość i wolność ziem Pomorza* tworzą postacie wielkich przerażających ptaków podpalonych i pełniących funkcję „żywych” pochodni upiornie ziejących ogniem. *Ogniste ptaki* jak sama nazwa wskazuje również płoną. Rola ognia w tych pracach jest dominująca, żywioł bestialsko „dopada” pomniki puszczając z nich ogromne kłęby dymu i siejąc grozę.

Swoje prace wykorzystał również Hasior w filmie. Kręony na płaskich przestrzeniach łąkowych w rozlewisku Narwi film *Wezwanie* (1971 r.) w reżyserii Wojciecha Solarza przedstawia historię Stefka, samorodnego wiejskiego rzeźbiarza. Reżyser do

swego dzieła filmowego włączył współkreację twórczą Władysława Hasiora. Rzeźby Hasiora określiły filmową koncepcję postaci Stefka – wielkiego choć nieświadomego siebie artysty. Te mające ludowy charakter prace [...] wywodzą się z turoniów zapustnych, z kukieł Marzanny, z masek Heroda, diabła i anioła wędrujących po kołędzie. Są drewniane, skrzydła mają z kolców brony lub wideł – z codziennych materiałów i narzędzi chłopskiej gospodarki²². Rozpala też Hasior [...] w rzeźbach Stefka swój własny, Hasiorowy ogień – dosłowny i symboliczny²³. Figury są podpalane, tworzą rzeźbiarskie wiejskie szopki, zaskakujące widowiska kreujące wielowymiarową, wzniosłą i poetycką osobowość Stefka, powołaną z wyobraźni artystycznej Władysława Hasiora.

Postać Władysława Hasiora wymyka się więc wszelkim konwencjom, nie znajduje analogii twórczych. Artysta wykorzystuje w swych pracach specyficzną symbolikę ognia, czasem jakby agresywną, wojenną, przerażającą czasem wzniosłą, czy dumną zawsze jednak odzwierciedlającą nietuzinkową postać twórcy.

Po zaprezentowaniu przykładów sztuki współczesnej zafascynowanej żywiołem ognia spójrzmy wstecz, do sztuki dawnej.

Ogień w sztuce dawnej

Na przestrzeni dziejów żywioł ognia stymulował odczucia artystów. Różne, a często nawet przeciwstawne jego cechy znajdowały swój wyraz w sztuce. Artyści przedstawiali ogień w różny sposób - jako oświetlenie, źródło ciepła, symbol przyjemnych doznań, uczuć i skojarzeń, z drugiej strony zaś symbol zła i zwiastun zniszczenia, przemocy i zagłady, żywioł traktujący wszystko, wzbudzający trwogę, strach i przerażenie. Inni stosowali go jako symbol czysto sakralny, liturgiczny, atrybut i oznakę Boga. Ogień przedstawiany był też jako błyskawice, ciała niebieskie, symbol nieznanego, tajemnicy ukrytej w płomieniu, zagadki, rodzaj przeprowadzanej próby (próba ognia), czy znak związany z wierzeniami ludowymi, przesądami i wróżbami. Symbolika ognia jest tak rozległa, że samo jego praktyczne działanie, jakim jest dawanie ciepła i światła zatracą swą znaczącą wymowę i żywioł ten daje się poznać jako szerokie i niezbadane zjawisko. Staje się źródłem inspiracji twórczych. Na przestrzeni dziejów artyści włączali ogień w różnych jego aspektach do swoich prac. Z uwagi na wielość znaczeń ognia w sztuce niemożliwym jest chronologiczne ukazanie całości zjawiska w działaniach artystycznych. Zadaniem naszym będzie zatem przedstawienie dystynktywnych znaczeń i symboli ognia w sztuce zarysowanych w układzie problematycznym a nie czasowym.

Ogień traktowany był często jako atrybut lub symbol Boga, symbol liturgiczny. El Greco w swoim dziele Zesłanie Ducha Świętego (ok. 1604—1610 r.) przedstawia Matkę Boską w otoczeniu apostołów. Oczy zgromadzonych zwrócone są ku górze. Nad głowami zebranych unoszą się języki ognia. Malarskie przedstawienie zesłania Ducha Świętego

odnosi się ściśle do relacji zawartej w *Dziejach Apostolskich* (II, 1–4). Języki ognia symbolizują zstępującego na zgromadzonych Ducha Świętego, trzecią Osobę Boską. Równie podniosła, sakralna atmosfera panuje w obrazie Marca Chagalla *Szabat* (1910r.). Artysta przedstawił wnętrze mieszkania z kilkoma osobami siedzącymi wokół stołu na swobodnie odsuniętych krzesłach. Zgromadzonych oświetla wisząca u sufitu lampa, przez górne szyby okien widać na tle ciemnego nieba kilka gwiazd, a na stole w lichtarzach palą się świece, które nie tylko rozświetlają mrok, ale tworzą specyficzny nastrój.

Pierre Francesco Mazzucchelli w *Zestaniu Ducha Świętego* (przełom XVI/XVII wieku) ukazał zarysowaną w kręgu światła jasną gołębicę, od której płyną świetliste promienie. Wokół gołębiczy zarysowują się postacie aniołów. Końce promieni przeradzają się w ogniste języki skierowane ku apostołom, którzy tworzą zewnętrzny krąg. U Mistrza Perły z Brabancji w dziele *Mojżesz przed palącym się krzakiem* (XV wiek) ukazany jest klęczący Mojżesz z podniesionymi ku górze rękami. Na dalszym planie po lewej stronie widzimy płonący krzak, z którego wyłania się Bóg. Z prawej strony obrazu dostrzegamy tego samego Mojżesza w nieco zmniejszonych proporcjach, ściągającego buty przed zbliżeniem się do płonącego krzaka. W czasach średniowiecza często symultanicznie przedstawiano razem kilka scen dziejących się w różnych odstępach czasowych, tak jak jest to widoczne na powyższej pracy. Na przestrzeni dziejów ogień był przede wszystkim źródłem światła. Wiele dzieł przedstawia moment jego zapalania, a rozliczne obrazy zawierają motyw świecy lub lampy, zapalanej w celu umożliwienia konkretnej pracy²⁴

W obrazach – najczęściej barokowych – płomień świecy, łuczywa oświetla, wydobywa ciepło, oddaje nastrój, klimat tajemniczości, czasem przytulności. Artystą wykorzystującym ogień jako czynnik stymulujący emocje był Georges de La Tour. W jego obrazach płomień świecy oświetla, rozjaśnia mrok nocy. W dziele *Św. Józef jako cieśla* (ok.1638—1640r.) Georges de La Tour przedstawia świętego pochylonego nad częścią mebla, na której stoi świder. Obok siedzi mały Jezus przyświecający opiekunowi zapaloną świecą – jedynym źródłem światła w obrazie. W *Odnalezienie ciała św. Sebastiana* (1649 r.) de La Tour ukazał leżące ciało świętego, za nim dwie stojące postacie - młodą dziewczynę z zapalonym łuczywem i siostrę zakonną. Perspektywę obrazu zamykała płacząca postać oraz fragment twarzy i rąk mnicha. W obrazie *Pokutująca Magdalena* (ok.1636r.) ukazał siedzącą postać świętej, trzymającej na kolanach czaszkę. Magdalenę otula światło palącego się kaganka, które kontrastuje z mrokiem otoczenia.

Problem światła w obrazie był wspólny dla całego malarstwa XVII wieku. Modne stały się nokturny ze sztucznym światłem, które były ulubionym motywem w sztuce holenderskiej, szczególnie tzw. szkoły utrechckiej. Już El Greco w obrazie *Chłopiec zapalający świecę* (1570—1575 r.) przedstawił młodzieńca dmuchającego w rozżarzony węgiel, by zapalić knot świecy. Także Rubens w dziele *Dwóch chłopców i stara kobieta przy naczyniu z węglami* (ok.1616—1618 r.) sugestywnie zarysował postać młodzieńca dmuchającego w żarzące się węgle. Godfried Schalcken w dziele *Próba wina* (przełom XVII/XVIII w.)

przedstawił mężczyznę, który w piwnicy podaje kobiecie kielich wina. Specyficzny nastrój podkreśla świeca trzymana w jego dłoni, latarnia stojąca na podłodze oraz tajemnicza postać ze świeczką w drzwiach pomieszczenia.

Ogień, płomień świecy znajdujemy też w pracach Rembrandta van Rijn i Michelangelo Merisi da Caravaggio. Caravaggio nie eksponował wcale na obrazach samego źródła światła, ale je sugerował, stosując bardzo mocny i sugestywny modelunek światłocieniowy. Przykładem może być obraz *Święty Hieronim* (1607r.), gdzie siedzący przy stole święty sporządza notatkę. Niewidoczne źródło światła oświetla postać sugestywnie i wyraziście. W *Wieczerzy w Emaus* (ok. 1696 r.), mamy Chrystusa i jego uczniów w chwili uczcowania za stołem. Światło ślizga się po twarzach i szatach postaci, a odbijające się na ścianach cienie – z najmocniej zaakcentowanym cieniem postaci Chrystusa – sugerują istnienie padającego na zgromadzonych biesiadników światła. Podobna sytuacja w *Męczeństwie św. Mateusza* (1600 r.), gdzie dramatyczna scena męki zadawanej świętemu wzbogacona jest pojawiającym się „to tu to tam” światłem, modelującym sylwetki i dającym najsilniejszy akcent na postać przedstawioną w centrum obrazu. Caravaggio tworzy dramaturgię obrazu przy pomocy światła, które wydobywa główne postacie, tworzy klimat i uczucie ciepła emanującego z głównych bohaterów przedstawianego dramatu.

Walka światła z mrokiem u Rembrandta rozgrywała się na płaszczyźnie strukturalnej, poznawczej i emocjonalnej. Tkanka fizyczna jego malarstwa wydaje się być stworzona ze światła, które staje się w jego dziele środkiem potężnej ekspresji. W *Portrecie Jana Sixa* (1654 r.) przedstawił sportretowaną postać spowitą w ciemności, gdzie oświetlenie pada jedynie na wybrane fragmenty obrazu. W podobny sposób efekt świetlny przedstawiony jest w obrazie *Żydowska narzeczona* (ok. 1666r.), gdzie światło przebija się przez gęstą fakturę wydobywając wizualne jakości uchwyconej na płótnie tkaniny: aksamitu i haftu.

Ogień w pracach artystów przedstawiany był również jako źródło ciepła, często w postaci dającego ciepło ogniska. Aleksander Orłowski w pracy *Przy ognisku* (przełom XVIII/XIX wieku) ukazał pięć postaci siedzących lub na wpół leżących przy rozpalonym wieczorną porą w polu ognisku. Józef Chełmoński w obrazie *Jesień* (1897 r.) przedstawił wiejski krajobraz, na którym widać ścięte zboże, krowy, a na pierwszym planie dwóch pastuszków palących ognisko. Ogień jest tu zatem przychylny człowiekowi. Rodzi nastrój ciepła, przyjemności, lenistwa pokazanych w aurze jesiennego pejzażu. Symboliczne znaczenie ognia jako źródła ciepła przedstawił w obrazie *Szkielety chcące się ogrzać* (1889 r.) James Ensor. Pośród odzianych szkieletów grzejących się przy żelaznym piecyku, artysta przedstawił siebie z leżącą u stóp paletą malarską. Ogień stawał się zatem siłą mogącą rozgrzać, pobudzić do życia, nadać sens istnieniu.

Artyści postrzegali też ogień jako siłę niszczącą, płomienie dające nie tylko światło i ciepło, ale również moc niosącą śmierć, unicestwienie i zagładę. Siłę ognia przedstawił Pieter Bruegel w dziele *Płonąca Troja* (przełom XVI/XVII w.), ukazując na czarnym niebie

rozprzestrzeniające się, potężne masy ognia. Pokazane na tle płonących budowli fragmenty mostu, ciemne sylwetki statków oraz grupy ludzi budziły strach. Także Egbert van Poel w swoich obrazach przedstawiał niszczącą siłę ognia. W *Pożarze miasteczka* (XVII wiek) wykreował wizję pograżonego w mroku miasta, które rozświetla olbrzymi, buchający z dachu najbardziej okazałego budynku płomień ognia. Nastrój grozy podkreśla czarne niebo, które nad płonącym budynkiem przybrało kolor rdzawo-czerwony. W *Pożarze kościoła* (XVII wiek) w mroku nocy ukazał płonący kościół, z którego dachu bucha potężna fala ognia. Na pierwszym planie w tłoku stojący przerażeni ludzie i bydło. W *Pożarze wiatraka* (XVII wiek) również nocą płonący wiatrak zarysowany na ciemnym niebie.

Okrucieństwa wojny kojarzone były często przez artystów z wszechwładną siłą ognia. Pożar, jako niszcząca moc ekscytował Artura Grottgera, który w obrazie *Pożoga* (z cyklu *Wojna* z 1866—1867 r.) ukazał płonące miasto, na które padają pociski. Henri Rousseau w obrazie *Wojna* (1894 r.) ukazał pędzące na czarnym rumaku dziecko w białej sukience – zwiastun wojny – z czarnymi skołtunionymi włosami. Trzymana przez nie pochodnia ma podpalać świat. Na ziemi leżą już trupy, które są przynętą dla nadlatujących ptaków, a w dali sylwetki ogołoconych drzew. Hans Memling w *Mistycznych zaślubinach świętej Katarzyny* (1479 r.) przedstawił fragment wizji Świętego Jana na Patmos. Jest to kompozycja fantastyczna o rysach apokaliptycznych, ukazująca świętego Jana siedzącego nad brzegiem wody z książką na kolanach. Święty Jan nie czyta, lecz rozmyśla, a przed jego oczami roztaczają się wizje: Trzej jeźdźcy pędzą na koniach. Za pierwszym pędzi potwór z rozdziawioną paszczą, z której bucha ogień. W prawym górnym rogu dwie ludzkie postaci starają się wejść między skały, aby się schronić przed potworem. Ziejący ogniem potwór symbolizuje zagrażające człowiekowi zło²⁵. Ogień rozumiany jako symbol gwałtownych przeżyć przedstawił Władysław Podkowiński w dziele zatytułowanym *Szał* (1894 r.). Naga, otoczona burzą ognistorudych włosów kobieta dosiadająca rozszalałego rumaka symbolizuje ogień namiętności. Na obrazie nie przedstawiono ognia jako takiego, ale kolor włosów kobiety i jej zachowanie się, jak też wygląd rumaka, świadczą wymownie o ogniu namiętności²⁶. W surrealistycznym obrazie *Płonąca żyrafa* (1935 r.) Salvador Dali ukazał wysoką, przypominającą ludzką postać o dziwnych proporcjach. Na jednej z jej nóg znajduje się szereg powysuwanych szuflad, a z boku sztaby podtrzymujące postać. W dali widać zarys piramid, a po lewej stronie obrazu tytułowa płonąca żyrafa z zapaloną sierścią. Natomiast William Blake w akwareli *Kain uciekający z przerażeniem z miejsca zbrodni* (akwarela z 1805 r.) ukazał trzymającego się obiema rękami za głowę, z której buchają płomienie ognia, uciekającego Kaina. Z prawej strony Matka Kaina obejmuje leżące ciało Abła, a ojciec z wyrazem udręki na twarzy patrzy na mordercę. Niebo przykryte jest czarnymi chmurami, a tuż nad horyzontem ukazuje się wielkie czerwone słońce.

Innym razem ogień to narzędzie w rękach człowieka, jak u Adriaena Brouwera w pracy *Palacz* (ok.1626—1628 r.). Artysta przedstawił mężczyznę wydychającego wielki kłęb dymu, który miesza się z małym kłębkim, wydobywającym się z trzymanej przez

człowieka w dłoni razem z butelką zapalanej fajki. Ogień jest także symbolem wierzeń, tradycji i mitów ludowych. U Władysława Skoczylasa w pracy *Wianki* (1924 r.) zebrane nad rzeką dziewczęta rzucają wianki na wodę. Na każdym z nich zapalona jest świeczka. Przystylizowane postaci dziewcząt oraz wierzb nad wodą tworzą dekoracyjnie ujętą całość. Wianki można traktować jako reminiscencję ogni zapalonych w noc sobótkową, którym przypisywano różne znaczenia magiczne²⁷. Czasem pojawia się też niekonwencjonalne przedstawienie ognia. U Giuseppe Arcimboldo wizję Ognia (1566 r.) tworzy Twarz ludzka pokazana z profilu, a zbudowana z różnych elementów roślinnych i części pochodzących z przedmiotów codziennego użytku. O szyję przedstawionej postaci opiera się gruba, zapalona świeca woskowa. Od jej płomienia zajmują się włosy, tak że tworzą coś w rodzaju ognistej czapki na głowie przedstawionej postaci. Z jej półotwartych ust wydobywa się płomyk w niewielkiej odległości od małego snopka słomy, imitującego wąsy²⁸.

Różnorodność form przekazu i stosowanej symboliki ognia przez artystów jest ogromna. Zarówno u twórców współczesnych, którzy największy nacisk kładą na technikę oraz formę przekazu, jak i dawnych, którzy główny nacisk kładli na symbolikę, genezę oraz jego znaczenie perswazyjne. Wielorako rozumiana również i w twórczości artystów symbolika ognia daje się porównać do różnych przejawów życia, jakie człowiek prowadzi wraz z jego myślami, planami, fantazjami, przeżyciami i pełnionymi w życiu rolami.



Robert Cahen, *Podmuch czasu*, instalacja, 1997 r.



Jannis Kounellis, *bez tytułu*, instalacja, 1972 r.



Jannis Kounellis, *bez tytułu*, instalacja, 1969 r.



Jannis Kounellis, *bez tytułu*,
instalacja, 1971 r.,
Turyn, Galleria Sperone



Władysław Hasior
Niobe z czarnego pożaru,
assemblage, 1974 r.,
Muzeum Sztuki w Łodzi



Władysław Hasior *Niobe I*, assemblage, 1961 r.,
eksponat zniszczony przez pożar w Muzeum Sztuki
w Łodzi i przerobiony następnie przez artystę na
Niobe z czarnego pożaru



Władysław Hasior *Słoneczny rydwan* (vel *Rydwan skandynawski*), kompozycja plenerowa, 1972—1974 r.,
Södertälje (Szwecja)



Władysław Hasiór, Ogniste ptaki, kompozycja plenerowa już nie istniejąca, 1975 r., Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, (fragment)



Władysław Hasiór Studium formy projektu pomnika, Tym, co walczyli o polskość i wolność ziem Pomorza, akcja efemeryczna, 1977 r., Koszalin



Kadry z filmu Wojciecha Solarza Wezwanie, prace Władysława Hasióra „grające” w filmie rzeźby ludowego artysty, 1971 r.



Georges de La Tour, Św. Józef jako cieśla, olej na płótnie, około 1640 r., Paryż, Luwr



Georges de La Tour, Pokutująca Magdalena, olej na płótnie, około 1635–1640 r., Paryż, Luwr



Caravaggio, Św. Jan Chrzciel, olej na płótnie, 1604–1605 r., Rzym, Galleria Nazionale di Arte Antica



Caravaggio, Amor zwycięski, olej na płótnie, 1598–1599 r., Berlin, Staatliche Mussen



Caravaggio, Ekstaza św. Franciszka, olej na płótnie, około 1592–1600 r., Hartford, Wadsworth Atheneum



Caravaggio, Medytacja św. Franciszka, olej na płótnie, 1603 r., National Gallery of Australia



Rembrandt van Rijn, Żydowska naręczona, olej na płótnie, około 1666 r., Amsterdam, Rijksmuseum



Józef Chełmoński, Jesień, olej, 1897 r., Muzeum Narodowe w Poznaniu



James Ensor, Szkielety chcące się ogrzać, olej na płótnie, 1889 r., Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas



William Blake, Kain uciekający z przerażeniem z miejsca zbrodni, akwarela, (późniejsza wersja wykonana techniką tempery), 1805 r.



Władysław Podkowiński, Szał, olej na płótnie, 1894 r., Muzeum Narodowe w Krakowie

Bibliografia:

- 1 J. Tresidder, Słownik symboli (ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach), Warszawa 2001
- 2 W. Kopaliński, Słownik symboli, Warszawa 1990
- 3 D. Forstner OSB, Świat symboliki chrześcijańskiej, Warszawa 1990
- 4 G. Bachelard, Płomień świecy, Gdańsk 1996
- 5 R. Giorgi, Geniusze malarstwa Caravaggio obrazoburca i odważny nowator, St. Peccatori, S. Zuffi [opr.], Warszawa 1998
- 6 R. Avermaete, Rembrandt i jego czasy, Warszawa 1978
- 7 L.-V. Thomas, Trup, Łódź 1991
- 8 E. Ruscha, Various small fires and milk, Heidelberger Kunstverein 1964
- 9 G. Bachelard, The Psychoanalysis of Fire, Quartet Encounters Quartet Books, London - New York 1987
- 10 A. Micińska, Władysław Hasiór, Warszawa 1983
- 11 K. Wilkoszewska [red.], Estetyka czterech żywiołów ziemia, woda, ogień, powietrze, Kraków 2002
- 12 Ch. Lloyd, Historia sztuki, Warszawa 1997
- 13 M. Levey, Od Giotto do Cezanne'a zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego, Warszawa 1972
- 14 P. Szubert, P. Trzeciak [red.], Leksykon malarstwa od A do Z, Warszawa 1994
- 15 T. Dobrowolski, Malarstwo Polskie 1764–1964, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968
- 16 R. Genaille, Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego, Warszawa 1975
- 17 J. Krzymuska, Józef Chełmoński, Warszawa 1978
- 18 M. Masłowski, Malarski żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972
- 19 S. Zuffi, F. Castria [red.], Malarstwo włoskie mistrzowie i arcydzieła, Warszawa 1999

Przypisy

- 1 G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Quartet Encounters Quartet Books London New York 1987, s. 7
- 2 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 266
- 3 M. Popczyk, *Ogień*, w: K. Wilkoszewska [red.], *Estetyka czterech żywiołów ziemia, woda, ogień, powietrze*, Kraków 2002, s. 137
- 4 M. Popczyk, op. cit., s. 138
- 5 ibidem, s. 139
- 6 L.-V. Thomas, *Trup*, Łódź 1991, s. 76
- 7 J. Tresidder, *Słownik symboli (ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach)*, Warszawa 2001, s. 143
- 8 L.-V. Thomas, op. cit., s. 77
- 9 ibidem
- 10 ibidem
- 11 W. Kopaliński, op. cit., s. 266
- 12 ibidem, s. 267
- 13 ibidem
- 14 ibidem, s. 268
- 15 ibidem
- 16 G. Bachelard, *Płomień świecy*, Gdańsk 1996, s. 81
- 17 M. Popczyk, op. cit., s. 165
- 18 ibidem
- 19 ibidem, ss. 165, 166
- 20 A. Micińska, *Władysław Hasior*, Warszawa 1983, s. 104
- 21 A. Micińska, op. cit., s. 33
- 22 ibidem, s. 85
- 23 ibidem
- 24 K. Wilkoszewska [red.], *Estetyka (im)materii*, *Kultura Współczesna*, Nr 1—2(23—24) 2000, s. 51
- 25 ibidem, s. 53
- 26 ibidem, s. 55
- 27 ibidem, s. 56
- 28 ibidem

Marzena Naliwajko

O najdziwniejszym ze światów.

Dyplom 2002

Katedra Malarstwa, Rysunku i Rzeźby

promotor: prof. Roman Nowotarski

promotor pracy pisemnej: dr Maria Popczyk

recenzent: prof. Roman Kalarus

Żyłem nie wiedząc, że żyję w bajce.

Aby wniknąć w bajkowy czas, trzeba być poważnym, jak dziecko, które marzy.

Gaston Bachelard Poetyka marzenia

Wstęp

Podejmując temat inspiracji w twórczości nie można pominąć tych istotnych elementów otaczającej rzeczywistości, które jakby samoczynnie przez sam fakt swojego istnienia wywierają nacisk na świadomość twórczą. Jednym z nich jest dominujący dziś pasywny i konsumpcyjny stosunek do sztuki. Współczesny artysta zagubił się, jest zdominowany homogenizacją kultury i ujednoliceniem wartości. Musi zmierzyć się z kulturą masową i odbiorcą nastawionym na szybkie i efektowne przeżywanie emocji. Ta postawa może być świadectwem naszych czasów, w których tempo życia i zachodzących zmian często zmusza artystę raczej do błyskawicznego i powierzchownego dialogu z odbiorcą niż do tworzenia nowych idei w sztuce. Kompromis ze sztuką masową często odciska się negatywnie na świadomości artysty, degradując jego twórczość. Nierzadko można usłyszeć, że w sztuce osiągnięte zostało już wszystko, co możliwe, że nadszedł zmierzch artysty i jego roli w kształtowaniu istotnych wartości kulturowych. W związku z tym zamęt w życiu artystycznym stale się pogłębia, a mass media zaakceptowały ruch kontestacyjny jako normę. Stał się on nagminnie uznanym przejawem jedynie słusznej drogi, choć najczęściej zaprzecza to samej jego idei, wypacza ją i deformuje podstawowe założenia tego zjawiska będącego sztuką przeciw sztuce, to znaczy przeciw rynkowi sztuki i komercji. Minął czas artystów - kapłanów, inżynierów dusz ludzkich. Jakże artysta awangardowy naszych czasów miałby pełnić funkcję guru objawiającego innym niezachwiany absolut, skoro sam jest poszukiwaczem nici Ariadny w przeraźliwym labiryncie? Nici, która jest wartością sprawiającą, że istnieje głęboki sens przetwarzania rzeczywistości zastanej w osobiste, emocjonalnie zaangażowane i podejmujące podstawowe kwestie egzystencji ludzkiej, dzieło.

Twórca

W każdym czasie istnieją artyści świadomi zmian dokonujących się w otaczającej ich rzeczywistości i pozostających w zgodzie lub w konflikcie z tymi zmianami. Te postawy nadają ich twórczości określony kierunek i budują określony własną wizją obraz świata. W ten sposób artysta podejmując próbę opracowania w pełni autonomicznego procesu twórczego, może siłą swojej twórczości wpłynąć na świadomość odbiorcy i tym samym odegrać w niej ważną rolę np. sumienia społecznego, to znaczy mieć zdanie w istotnych społecznie kwestiach. Lecz artysta może także w swojej twórczości wykorzystać naj-

intymniejsze, ale bardzo ważne dla każdego człowieka wątki i etapy życia, tworzyć tym samym sztukę bardzo osobistą, stanowiącą z jednej strony prywatny komentarz do rzeczywistości oparty na obserwacji i doświadczeniu, a z drugiej strony rozliczyć się z własnymi przeżyciami. W ten sposób twórca poprzez obraz swojego wnętrza może odnaleźć wspólny ludziom moment jednoczący ich w emocjonalnym odbiorze dzieła. Twórczość w tym rozumieniu jest czymś więcej niż tylko zjawiskiem czysto estetycznym, to znaczy samym dla siebie, ma znaczną siłę oddziaływania i zawiera w sobie pierwiastki duchowe i intelektualne.

Wartości duchowe i intelektualne zakorzenione są w sztuce od dawna, stanowiąc bazę działań twórczych i przyjmując charakterystyczny wymiar w każdej epoce. Stefan Morawski w artykule *Sztuka jako forma samoświadomości* rozpatruje dwie postawy twórcze, artyści – cudownego dziecka i artyści – wspaniałego umysłu będące, jego zdaniem, trwającą stulecia fundamentalną alternatywą samoświadomości twórczej². Według Morawskiego najstarszą i najbardziej długotrwałą koncepcją jest mit artysty spontanicznego, mającego talent czy geniusz ujawniający się w sposób żywiołowy i niezaprzeczalny. Artysta zмага się z naturą i czyni to ze znakomitą rezultatem. Jego nauczyciel jedynie odkrywa i umacnia boski dar ujawniający się w niespodziewanym mistrzostwie i wirtuozerii, co prawda stopniowo doskonalonej, ale danej już w możliwościach naturalnych. Artysta w natchnieniu, jak Stwórca, buduje swój idealny mikrokosmos. W kontekście tej koncepcji artysta miał być rodzajem nośnika intencji boskich, wedle których przekazuje ponadczasowe treści. Artysta – mag, [...] który powołuje do życia byt fikcyjny, nieodróżnialny od bytu rzeczywistego, a z racji »strumienia światła« jak w sobie nosi, pozorowi nadaje moc autentyku³. Zdaniem Morawskiego ten mit twórcy – cudownego dziecka przetrwał wszystkie epoki, a każda z nich dodatkowo poddawała go wpływom własnych doktryn. Mit ten został ożywiony przez romantyzm, ale to modernizm nadał mu szczególnego znaczenia, bo choć świat artystyczny ulegał wtedy znaczącym i wielowarstwowym przekształceniom, to sztuka wciąż była tym, co wypływa z tajemniczego źródła, a wyjątkowość artysty polega właśnie na tym, że to przez jego moc twórczą przejawiają się nieprzewidywalne siły równe boskim mocom. Artysta może być szaleńcem lub chorobliwym maniakiem, lecz zawsze jest oryginalnym i genialnym demiurgiem dzieł jedynych i niepowtarzalnych⁴.

Drua koncepcja to mit artysty – myśliciela. Nadaje on twórcy rangę kreatora, lecz już nie za sprawą boskich mocy, ale potęgi ludzkiego rozumu, dyscypliny twórczej i konsekwencji działania. W tym sensie jego znaczenie i wartość, na przestrzeni minionego czasu jest niepodważalna biorąc pod uwagę fakt, że ta postawa twórcza w dziedzinie estetyki zaowocowała ważnymi osiągnięciami artystycznymi. Punktem wyjścia dla omawianej klasyfikacji jest teoria sztuki Leonarda da Vinci jako *cosa mentale*. Artysta – myśliciel miał być badaczem. Praca twórcza, teoretyczna i praktyczna czerpała wzory z dziedzictwa antycznego, ale w tym wypadku najistotniejszym warunkiem procesu artystycznego był wysiłek intelektualny, zaś inspiracje i spontaniczność straciły na pierwotnym znaczeniu.

Nie wystarczyło jednak tylko posiłkować się normami i regułami estetycznymi, gdyż artysta, według tej koncepcji miał się zrównać z filozofem i uczonym, a myśl jego stać się osobistą... refleksją nad światem w ogóle, nad jego substancją i jego podstawami⁵.

Dziecko

Inspiracja jest początkiem i zarazem końcem całego procesu twórczego. Ona bowiem implikuje wszelkie kolejne działania i ona przede wszystkim decyduje o końcowym kształcie dzieł. Inspiracja będąca głównie osobistą refleksją nad światem i podstawą postawy twórczej. To także dziecko jako obiekt inspiracji i dzieciństwo twórcze rozumiane przeze mnie jako ponowne odzyskanie wszystkich przywilejów wyobraźni. Ta możliwość swobodnego łączenia ze sobą świata duchowego i realnego w jeden pozostający bez granic obszar wyobraźni jest bezpośrednim doświadczeniem własnego dzieciństwa, które odnajdujemy ponownie w przeżyciach i marzeniach intymnego świata własnych dzieci. Stała obecność ich świata sprawiła, że i my również zaczynamy istnieć w dzieciństwie na nowo. Gaston Bachelard w *Poetyce marzenia* bardzo pięknie opisał ten stan ducha: Jakże można nie odczuć, że między naszą samotnością marzyciela i samotnościami dzieciństwa istnieje porozumienie? Nie jest więc bez znaczenia, że w spokojnym marzeniu podążamy często ścieżką, która przywraca nas naszym dziecięcym samotnościom [...] Marząc o dzieciństwie, powracamy do schroniska marzeń, do marzeń, które otwarły nam świat. Marzenie to czyni każdego z nas pierwszym mieszkańcem świata samotności. A tym lepiej mieszkamy w świecie, im bardziej mieszkamy w nim tak, jak samotne dziecko mieszka w obrazach. W marzeniu dziecka obraz dominuje nad wszystkim [...] Dziecko widzi wszystko jako wielkie i piękne. Marzenia ku dzieciństwu przywracają nas pięknu pierwszych obrazów⁶. **Ponowne przeniknięcie do, wydawałoby się, na zawsze utraconego, duchowego raju dzieciństwa pozwala na nowo odszukać w sobie pierwotną wrażliwość i odwagę odkrywania świata. Pozwala znowu znaleźć się tam, gdzie byt dzieciństwa splata to, co realne z tym, co wyobrażone, i w pełni wyobraźni przeżywa obrazy rzeczywistości?** Bachelard opisując tę podróż i jej emocjonalne konsekwencje doskonale oddaje sens i znaczenie tego wyjątkowego doświadczenia: Aby żyć w tej niegdysiejszej atmosferze, [...] odkryć musimy nasz byt nieznany, sumę wszystkiego, co niepoznawalne w duszy dziecka. Kiedy marzenie posuwa się tak daleko, zadziwia nas własna przeszłość, dziwimy się, że byliśmy tym właśnie dzieckiem. Są takie chwile w dzieciństwie, kiedy każde dziecko jest bytem zadziwiającym, który realizuje zdziwienie bytem. I tak właśnie odkrywamy w sobie pewne znieruchomiałe dzieciństwo, dzieciństwo poza stawianiem się, uwolnione z trybów kalendarza⁸. **Owo uwolnione dziecko jest właśnie tą odnalezioną nicią w labiryncie możliwości twórczych. Te analizy w połączeniu z osobą dziecka będącego podmiotem twórczości, budują obrazy będące syntezą przeżyć dwóch różnych bytów: dziecka, tkwiącego jeszcze głęboko w dzieciństwie i dziecka, które już dzieckiem nie jest,**

lecz chciałoby w sobie ocalić coś z dzieciństwa uczuć. Wszyscy po trosze jesteśmy dziećmi, im więcej dziecka zachowamy w sobie, tym pełniejsze i doskonalsze jest nasze życie; tym lepiej rozumiemy i mocniej kochamy nasze dzieci i siebie samych. Jak metafizycznie wspinały byliby człowiek, gdyby jego mistrzem było dziecko⁹.

Dzieciństwo

Czyste, nieużyteczne wspomnienie, które po wielokroć staje się pożywką marzenia i pozwala od nowa przeżyć tamte chwile i ponownie ujrzeć tamte obrazy, które im towarzyszyły. To wspomnienie przywraca nas subtelnyemu uczuciu, przywołując zdziwioną ciekawość i pogodny smutek, obecne nieustannie w samotności dziecka odkrywającego, wciąż na nowo, swój nie kończący się świat doznań. [...] Kiedy [...] u kresu lat, odkrywamy takie marzenia, wycofujemy się o krok, uznając, że dzieciństwo jest studnią bytu¹⁰. Skąd przybywamy? Źródło, dziecko, codzienne życie – odpowiada Gauguin, który nieustannie poszukując w sobie owej studni bytu, kosmicznego dzieciństwa zwraca się ku dzieciom natury – ludziom, którym naiwność uczuć i prostota ich dziewiczego świata, nieskalanego obcą cywilizacją pozwoliła zachować spontaniczność życia i śmierci¹¹.

Ta oczywista dla nas wartość, jaką jest dzieciństwo nie zawsze była doceniana. Miało ono w sztuce i mentalności ludzkiej także i swoje ciemne karty. Świat dziecka, najdziwniejszy ze wszystkich światów, wymykający się czasowi, niosący ze sobą wielkie bogactwo doznań emocjonalnych, wydaje się być doskonałym tematem dla inspiracji twórczych, a jednak sztuka przez długi czas pozostaje praktycznie pozbawiona pierwiastka dziecięcości. Nie zauważa, że świat dziecka jest bytem odrębnym od świata dorosłych, a dorośli nie dostrzegają w dzieciństwie wartości samoistnej. Sięgając do tekstu Philippe’a Ariesa Miejsce dla dzieciństwa można się dowiedzieć, że dziecko ukazwane realistycznie bądź w idealistycznym i pełnym naturalnego wdzięku dzieciństwie odchodzi ze sztuki wraz z końcem epoki hellenistycznej¹². Sztuka chrześcijańska wywodzi się już z tradycji przedstawień, której dzieciństwo było obce. Artyści X i XI wieku nie przywiązywali wielkiej wagi do obrazu dzieciństwa, ledwie dostrzegając dziecko. Występowało ono w sztuce, najczęściej pod postacią anioła i bez względu na płeć przedstawiane było raczej jako miniaturowy dorosły, z jego budową i muskulaturą. Średniowiecze nie zachwycało się dzieckiem ani się nad nim nie litowało, ponieważ dzieciństwo postrzegane było jako okres przejściowy, szybko przemijający i szybko zapominany. Wysoka śmiertelność dzieci w połączeniu z wielką liczbą narodzin sprawiała, że dzieciństwo było tylko pozbawionym znaczenia etapem życia i utrwalanie go nie miało istotnego znaczenia. Przedwcześnie zmarły drobiazg nie był godzien pamięci, ponieważ nie uważano wtedy, żeby w dziecku zawarta była cała ludzka osoba. Tak wiele ich umierało, że tym samym przeznaczone były przez nieunikniony los na stratę, co pozwalało nie przywiązywać się do nich zbyt mocno. Obowiązująca wtedy

powszechnie opinia nie przyznawała małym dzieciom ani poruszeń duszy ani wyraźnego kształtu ciała, tak więc dziecko we wczesnym średniowieczu nie stanowiło odrębnej wartości ani w życiu ani w sztuce.

Wiek XIII mentalnie trwa wciąż w lekceważącym stosunku do dzieciństwa, lecz sztuka tego czasu propaguje typy dziecięce bliższe już innemu sposobowi odczuwania. Jest to anioł przedstawiany w postaci bardzo młodego chłopca, ministranta, lecz pokazany wdzięczniej z naturalną miękkością młodzieńczych rysów. Ten wizerunek stanie się popularny w XIV wieku i będzie częstym motywem sztuki włoskiej aż do końca quattrocenta. Należą do niego np. anioły; Boticellego, Fra Angelico, Ghirlandaio. Drugi model to Dzieciątko Jezus, archetyp małego dziecka w sztuce. Początkowo przedstawiany jako mały dorosły, już w miniaturze drugiej połowy XII wieku wraz z macierzyństwem Dziewicy niemowlę wchodzi w bardziej realistyczny i uczuciowy świat przedstawień. Ten świat uroków wczesnego dzieciństwa i czułości matczynej pozostanie ograniczony do osoby Dzieciątka Jezus aż do XIV wieku, kiedy to dopiero sztuka włoska go upowszechni. W okresie gotyku pojawia się kolejny typ: dziecko nagie. To przedstawienie stało się alegorią śmierci i duszy. Niewiniątka, martwe dzieci, średniowieczna dusza jako małe, nagie dziecko o nieokreślonej zwykle płci. Dusza może odejść, ale może się także narodzić i nie tylko przez święte poczęcie, lecz zupełnie naturalnie. Mężczyzna i kobieta spoczywają w łożu, na pozór całkiem spokojnie, ale coś musiało zająć, gdyż małe, nagie dziecko zjawia się w powietrzu i dostaje się do ust kobiety – to stworzenie duszy ludzkiej przez naturę¹³.

W ciągu XIV i XV stulecia te przedstawienia będą wzbogacać się o wszystkie dające się zaobserwować dziecięce gesty, wdzięk, delikatność i naiwność niemowlęcego wieku. Te cechy uczuciowego realizmu długo jeszcze nie będą przekraczały sfery ikonografii religijnej. Dopiero około XVI wieku wyodrębni się model przedstawień świeckich jeszcze nie inspirowany osobą samego dziecka, ale sceną rodzajową z jego udziałem, ujętą już w bardziej naturalistyczny sposób, np.: w otoczeniu rodzinnym, towarzyskim przy czynnościach rytualnych, w szkole, w tłumie. Dzieci nie są tu jeszcze najważniejszymi bohaterami, lecz w tym czasie zarysowały się już dwie równoległe koncepcje dzieciństwa w sztuce. Jedna, jeszcze archaiczna zrównująca świat dzieci ze światem dorosłych i druga, bliższa naszemu rozumieniu wyodrębniła się jako typ rozkosznego dzieciństwa, wyróżniając dziecko w grupie, zapowiadała już nowożytny sposób widzenia dzieciństwa, który narodził się jednak dopiero pod koniec XIX stulecia¹⁴.

Dwa nowe przedstawieniowe typy dzieci, portret i putto, pojawiają się w wieku XV. Wcześniej nie spotykało się w sztuce portretu realnie istniejącego dziecka, z charakterystyczną dla niego, określoną wiekiem, fizjonomią. Te cechy można już spotkać w portrecie nagrobnym, jednakże dopiero w XVI wieku. Ta obojętność wobec dziecięcego świata trwała w mentalności społecznej kolejne sto lat. Było to, jak twierdzi Philippe Aries, zachowanie zupełnie naturalne biorąc pod uwagę ówczesne warunki socjalno – bytowe i ogromną liczbę rodzących się i umierających dzieci. Słowa zaczerpnięte z tekstu Montaigne'a, sugestywnie zilustrują ten stan

rzeczy: ... straciłem dwoje czy troje dzieci w kołysce, nie bez żalu, ale i bez przykrości¹⁵. Dopiero w XVIII wieku ekonomiczno – demograficzna koncepcja Malthusa i rozpowszechnienie praktyk antykoncepcyjnych sprawi, że w dużym stopniu zaniknie ryzyko marnotrawienia się dziecięcego życia.

Pojawienie się w sztuce XVI stulecia potrzeby utrwalania rysów zmarłego, a nawet żyjącego jeszcze dziecka, zapowiada, że dziecko powoli przestaje być osobą anonimową. Początkowo jest to portret nagrobny rodziców wraz ze swoim potomstwem lub portret rodzinny osób żyjących, który stał się popularnym motywem ówczesnego malarstwa. Z końcem XVI wieku pojawiają się już nagrobki samych dzieci, jako świadectwo nabożnego stosunku do dziecka. Zostaje ono, w końcu, uznane za skończoną osobę. I tak na początku XVII wieku, kiedy te przedstawienia stały się bardzo liczne, dziecko będzie jednym z ulubionych motywów w sztuce tego czasu. Nie tylko najbardziej znani twórcy jak Rubens, Van Dyck, Murillo czy Le Naine chętnie i często ukazują w swoich obrazach subtelność i ulotność dzieciństwa. Jest to styl portretowy powtarzany przez wielu anonimowych malarzy i do tego stopnia upowszechniony, że aż zyskał miano banalnego. Jednak sam fakt pojawienia się portretu dziecka w inspiracjach artystów świadczy o tym, że ten nowy, wrażliwszy sposób postrzegania dzieci przynajmniej im pełnię człowieczeństwa i odnajduje w tych kruchych istotach nieśmiertelną duszę. Dziecko zostało zauważone, każda rodzina chce mieć teraz portrety potomstwa z okresu dzieciństwa. Ten zwyczaj przetrwał aż do czasów współczesnych, a w XIX wieku, po części, w miejsce portretu malarskiego weszła fotografia¹⁶.

Równolegle z historią portretu dziecka, w XVI wieku, pojawia się w sztuce motyw putta. Jest to wizerunek nawiązujący do hellenistycznego Erosa. Ten mały, pogański aniołek stał się bardzo popularnym motywem w ówczesnym malarstwie i sztuce dekoracyjnej. Lecz putto, ani w wieku XV ani w XVI nie było dzieckiem rzeczywistym. Chociaż ten motyw rozwinął się w tym samym czasie, co portret dziecka, to dziecko realnie żyjące zawsze przedstawiano w ubraniu, putto natomiast nago, tak jak wizerunek dziecka mitologicznego. Ten podział utrzymał się w sztuce przez długi czas. Nagość putta została zaadoptowana także w malarstwie religijnym. Dzieciątka Jezus i inne święte dzieci chętnie przedstawiano obnażone lub ledwie osłonięte. Philippe Aries odnajduje w tym zamiłowaniu do ukazywania nagości dziecka nie tylko potrzebę wzorowania się na sztuce starożytnej, ale wiąże go, przede wszystkim, z ogólnym zwrotem zainteresowań ku dziecku¹⁷.

Ostatnim epizodem w historii ikonografii dziecięcej, o którym pisze Philippe Aries, jest przeniknięcie nagości putta z dekoracji do portretu. W XVII wieku nagość lub pół – nagość dziecka staje się konwencją gatunkową i przedstawia się tak niemal wszystkie małe dzieci. Wynika to także z rosnącego w tym czasie, społecznego zainteresowania sposobem zachowania się dziecka, jego gwarą i upodobaniami. Indywidualne portrety stają się bardzo popularne. Ta koncentracja wokół dziecka w sztuce przejawia się, między innymi, osadzeniem jego postaci w centrum kompozycji, wyszczególnieniem dziecka w grupie dorosłych czy

wręcz skonwencjonalizowaniem scen z dziecięcego życia. Zabawa, lekcje muzyki, czytania czy rysowania to częste tematy rozpowszechnione w ówczesnym malarstwie. Dzieciństwo więc, jako odrębna inspiracja twórcza dająca wyraz wyjątkowości i odrębności dziecięcego świata, osiągnęła pełny wyraz dopiero w sztuce XVII i XVIII stulecia. Sztuka zaś wyprzedziła prawie o cały wiek mentalność społeczną, w której to dziecko znacznie później uzyskało prawo do posiadania dzieciństwa i odrębności bytu. Aries twierdzi, że jeszcze w XIX wieku istniały liczne przykłady na traktowanie dzieci w sposób przedmiotowy. Było czymś tak mało ważnym, tak nieznacznie zaangażowanym w życie, iż nie obawiano się, że po śmierci przyjdzie niepokoić żyjących¹⁸.

Można więc przyjąć, że artysta dzięki swojej szczególnej wrażliwości i umiejętności dogłębnej analizy otaczającego go świata, przyczynił się w znacznym stopniu (obok oświaty oczywiście) do ukształtowania się i umocnienia wizerunku wartościowego dzieciństwa w świadomości społecznej. Ta wrażliwa postawa twórcza spowodowała działania społeczne w kierunku przeanalizowania dziecięcego świata i wyjścia naprzeciw jego specyficznym potrzebom. Pojawienie się regularnej edukacji i podstaw psychologii dziecięcej może być tego znaczącym dowodem.

I tym sposobem dziecko stało się dzieckiem. Czekало na siebie niemal kilkaset lat. Kiedyś, ledwie różniące się od dorosłego, prawie pozbawione własnego bytu, dziś, w pełni prawa do człowieczeństwa objęło w posiadanie swoje własne, kruche, ulotne, ale jakże cenne, królestwo. I włada nim niepodzielnie, uchylając czasem wrót dzieciństwa tym, którzy w poszukiwaniu odległych obrazów i zapomnianych marzeń zechcą tam powrócić, by, choć na chwilę, znowu stać się dzieckiem. Mając możliwość czerpania doznań i inspiracji z tak obfitego źródła jakim jest podróż w świat dziecięcej wyobraźni jest oczywistym, że nie można z tego świata wrócić z pustymi rękoma, że bogactwo przeżyć jakim obdarowuje nas dziecko domaga się przetworzenia na wizje, one utrwalenia w obrazach, aby już nigdy więcej przeżycia te nie mogły, tak po prostu, wymknąć się z naszej pamięci.

Bibliografia:

- 1 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po – sztuki*, Kraków 1985
- 2 G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998
- 3 E. Grabska i H. Morawska [opr.], *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977
- 4 P. Aries, *Odkrycie dzieciństwa*, w: M. Janion, S. Chwin [opr.], *Dziecko*, t. 2, Gdańsk 1988

Przypisy:

- 1 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po – sztuki*, Kraków 1985 s. 237
- 2 ibidem, s. 230 i dalej
- 3 ibidem, s. 230
- 4 ibidem, s. 231, 233
- 5 ibidem, s. 232
- 6 G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998, ss. 115,118
- 7 ibidem, s. 125
- 8 ibidem, s. 134
- 9 ibidem, s. 152
- 10 ibidem, s. 132
- 11 P. Gauguin, *Z listów do... Charlesa Morice'a*, w: E. Grabska, H. Morawska [opr.], *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, s. 39
- 12 P. Aries, *Odkrycie dzieciństwa*, w: M. Janion, S. Chwin [opr.], *Dziecko*, t. 2, Gdańsk 1988, s. 195 i dalej
- 13 Ibidem, ss. 197,199
- 14 Ibidem
- 15 ibidem, s. 202
- 16 ibidem, ss. 201–207
- 17 ibidem, ss. 208, 209
- 18 ibidem, ss. 203, 209 – 216

Anna Nałęcka

Gry i zabawy

parami

styczne

Dyplom 2002

Katedra Projektowania Graficznego

Pracownia Nowe Media

promotor: prof. Marian Oslislo

promotor pracy pisemnej: dr Maria Popczyk

recenzent: adj. I° Marian Słowicki

Gra wstępna

Jak pisać o lekkości doświadczenia, ulotności gry i zabawy, które nagle pojawiają się jako osobny, wewnętrzny świat ze swoimi zasadami, porywają nas angażując bez reszty, by zaraz rozpląnąć się? Według Johana Huizingi gra i zabawa jest czynnością swobodną, którą odczuwa się jako „nie tak pomyślaną” i pozostającą poza zwykłym życiem, a która mimo to może całkowicie zaabsorbować grającego; czynnością, z którą nie łączy się żaden interes materialny, przez którą żadnej nie można osiągnąć korzyści, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej określonej przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku, według określonych reguł i powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą lub za pomocą przebrania uwydatniają swoją inność wobec zwyczajnego świata¹. Roger Caillois natomiast opisuje ten świat takimi cechami jak: dobrowolność, wyodrębnienie z „normalnego” świata, zawieranie w sobie elementu niepewności, bezproduktywność, ujęcie w normy i fikcyjność². Hans Georg Gadamer do tych cech dołącza jeszcze wymóg współuczestnictwa i cechy czynności komunikowania się³. Manfred Eigen określa obszar gry i zabawy jako pole wzajemnego oddziaływania zarówno reguł, jak i przypadku. W odniesieniu do powyższych teorii, pod pojęciem świata gry i zabawy będziemy rozumieć wyodrębniony, wewnętrzny świat, o określonym czasie i przestrzeni, dobrowolny, jeżeli chodzi o współuczestnictwo, bezproduktywny, zawierający w sobie element niepewności, jak i uporządkowania, jako obszar działania przypadku i reguł, fikcyjny wobec świata zewnętrznego. Pojęcie gry i zabawy odnosi się do wrodzonej skłonności istot żywych i wynika z tezy o ruchu samorzutnym, który wykracza poza granice działalności czysto biologicznej bądź też czysto fizycznej⁴. Huizinga pisze: W zabawie i grze „współgra” coś, co wykracza poza bezpośredni pęd do utrzymania się do życia i co nadaje sens działalności życiowej⁵. Zakładam, że świat gry i zabawy jest tym, co Caillois nazywa duchem zabawy, czyli łączy go ze znaczeniem, jakie ma dla kultury, w przeciwieństwie do zabaw i zabawek, reliktyw dawnych kultur. Jest rodzajem ekspresji, którą, według Eigena, można odnaleźć w mechanizmach rządzących materią i zachowaniach społecznych człowieka. Wyodrębniony charakter świata gry i zabawy wobec „zwykłego” świata wydaje się być najbardziej znamioną z cech tego pierwszego, dla którego określenie granic wydaje się być zadaniem trudnym do jednoznacznego stwierdzenia, jednak przy stałym założeniu, że: Nie liczy się w grze nic, co dzieje się poza zakreśloną **idealną granicą**⁶. Zjawiskowe pojawianie się na powierzchni zwyczajnego świata, „igranie” i ciągłe „wibrowanie”, to manifestowanie się świata gry i zabawy w obrębie coraz to innych obszarów z życia człowieka: w samym procesie myślenia, w kontaktach międzyludzkich, w działalności twórczej lub nawet w życiu duchowym. Przestrzeń gry i zabawy, to według Huizingi model doskonałego wewnętrznie świata: Tworzy ona [zabawa] porządek, więcej: sama jest ładem. Wnosi w niedoskonały świat i zawiłość życia ograniczoną w czasie doskonałość⁷. Jest to świat sugestywny i angażujący,

ale jednak iluzyjny. Huizinga wspomina o tym opisując reguły gry¹¹. Przedstawia postawę gracza, „popsuj-zabawy”, który przeciwstawia się regułom gry. Wycofując się z zabawy, odsłania relatywizm i płochę świata zabawy, w którym zamknął się na pewien czas wraz z innymi. Odbiera zabawie lub grze iluzję [...]. Lecz nie chodzi to, by niszczyć „zaczarowany krąg” gry i zabawy, raczej o skupienie się na możliwości wykorzystania faktu stykania się dwu światów, aby stworzyć trzecie, wypadkowe pole, w którym dokonać się mogą jemu tylko przypisane zjawiska. Julio Cortazar swój pierwszy zbiór opowiadań podzielił na trzy grupy: Obrzędy, Gry i Przejścia¹². Jak się wydaje pokazuje on, między innymi, co dzieje się, jeżeli będziemy poruszać się na styku „naszego”, założmy realnego świata i świata iluzyjnego (będzie to zarówno świat samego opowiadania jako dzieła sztuki; u Gadamera jest to jedność hermeneutyczna dzieła, jak i sama poetyka rzeczywistości opisywanej przez Cortazara). Zofia Chądzyńska pisze: O ile Obrzędy są obrazem naruszenia pewnego porządku niweczącego tożsamość, Gry zaś obrazem wymykania się nam tożsamości, o tyle w Przejściach wyjście poza własne „ja” nabiera pozorów sensu, staje się poszukiwaniem innej, lepszej tożsamości¹³. Jest to przykład zamierzonego procesu, który można przeprowadzić tylko i wyłącznie na granicy świata „normalnego” i wewnętrznego, bądź równoległego, którym w tym ujęciu jest świat gry i zabawy. Właśnie możliwości, jakie daje przemieszczanie się między tymi obszarami będą głównym tematem moich rozważań teoretycznych i ćwiczeń w części praktycznej dyplomu.

Gra słów

Zjawiska tu opisywane określane są w łacinie jednym słowem *ludus*, w języku niemieckim *spiel*, w holenderskim *spel*, we francuskim *jeux*¹⁴. Podczas gdy w języku polskim, podobnie jak w angielskim (*game and play*), ten obszar znaczeniowy denotują dwa słowa *gra* i *zabawa*. Dlatego też zarówno Huizinga jak i Caillois, z racji okoliczności językowych jednemu pojęciu przypisują cechy, które w języku polskim rozłożone są na dwa pojęcia. W klasyfikacji postaw ludzkich podczas gry i zabawy według Caillois *gra* będzie to działalność o charakterze rywalizacyjnym (*agon*), ze stałymi regułami (*ludus*) i jakimś określonym celem do osiągnięcia, który świadczy o wygraniu¹⁵. W przypadku zabawy mamy do czynienia ze spontaniczną aktywnością, której zasady wraz z przebiegiem mogą się zmieniać (*paida*), często naśladującą rzeczywistość (*mimicry*), a jej głównym celem jest sama zabawa właśnie i towarzyszący jej rodzaj oszołomienia lub uniesienia (*illinx*). Zatem zdanie się na los i przypadek (*alea*) może dotyczyć zarówno gry, jak i zabawy. Oczywiście cechy przypisane grze mogą się przejawiać w zabawie i na odwrót.

Używane w pracy określenie styczne parami odnosi się do relacji gier i zabaw proponowanych z grami i zabawami tradycyjnymi i już istniejącymi. Żadna z nich nie łączy do sytuacji typowego wygrania zgodnie z regułami. Jednym słowem bazują one na

schematycznie rozpoznawalnym świecie gier i zabaw już funkcjonujących. Gra słów i domysłów paramistycznych ma na celu zwrócenie uwagi na możliwość obecności mistyki w świecie gry i zabawy, z drugiej strony przedrostek para ukazuje, że tu proponowane gry i zabawy jedynie naśladują w niedoskonały sposób taką sytuację. Skupić się na potencjalnym mistycznym charakterze gry i zabawy¹⁶. Mistycyzm jest to postawa, w której człowiek uzyskuje dostęp do sfery sacrum, rzeczywistości niedostępnej ludzkiemu poznaniu i dzięki temu doświadcza pewnej formy objawienia. Można sądzić, że do tej sytuacji mogą prowadzić gry-wróżby lub raczej wróżby formalnie podobne do gier (losowy rzut, czy rozdanie), takie jak Tarot czy I-Ching. Są to wróżby, które bazując na przypadku w rozkładzie kart, monet, łydzyk krwawnika, mają na celu objawienie struktury danego fragmentu rzeczywistości poprzez łączność z rzeczywistością nieznaną. Opisana przez Hesse gra szklanych paciorków również między innymi miała takie założenie: Gra psychologiczna natomiast poszukiwała jedności i harmonii, kosmologicznej kulistości i doskonałości nie tyle w wyborze, układzie, sprzężeniu, połączeniu czy przeciwstawieniu treści, ile w medytacji następującej po każdym etapie gry jej przypisując największą doniosłość. Taka [...] gra nie była od zewnątrz obrazem doskonałości, lecz dzięki sekwencji swoich ściśle przypisanych medytacji doprowadzała grającego do przeżywania doskonałości i boskości¹⁷.

Samo zjawisko doświadczenia sacrum można odnaleźć w koncepcji Eliadego środka świata, jako miejsca najbliższej położonego świętości, ale jednak dotyczącego bardziej dosłownie lub mniej fizycznego miejsca bądź przedmiotu (szczyt góry kosmicznej, Święta Ziemia, skała, liana). W przypadku gier i zabaw „środek” ów musiałby być związany z samym wewnętrznym, tworzonym przez nie światem. Huizinga stawia tezę, która bardzo dobrze mieści się w kontekście koncepcji Eliadego, że działalność sakralna, obszar sakralny jest przejawem, czy też pochodną świata gry i zabawy.

Święte widowisko jest czymś więcej niż realizacją pozorną, czymś więcej też niż symboliczną, jest bowiem realizacją mistyczną [...] Mimo to realizacja poprzez przedstawienie nadal i pod każdym względem posiada formalne cechy gry, zabawy. Jest grana, odgrywa się w obrębie rzeczywiście wytyczonego miejsca zabawy (gry) jako uroczystość, czyli wśród radości i swobody. Na jej rzecz wyodrębniony został osobny, czasowo tylko obowiązujący świat. Wraz z zakończeniem zabawy działanie jej jednak się nie kończy; rzuca bowiem ona blask swój na zwykły świat zewnętrzny i stwarza dla grupy, która owe święto obchodziła, bezpieczeństwo, ład i dobrobyt aż do kolejnego nawrotu świętego czasu zabawy¹⁹.

Tak więc świat gry i zabawy posiada potencjał nie tyle tożsamy ze „środkiem świata”, ale „świętym czasem”, który, używając pojęć fizycznych, rozgrywa się w obrębie „środku świata”, a doświadczenie „środku” prowadzić może do doznań mistycznych.

Gra cieni albo zabawa w chowanego

Określenia: obszar gry i zabawy lub czas gry i zabawy nie są dokładne, gdyż trudno wyznaczyć ich granice. Jest to obszar umowny i iluzyjny, powołany przez grających i bawiących się, chociaż z czasem zaczyna toczyć się własnym torem angażując bez reszty tych, którzy go powołali do życia. Tworzy się wyraźny podział na wewnętrzny świat gry (zabawy) i zewnętrzny świat realny. Zawsze dla dorosłego dziecko będzie bawiło się pluszowym misiem, podczas gdy dla dziecka miś będzie najprawdziwszym przyjacielem. Dla niezainteresowanego obserwatora partia szachów będzie tylko grą w przeciwieństwie do pogrążonych w grze graczy, dla których natężenie emocji będzie równe tym, które towarzyszą realnej walce na śmierć i życie. Trudno określić, gdzie tak naprawdę przebiega granica między tymi światami, tym bardziej, że podlegają one ciągłym przesunięciom, drganiom i refleksom na inne obszary i inny czas. Po skończeniu gry, gdy emocje opadną, gracze zapomną o niej lub właśnie przeniosą je na inne obszary wzajemnych relacji; natomiast dziecko, kiedy podrośnie, zacznie traktować swojego przyjaciela z sentymentem, ale już tylko jako pluszowego misia. Trudno więc rozpatrywać świat gry i zabawy w kategoriach fizycznych. Podobnie jak eliadowski czas święta, czy dzieło sztuki u Gadamera należą do sfery rozumienia i wszystkie te światy przejawiają się w czasie zwykłym w formie wewnętrznych i odrębnych obszarów o trudnych do określenia, jednak odczuwanych granicach i przypisanym sobie czasie, też wydzielonym z czasu zwykłego. Bazując na tezie Huizingi, jakoby czas sakralny (założmy, że jest on tożsamy z eliadowskim) był formą przejawu czasu gry i zabawy²⁰, u Eliadego czas święta to czas istniejący „obok” czasu świeckiego, [...] par excellence ontologiczny, parmenidejski, zawsze tożsamy z samym sobą, nie zmienia się ani nie wyczerpuje, [...] rodzaj wiecznej mitycznej teraźniejszości, w którą człowiek włącza się okresowo za pośrednictwem obrzędów²¹. Gadamer natomiast bezpośrednio porównuje hermeneutyczną tożsamość w grze z hermetyczną tożsamością dzieła, którą opisuje: Popelnia błąd, kto myśli, że jedność dzieła oznacza jego zamknięcia się na tego, kto zwraca się ku dziełu i do kogo ono trafia. Hermeneutyczna tożsamość dzieła ma znacznie głębszy fundament. Nawet to, co najbardziej ulotne i niepowtarzalne, jeśli pojawia się jako doświadczenie estetyczne lub tak jest traktowane, jest myślane w kategoriach tożsamości²².

Gadamer rozpatruje również dzieło sztuki w kategoriach święta²³, a dokładnie określonego czasu, w którym trwa dzieło tak, jak jest to w przypadku święta. To ujęcie łączy rozpatrywany wcześniej „czas święta” z dziełem sztuki jako wyodrębnionym czasem. Tak więc, jeżeli nawet te dwa światy nie są tożsame ze światem gry i zabawy, wykazują te same właściwości, co on: wyodrębnienie ze świata i czasu zwyczajnego, jednak o trudnych do określenia, zmiennych granicach, zawsze hermeneutycznie tożsame z samym sobą, jednakże niezamknięte dla świata zewnętrznego. Rozpatrując wewnętrzną strukturę świata gry i zabawy mamy do czynienia z pewnego rodzaju immanentną nieokreślonością. Jakkolwiek jedną z cech tego świata jest obecność reguł, jednak w równym stopniu przypadku,

spontaniczności i zmienności. Obecność przypadku Manfred Eigen opisuje jako wynik relacji nieoznaczoności w zdarzeniach elementarnych²⁴. Należy w tym miejscu wspomnieć o idei gry jako modelu rzeczywistości, Eigen pisze, że w makrokosmosie, rzeczywistości przez nas bezpośrednio doświadczanej, owa nieostrość odnośnie zdarzeń elementarnych, poprzez zwielokrotnienie zjawisk (prawo wielkich liczb), przy statystycznym nakładaniu się może być wyeliminowana. Jednakże w pojedynczych procesach elementarnych, jak również w grze jako ich modelu (określanej dokładnie jako gra w kości) owa nieoznaczoność istnieje²⁵. Tak więc w takim ujęciu można mówić o wewnętrznej nieostrości świata gry i zabawy. Również według Caillois, świat gry i zabawy może charakteryzować się wewnętrzną niestałością. W języku polskim będzie to właśnie zabawa (w angielskim play), czyli u Caillois *paida* i gdzie *illinx*, czyli rodzaj oszołomienia i uniesienia, będzie głównym czynnikiem odpowiedzialnym za nieprzewidywalny przebieg zabawy. Można to przedstawić na przykładzie swobodnej zabawy dzieci lub psów, w której reguły mogą się zmieniać wraz z jej rozwojem.

Obok nieokreślonych granic, wewnętrznej nieokreśloności, kolejną cechą wewnętrznego świata gry i zabawy (podobnie zresztą jak „czasu święta” i dzieła sztuki) jest swoistego rodzaju umiejscowienie go względem świata rzeczywistego, zwykłego. Jest rzeczą trudną odnieść świat gry i zabawy do konkretnej sfery życia człowieka. Owa potencjalność pojawienia się w dowolnym obszarze rzeczywistości opiera się na założeniu postawionym w rozdziale *Gra wstępna*, że konsekwencją świata gry i zabawy w świecie zwykłym nie są formy rozrywki o określonych nazwach i zasadach, lecz specyficzny rodzaj ekspresji człowieka. Takie założenie daje możliwość rozciągnięcia wpływu świata gry i zabawy od samego sposobu myślenia człowieka, kreacji, aż po opisany wcześniej czas święty, czyli kolejną wyodrębnioną rzeczywistość. Przy określaniu specyfiki świata gry i zabawy bardzo istotnym wydaje się wykazanie relacji między nim a światem zwykłym, czy też realnym. Samo określenie *realny świat* stawia świat gry i zabawy na pozycji świata nierealnego, iluzyjnego, ale tak naprawdę pozwala na to założenie, że ten świat, z którego czynimy obserwacje, a który nazywamy rzeczywistością, jest realny. Nie zamierzam tu rozpatrywać, czy to prawda, tym bardziej, że wszystkie rozważania tu przywoływane oparte są na tym założeniu. W kwestii świata gry i zabawy stwierdzenie czy jest on iluzją w iluzji, czy też iluzją w świecie realnym, nie stanowi większej różnicy. Świat gry i zabawy, który pojawił się na powierzchni świata rzeczywistego, ponownie rozplywa się.

Ostatnią kwestią jest wzajemne oddziaływanie na siebie światów. Po pierwsze, na ile można mówić, że świat wewnętrzny, bądź równoległy gry i zabawy jest odbiciem czy też modelem świata rzeczywistego. Czy jest on odbiciem zniekształconym, czy też właśnie przedstawieniem doskonalszym niż rzeczywistość, albo też uproszczeniem. Natomiast jeżeli chodzi o koncepcję świata gry i zabawy jako odbicia, czy też właśnie źródła odbicia, rozważania te przywracają porównanie tego świata z czasem świętym i pojęciem dzieła sztuki. To osobna kwestia na ile dzieło sztuki jest naśladowaniem rzeczywistości, a na ile odkrywaniem jej wzoru, istoty. Podobna sytuacja pojawia się przy odniesieniu czasu

świętego do czasu świeckiego. U Eliadego czas święty jest sprzed istnienia czasu świeckiego. Eliade pisze: [...] człowiek religijny nie chce żyć w czasie określanym przez język współczesny jako »teraźniejszość historyczna«; stara się osiągnąć czas święty, który pod pewnymi względami można przyrównać do »wieczności«²⁷ Tak, więc w tym przypadku trudno określić ich wzajemną zależność. Natomiast poprzez Józefa Knechta Hesse mówi: Gra, w moim rozumieniu [...] ogarnia grającego po ukończeniu medytacji w taki sposób, jak powierzchnia kuli ośrodek owej kuli, a pozostawia mu uczucie, iż z przypadkowego, poplątanego świata wyzwolić zdołał on świat absolutnej symetrii i harmonii i w siebie go wchłonął²⁸

W jakikolwiek sposób nie próbować by opisać świata gry i zabawy, zawsze będzie się on wymykał jednoznacznym stwierdzeniom, jeżeli chodzi o jego granice, obszar manifestacji, wewnętrzną strukturę oraz relacje ze światem zewnętrznym, realnym, będzie ciągle, zgodnie ze swoją naturą, igrał i zmieniał się wewnątrz i w stosunku do tego, co względem niego zewnętrzne.

Gra w kulki

W przywoływanej już pracy Eigen stwierdza, że specyfika gry jako świata, w którym działają zarówno reguły, jak i przypadek, jest charakterystyczna tak dla rzeczywistości, jak i samego życia: Zjawiskowy obraz rzeczywistości jest silnie strukturalizowany. Zachowawcze oddziaływania sił zamrażają przypadek tworząc trwałe formy i wzory. Z synchronizacji procesów fizycznych i chemicznych, przy nieustannym rozpraszaniu energii, powstają dynamiczne uporządkowania. Porządek życia opiera się i na »zachowawczym«, i na »rozproszeniowym« principium. Postać istoty żywej, postaciowość idei mają obie swe źródło we wzajemnym współgraniu przypadku i prawa²⁹ Używa on gry jako modelu dla przedstawienia, czy też opisanie świata: Gra jest fenomenem przyrodniczym, który od samego zarania kierował biegiem świata: ukształtowaniem materii, jej zorganizowaniem w struktury żywe i także społecznym zachowaniem ludzi³⁰. Jednak bardziej interesującym wydaje się być sama trafność przedstawienia rzeczywistości jako gry. Wynikiem równoczesnego oddziaływania reguł i przypadku jest pewien dający się przewidzieć układ. W odniesieniu do zdarzeń elementarnych, ich losowy przebieg w ogólnej masie wszystkich występujących zdarzeń układu się w reguły.

Źródłem przypadkowości jest nieoznaczoność tych zdarzeń elementarnych. Dopiero w wielkiej liczbie, to znaczy wielokrotnie się powtarzając, układają się one w formę, w jakiej występuje materia w makrokosmosie. Przy statycznym nakładaniu się nieostrość właściwa procesom pojedynczym może być wyeliminowana. Rezultatem jest zachowanie deterministyczne. W specyficznych okolicznościach można też jednak doprowadzić do rozkołysania w procesach elementarnych i tym samym do makroskopowego odwzorowania nieoznaczoności owej mikroskopowej gry w kości³¹.

Następne zagadnienie dotyczy ewentualnego uporządkowania i harmonii, zachodzących w ramach tych reguł oraz roli porządku obok opisanego wyżej przypadku. Porządek zasadniczo wiąże się z symetrią (od *symmetros*, czyli równomierny, dobrych proporcji, harmonijny), zarówno dwuboczną (bilateralną) jak i iteracją, czyli [jako] zwykłe powtarzanie podstawowego wzoru poprzez postęp w przestrzeni³². Tymczasem w przyrodzie ożywionej – podobnie jak w grze – występuje ona tylko wówczas, gdy okazała się selekcyjnie korzystna³³. Tak więc prawdopodobnie bliższa modelowi rzeczywistości jest gra niż stałe, uporządkowane układy, które charakterystyczne są bardziej dla ludzkiego sposobu rozumowania, więc intelektualnego opisywania świata. W tym miejscu powraca kwestia potencjalnej właściwości gry i zabawy do odsłaniania mechanizmów rządzących rzeczywistością; jeżeli coś odzwierciedla cechy rzeczywistości, w jaki sposób ujmuje jej fundamenty, co ponownie ujawnia fakt źródłowego charakteru gry.

Gry-maski albo gry i zabawy w podgrupach

Kolejną kwestią, przybliżającą konkretnie, co może umożliwić wyjście poza świat gry i zabawy (podobnie, jak w przypadku tożsamości ja u Cortazara), są relacje międzyludzkie, a przede wszystkim samo pojęcie ja. Przez ja można nazwać wewnętrzny, wyodrębniony świat, podobnie jak świat gry i zabawy, czas święty czy dzieło sztuki i charakteryzujący się tymi samymi cechami, takimi jak: wyodrębnienie, niestałość i nieokreśloność granic i wnętrza, iluzyjność, nieokreślona relacja z zewnętrzem. Według koncepcji Rogersa ja oznacza zorganizowaną, spójną postać (gestalt) pojęciową, składającą się ze spostrzeganych własności **ja**, a innymi i między **ja**, a różnymi aspektami życia, a także z wartości przypisanej tym spostrzeżeniom. Postać ta dostępna jest świadomości, aczkolwiek niekoniecznie jest w niej obecna. Obraz **ja** jest płynny i zmienny, jest procesem, lecz w każdym momencie stanowi specyficzną całość³⁴.

Przy tym dodatkowo ja stanowi punkt odniesienia wobec świata zewnętrznego, jak również jest indywidualną reakcją i przeciwstawieniem się na zewnątrz. Antoni Kępiński pisze: Przyjmując, że każdy fenomen życia łączy się z przeżyciem, czyli jego stroną subiektywną, należy przypuszczać, że poczucie własnego „ja” jest zjawiskiem najbardziej pierwotnym. [...] Każdy żywy ustrój zachowuje swą indywidualność, to jest swoisty dla siebie porządek, przeciwstawiając go, w pewnej przynajmniej mierze, porządkowi otoczenia – porządkowi, którego ostatecznym wyrazem jest chaos (entropia). Walka o zachowanie własnego porządku trwa całe życie, stąd poczucie ciągłości »ja«.[...] Gdy wszystko wokół człowieka i w nim samym się zmienia, poczucie, że »ja jestem ja«, pozostaje niezmiennie; tożsamość człowieka zostaje zachowana³⁵. W kwestii owego wewnętrznego „własnego porządku”, w przypadku przejścia stałości w sztywność, zatracenia płynności, elastyczności oraz zdolności reagowania zgodnie z otoczeniem, możemy mieć do czynienia po

pierwsze z zatraceniem kontaktu z zewnętrzem, aż do sytuacji ekstremalnych i patologicznych. Stąd też podnoszona tu kwestia chwilowego wyjścia poza strukturę ja, jej rozluźnienia, wydaje się stwarzać potencjalną możliwość zmiany i rozwoju. Ja jest również obszarem, przez który kontaktujemy się ze światem i z ja innymi: [...] »ja« łączy się integralnie z granicą oddzielającą świat zewnętrzny od wewnętrznego. »Ja« jest podmiotem, który przyjmuje to, co z zewnątrz napływa, i wysyła to, co wewnątrz, w świat zewnętrzny³⁶. W tym momencie nasuwa się zagadnienie międzyludzkich interakcji, gier. W takim układzie ja zaczyna grać rolę przestrzeni osobistej, świadczącej o naszej indywidualności, czyniącej nas wyodrębnionymi, małymi rzeczywistościami. Równocześnie jednak, poprzez fakt owego oddzielenia, stającą się przestrzenią obronną: Chronimy też własne przeżycia przed ciekawością otoczenia, przywdziewając maski odpowiadające wymaganiom otoczenia. W ten sposób wytwarza się schizis (rozszczepienie) między przeżyciem a jego zewnętrzną ekspresją³⁷. Z takiego punktu widzenia rozciąga się widok na bezkresny świat gier między ludzkich, w którym tak samo rządzą reguły, tu zachowań, jak i przypadek, który przejawia się w swoistej nieprzewidywalności ludzkiego postępowania.

Gry i zabawy parami styczne albo grafomania i grafika

Pomimo dotychczasowych analiz ciągle jednak niepodjęta zostaje teza pracy i wiążące się z nią przesłanie, czyli założenie, że na styku światów, zewnętrznego i wewnętrznego (świat gry i zabawy w stosunku do rzeczywistości oraz obecność w tym układzie świata ja) mogą się dokonać procesy przypisane tylko temu obszarowi, które to przez swoje graniczne umiejscowienie umożliwiają spojrzenie na te stykające się obszary z pewnej perspektywy. Gry i zabawy parami styczne to, w pełnym tego słowa znaczeniu, ruch pomiędzy pojęciami, jak i realizacja postawionego założenia. W projektowaniu medium powinno być podporządkowane idei, czy też danemu problemowi. W przypadku sztuki prawdopodobnie jest nieco inaczej, artysta w ramach danego, wybranego przez siebie medium szuka, rozwiązuje nurtujące go kwestie. W projektowaniu natomiast, problem i skuteczność jego rozwiązania, lub informacja i skuteczność jej przekazania jest rzeczą nadrzędną i dobór medium powinien być od tego zależny. Co znaczy tyle, że wybiera się medium, które najpełniej spełnia warunki idealnego przekazu informacji. W przypadku tu anonsovanych gier i zabaw trudno mówić o takim czystym układzie. Mamy tu do czynienia raczej z meta refleksją na temat projektowania. Gra i zabawa, jako medium, daje wiele możliwości w przekazywaniu informacji. Niekoniecznie musi się to od razu łączyć z interaktywnością w Internecie, czy w ogóle komputerem, bo to znów jest tylko kolejne medium. Po pierwsze świat gry i zabawy, jak wspomniałam, jest światem wewnętrznym, czy też wyodrębnionym, podobnie jak dzieło sztuki; podobnie jak ono, otwierającym się dla tego, kto zechce w ten świat wejść, tyle, że z racji swoich cech i założeń, angażujący go

poprzez reguły i wynikające z tego reakcje (ponieważ nie można być w świecie gry i zabawy i postępować wbrew jego logice, gdy się to robi, nie jest się po prostu w obrębie tego świata). Jakkolwiek wymuszona reakcja jest dowodem na to, że ów gracz wszedł w ten świat i staje u początku całego procesu, w którym dana informacja może być przekazana. Następnie gra czy zabawa może być modelowym przedstawieniem i uproszczeniem czegoś, czyli prostszym i bardziej czytelnym przedstawieniem danego zagadnienia, co zdecydowanie może wpływać na usprawnienie przekazu.

Opisane wyżej cechy dotyczą samego świata gry i zabawy, jednakże najistotniejszy moment zaczyna się tam gdzie świat gry i zabawy styka się ze światem rzeczywistym. Jest to sytuacja, w której wyraźnie rysuje się granica między tymi światami i ujawniony zostaje charakter i iluzyjność świata gry i zabawy wobec świata rzeczywistego. Ta sytuacja ma również wpływ na świat rzeczywisty, którego nienaruszalność jako punktu odniesienia zostaje lekko zachwiana. Jest to układ na tyle nietypowy, że procesy mu przypisane, jak można sądzić, mogą mieć nową jakość oddziaływania. Tak też może się dzieć na granicy między światem gry i zabawy, a światem realnym. Może wystąpić moment, gdy trudno jest stwierdzić, który ze światów jest tym światem iluzyjnym, czy wewnętrznym. Ten moment niepewności, braku punktu odniesienia, może się stać zaczątkiem bardzo swoistego procesu. Jednak by znaleźć się na granicy świata gry i zabawy, potrzebne są do tego odpowiednie okoliczności, dlatego też niektóre z gier i zabaw są poprowadzone tak, by wyłamać się ze schematu i znaleźć się na granicy między tymi światami. W tym miejscu powraca styczność parami postulowanych gier i zabaw z grami i zabawami już istniejącymi. Większość tych nowych bazuje i odnosi się do tych już znanych, odbieranych niemal instynktownie, jednak te nowe w pewnym momencie wyłamują się ze znanego schematu lub zaprzeczają ustalonym regułom. Po pierwsze przez zaskoczenie, gdy gra (zabawa), która wydaje się znajoma, nagle okazuje się mieć inny przebieg lub zakończenie. Po drugie przez intencję podważenia świata gry i zabawy, poddania go w wątpliwość, co ukazuje jego iluzyjny charakter względem świata zwykłego, burzy jego ciągłość i przemieszcza grającego na granicę pomiędzy nimi.

Bezspornie należy chociaż pobieżnie poruszyć kwestię interaktywności, dosyć nawykowo łączonej z każdą działalnością, która ma coś wspólnego z komputerem oraz to, jaką ona ma rolę i jakie niesie konsekwencje dla samego dzieła sztuki, a także opisać rolę i skutki interaktywności w świecie gry i zabawy. Kwestią kluczową będzie tu pojęcie **net artu**. Ryszard Kluszczyński charakteryzuje go tak: Sztuka realizowana w systemie WWW nie jest przeznaczona do prezentacji typu wystawowego. Pozostawałoby to, skądinąd, w sprzeczności z samą ideą Sieci wyrastającej z myślenia o świecie zdecentralizowanym, w którym dostęp do potrzebnych informacji (i ich różnych form skupienia, także tych, które uważamy za sztukę) nie jest w żaden sposób reglamentowany, lecz jest możliwy z nieograniczonej ilości miejsc, z których każde zajmuje taką samą pozycję wobec Sieci. To, co jest w tym przypadku przedmiotem kształtowania artystycznego istnieje jedynie w wirtualnej przestrzeni sieci komputerowej.

Odbiór dzieła polega więc na wejściu do Internetu (zalogowaniu się w Sieci), skierowaniu się pod adres, jaki posiada poszukiwana realizacja (URL) i aktywnym zapoznaniu się z nią. [...] Dzieło takie istnieje w postaci wizualnego (potencjalnie audiowizualnego) **hipertekstu**: formy złożonej, wielowarstwowej i oczekującej na naszą interwencję. Percepcja dzieła ulokowanego w sieci komputerowej przybiera w związku z tym formę interaktywnej nawigacji przez jego wirtualne wymiary³⁸. **Dalej czytamy:** Interaktywność wydaje się podstawową jakością strukturalną net art. Kształtuje ona zarówno substancjalny, jak i semantyczny status dzieła umiejscowionego w Sieci. Czyni to, między innymi, przeobrażając tekstowy charakter dzieła w strukturę hipertekstu. Tekst, niezależnie od tego, jak dalece złożona jest jego wewnętrzna organizacja, zawsze proponuje określony (linearny) kierunek (drogę) jego poznawania. [...] Hipertekst, natomiast, wielopoziomowa i wieloelementowa struktura nie determinuje ani też nie uprzywilejowuje żadnego kierunku percepcji (i odpowiednio: rozumienia). Wędrowkę poprzez strukturę hipertekstową określa się mianem nawigacji³⁹. **W tym momencie należałoby zaznaczyć, że interaktywność w sztuce nie jest związana tylko i wyłącznie z rzeczywistością wirtualną. W net art hipertekst występuje jako tworzywo, przygotowane z pewną intencją elementu, z którego odbiorca, a zarazem współtwórca, „komponuje” coś nowego i dopiero po jego ingerencji (interakcji), pełnego. Wydaje się, że dopiero wtedy można mówić o interaktywności. Podobny zabieg można przeprowadzić w rzeczywistości zwykłej (w przeciwieństwie do wirtualnej), przedstawiając przysłowiowy obraz jako zestaw elementów przygotowanych przez artystę, z założeniem takim, że dzieło skończone jest dopiero wówczas, gdy widz sam ułoży z nich obraz. Tak więc, o tym, czy dzieło jest interaktywne głównie decydują intencje twórcy i odpowiednie przygotowanie tworzywa potencjalnego dzieła, a nie wyłącznie od cech konkretnego medium, którym się on posługuje, jednak ze świadomością istnienia nowego charakteru i pozycji dzieła sztuki w sztuce interaktywnej.**

Kwestią, której nie można pominąć, mówiąc o interaktywności w sztuce i która jest tym, co rozróżnia sztukę interaktywną od sztuki w pojęciu tradycyjnym, jest zagadnienie ontologii dzieła w sztuce interaktywnej jak net art. Artysta działający w obrębie sztuki interaktywnej nie tworzy dzieła skończonego, lecz przygotowuje tworzywo; elementy i okoliczność do powstania dzieła. Konsekwentnie natomiast rola odbiorcy zmienia się w rolę współtwórcy, gdyż zamiana tworzywa w dzieło wypełnione zależna jest od interakcji odbiorcy (współtwórcy) z tworzywem. Także od nawigacji, decyzji odbiorcy (współtwórcy) zależy końcowy charakter dzieła. Tak więc w przypadku sztuki interaktywnej, funkcja i znaczenie dzieła sztuki zmieniają się w stosunku do klasycznego ujęcia tego zagadnienia. Zmiana opiera się na przesunięciu środka ciężkości od twórcy w stronę odbiorcy. Kluszczyński pisze: Odbiorca-użytkownik hipertekstu, który percypuje rezultat swej interakcji – dzieło, doświadcza zarazem swoich własnych wyborów, jak również – ich kontekstów. Gdy w wybranym momencie uznaje swą nawigację za ukończoną, a jej rezultat za finalne dzieło, doświadcza także (mogąc to sobie także uświadomić) należącą do istoty sztuki interaktywnej niedokończoność, niedostateczność. Można by zatem uznać [...] iż gdyby chcieć utożsamiać dzieło z tekstem, to w przypadku sztuki

interaktywnej w ogóle nie mamy do czynienia z dziełem. I musimy wobec tego zdecydować, czy uznać za dzieło hipertekst (ale byłoby to dzieło w ogóle nie dające się ująć w doświadczeniu estetycznym), czy zgodzić się z werdyktem mówiącym o nieistnieniu dzieła, czy wreszcie przyjąć, iż sztuka interaktywna powołuje do istnienia nowy typ dzieła sztuki. Dzieło takie materializuje się jedynie w trakcie interakcji odbiorczej (twórczo-odbiorczej) i nie jest tożsame z rezultatem kreacyjnych działań artysty. Nie jest też intersubiektywnie tożsame; każdy odbiorca obcuje bowiem z niepowtarzalnym rezultatem własnej interakcji. Dzieło takie jest więc w istocie złożonym procesem komunikacji, w której uczestniczą w różny sposób i artysta, i odbiorca⁴⁰.

Kolejną kwestią jest obecność interaktywności w samym świecie gry i zabawy. Zapewne świat gry mógłby być, pod pewnymi względami przykładowy dla sztuki interaktywnej. Gra ma reguły i konkretne elementy, które w niej biorą udział, lecz nie zaistnieje dopóki ktoś w nią nie zagra. Bez dopełnienia i spełnienia, które wnosi grający jest tylko zbiorem pionków i kostek. Jednak w grze, przede wszystkim, nie grający decyduje o przebiegu i rezultacie gry. Zależna jest ona od reguł i przypadku, czasem też również od decyzji i woli grającego (w brydżu na przykład, czy w grach RPG). Tak więc, moim zdaniem, interaktywność w grze może być ograniczana przez obecność reguł i przypadku. Jeżeli chodzi o świat zabawy, to wydaje mi się, że interaktywność jest jednym z głównych elementów strukturalnych, jest swego rodzaju kołem napędowym zabawy, dzięki niej ona się rozwija. Tyle tylko, że świat zabawy jest ulotny i trudny do skonkretyzowania, trudno zatem porównać go ze sztuką interaktywną. Tym bardziej, że twórca w sztuce interaktywnej ma (moim zdaniem powinien mieć, bo według mnie zadaniem sztuki jest przekazywanie treści) jakąś intencję i informacje do przekazania stwarzając sytuację, w której ma wypełnić się dzieło, podczas gdy zabawa jest sama dla siebie i prócz siebie nie musi zawierać żadnych znaczeń. Jednak pomimo wszystko, moim zdaniem, można stwierdzić, że świat gry i zabawy oraz interaktywność są ze sobą mocno związane.

Przyjrzyjmy się zatem kilku z gier i zabaw parami stycznych w kontekście opisywanych tu kwestii, jak i analogii do rzeczy już istniejących.

Gra Podróż na Wschód, czyli czy wiesz gdzie jesteś? w formie przypomina książkę, tyle tylko, że czytana w kolejności zależnej od decyzji czytającego ją gracza i od rzutu kostkami, a jej fabuła jest od tej kolejności zależna. Fabuła prowadzi gracza do jakiegoś stale przypominanego celu. Na gracza czyhają od czasu do czasu niebezpieczeństwa, które zawsze kończą się powrotem do pierwszej sceny, czyli przebudzenia, od której znów zaczyna swoją podróż wśród rozgałęziających się możliwości wyboru drogi przez fabułę. W takich zapętających się strukturach gubi się poczucie tego, co jest, a co nie jest snem. Pomyślana jako kończąca scena setna znów prowadzi grającego do przebudzenia. Podróż przestaje być przemieszczaniem się w przestrzeni (fabuły), a zaczyna prowadzić wzdłuż granicy między jawą a snem.

Kręgi, jak i Profile, to miłe i kolorowe gry, zabawy, od strony formalnej, strony WWW. W Kręgach chodzi o to, by opisać siebie samego od pojęć najbardziej ogólnych

do najbardziej osobistych; po kolei, zgodnie z koncentrycznie ułożonymi okręgami, od zewnątrz do środka. Jednak, gdy gracz dochodzi do centralnego, ostatniego okręgu, okazuje się, że jest on zewnętrznym okręgiem dla szeregu kolejnych. I tak, aż gracz straci cierpliwość, lub wenę w samo-analizie. W *Profilach* natomiast gracz odpowiada na szereg pytań, w celu przedstawienia profilu. Odpowiedzi, cztery do wyboru, wpływają na odpowiednie wyprofilowanie konkretnych fragmentów linii początkowego, regularnego okręgu. Wersją końcową jest zawsze okrąg o „ciekawie wyprofilowanym obrysie. W wersji dla par dwoje graczy odpowiada każde na swój zestaw pytań. Odpowiedzi na nie profilują odcinek, średnicę dzielącą okrąg na dwoje, część lewą i prawą, do późniejszego zestawienia. Rezultatem jest zawsze regularny okrąg z „interesującym wnętrzem”.

Wduszygra, także realizacja w html, to w rzeczywistości instrument muzyczny; nawet nie gra czy zabawa. W założeniu ma służyć do przełożenia obrazu na swego rodzaju muzykę; dźwiękowemu przedstawieniu, co gra w duszy, poprzez rysowanie kształtów, wybranych świadomie lub nie. Pole składające się z małych kwadratów jest jednocześnie polem do rysowania, jak i czymś na kształt klawiatury, konsoli. Klikając na poszczególne kwadraciki z jednej strony zmieniają się one na czarne, stają się śladem na płaszczyźnie, budują rysunek, z drugiej zaś strony włącza się przypisany do tego konkretnego kwadracika dźwięk. Dźwięki to sekwencje o różnych długościach, powtarzające się. Ponieważ ilość powtórzeń jest określona (200 razy), dźwięki po jakimś czasie zanikają. Tu ujawnia się kolejny aspekt roli garcza-współtwórcy; obok samego wyboru, bardziej lub mniej celowego dźwięków, również kolejność, w jakiej zostały one wybrane decyduje o końcowym brzmieniu i przebiegu melodii.

Koniec zabawy

Jak widać to już wyraźnie w grach i zabawach można doprowadzić do tego, by znaleźć się na granicy ze światem zewnętrznym; przez zaprzeczenie regułom istniejących już gier, do których dana gra się odnosi, bądź jej zaskakujące, nietypowe, nie przewidywane zakończenie, lub też wewnętrzne wyłamanie się z zasad ustalonych na początku gry. Mamy tu upodobnienie do procesu, któremu Cortazar poddaje tożsamość ja w *Obrzędach, Grach i Przejściach*⁴¹. Można również odwołać się do praktyk starej tradycji, w której owo wyłamanie się rzeczywiście służy celom mistycznym i mającym na celu rozwój jednostki; np. zastosowaniu koanu w zen. Według Zofii Chądyńskiej, Cortazar poprzez swego rodzaju manipulacje, przemieszczanie, wydawałoby się nienaruszalnych granic ja, zaprzeczając jego wewnętrznej i wobec zewnątrz logice, jak również podważając realność świata zewnętrznego doprowadza do opisywanej wcześniej sytuacji granicznej, w której zarówno świat wewnętrzny jak i zewnętrzny tracą ukonstytuowany charakter punktu odniesienia jednego wobec drugiego. Chądyńska pisze: Na naszych oczach autor dekonstruuje ją

(rzeczywistość), odbiera jej status uprzywilejowania, wykazuje, że nie jest jedyna, że nie jest jedyną z wielu możliwości, odgradzoną od innych form istnienia chwiejną granicą, a nie, jak przywykliśmy uważać betonowym murem: było złudzenie, że żyjemy w czymś uzasadnionym, nienaruszalnym, logicznym; tak nie jest; to, w czym się obracamy, jest przypadkowe i kruche, jesteśmy zawieszeni w tej przypadkowości, nie działają żadne pewności, żadne sprzeczności; realizujące się możliwości nie wykluczają niezrealizowanych, przeciwnie są przez nie »sabotowane«, »sabotaż« ten jest nieodwołalny, odbywa się bezkarnie, wobec rozbicia najwyższej instancji jednoznaczności, jaką jest tożsamość ja⁴³ **Tak więc sytuacja zachwiania ustalonych, wzajemnych relacji między światem wewnętrznym i zewnętrznym, a nawet sam fakt zobaczenia równocześnie obu tych światów, to moment, kiedy struktury na chwilę poluzowane mogą się zmienić. Jednak zarówno w przypadku świata gry i zabawy, jak i samej tożsamości ja, nie chodzi o zniszczenie tych zamkniętych struktur, nie chodzi o samo przerwanie kręgu gry i zabawy, ani tym bardziej o zniszczenie tożsamości ja, która, chociaż nie określa nas do końca, to jednak potrzebujemy jej do kontaktu ze światem zewnętrznym. W przypadku tożsamości ja, jako zamkniętego, ale ciągle zmieniającego się obszaru, jego skostnienie może prowadzić do utraty kontaktu z rzeczywistością, a nawet choroby psychicznej. Stąd w zasadzie każdy moment rozluźnienia, nie zniszczenia, struktur, to potencjalna możliwość dostrojenia się do zewnętrznego, otaczającego świata, tym samym i rozwoju. Możliwość pozbycia się nawykowych odruchów, które przekłamują kontakt z tym, co zewnętrzne. Tu przybliżamy się do filozofii Wschodu, która w tej kwestii nie odbiega od założeń współczesnej psychologii Zachodu. W Słowniku terminów buddyjskich, w Trzech filarach zen, czytamy, czym jest koan: Koan (chiń. **gong'an**): pierwotnie słowo to w języku chińskim oznaczało przypadek, który stanowił precedens prawny. W zen koanem jest sformułowanie wskazujące na ostateczną prawdę, a wyrażone w sposób, który wprawia ucznia w zakłopotanie. Koany nie mogą być rozwiązywane na drodze logicznego rozumowania, lecz jedynie dzięki przebudzeniu głębszego poziomu umysłu, poza dyskursywnym intelektem. Koany składają się z pytań uczniów i odpowiedzi ich mistrzów, z urywkowych kazań lub wypowiedzi mistrzów, z fragmentów sutr i innych nauk.[...]»⁴⁴**

Jak można rozumieć, koan przez to, że odnosząc się do logiki nie ma logicznego rozwiązania, doprowadza medytującego nad nim ucznia do sytuacji, w której musi wyłamać się ze znanych sobie schematów, zmusić swój umysł do wejścia w wyższy poziom odbioru i interpretacji rzeczywistości; do rozwoju. Tak więc, w zasadzie opisywane gry i zabawy, które miałyby stwarzać warunki dla wyłamania się z nawykowego myślenia, odbierania rzeczywistości, są jedynie naśladowaniem rzeczy już istniejącej. Dotyczą jednak innego obszaru, bo mieszczą się w zakresie *net artu* i projektowania. I jak w przypadku koanu, który ma inklinacje mistyczne, tak opisywane gry i zabawy mogą być, przez nawiązanie, jedynie paramistyczne. Wracając jednak do tego, jakie mogą być konsekwencje rozluźnienia granic świata wewnętrznego gry i zabawy, czy też ja u Cortazara jako rezultat manipulacji tożsamością są one w intencji bliskie opisywanym wyżej, a Levinas dopowie: to, co w życiu żyje, polega na nieustannym rozsadzaniu tożsamości.

Bibliografia:

- 1 H.G. Gadamer, Aktualność piękna, Sztuka jako gra, symbol, święto, Warszawa 1993
- 2 J. Huizinga, Homo ludens, Warszawa 1998
- 3 R. Caillois, Żywioł i ład, Warszawa 1973
- 4 M. Eigen, R. Winkler, Gra. Prawa natury sterują przypadkiem, Warszawa 1983
- 5 H. Hesse, Gra szklanych paciorków, Poznań 1992
- 6 J. Cortazar, Opowiadania, Warszawa 1994
- 7 A. Zadrożyńska, Homo faber, homo ludens. Etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej, Warszawa 1983
- 8 M. Eliade, Sacrum, mit, historia, Warszawa 1993
- 9 C. S. Hall, G. Lindzey, Teorie osobowości, Warszawa 1994
- 10 A. Kępiński, Schizofrenia, Warszawa 1992
- 11 P. Kapleau, Trzy filary zen, Warszawa 1991
- 12 R. W. Kluszczyński, Internet – Nowe terytorium ekspresji, http://csw.art.pl/warszaty/rkw_p

Przypisy:

- 1 J. Huizinga, Homo ludens, Warszawa 1998, s. 31
- 2 R. Caillois, Żywioł i ład, Warszawa 1973
- 3 H. G. Gadamer, Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto, Warszawa, 1993, s. 31
- 4 M. Eigen, R. Winkler, Gra. Prawa natury sterują przypadkiem, Warszawa 1983
- 5 To, co jest żywe, ma bodzić ruchu w sobie samym, jest ruchem samorzutnym w: H.G.Gadamer, op. cit., s. 30
- 6 J. Huizinga, op. cit., s. 12
- 7 R. Caillois, op. cit., s. 365
- 8 M. Eigen, R. Winkler, op. cit., s. 15
- 9 R. Caillois, op. cit., s. 301
- 10 J. Huizinga, op. cit., s. 26
- 11 ibidem, s. 28
- 12 J. Cortazar, Opowiadania, 1994
- 13 Z. Chądzyńska, Poślowie, do: J. Cortazar, Opowiadania, 1994
- 14 Odnosnie według kolejności występowania: Hesse i Huizinga, Hesse, Huizinga, Caillois
- 15 R. Caillois, op. cit., ss. 308–309
- 16 M. Eliade, Sacrum, mit, historia, Warszawa 1993, ss. 89–92
- 17 H. Hesse, Gra szklanych paciorków, Poznań, 1992, s. 146
- 18 M. Eliade, op. cit., s. 65, 106
- 19 J. Huizinga, op. cit., s. 33
- 20 J. Huizinga, op.cit., s. 33
- 21 M. Eliade, op. cit., s. 90

- 22 H.G. Gadamer, op. cit, s. 33
- 23 H.G. Gadamer, op. cit. ss. 53–61
- 24 M. Eigen, R. Winkler, op. cit., ss. 75–106
- 25 ibidem, ss. 29–33
- 26 R. Caillois, op. cit., ss. 308–309
- 27 M. Eliade, op. cit., s. 90
- 28 H. Hesse, op. cit., s. 146
- 29 M. Eigen, R. Winkler, op. cit., s. 75
- 30 ibidem s. 15
- 31 ibidem, ss. 29–33
- 32 ibidem, ss. 110, 111
- 33 M. Eigen, R. Winkler, op. cit. , s. 107
- 34 C. S. Hall, G. Lindzey, Teorie osobowości, Warszawa 1994, s. 269
- 35 A. Kępiński, Schizofrenia, Warszawa 1992, s. 197
- 36 ibidem
- 37 ibidem, s. 198
- 38 R. W. Kluszczyński, Internet – Nowe terytorium ekspresji, http://csw.art.pl/warszaty/rkw_p
- 39 ibidem
- 40 ibidem
- 41 J. Cortazar, op. cit.
- 42 Z. Chądzyńska, Posłowie, w: J. Cortazar, op. cit., ss. 725–731
- 43 ibidem, s. 731
- 44 P. Kapleau, Trzy filary zen, Warszawa 1991, s. 316

Marlena Pardel

Gra w Karty

Dyplom 2004

Wieczorowe Studia Licencjackie

Katedra Projektowania Graficznego

promotor: prof. Roman Kalarus

konsultacja: mgr Marek Markiewicz

promotor pracy pisemnej: dr. Maria Popczyk

recenzent: adj. I° Marian Słowicki

Celem niniejszej pracy jest przeprowadzenie analizy zagadnienia gry, jednak ze szczególnym uwzględnieniem gier z uczestnictwem kart. Sądzę, że właściwe tutaj będzie wyjście od definicji gry, która nie jest jedyna i charakterystyczna wyłącznie dla kart, ale posiada wskazówki pozwalające rozpoznać istotę gier w ogóle. Roger Caillois w swej książce *Gry i ludzie*, w której odnosi się, między innymi, do znanej już koncepcji Johana Huizingi, na nowo definiuje grę i podaje szereg interesujących przykładów oraz ukazuje pewne braki i niezgodności w ujęciu swego poprzednika. Otóż na początek dowiadujemy się, iż wszystko, co z natury rzeczy jest tajemnicą lub udawaniem zbliża się do gry. Jednym z walorów gry jest właśnie element fikcji i rozrywki. Huizinga określając grę jako działanie bezinteresowne wyłącza z niej wszelkie gry hazardowe i podaje nam definicję, która głosi iż: Z uwagi na formę można, (...), nazwać grę czy zabawę czynnością swobodną, którą odczuwa się jako pozostającą poza zwykłym życiem, a która mimo to może całkowicie zaabsorbować grającego, czynnością, z którą nie łączy się żaden interes materialny, przez którą żadnej nie można osiągnąć korzyści, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej określonej przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku według określonych reguł i powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą i uwidaczniają swoją inność wobec otaczającego świata. Roger Callois wyraża pewne wątpliwości wobec wyżej przedstawionej definicji i zwraca uwagę na pewne sprzeczności w niej zachodzące. Umysławia nam, że owszem, dość trafne jest określenie swoistego powinowactwa między grą, a pewną tajemniczością, zaznacza jednak, że powinowactwo to nie może stanowić elementu definicji, gdyż częstokroć gra staje się widowiskowa już przez samą formę w jakiej się odbywa. Gra ma naturalną tendencję do odzierania tajemnicy z właściwego jej charakteru. W sytuacji gdy tajemniczość, tak zwana maska pełni funkcję sakramentu, z wszelką pewnością nie mamy już tutaj do czynienia z grą lecz instytucją. Nie ma powodu by zaprzeczać, iż to co z natury rzeczy jest tajemnicą lub udawaniem, zbliża się do gry. W grze jednak dominantem musi być element fikcji i rozrywki, to znaczy tajemnica nie może być otoczona szacunkiem, a tym samym nie może stanowić nienaruszalnego priorytetu gry. Callois porusza tu także kolejną, bardzo istotną, a zupełnie wykluczoną przez Huizingę sprawę gier hazardowych. Podejście Huizingi jest takie, że udziela im prawa bytu w szacownym świecie gier, dochodzi tam jednak do pewnego zakłamania, bo istnieje w istocie mnóstwo gier hazardowych z wykorzystaniem właśnie kart. Niewątpliwie trudniej wykazać owocność kulturową gier hazardowych niż gier opartych wyłącznie na współzawodnictwie, jednak nie jest to powód, by je pomijać. Tego błędu w teorii Huizingi nie przeoczył Caillois, który ukazał nam jeszcze jedną funkcję jaką mogą spełniać gry w naszym świecie, mianowicie ekonomiczną. Tutaj właśnie należy wprowadzić istotne dla sprawy rozróżnienie. W pewnych właściwych sobie formach gra jest właśnie wysoce dochodowa lub powoduje katastrofalne straty finansowe i takie jest jej założenie. Nie zmienia to jednak jej istoty, bo nadal dzieje się tam wszystko w zamkniętych,

ściśle określonych i bez wpływu na resztę zewnętrznego świata granicach. W tym sensie gra jest zajęciem absolutnie bezproduktywnym, nawet jeśli gramy o pieniądze. Suma wygranych w najlepszym razie nie może przekroczyć sumy tego, co inni przegrali. W grze dochodzi jedynie do przemieszczenia własności, nie dochodzi jednak do wytworzenia jakichkolwiek dóbr. Co więcej, przemieszczenie to dotyczy wyłącznie gry, i to o tyle tylko, o ile gracze – na mocy dobrowolnej decyzji, odnawianej przy każdej nowej rozgrywce – godzą się na tego rodzaju „transakcję”. Tak więc należy uznać, że istotną cechą gry jest jej zupełna obojętność na świat zewnętrzny oraz brak współczynnika tworzącego rzeczy o walorach materialnych jak bogactwa, czy dzieła. Tym właśnie różni się ona od pracy czy sztuki. Po zakończeniu rozgrywki wszystko może i powinno zacząć się od tego samego punktu, przy czym nie występuje tu żaden nowy element. Wszystko przebiega zgodnie z ustalonymi stałymi zasadami danej gry.

Gra w karty, na pozór nudna i nie dająca dużych możliwości improwizacji i ingerencji w przyjęte reguły, pozostawia nam, tak naprawdę, ogromne pole do charakterystycznego tylko nam działania. Znając zasady gry szukamy własnej taktyki na pokonanie przeciwnika i przewidzenie jego kolejnego ruchu. Grając często tylko udajemy, iż przestrzegamy zasad w sposób na tyle umiemy, by współgrający pozostali w przekonaniu nienaruszalności ustalonych norm. Spokojne i statyczne na pozór partyjki kart są świetnym polem rywalizacji. Częstokroć są tylko pretekstem do podjęcia walki. Ten temat podejmuje także Andrzej Hamerliński-Dzierzynski w swej książce O kartach, karciarzach, grach pocziwych i szulerskich. Opisuje on uczucia towarzyszące graczom podczas karcianych rozgrywek: [...] wiedzieli, że karta, padająca na lewo lub na prawo, nie jest istotą gry, jej treścią, a tylko – wynikiem; ostatnim, zewnętrznym znakiem walki, w poprzednich minutach już stoczonej [...]² A więc nie chodzi tu już tylko o silną kartę, ale determinację, za sprawą której staramy się sprawiać pozory silnych w atuty, pewnych siebie. Wielokrotnie daje nam to większą przewagę nad przeciwnikiem niż tzw. „silne karty” w ręce. Potwierdza się więc teoria swoistej gry pozorów. W rozgrywce karcianej, z uwagi na formę w jakiej się ona odbywa, duży wpływ ma dość bliski kontakt wzrokowy, przy którym zdolność przyjęcia pewnej pozy może się okazać decydująca. Ogromną rolę odgrywa mimika twarzy i jest to wręcz gra aktorska budująca się na napięciu. Tutaj nie była to już właściwie gra w karty. Raczej – gra sztyletowych spojrzeń, nieznacznych drgnień twarzy i ściągania palców, drapieżnie przyczajonych oczekiwań, uwagi napiętej do ostatka, trzymanej w gotowości na ów ułamek chwili, którego czasem mimo wszystko nie udało się chwycić³. I tutaj natrafiliśmy na trwały punkt nadający grze charakter mniej lub bardziej rozwiniętej improwizacji, czegoś nieprzewidywalnego, punktu załamania, czegoś czemu własną rozmyślnością lub podjętym ryzykiem możemy nadać inny bieg wydarzeń. To, co tak bardzo urzeka nas w grze, to możliwość zachowań, czy rozwiązań niekonwencjonalnych w porównaniu z tymi na jakie decydujemy się w codziennym życiu. Są to zachowania o tyle swobodne, że przez nas wybrane i uznane za najwłaściwsze na danym etapie gry. Do gry bowiem dochodzi, gdy grający mają ochotę bawić się tak właśnie

(choćby ta gra powodowała zmęczenie lub wymagała wytężonej uwagi), by dzięki temu zaznać rozrywki i zapomnieć o swoich troskach oraz wyłączyć się z życia powszedniego. Nasuwa się tutaj stwierdzenie P. Valéry'ego, o którym wspomina Caillois: Z zabawą mamy do czynienia wówczas, gdy znudzenie kładzie kres temu, co zapoczątkowała ochota⁴.

Warto więc pamiętać, że gra służąc rozrywce nie powinna ograniczać wolności gracza. Uczestnik musi dysponować pełną swobodą wypowiedzenia swego uczestnictwa z gry, odejścia w momencie przez siebie wybranym. Nie wypada jednak porzucić gry bez jakiegos istotnego powodu, co jest właściwie rodzajem kodeksu honorowego każdego gracza, ale jest to wtedy również bardzo indywidualna sprawa każdego z nich.

Grę należy także rozpatrywać w kontekście obszaru, w którym możemy mówić o jej funkcjonalności. Jest to z istoty zajęcie wydzielone, starannie wyseparowane, inaczej mówiąc wyodrębnione z całokształtu egzystencji człowieka. Dokonuje się ono w ściśle określonym czasie, miejscu i pewnej ograniczonej przestrzeni. Mamy tu do czynienia z tak zwanym obszarem gry. Może to być dowolne miejsce spełniające zasadę wykluczenia, na czas gry, wszystkich innych czynności poza nią samą. W przypadku gier karcianych mogą to być tzw. szulernie, kasyna, domy gry, co jest najczęstsze przy uprawianiu hazardu. Nie ma tu jednak jednoznacznej zasady, bo wiadomo, że grać w karty możemy równie dobrze w domu przy własnym stole, co w sytuacji spełnienia reszty obowiązujących warunków niezbędnych czynności gry, w żaden sposób nie umniejsza jej charakteru.

Wchodząc dalej w analizę obszaru gry stwierdzimy, iż można go jeszcze bardziej uściślić, a mianowicie, do powierzchni stolika, na który układamy karty. Jest to dla gracza obszar, którego nie należy opuszczać przed oficjalnym i sakramentalnym powiedzeniem *pass* lub zakończeniem partii w ogóle. Naruszenie, wyjście uczestnika gry poza ten określony obszar powoduje dyskwalifikację gracza, bądź pociąga za sobą właściwy rodzaj kary. Wieloznaczne i splątane prawa życia na ten określony czas i w określonej przestrzeni ustępują regułom ścisłym i kategorycznym, ale dobrowolnie przyjętym, na które należy się zgodzić, tak by gra miała prawidłowy przebieg.

Biorąc pod uwagę gry hazardowe, oczywiście się wydaje, że pokusa złamania reguł gry w celu czerpania z niej korzyści na własną rzecz jest nieunikniona, a wręcz wpisana w jej charakter, formułę. Oczywiście ten, kto oszukuje i narusza zasady, udaje, że ich przestrzega. Oszukujący nie kwestionuje zasad; nadużywa jedynie lojalności innych graczy. Grę niweczy ten, kto ujawnia nonsensowność zasad, ich charakter czysto konwencjonalny, ten kto nie chce grać, utrzymując, że gra nie ma najmniejszego sensu. Argumenty takie są nie do odparcia, bo w istocie gra nie ma sensu poza samą sobą. Właśnie to jest powodem, dla którego kategoryczność zasad ustalonych w grze jest tak ważna. Istotnym elementem gry, o czym warto wspomnieć, jest towarzysząca jej, bodajże zawsze, atmosfera napięcia. Jest to działanie zawierające element niepewności. Do końca rozgrywki nikt nie może wiedzieć jaki będzie wynik. Gdy w czasie partii kart wiadomo już, jak musi się potoczyć dalsza rozgrywka – gracze rzucają karty. Wszelka gra z założenia zawiera dla gracza

możliwość nieprzewidywalnej porażki – w przeciwnym razie nie byłaby już tak podniecająca i przyjemna. Owo napięcie oznacza niepewność, ale i szansę. Jest ono dążeniem do odprężenia. Element napięcia daje, także czynnościom gry, która sama w sobie znajduje się poza granicami dobra i zła, pewną zawartość etyczną. To właśnie te uczucia najbardziej wystawiają na próbę zdolności gracza: jego wytrwałość, spryt, jednocześnie zaś i duchowe siły, ponieważ mimo swego usilnego dążenia do wygranej powinien trzymać się w obrębie granic wyznaczonych przez przepisy danej gry.

Fenomenem gry jest jej porządkotwórczy charakter. Tworzy ona porządek, można nawet powiedzieć, że sama jest owym porządkiem. Wnosi ona w niedoskonały świat i zawziętość życia ograniczoną w czasie doskonałość. Gra wymaga bezwzględnego ładu. Takie ścisłe powiązanie z pojęciem ładu jest zapewne powodem, dla którego Huizinga upatruje – zapewne trafnie – przynależności gry do dziedziny estetyki, z którym to spostrzeżeniem zgadza się także Callois. Wyjaśnia on, iż czynnik estetyczny jest, być może, identyczny z dążeniem do stworzenia uporządkowanej formy, ożywiającej grę we wszystkich jej postaciach. Słowa, którymi możemy nazwać elementy gry i zabawy, po większej części przynależą właśnie do estetyki. Są to słowa, którymi usiłujemy określić również oddziaływanie piękna: napięcie, równowaga, kontrast, związanie i rozwiązanie: Gra może łączyć i dzielić. Przykuwa i urzeka, czyli oczarowuje. Pełna jest najszlachetniejszych właściwości, jakie człowiek potrafi w przedmiotach dostrzec i wyrazić; pełna jest rytmu i harmonii⁵.

Jak już zauważyliśmy, Callois w wielu przypadkach nie poddaje pod wątpliwość zdania Huizingi. I tak, oboje zgodnie twierdzą, iż gra, jako forma kulturowa, przybiera natychmiast ustalony kształt. Z chwilą gdy raz się rozegrała, pozostaje we wspomnieniu jako twór duchowy, lub tzw. duchowy skarb, jest przekazywana i w każdej chwili może zostać powtórzona. Ta powtarzalność jest jedną z ważniejszych cech, tworzącą coś w rodzaju wątku i kanwy. Mowa tu nie tylko o rozpoczynaniu gry, ale również o czynnościach cyklicznych podczas jej trwania. Powtarzalność i niezmiennosc tych czynności ma charakter rytualny, a więc towarzyszący człowiekowi od zarania dziejów, zarówno w cywilizacjach bardziej rozwiniętych jak i tych prymitywnych. Jest to motyw wielokulturowy, a właściwie, ta cykliczność pewnych zachowań wydaje się być nieodzowna człowiekowi w ogóle. Wracając jednak do tematu gry jako czynności wyseparowanej ze świata zewnętrznego, możemy uznać, że jest to mały, sztucznie wytworzony świat fikcyjny, istniejący dla potrzeb chwili i określonej społeczności. Nie powinno więc wzbudzać większych sprzeciwów stwierdzenie, iż reguła sama przez się tworzy fikcję. Tak więc, ktoś kto gra, przez sam fakt poddania się różnym regułom, wydziela się z życia powszedniego, w którym nie występuje żadna działalność, jaką by ta usiłowała naśladować.

Spróbujmy teraz zebrać nasze dotychczasowe rozważania i stwórzmy pełniejszą, bardziej zrozumiałą definicję gry jako zajęcia obejmującego pewne czynności. Zasady, o których powiemy, traktują o grach jako pewnej całości, lecz ich proporcja może się zmieniać w zależności od rodzaju gry:

- gra musi być czynnością dobrowolną: grający nie może tego robić z obowiązku.
- musi to być czynność wyodrębniona, tj. zamknięta w granicach czasowo – przestrzennych.
- musi posiadać, wcześniej omówiony, element niepewności; dzięki niemu przebieg ani wynik gry nie może być z góry wiadomy; nieodzowne jest pozostawienie pewnego marginesu, pozwalającego grającemu rozwijać inicjatywę i przejawiać pomysłowość.
- gra ma również spełniać warunek czynności bezproduktywnej; oznacza to, że nie prowadzi ona do wytworzenia dóbr, bogactw ani jakiegokolwiek nowego elementu ;
- musi być też czynnością ujętą w normy; czyni ją to zajęciem poddanym pewnym konwencjom, które zawieszają zwykłe prawa i chwilowo wprowadzają nowe „ustawodawstwo”, jedyne obowiązujące.
- musi grę charakteryzować fikcyjność; grze towarzyszy specyficzne poczucie wtórnej rzeczywistości lub też całkowitego oderwania od życia powszedniego.

Ponieważ podane wyżej cechy mają charakter czysto formalny, nie przesądzają one o treści gier. Okazuje się jednocześnie, że dwie ostatnie cechy – fikcyjność oraz reguły – prawie zawsze wyłączają się nawzajem. Wydaje się, że odpowiadają one czemuś, co z kolei stanowiłoby podstawę nowego podziału. Musiałby on uwzględniać nie te właściwości, dzięki którym gry przeciwstawiają się życiu rzeczywistemu, lecz te, dzięki którym w ich dziedzinie rysują się pewne grupy samoistne, nie dające się sprowadzić jedna do drugiej.

Callois proponuje nam podział na cztery zasadnicze klasy, zależnie od tego, czy w danych grach przeważa element współzawodnictwa, przypadku, naśladowania czy oszołomienia. Zgodnie z tym rozróżnieniem nazywa je : agon, alea, mimicy i ilinx. Można je uporządkować między dwoma biegunami. Na jednym z nich panuje prawie niepodzielnie wspólna zasada rozrywki, swobodnej improwizacji i bez troski: przejawiające nieskrępowanie bujną wyobraźnię, którą Callois nazywa paidia (zabawa). Na drugim biegunie ta żywiołowość podlega dyscyplinie na rzecz tendencji, która ją dopełnia i przeciwstawia się pod pewnymi, acz nie pod wszystkimi względami – na rzecz anarchiczności i kapryśności. Jest to ciągle rosnąca potrzeba podporządkowania spontaniczności pewnym konwencjom arbitralnym, nie znoszącym sprzeciwu i z założenia niedogodnym. Osiągnięcie celu zostaje tutaj utrudnione przez mnożące się przeszkody oraz trudności. Cel ten nadal nie ma charakteru użytecznego, aczkolwiek wymaga coraz więcej wysiłku, cierpliwości, zręczności oraz pomysłowości. Tę tendencję autor określa słowem ludus (gra). Dla naszych potrzeb ograniczymy się do dwóch pierwszych określeń : agon i alea, jako tych, które najwłaściwiej oddają specyficzny, jak się zaraz okaże, charakter gier z uczestnictwem kart. Ta specyfika wynika z niecodziennego i dość rzadkiego połączenia agon i alea. Jak już wcześniej wspominałam, w większości przypadków wykluczają się one nawzajem, jednak jeśli chodzi o karty obserwujemy niezwykłą zgodność pomiędzy nimi oboma. Karty to przypadek, w którym obie te dziedziny współistnieją, uzupełniają się i tworzą zgodną całość.

Zapoznajmy się teraz bliżej z istotą agon i alea, tak, by można z obu tych definicji zweryfikować cechy wspólne grom w karty: Agon to cała grupa gier i zabaw – ma charakter

zawodów, to znaczy walki w warunkach sztucznie stworzonej równości szans, pozwalającej antagonistom zmierzyć się w sytuacji idealnej, dzięki której zyskana przewaga jest ściśle wymierna i niepodważalna⁶. Oznacza to, iż w każdym wypadku współzawodnictwa chodzi o jakąś cechę tj. szybkość, wytrwałość, pamięć, zręczność lub pomysłowość, która przejawia się w ściśle określonych granicach bez żadnej pomocy zewnętrznej, tak, że zwycięzca jawi się jako najlepszy w danej kategorii. Równość szans wyjściowych jest tu oczywistą zasadą gry. Bywa, że niezależnie od pierwotnej zasadniczej równości szans wprowadza się jeszcze poprawkę proporcjonalną do domniemanego układu sił między partnerami. W przypadku agon istota gry polega na tym, by dowieść swej przewagi w danej dziedzinie. Uprawianie czystej formy agon zakłada napiętą uwagę, odpowiedni trening, maksymalny wysiłek i wolę walki, wymaga zdyscyplinowania i wytrwałości. Zawodnik jest zdany wyłącznie na własne możliwości, musi dać z siebie wszystko na co go stać, równocześnie przestrzegając przyjętych warunków. Najkrócej ujmując, agon odwołuje się do osobistych walorów i ma na celu ich ujawnienie.

Zastanówmy się teraz nad znaczeniem i zadaniami alea. Słowo to jest (w łacinie) określeniem gry w kości i przeciwieństwo agon, polega na decyzji, która nie zależy od gracza, na którą nie ma on wpływu. W tym wypadku nie chodzi o zwycięstwo nad przeciwnikiem, a nad losem. Mówiąc przewrotnie, to los decyduje o zwycięzcy. Tutaj grający nie usiłują wyeliminować niesprawiedliwości związanej z losem, ale to właśnie kaprys losu stanowi istotę gry. Jak mówi Callois: Allea ujawnia, kogo los darzy swą łaską. Grający zachowuje tu całkowitą bierność, niczego się od niego nie oczekuje, zbędna jest zręczność czy wysiłek mózgu [...] Sprawiedliwość – która i tu jest celem, osiąganym jednak inną drogą, i która ma polegać także na wystąpieniu pewnych idealnych warunków – nagradza zwycięzcę wprost proporcjonalnie do ryzyka, przy czym czyni to z niezwykłą skrupulatnością. Staranność, z jaką w innych przypadkach usiłuje się wyrównać szanse zawodników, tu wyraża się skrupulatnym zrównoważeniem ryzyka i zysku⁷.

Tak więc, w przeciwieństwie do formy agon, alea, w swej istocie, nie ceni trudu, cierpliwości, zręczności, kwalifikacji; eliminuje walory zawodowe, wytrwałość oraz trening. W istocie agon odwołuje się do odpowiedzialności osobistej, a alea to rezygnacja z woli, czyli zdanie się na łaskę losu. Gra w karty łączy w sobie elementy agon z alea: przypadek przecież decyduje o tym, co gracze dostają do ręki, po czym każdy, w miarę swych możliwości, wykorzystuje atuty przydzielone mu przez ślepy los. W grze takiej jak brydż główną broń gracza stanowią rozumowanie i umiejętność taktycznych zagrań, dzięki którym może on zrobić najlepszy użytek z otrzymanych kart. Natomiast w przypadku pokera liczy się przede wszystkim wnikliwość, psychologia i zimna krew. Jasne jest więc, że agon i alea mimo swej przeciwności podlegają temu samemu prawu, które daje im możliwość współistnienia; jest nim sztuczne wytwarzanie między graczami warunków absolutnej równości, jakiej rzeczywistość ludziom odmawia. W życiu nic nie jest oczywiste poza tym, że na początku wszystko jest niejasne, tak zasługi jak i zalety, a przede wszystkim

szanse. Gra w przypadku agon i allea stanowi próbę zastąpienia nieładu właściwego życiu potocznemu sytuacjami doskonałymi. Rola zasług lub przypadku jest w nich jednoznaczna i bezdyskusyjna. Zakłada się tu, że wszyscy mają prawo korzystać z tych samych możliwości udowodnienia swych walorów lub z tych samych szans dostąpienia łaski. W obu tych przypadkach człowiek usilnie wymyka się światu przekształcając go. Wszystkie te niezwykle cechy gry powodują, iż wokół niej tworzą się tzw. społeczności graczy połączonych w silne więzi, charakterystyczne dla tych środowisk. O specyfice tych więzi stanowią układy, zależności oraz prawa, które nie obejmują świata zewnętrznego, ale w pewien sposób na niego rzutują. Społeczność graczy przejawia na ogół skłonność do trwałości, nawet z chwilą gdy gra już się skończyła. Nie każda partia brydża prowadzi do założenia klubu. Istnieje jednak silne poczucie, iż wspólnie zajmuje się wyjątkową pozycję, że wspólnie separuje się od innych i uchyla od ogólnych norm, zachowuje swój urok jeszcze po zakończeniu gry. Ponadto, grając pozostawiamy po sobie pewne wrażenia, które w przeciwieństwie do zasad gry, zostają przeniesione w sferę postrzegania w świecie zewnętrznym. W istocie gra daje również świadectwo wartościom intelektualnym i moralnym danej kultury, przyczyniając się do ich rozwijania.

Mówiąc o społecznościach graczy warto wspomnieć, iż niegdyś formowały się one jedynie w kręgach szlacheckich, dworskich, dostępne były tylko osobom wyższego stanu. Warto tu wspomnieć, iż u schyłku panowania Augusta III ogarnął Warszawę szal związany z grą w karty. Grać chcieli wszyscy i przy każdej możliwej okazji. Grywano nie tylko w pierwszym w Polsce klubie karcianym u niejakiego Francosa, gdzie się zbierało towarzystwo związane z dworem. Często zjawiskiem były także, specjalnie w tym celu organizowane, bale publiczne z płatnym wstępem, które wabiły na równi wszystkich; od magnatów po stołeczne pospólstwo. Na bal przychodzono w maskach, które nazywano larwami. Na zdjęcie maski mogły sobie pozwolić, z oczywistych względów, osoby wyższego stanu: Póki jednak larwa oczy przesłaniała – jakkolwiek rzemieślniczek, okryty maską, hulał sobie zarówno z panami⁸. Dziś grać w karty może każdy. W przypadku gier hazardowych dyskryminować nas może jedynie brak pieniędzy, ze względu na wysokość proponowanych stawek. W erze kasyn gry, a nawet całych miast zorganizowanych na potrzebę grających, nikt nie dba kim jesteśmy, czy skąd pochodzimy. Możemy zostać nawet anonimowi, bo wartością wymierną są tam nasze zdolności, spryt, no i oczywiście pieniądze.

Społeczności graczy uprawiające hazard cechuje specyficzne pojęcie doznania przyjemności, jaką dostarcza ten rodzaj gry; im więcej jest do stracenia – a tym samym do zyskania – tym bardziej wzrasta przyjemne uczucie podniecenia. Mówiąc o zyskach lub stratach mamy oczywiście na myśli dobra materialne. Ryzyko jest tutaj o tyle większe, że następstwa gry znajdują wtedy swoje odzwierciedlenie w świecie realnym – poza grą. Zachodzi więc podejrzenie, iż to co zastajemy wtedy w świecie realnym, każe nam wracać do świata gry – niekoniecznie z chęci rozrywki. Chodzi tu, jeśli nie o zyski, to przynajmniej o wyrównanie strat. Paradoksalnie wielu graczy, utraciwszy dorobek życia, pragnie tylko tzw.

„jednego rewanżu”, tak by odzyskać to, co stracili i skończyć z hazardem, co w rezultacie okazuje się jeszcze bardziej ich pogrążyć. Zdecydowanie są to sytuacje, w których nasze nerwy i determinacja zostają krańcowo wystawione na próbę. Możliwe, iż zbyt częste praktykowanie tego rodzaju doświadczeń czy doznań jest powodem uzależnienia od tego rodzaju adrenaliny wyzwalanej w chwili skrajnego napięcia. Nie należy jednak zapominać, iż grom tego typu towarzyszy przewrotna fortuna, która sprzyjając jednemu, prowadzi do upadku innych. Jest to oczywiście istotą gier w ogóle – ktoś musi przegrać, by inny wygrał. Do nas, jednak, należy wybór – o co lub z jakich przyczyn gramy; czy gramy jedynie dla rozrywki, jednocześnie będąc wiernym czystej formie współzawodnictwa, czy też szukamy sposobu na wzmocnienie wrażeń lub szybkiego zarobku. Cokolwiek wybierzemy, powinniśmy pamiętać, że gra w swej formie powinna nadal sprawiać nam przyjemność i nie prowadzić do sytuacji, w których czujemy się zniewoleni.

Na tym właśnie etapie i tymi słowami pozostaje nam zakończyć przemyślenia na temat gry. Należy jednak zaznaczyć, że biorąc sobie za obiekt dociekań tę właśnie dziedzinę naszego życia, mieliśmy na celu nakreślenie tych najbardziej charakterystycznych cech gry, tak by jej istota stała się dla nas zrozumiała. Z całego natłoku i bogactwa informacji na temat gry w karty, jakimi raczą nas autorzy znanych dzieł wybraliśmy te, które zdawały się układać w jeden spójny i logiczny obraz. Teorie autorów okazują się różnić w niektórych punktach, co zmusiło nas do wybiórczego traktowania opinii przez nich utrwalanych. Tych, którzy pragną jeszcze dokładniej zapoznać się z zagadnieniem gry i różnymi teoriami na jej temat, ze względu na pewne ograniczenia w wymiarach pracy, pozostaje nam odesłać do ciekawej lektury dzieł autorów przez nas wykorzystanych na potrzebę tej pracy.

Bibliografia:

- 1 R. Callois, *Gry i ludzie*, Warszawa 1997
- 2 A. Hamerliński – *Dzierożyński, O kartach, karciarzach, grach pocziwych i grach szulerskich*, Kraków 1976
- 3 J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1998

Przypisy:

- 1 R. Callois, *Gry i ludzie*, Warszawa 1997, s. 14
- 2 A. Hamerliński – *Dzierożyński, O kartach, karciarzach, grach pocziwych i grach szulerskich*, Kraków 1976, s. 125
- 3 *ibidem*, s. 126
- 4 P. Valery, *Tel quel II*, 1943, w: A. Hamerliński – *Dzierożyński*, op. cit., s. 17
- 5 J. Huizinga, *Homo ludens, Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1998, s. 27
- 6 R. Callois, op. cit., s. 23
- 7 R. Callois, op. cit., ss. 25–26
- 8 A. Hamerliński – *Dzierożyński*, op. cit., s. 169

Katarzyna Borcz **[connect]**

Dyplom 2004

Katedra Projektowania Graficznego

Pracownia Nowe Media

promotor: prof. Marian Oslislo

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

recenzent: prof. Roman Kalarus

Prolog

W czasie ostatniej dekady w dramatyczny sposób zmieniło się nasze postrzeganie i sposób korzystania z komputerów. Jeszcze dziesięć, piętnaście lat temu komputer jawił nam się jako gigantyczny kalkulator – narzędzie w rękach programistów – i jako taki miał klarowną intelektualną tożsamość. Błyskawicznie rozwijający się system Sieci, zwanej Internetem, całkowicie zdominował naszą relację z komputerem, tworząc nowe przestrzenie dla milionów swoich mieszkańców, kwestionując i zmieniając nasz sposób myślenia, sposób w jaki postrzegamy i realizujemy naszą seksualność, tożsamość oraz formy społeczne.

Jako narzędzie komputer pomaga nam pisać, kontrolować stan kont bankowych, komunikować się z ludźmi. Ponadto, jako nowe medium, oferuje nam nowy model umysłu. Przeglądamy się w nim niczym w lustrze, odbijającym nasze myśli i fantazje. Co więcej, dziś możemy już przejść na drugą stronę tego lustra-monitora. Uczymy się żyć w wirtualnych światach i tworzyć wirtualne społeczności i związki z ludźmi. Istnieje całe podziemie cybernetyczne ludzi, którzy świadomie wybrali życie po drugiej stronie monitora, nazywani cyborgami, zamieszkują i tworzą elektroniczne pogranicze. Komputery, będąc ze sobą połączone za pomocą jednej lub miliona telefonicznych odnóg, tworzą przestrzeń, którą jej mieszkańcy nazywają Siecią. Obejmuje ona ogromny obszar składający się z stanów elektonowych, mikrofal, pól magnetycznych, impulsów świetlnych i myśli, określony przez pisarza powieści science-fiction Williama Gibsona mianem Cyberprzestrzeni. W pewnym sensie jesteśmy w Cyberprzestrzeni czytając pocztę elektroniczną, rezerwując bilety lotnicze przez Internet, czy nawet rozmawiając przez telefon. Ponadto istnieją mniej znane obszary Sieci, trudniej dostępne szerokiemu gronu użytkowników, gdzie rzeczywistość jest plastycznym tworzywem w naszych rękach. W dzisiejszej postaci Cybernetyczna Przestrzeń bardzo przypomina Dzikie Zachód. Jest ogromna, nieopisana, oszczędna w wypowiedziach (chyba, że ktoś jest nadwornym stenografem), nie ma określonej kultury i systemu prawnego, niełatwo się po niej poruszać i ciągle czeka na swoich zdobywców. W tym świecie ciszy, wszystkie rozmowy odbywają się na piśmie. Aby się do niej dostać, trzeba zapomnieć o swoim cielesie i o miejscu – stać się słowem. Oczywiście, takie środowisko sprzyja zarówno popełnianiu przestępstw, jak i narodzinom nowych idei wolności².

Internet był swego rodzaju Dzikim Zachodem, gdzie pierwsi dotarli mężczyźni poszukujący przygody, ziemi, sławy i majątku. Nikt nie egzekwował prawa, którego nie było. Przybyła też garstka odważnych kobiet, które stopniowo „przyniosły” prawo i porządek³. Dziś Internet nie jest tak bardzo „dziki”, cywilizacja już tu dotarła, choć nadal istnieje szara strefa – przestrzeń trudna do przeniknięcia dla osób, dla których życie w tzw. RL⁴ jest jedynym znanym i możliwym do zaakceptowania modelem rzeczywistości. Mówi się, że żyjemy obecnie w społeczeństwie informacyjnym. Po wielkiej rewolucji przemysłowej, na świecie nastaje rewolucja informacyjna tworząca cywilizację trzeciej fali, dawno

zapowiadaną przez Tofflerów⁵, przynosząca łatwy i tani dostęp do środków informacji oraz najnowszych technologii komputerowych, gdzie komputer odgrywa kluczową rolę w niemal każdej dziedzinie życia, umożliwiając i pracę i rozrywkę przed ekranem monitora, a niektórym alternatywne życie po jego drugiej stronie. Dla najmłodszego pokolenia, nazywanego Generacją Y, komputery nie są tajemnicą, często swoją wiedzą na temat technologii informacyjnych i Internetu przewyższają swoich rodziców i nauczycieli⁶. Jak każda przestrzeń, także i ta cybernetyczna stała się miejscem, gdzie spotkamy innych ludzi, wymieniamy myśli, komunikujemy uczucia, szukamy, bawimy się, tworzymy i niszczymy – sceną dla gry wyobraźni. Mamy też możliwość budowania nowego rodzaju społeczności – wirtualnych społeczności, które tworzymy razem z ludźmi z najodleglejszych zakątków świata. Budujemy, często bardzo osobiste, związki z ludźmi, codziennie z nimi rozmawiamy i spędzamy razem czas, choć nigdy nie spotykamy ich fizycznie. Formująca się na naszych oczach kultura symulacji pozostaje nie bez wpływu na nasze pojmowanie umysłu, ciała, jaźni i maszyny. Spotykamy tu komputery-psychoterapeutów, roboty-insekty, dostajemy zbudowane z nieformatowanego tekstu róże jako dowód uczucia, uprawiamy wirtualny seks, zawieramy cyber-mażeństwa, a może się nawet zdarzyć że przyjdzie nam brać udział w wirtualnym procesie sprawcy cyber-gwałtu.

Zdecydowana większość komunikacji, która ma miejsce w Sieci odbywa się wyłącznie na płaszczyźnie tekstowej. Fakt ten może z jednej strony zubażać interakcje międzyludzkie, z drugiej jednak strony otwiera możliwości nieosiągalne w tradycyjnych interakcjach. Traci znaczenie duża część informacji dostępnych w kontakcie osobistym, takich jak przekaz pozawerbalny, akcent, tempo wypowiedzi, kontekst społeczny itp., dzięki czemu specyfika relacji międzyludzkich w Cyberprzestrzeni jest zjawiskiem interesującym zarówno pod względem psychologicznym jak i społecznym. Tożsamość jednostki odgrywa kluczową rolę w komunikacji. Znajomość tożsamości partnera jest podstawą wzajemnego porozumienia. Podczas kontaktu z nieznaną osobą dochodzi do szybkiego „rozpoznania” partnera, co pozwala obu stronom podjąć decyzję o kontynuacji lub przerwaniu interakcji. Wspomniane „rozpoznanie” oparte jest na podstawie zewnętrznych cech partnera, jego wyglądu i zachowania. Osoba postrzegana i oceniana jest przez pryzmat stereotypów związanych z płcią, wiekiem, przynależnością kulturową, sposobem mówienia, ubierania i poruszania się. Niedostępność tych informacji w komunikacji za pośrednictwem Internetu prowadzi do zachowania większej animowości i wyrównania statusu społecznego oraz pozwala na eksperymentowanie i manipulowanie swoją tożsamością. W świecie fizycznym obowiązuje nierozłączna jedność: jedno ciało – jedna tożsamość, [tymczasem w Cyberprzestrzeni] każdy może posiadać tyle elektronicznych osobowości, ile zdoła wykreować⁷. Interakcja za pośrednictwem sieci komputerowych pozwala na uwolnienie się od stereotypów związanych z aspektami tożsamości, na które w świecie fizycznym jednostka nie ma wpływu, wynikających bądź z pochodzenia, jak rasa czy narodowość, lub uwarunkowanych biologicznie, jak płeć, wygląd zewnętrzny, czy dysfunkcje fizyczne.

W świecie komunikacji opartej wyłącznie na tekście przekaz słowny jest bowiem nie tylko jedynym środkiem porozumiewania się, ale również jedynym narzędziem autoprezentacji.

Niniejsze opracowanie jest opowieścią o budowaniu tożsamości w kulturze symulacji. Analiza internetowych doświadczeń staje się jednak zrozumiała jedynie jako część szerszego kulturowego kontekstu. Internet, początkowo przeznaczony tylko dla personelu wojskowego i naukowców, stał się dzisiaj medium masowym. Kontekst kulturowy jest historią erozji granic, przenikania się rzeczywistego z wirtualnym, ożywionego z nieożywionym, jaźni jednostkowej ze zwielokrotnioną zarówno w teoriach naukowych jak i w życiu codziennym. Naukowcy pracują nad stworzeniem sztucznego życia, a dzieci wcielają się w kolejnych wirtualnych awatarów. Zmienia się sposób tworzenia i doświadczania tożsamości przez człowieka, w Internecie zaś konfrontacja techniki z ludzką jaźnią przybiera szczególnie interesujące formy. Tytuł pracy: *Connect*, czyli z angielskiego Połącz się odnosi się do pierwszego kroku, który musimy wykonać przechodząc na drugą stronę monitora tzw. zalogowania się czyli połączenia się z Siecią. Na początek w rozdziale pierwszym W Sieci przedstawione zostaną podstawowe środowiska Internetu. Choć wiele z nich zachodzi na siebie, a inne są niezwykle zróżnicowane wewnętrznie, można zaobserwować między nimi pewne zasadnicze różnice, które zdają się mieć wpływ na nasze zachowanie. Taksonomia ta dzieli istniejący świat wirtualny na ostrzej zdefiniowane obszary o wspólnych psychologicznych cechach.

Dwa następne rozdziały: *MUD i Maya* poświęcone są przybliżeniu jednego z wymienionych wcześniej środowisk sieciowych, zwanego MUD, na którego analizie oparte jest to opracowanie. W wielu zakątkach Internetu na pierwszym planie są słowa, które piszemy. MUD jako tekstowa rzeczywistość jest środowiskiem całkowicie opartym na nieformatowanym tekście. Czwarty rozdział *Słowa* opowiada o komunikacji całkowicie opartej na przekazie słownym, o ograniczeniach i możliwościach nakładanych przez ten środek wyrazu. Dzięki zespołowi wielu wyjątkowych cech Internet pomaga nam przyjmować różne role i eksperymentować ze swą jaźnią. Konstruowanie sieciowych tożsamości i odgrywanie ról to zagadnienia, które opisuje rozdział piąty zatytułowany *Scena*. Jedną z najważniejszych zmiennych mających ogromny wpływ na wywierane przez nas wrażenie jest nasza płeć. Także w Internecie nacisk na jej poznanie jest wyjątkowo silny. Rozdział *Płeć* zajmuje się rolą płci w tworzeniu sieciowego wizerunku a także sposobami jakimi można nią manipulować. Jednym z nich jest wirtualna zmiana płci, której znany przypadek opisuje rozdział siódmy - *Joan*. Kolejny rozdział - *Mr. Bungle* - zajmuje się gwałtem wirtualnym i relacjonuje głośny przypadek, który miał miejsce w środowisku MUD i był rozpatrywany przez internetowy trybunał, dotycząc ważnych zagadnień wolności słowa i kwestii prawnych w Sieci. W rozdziale dziewiątym *Ciało* opisany jest uzależniający potencjał środowisk MUD oraz aspekty psychologiczne, które sprawiają, że niektórzy ludzie nie potrafią nawet na chwilę wylogować się z Sieci. Z kolei rozdział dziesiąty *Okna* przedstawia jak podstawowy element systemu Windows – okna – stał się metaforą zdecentralizowanej

i zwielokrotnionej jaźni, pozwalając nam doświadczyć idei postmodernistycznych dzięki doświadczeniu, w którym pośrednikiem jest komputer. Epilog to refleksja na temat relacji człowiek <--> komputer, ich wzajemnego wpływu na siebie oraz tego, jak ten nowy związek prowokuje nas do zadawania pytań o naturę człowieczeństwa i życia.

W sieci

Internet jest stosunkowo nowym środkiem komunikacji i bardzo szybko wkroczył w niemal wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności. Tylko ludzka wyobraźnia jest limitem dla sposobów, w jaki możemy korzystać z Sieci. Jak każde środowisko, w którym działa człowiek, Internet wywiera potężny wpływ na nasze zachowanie. W tym nowym, nie zbadanym jeszcze środowisku, gdzie hamowanie zachowań nieakceptowanych jest bardzo ograniczone, ludzie skonfrontowani z ideą wolności i anonimowości mogą zachowywać się i reagować w nowy, nieprzewidywalny sposób. Nawet niewielkie zaburzenie środowiska może powodować, że wiele osób zdolnych jest do nietypowych dla siebie, zaskakujących zachowań. Dzięki świadomości tego wpływu na naszą percepcję i zachowanie, jako użytkownicy możemy wpływać na rozwój Sieci i kształtować jej charakter. Trudność badań nad zagadnieniem zachowania w Sieci polega na tym, że b y c i e w C y b e r p r z e s t r z e n i składa się na ogromną mozaikę doświadczeń. Każdy człowiek może poznawać Internet, wchodzić w interakcje z innymi ludźmi i prezentować w nim siebie w bardzo indywidualny sposób. Opierając się na moim własnym doświadczeniu oraz biorąc pod uwagę to, jak pewne cechy Cyberprzestrzeni wpływają na zachowanie człowieka podzieliłam ją na kilka następujących środowisk:

- world wide web – globalna sieć katalogów i stron internetowych WWW umożliwiająca wyszukiwanie interesujących nas informacji i materiałów w internetowych bazach danych
- e-mail – poczta elektroniczna-jedna z najstarszych i, obok wyszukiwarek WWW, najpopularniejsza z usług udostępnianych przez Internet polegająca na przesyłaniu listów w formie elektronicznej, również z załącznikami do adresata posiadającego konto internetowe
- asynchroniczne forum dyskusyjne:
 - >> listy adresowe – specjalne konta e-mailowe, ustawione by automatycznie przysyłać każdą wiadomość trafiającą na ich adres wszystkim osobom z listy
 - >> grupy dyskusyjne – tablica ogłoszeniowa Usenet – najstarsza nisza Internetu umożliwiająca jego użytkownikom porozumiewanie się, wymianę poglądów na każdy temat, uzyskiwanie informacji w kwestiach technicznych i wskazywanie interesujących miejsc w Sieci
- rozmowy synchroniczne – czaty na kanałach IRC-wirtualne pokoje do prowadzenia rozmów w czasie rzeczywistym z innym ludźmi zalogowanymi do Sieci, którzy piszą krótkie wypowiedzi i czytają przesuwające się na ekranie odpowiedzi rozmówców

- MUD⁸ – rzeczywistość wirtualna całkowicie oparta na tekście, w której gracze posługując się wpisywaniem komend i językiem programowania odgrywają role i współtworzą otaczający ich świat
- netmeeting – video-konferencja – najnowsza i coraz intensywniej rozwijająca się kategoria komunikacji za pośrednictwem Internetu polegająca na interaktywnym przesyłaniu obrazu i dźwięku – za pomocą kamer internetowych [webcam] i mikrofonu [voice-chat]

Niniejsza analiza opiera się na piątej z wymienionych kategorii czyli przestrzeniach internetowych zwanych MUD, które są wirtualnymi grami słownymi nowego typu i nową formą społeczności. MUD-y to programy komputerowe udostępniane przez Internet, które opanowały środowiska uniwersyteckie na początku lat osiemdziesiątych. MUD-y to wirtualne światy w bazach danych, z którymi gracze łączą się za pośrednictwem komend pisanych na klawiaturze. Tysiące ludzi spędza dziesiątki godzin tygodniowo w MUD, za pomocą wpisywanych komend kształtując wirtualną rzeczywistość, tworzą swoje postaci, przeżywają przygody, romanse, walczą, kochają, pracują, posługują się magią, tworzą przedmioty, uczestniczą w obrzędach, żyją i umierają. Gracze łącząc się z serwerem przenoszą się w wirtualną przestrzeń, stają się jej częścią i współtworzą otaczający ich świat. Niektórzy twierdzą, że światy MUD są dla nich bardziej rzeczywiste niż RL – tutaj mogą być sobą lub kimś, kim chcieliby być. W tej grze ani tożsamość ani nawet zasady zachowań społecznych nie są dane z góry, ale powstają w trakcie gry. W tych społecznościach Cyberprzestrzeni jesteśmy nieustannie zawieszeni między tym co rzeczywiste, a tym co wirtualne, szukamy drogi w ciemnościach, niepewni naszych kroków posuwamy się do przodu, po drodze szukając i wymyślając siebie samych.

MUD

MUD to rzeczywistość wirtualna całkowicie oparta na nieformatowanym tekście, której składniki dobrane są w taki sposób, by pogłębić przywiązanie do miejsca i społeczności. Oryginalnie zaprojektowana w 1980 roku jako fabularna gra komputerowa *Dungeons and Dragons*, z czasem ewoluowała ku bardzo rozbudowanym światom istniejącym w bazach danych, gdzie ludzie używają s ł ó w i języka programowania, by odgrywać role, budować światy i wszystkie istniejące w nich przedmioty, rozwiązywać zagadki, posługiwać się magią, walczyć o władzę i prestiż, zdobywać wiedzę, szukać przygody, zemsty i miłości. W niektórych MUD-ach można znaleźć odcieleśniony seks, w innych nawet zabić lub umrzeć. Obecnie istnieje kilka form środowiska MUD, charakteryzujących się różnicami w języku programowania: MOO [MUD object orientated], MUSH [multi-user shared hallucination] i MUSE [multi-user simulated environment]. W niniejszym opracowaniu będę używała wspólnego terminu MUD w odniesieniu do wszystkich tych form środowisk rzeczywistości wirtualnej, opartych na nieformatowanym tekście.

Od kilku lat powstają także nowe środowiska wzbogacone o grafikę oraz efekty dźwiękowe, tzw. m e t a ś w i a t y, MMORPG [massive multi-user role playing games]. Są one multimedialnymi spadkobiercami MUD i należą do najbardziej żywych i wciągających środowisk sieciowych. Jednak wielu graczy twierdzi, że użycie grafiki nie wzbogaci lecz raczej zuboży doświadczenie MUD. Środowisko oparte na samej c z c i o n c e ma swoistą poetykę, pozwala na swobodę interpretacji i grę wyobraźni. MUD-y stały się rodzajem zbiorowo pisanej literatury. Gracze są równocześnie autorami, twórcami przekazu, jak i odbiorcami jego zawartości. Gra MUD łączy w sobie elementy pisania scenariusza, gry scenicznej, teatru ulicznego, improwizacji teatralnej a nawet komedii dell'arte. Uczestnicząc w grze jesteśmy nie tylko autorami tekstu – podczas społecznych interakcji konstruujemy nowe tożsamości – stajemy się autorami samych siebie.

MUD-y to środowiska szczególnie sprzyjające zabawom i manipulacjom tożsamością i dzięki temu są w pewnym sensie żywymi laboratoriami do badań nad wpływem wirtualnych społeczności na naszą psychę, myśli i uczucia. Chociaż tej nocy w RL jestem w pracowni komputerowej Media Lab na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania, w zimnych i ciemnych o tej porze roku Helsinkach, projektując serię plakatów dla Amnesty International, to na kanadyjskim serwerze MOO [<http://www.moo.ca>] dla wszystkich graczy mam na imię _maya_ i jestem Elfem. _Maya_ – moja najlepiej dopracowana postać – obchodziła niedawno siedemdziesiąte trzecie urodziny. To stosunkowo bardzo młody wiek, gdyż, jak wszyscy wtajemniczeni wiedzą, Elfy żyją około sześciuset lat. Mam przed sobą pracowitą noc: plakaty muszą być gotowe na jutro a _mayę_ czeka jeszcze dziś poważne starcie z siłami Czarnej Magii. Decyduję, że Amnesty International może jeszcze chwilę poczekać, wchodzę do MUD i kolejny raz staję się _mayą_.

MAYA

Szamanka i adeptka sztuk walki _maya_ przygotowuje właśnie wywar ze świętych grzybów. Jej Magiczny Las tonie we mgle, jednostajny dźwięk bębnow generowany przez najnowszy model wysoko-górskiego odtwarzacza ultradźwięków z bass-boostem powoli wprowadza ją w trans. Kiedy zapada zmrok _maya_ powoli odpala papierosa, jest już gotowa do następnej misji. Niebo jest bezgwiezdne, ale _maya_, przedstawicielka rasy Elfów, dzięki zdolności infrawizji bez problemu znajduje swoją drogę w ciemnościach. Przedziera się przez grząskie bagna, zamieszkane przez trójgłowe Hydry i stada złośliwych Harpii. Spieszy na spotkanie ze swoim, oswojonym magią miłości wilkiem Phaerusem i już z daleka wyczuwa jego obecność. Przez chwilę patrzą sobie z czułością w oczy, a Phaerudus głośno tłucze ogonem o ziemię. Przez ten krótki moment obydwójce są bardzo szczęśliwi, ale wiedząc że czeka ich bardzo niebezpieczna misja szybko ruszają w dalszą drogę ku Polanie Jednorożców, gdzie do walki przygotowują się już Arcymag, Licz, dwóch Kapłanów i horda Troglodytów.

„[...] _maya_ mówi szeptem: już tu są...

Phaedrus patrzy wyczekująco na _mayę_

maya rzuca na siebie i Phaedrusa czar ochronny

maya wyjmuje artefakt i daje znak Phaedrusowi

Phaedrus wie co ma robić, uśmiecha się i bezszelestnie znika w ciemnościach

maya zamyka oczy i przechodzi w wyższy stan świadomości..." [www.moo.ca]

W tej samej chwili czuje przeszywający ból, jej ruchy zostają spowolnione, a pole mocy słabnie. Przeciwnik zaatakował. Moje ręce nerwowo uderzają w klawiaturę, uderzenia serca są coraz szybsze i słyszę swój własny puls. Jedno nieostrożne posunięcie, jeden fałszywy krok i moja postać _maya_ zginie, a setki godzin poświęconych konstruowaniu jej będą stracone. Nie tylko moja wymyślona persona jest w niebezpieczeństwie. Co stanie się z Phaedrusem, postacią stworzoną przez mojego przyjaciela Stevena z Anglii? Los _mayi_ wpłynie na wirtualne istnienia innych postaci reprezentujących prawdziwych przyjaciół w świecie materialnym. Jestem w MUD i razem z dziesiątkami tysięcy ludzi z całego świata budujemy światy fantazji w Sieci. Witam po dzikiej stronie kultury Cyberprzestrzeni, gdzie magia jest prawdziwa, a tożsamość płynna. Rzeczywistość jest całkowicie plastyczna, gdyż budujemy ją za pomocą słów i sami jesteśmy tu słowem.

Słowa

MUD oferuje bardzo różnorodne formy komunikacji, od normalnej konwersacji po „telepatyczny” kontakt z osobami znajdującymi się w innych pomieszczeniach – tzw. paging, szept, krzyk czy gest. W MUD zwanym Farside jest 209 komend służących opisywaniu emocji. Wiele programów MUD umożliwia graczom również asynchroniczne formy komunikacji, przysyłanie sobie wiadomości tekstowych oraz oferuje programy informujące kiedy ich ulubiona postać dołącza do gry. Christopher Werry z Carnegie Mellon University twierdzi, że uczestnicy internetowych rozmów rozwijają „nowatorskie, często akrobatyczne strategie lingwistyczne, tworząc rejestr językowy przystosowany do ograniczeń nakładanych przez medium”¹¹. W MUD wszystko jest słowem, które piszemy, a ciąg znaków w kodzie ASCII jest jedynym źródłem ekspresji. Kiedy postać Thunder próbuje za pomocą klawiatury odegrać rolę palenia tytoniu zaczyna od napisania ciągu znaków :-Q mających przedstawić człowieka palącego papierosa, następnie pisze :-| , co ma oznaczać, że człowiek zacisnął usta zatrzymując dym w płucach. W końcu odgrywa całą swoją rolę, polegającą na paleniu papierosa, dwukrotnym zaciągnięciu się, wypuszczeniu dymu i okazaniu, że przeżycie było przyjemne – używając następujących środków:

:-Q :-| :-\ :-\sssss :-)

Tego typu gra aktorska wymaga od uczestników ogromnej pomysłowości z powodu ograniczeń nakładanych przez ten środek wyrazu i przede wszystkim gotowości do pozostania w świecie iluzji i akceptacji jej jako rzeczywistości. „W tej rzeczywistości, do której każdy komputer jest oknem, przedmioty widziane i słyszone nie są materialnymi przedmiotami a nawet niekoniecznie reprezentują świat materialny, są one raczej, w formie, charakterze i działaniu, stworzone z danych, z czystej informacji”. Nawigacja w środowisku MUD polega na wpisywaniu komend, na przykład: N [północ], S [południe], a gdy wchodzimy do jakiegoś pomieszczenia, na ekranie ukazuje się jego plastyczny opis. Wszystko w MUD, począwszy od tożsamości postaci gracza do krzesła, na którym ta postać siedzi jest pisemnym opisem, ukazującym się, gdy patrzymy na dany obiekt. Gracze mogą tworzyć własne lokacje i ich opisy. Przy pomocy wyobraźni i pewnej znajomości programowania można wyczarować magiczny artefakt, tajemną wiadomość, którą tylko wybrani gracze mogą odczytać, zamykaną na kłódkę skrzynię pełną skarbów, teleport, lunetę do podglądania tego, co dzieje się w innych miejscach, bombę zegarową wybuchającą o określonym czasie, łańcuch górski, czy też po prostu puszkę coca-coli lub cokolwiek innego, co słowo mogą opisać.

MUD-y to światy fantazji, nie bardziej rzeczywiste niż otoczenie i bohaterowie powieści lub opery mydlanej, a jednak prawdziwi ludzie tworzący i zamieszkujący te światy z głębokim przekonaniem opowiadają jak prawdziwe i intensywne są uczucia, które je z nimi łączą. W porównaniu z całym tym sztafażem – ubiorem, fryzurą, kosmetykami itd., którym dysponujemy w życiu codziennym i który często rujnuje nas finansowo, kława i a t u r a jest mało przyjaznym i dość topornym narzędziem autoprezentacji. Jednak w każdej sytuacji społecznej ludzka potrzeba wywarcia na innych wrażenia jest bardzo silna, a użytkownicy Sieci często wykazują się w tym względzie niezwykłą pomysłowością. W świecie MUD, gdzie komunikacja opiera się wyłącznie na tekście, przekaz słowny jest wszystkim, czym dysponujemy przy autoprezentacji. Oto, co mówi na ten temat jeden z użytkowników MUD: „Możesz być kimkolwiek zechcesz być. Możesz całkowicie przededefiniować siebie jeśli chcesz. Możesz być innej płci. Możesz być bardziej rozmowny. Możesz być mniej rozmowny. Cokolwiek. Możesz być kimkolwiek chcesz, naprawdę, kimkolwiek jesteś zdolny być... Łatwiej jest zmienić sposób w jaki ludzie cię postrzegają, bo wszystko co mają jest tym, co im pokażesz. Nie wyciągają wniosków patrząc na twoje ciało. Nie wyciągają wniosków słysząc twój akcent. Wszystko co widzą to twoje słowo¹¹”.

Scena

Pierwszy krok w MUD to stworzenie swojej tożsamości. Mieszkańcy Cyberprzestrzeni z niezwykłą starannością wybierają sobie imiona i uważają się za ich właścicieli. W Sieci ludzie nie mają wiele, lecz to co uważają ze swoją własność, traktują jak skarb. Częścią

procesu tworzenia wrażenia jest konstruowanie samo-opisu postaci, który pozwala osadzić ją w odpowiednim dla danego MUD kontekście. Role postaci są gwarancją podtrzymania wiarygodności wspólnej przestrzeni i indywidualnej iluzji bycia na przykład nawigatorem promu kosmicznego lub psotnym rudym lisem bagiennym niosącym kamienie szlachetne. Role te są dla ludzi nowymi *scenami*, na których mogą improwizować i próbować nowych tożsamości nadając realny wymiar *scenariuszowi*. Dr Sherry Turkle pisze: „Komunikacja za pośrednictwem sieci komputerowych może służyć jako miejsce do konstruowania i przekonstruowywania tożsamości¹²”. Korzenie MUD leżą głęboko w tej części ludzkiej natury, która zachwyca się opowiadaniem historii i zabawą w udawanie. W książce *Komputery Jako Teatr*, Brenda Laurel twierdzi, że tak silna identyfikacja graczy z ich fikcyjnymi postaciami w bazie danych jest przykładem tej samej ludzkiej zdolności *miemesis*, którą Arystoteles przypisywał zmieniającej-duszę (a co za tym idzie, zmieniającej społeczeństwo) mocy *teatru*¹³. W teatrze MUD akcja sztuki toczy się 24 godziny na dobę i 365 dni w roku. Zakładanie i zdejmowanie masek to nieodłączna część kultury Cyberprzestrzeni i może przybierać różne formy. Tworząc swoje internetowe wcielenie gracze mogą zmierzyć się z nową tożsamością, stworzyć tożsamość fałszywą, eksperymentalną lub istnieć jako wiele zupełnie różnych postaci jednocześnie. Mogą być kobietą, mężczyzną, postacią bezpłciową lub mieć tożsamość zbiorową będąc na przykład rojem pszczół. Anonimowość zapewniona przez taki rodzaj komunikacji daje ludziom wolność do eksperymentowania z własną jaźnią i sprawdzenia jak społeczność odbiera ich w nowych rolach, jak zmienia się ich postrzeganie samych siebie. W Sieci krąży żart pokazujący psa z łapą na klawiaturze, wyjaśniającego drugiemu: „W Internecie nikt nie wie, że jesteś psem”. To prawda, że będąc w MUD możemy odgrywać rolę tak daleką od naszego wyobrażenia o nas samych jak tylko chcemy, możemy też jednak *grać* samych siebie. Jeden z graczy zauważył: „Wielu ludzi rozpoczyna grę od wcielenia się w postaci zupełnie odmienne od nich samych, lecz z czasem większość z nas, grających, nie może się powstrzymać od nadawania granym postaciom cech własnej osobowości.” Inny gracz mówi: „Część mnie, bardzo ważna część mnie, istnieje tylko wewnątrz PernMUD¹⁴”. Kryzysy tożsamości i auto eksploracja to ważna część rozwoju człowieka, będąca nieocenionym doświadczeniem dla naszego rozwoju psychicznego. Szczególnie życie w szybko przeobrażających się państwach uprzemysłowionych, gdzie współistnieje nieograniczona ilość różnorodnych modeli i stylów życia, sprzyja częstemu kwestionowaniu i przewartościowywaniu dotychczasowych przekonań i celów życiowych. Taki wzorzec zmiany postaw znany jest jako cykl MAMA. W Cyberprzestrzeni niepomniernie wzrastają możliwości wielokrotnego przechodzenia tego cyklu lub zatrzymania się na stałe w stanie moratorium. Za każdym razem kiedy logujemy się do Sieci, możemy na nowo wchodzić w ten stan stając się kimś innym, eksperymentując z tożsamościami, które dotąd znajdowały się poza naszym zasięgiem z powodów logistycznych lub zasadniczych praw fizyki.

Inną zasadniczą różnicą między wzorcem MAMA w Internecie a wzorcem MAMA¹⁵

z prawdziwego życia, oprócz tempa, jest także kwestia konsekwencji. Gdy, podczas eksperymentów z alternatywną jaźnią w Sieci, tracimy kontrolę nad sytuacją, możemy się po prostu rozłączyć i tym samym – zniknąć. W każdej chwili możemy dołączyć do tysięcy innych społeczności, w których nikt nie będzie nic wiedział o naszych wcześniejszych praktykach. W prawdziwym życiu znacznie trudniej jest się wycofać z różnych sytuacji i często lęk przed konsekwencjami powstrzymuje nas przed radykalnymi eksperymentami.

Płeć

W przestrzeniach sieciowych używanych do nawiązywania kontaktów towarzyskich nacisk na poznanie płci jest wyjątkowo silny, gdyż ta kategoria ma fundamentalne znaczenie w procesie tworzenia pierwszego wrażenia. Innymi istotnymi cechami są także wiek, narodowość i rasa. Często pierwsze pytanie, które słyszymy w Sieci to „ASL?”¹⁶ Możliwości ukrywania, czy fałszowania informacji związanych z tymi kategoriami, które otwiera komunikacja za pośrednictwem sieci komputerowych są w różny sposób wykorzystywane przez jej użytkowników. Środowisko MUD pozwala na operowanie większą niż dwie ilością płci: poza kobietami i mężczyznami istnieją tu także osoby rodzaju neutralnego – *neuter*, królewskiego – *royal* – mówiące o sobie „*my*”, są tu także po prostu „osoby” – *person* – i wiele innych, których znaczenia nie sposób przetłumaczyć. Wybór wpływa na zaimki, jakich program używa do relacjonowania działań i słów wypowiedzianych przez graczy. Działania postaci o płci „osoba” – *person* – będą opisane za pomocą specjalnie dla niej utworzonych zaimków, na przykład: „*person reads pers book perself*”, wybierając płeć Spivak, gracz otrzyma zaimki „*e/em*”, zamiast „*on/jemu*” czy „*ona/jej*”, a komuś, kto wybierze płeć grupową, na przykład „*stado ptaków*”, zostaną przydzielone zaimki „*one/im*”¹⁷.

Pavel Curtis, legendarna postać świata MUD i twórca LambdaMOO – ich społecznie zorientowanych odpowiedników – uważa, iż w przebiegu interakcji pomiędzy partnerami płeć gracza jest zdecydowanie najważniejszą zmienną. Ogromna większość graczy to mężczyźni i spora część z nich decyduje się na kreowanie postaci kobiecych, co w pewnym sensie wyróżnia ich spośród innych. Pobudki takiej wirtualnej zmiany płci mogą być bardzo różne. Niektórzy mogą robić to dla samej zabawy w udawanie, inni posuną się do prób zbliżenia się do graczy płci męskiej w celu wciągnięcia ich w gry seksualne. Jest to fenomen tak rozpowszechniony, że z góry zakłada się, iż flirtujące postaci kobiece są, w prawdziwym życiu, mężczyznami. Bazując na tym założeniu gracze ci stają się często przedmiotem ostracyzmu społeczności sieciowej. Niektórzy uczestnicy MUD sugerują, że taki sieciowy transwestytyzm może wynikać z – ukrytych lub nie – skłonności czy fantazji homoseksualnych. Środowisko MUD, ze względu na swoją specyfikę, oferującą bezpieczeństwo i anonimowość, pomaga pozbyć się zahamowań i stwarza świetną okazję do sprawdzenia się w intymnej sytuacji z drugim mężczyzną. Jednak z rozmów z gra-

czami wynika, iż większość mężczyzn przedstawia się jako kobiety bardziej z ciekawości niż chęci oszukania kogoś. Interesuje ich przeciwna płeć – chcą poczuć jak to jest być postrzeganym przez społeczność jako kobieta oraz jaki wpływ ma płeć na życie człowieka i konstrukcję jego osobowości. Ponieważ kobiety stanowią wśród graczy mniejszość, mogą być specjalnie traktowane lub stać się ofiarami molestowania. Jak zauważa Curtis: „Internet jest nadal przestrzenią zdominowaną przez mężczyzn, a wskutek prób sieciowego molestowania kobiety nie całkiem swobodnie czują się jeszcze w niektórych, szczególnie wrogich im środowiskach sieciowych¹⁸”. Populację MUD – poprzez zespół cech związanych z samym programem – stanowią głównie mężczyźni, jednak w swoich badaniach na ten temat Lori Kendall stwierdziła, że mimo wszystko może to być kuszące środowisko dla „części kobiet, które potrafią sobie w nim wypracować pozycję silnych, niezależnych i inteligentnych graczy”. Dla reszty jednak nie są to zbyt zachęcające światy. Jak to się często zdarza w Sieci, zwłaszcza w jej słabiej psychologicznie ustabilizowanych środowiskach, kobiety przyporządkowywane są do kategorii nowicjuszy, często stają się przedmiotem zainteresowania i otrzymują więcej pomocy od graczy mężczyzn. Tendencja ta świetnie wpisuje się w stereotyp, zgodnie z którym mężczyzna jest wszytkowiedzącym ekspertem, kobieta natomiast mało samodzielnym laikiem. Jednym z najciekawszych zjawisk psychologicznych i społecznych w Cyberprzestrzeni jest wirtualna zmiana płci - gender switching. Komunikacja za pośrednictwem sieci komputerowych umożliwia nie tylko ujawnienie informacji na temat swojej płci, ale także jej wirtualną zmianę poprzez przyjęcie pseudonimu lub podanie nazwiska charakterystycznego dla płci przeciwnej oraz, w językach fleksyjnych, stosowanie odpowiednich form gramatycznych. Tego rodzaju eksperymenty przeprowadzają również osoby, które w świecie fizycznym nie mają problemów z zaakceptowaniem swojej tożsamości płciowej. Niektórzy spośród nich stale funkcjonują w Cyberprzestrzeni jako dwie lub nawet więcej osób, nie tylko o różnych tożsamościach, ale także różnych płci. Głośną wirtualną zmianą płci była historia chimery Joan/Alex, znana także jako „casus elektronicznego kochanka” z 1985 roku²¹.

Ciało

Antropologiczne zapisy rytuału często skupiają się na ciele jako na sferze przypisanej działalności rytualnej. Autentyczna, subiektywna i pojedyncza jednostka jest ulokowana w fizycznym ciele, a zewnętrzne, publiczne, zbiorowe „ja” jest przypisane ciału jako „skóra społeczna”. W MUD jednak, fizyczne ciało staje się przypadkowym odwołaniem w konstrukcji wielokrotnie złożonej osobowości; jest ono „zapominane” – systematycznie dekonstruowane poprzez fuzję ciała cyberpunka z elektronicznie konstruowanymi jaźniami. Osoba staje się siecią powiązanych choć zasadniczo różnych „ja”, z których tylko niektóre są ulokowane w ciele fizycznym. W rozmowach z MUDersami często można się spotkać

z idealizowaniem wirtualnej postaci jako „ja” bardziej autentycznego niż te ograniczone fizycznym ciałem. Jeden z graczy mówi: Mój wygląd fizyczny nie jest najlepszy. Ale tutaj jestem osobowością. Ludzie poznają ją zanim poznają mnie fizycznie²². Fizyczne „ja” jest tutaj przeciwstawione „jej” – „mojej osobowości”. Ta świadomość jaźni jest wielokrotnie złożona; wiele „ja” konstruuje tożsamość osoby. Ten efekt złożoności jest dodatkowo wspomagany faktem, że większość graczy ma swoje postaci w wielu różnych światach MUD. Pośród wielu „ja” składających się na osobę, kilka z nich żyje właśnie na gruncie MUD – na nim rozwija się i kwitnie. Dla tych wirtualnych postaci ciało jest wartością przypadkową, lub co najmniej sprawą drugorzędną – zapomnianą referencją, odległą konsolą. Wirtualna jaźń jest przedłużeniem elementów wybranych z „ja” nie fizycznego, na przykład pewnych cech osobowości. Jedna z kobiet administratorów w Farside, która dwa razy w RL została zgwałcona i z reguły wykazuje się dużą ostrożnością w kontaktach z mężczyznami [...] ale tutaj, mówi, mogę flirtować i być tak pewna siebie jak zechcę... bez strachu²³.

MUDers to nowy gatunek cyborga, bawiący się własną jaźnią, eksperymentując i odkrywając logikę komunikacji pomiędzy człowiekiem i maszyną. Postaci zaludniające MUD-y nie są jedynie odbiciami czy symulacyjnymi cieniami prawdziwych fizycznych ludzi. Raczej, są oryginalnymi, autentycznymi „ja”, będącymi przedłużeniami zarówno z, jak i przedłużeniami do jaźni zamieszkujących fizyczne ciała. Akt logowania się do MUD jest momentem amnezji ciała. Gracze dosłownie zapominają jeść. No cóż – mówi jeden z graczy wygłaszając się niechętnie – muszę jeść raz dziennie. Inni gracze żartują mówiąc: Prawdziwi MUDersi nie jedzą²⁴ [farside.i1.net 3000]. Połączenie cyberpunka z klawiaturą jest płynne i odbywa się automatycznie. Ciało w pewnym sensie pozbawione jest wrażeń zmysłowych, jego percepcja zostaje spłaszczona do dwóch wymiarów ekranu. Takie spłaszczenie postrzegania kontekstu z powodzeniem rozpuszcza granice pomiędzy człowiekiem i maszyną, dekonstruując fizyczne ciało w akcie twórczego zapomniania. To co zostaje zapomniane, to nie tylko ciało i wrażenia zmysłowe, ale także obowiązki i doświadczenia z prawdziwego życia. Zaangażowanie w MUD nazywane jest często uzależnieniem, w którym obowiązki szkolne i rodzinne zastępowane są związkami z wirtualnymi postaciami i środowiskami. To nie elektroniczna korespondencja ani czasochłonne poszukiwanie informacji w sieci WWW, ale właśnie MUD-y i środowiska umożliwiające synchroniczną komunikację powodują u internautów niemal hipnotyczny trans. Sposób działania takich zachowań kompulsywnych zilustrować można jako proces warunkowania instrumentalnego, który był przedmiotem większości badań Burrhusa F. Skinnera. Idea jest bardzo prosta: wykazujemy skłonność do powtarzania zachowania, za które spotyka nas nagroda. W miarę jak uczymy się kojarzyć nasze reakcje w określonym środowisku z ich konsekwencjami, coraz chętniej reagujemy w taki sposób, który w przeszłości przyniósł nam coś przyjemnego, a unikamy zachowania, któremu nie towarzyszyła przyjemność. W procesie warunkowania instrumentalnego istnieje kilka szczegółów, pozwalających zrozumieć dlaczego internetowe nisze umożliwiające komunikację synchroniczną są takie ponętne. Jednym z czynników

krytycznych dla skuteczności nagrody jest czas. Jeśli oczekiwanie na nagrodę jest zbyt długie, traci ona wiele ze swojej siły i prawdopodobieństwo, że skojarzymy ją z naszą określoną reakcją jest znacznie mniejsze. Innym bardzo istotnym czynnikiem jest prawdopodobieństwo, że otrzymamy nagrodę, jeśli powtórzymy określone zachowanie. Nagrodami, których możemy się spodziewać odwiedzając społeczne środowiska w Sieci są prawdopodobnie uznanie i zainteresowanie, jakie otrzymujemy ze strony nieznanym i często idealizowanych osób podczas anonimowych interakcji, w których mamy pełną kontrolę nad własną tożsamością. Reakcji na nasze zachowanie możemy spodziewać się niemal natychmiast, a ta krótka chwila oczekiwania wzmacnia jeszcze jej odbiór. Łatwość konfrontacji i możliwość ciągłej zmiany pozwala nam znaleźć taką tożsamość, która gwarantuje nam zwiększenie częstotliwości występowania wzmocnień. Proces warunkowania instrumentalnego sprawia, że będąc w MUD ludzie zatracają poczucie czasu i rzeczywistości. W przygodowych odmianach środowisk MUD natychmiastową nagrodą może być gwałtowny wzrost adrenaliny we krwi, na przykład po zwycięskiej walce z potężnym wirtualnym smokiem, do pokonania którego wymagana jest zmienna i nieprzewidywalna liczba ciosów. Tym, co odróżnia wirtualne światy od zwykłych gier wideo i gier na pojedynczy komputer, jest społeczna interakcja z innymi graczami. Dlatego tutaj główną rolę odgrywają nagrody w postaci uznania ze strony otoczenia, które mogą mieć różne formy, na przykład publicznego aplauzu lub choćby wianuszka balonów ułożonego z nieformatowanego tekstu ASCII, z wypisanym na nich własnym imieniem. Zaawansowani gracze, zwani często Czarodziejami, nagradzani są przez początkujących graczy słowami pełnymi uwielbienia, szacunku połączonego nawet z lękiem. W prawdziwym życiu rzadko zdarza się jednostce spotykać z takimi nagrodami, w świecie MUD jednak można zostać nawet bogiem, jeśli poświęciło się wystarczająco dużo czasu, wyobraźni i wykazało twórczym podejściem przy projektowaniu własnej postaci. Jeśli spędzamy dużo czasu w którymś z wirtualnym światów, wszyscy znają tam naszą tożsamość i serdecznie nas witają, gdy znowu się pojawimy. Gdy jesteśmy zadowoleni z tego, jak kierujemy swoją autoprezentacją, zyskujemy popularność, czy nawet sławę – wtedy zaczyna nam coraz bardziej zależeć, by ją utrzymać.

Większość użytkowników środowisk MUD to studenci wyższych uczelni, spędzający około siedemdziesięciu lub osiemdziesięciu godzin tygodniowo w wirtualnych światach baz danych. Niewątpliwie może mieć to destrukcyjny wpływ na ich życie towarzyskie, naukę, a nawet sen. Twórca LambdaMOO, naukowiec komputerowy Pavel Curtis, w czasie dyskusji panelowej na temat uzależniającego potencjału środowisk MUD, w Berkley w Kalifornii stwierdził, że niektórzy użytkownicy są poważnie klinicznie uzależnieni. Ci ludzie nie uzależniliby się od gier wideo – to nie byłoby dla nich to samo. „Oni są uzależnieni od komunikacji”, mówi Curtis, „Są uzależnieni od możliwości znalezienia ludzi i prowadzenia z nimi ciekawych rozmów dwadzieścia cztery godziny na dobę. Mówimy o ludziach, którzy siedemdziesiąt godzin tygodniowo aktywnie partycypują w wirtualnym

świecie. Siedemdziesiąt godzin tygodniowo, jednocześnie próbując ukończyć studia". Curtis przytoczył przypadek jednego z graczy LambdaMOO: chłopak miał zjawić się w domu, żeby spędzić święta z rodziną, spóźnił się pięć godzin na pociąg, zadzwonił do rodziców, okłamując ich co do powodu spóźnienia, pojechał następnym pociągiem, był na miejscu o 24:30, zamiast jednak iść do domu, udał się na terminal uniwersytecki, gdzie spędził kolejne dwie godziny w MUD. W końcu dotarł do domu o 2:30 rano, zastał tam policję i spanikowanych rodziców, i wtedy po raz pierwszy zastanowił się, czy nie stracił przypadkiem kontroli nad swoim życiem.

Wszyscy – nawet twórcy programów – zdają sobie sprawę z uzależniającego potencjału wirtualnych światów. Kiedy któryś z bywalców jednego z najbardziej popularnych metaświatów, zwanego Pałacem, wymieni w czasie rozmowy słowo „Pałac”, pisząc na przykład: „Gdzie mogę zdobyć najnowszą wersję Pałacu?”, program dokonuje zabawnej zamiany słów. Zamiast tego co gracz faktycznie napisał, w oknie dialogowym pojawi się zdanie: „Gdzie mogę zdobyć najnowszą wersję t e g o , c o p o ż e r a m o j e ż y c i e ?” Psycholog z Rutgers University, John Suler pisze: „Gdy użytkownik w końcu uświadamia sobie, że program dokonuje takiej małej zamiany słów, zamiast zakłopotania najpierw odczuwa zadowolenie, a potem być może dociera do niego niepokojący sens tego zabiegu”. Na informacyjnej stronie internetowej Lac – jednego z polskich MUD – umieszczono na czerwono taką informację:

„Zapamiętaj: MUD UZALEŻNIA SZYBCIEJ NIŻ HEROINA!” [<http://lac.pl/>]

Epilog

Mówienie o powiązaniach pomiędzy komputerami a koncepcjami niestabilnego sensu czy niepoznawalnej prawdy byłoby nie do pomyślenia jeszcze dziesięć czy piętnaście lat temu. Ledwie zaczynała wtedy kiełkować w potocznej świadomości myśl, że komputery mogłyby odwzorowywać i rozszerzać ludzki umysł. Dziś większość specjalistów od technologii komputerowych porzuciła już aspiracje zaprogramowania na komputerze inteligencji. Oczekuje się raczej, iż inteligencja wyłoni się z interakcji małych podprogramów. Dziś, to co nas pociąga w komputerze to interakcja, surfowanie i symulacja. Intriguje nas idea ekspandowania swojej obecności fizycznej za pośrednictwem komputera. Rozciągamy swą obecność w czasie rzeczywistym za pomocą kamer internetowych – webcam i mikrofonów, biorąc udział w wideo-konferencjach lub wykorzystując ten rodzaj komunikacji do uprawiania cyber-seksu. Możemy „wchodzić” w stereogramowe panoramy i trójwymiarowe gry. Dostępne są już też bardziej wyrafinowane zestawy zawierające hełm, rękawice i kombinezony, doprowadzające bodźce do innych niż tylko wzrok i słuch zmysłów. Zapewne

z czasem doświadczenia w i r t u a l n e będą coraz wierniej naśladowały te r e a l n e. Z psychologicznego punktu widzenia nasze doświadczenie „rzeczywistości” i tak nie jest bezpośrednie. To nasze zmysły służą nam do przetwarzania bodźców z zewnątrz na impulsy nerwowe, które nasz mózg potrafi przetworzyć i zinterpretować jako informacje. Im silniejsze stają się więzi człowieka z techniką, tym mniej oczywiste stają się dawne rozróżnienia człowiek <--> maszyna. Nowe związki, w które wchodzimy za pośrednictwem techniki, prowokują nas do zadania sobie pytania, gdzie kończy się człowiek, do jakiego stopnia stajemy się cyborgami, transgresyjną mieszanką biologii, techniki i kodu. Dziś już bardziej śmiało używamy typowo ludzkich określeń w odniesieniu do komputerów. Kiedyś wywoływało to irytację, za którą krył się strach, że komputer mógłby naśladować umysł człowieka. Taka romantyczna reakcja przeciw racjonalności i formalizmowi maszyny jest w pewnym sensie filozoficznym protestem przeciwko jakiegokolwiek koncepcji człowieka kwestionującej jego złożoność i nieusuwalną tajemnicę. Podkreśla ona nie tylko bogactwo naszych emocji, ale też plastyczność myśli człowieka, złożoność i subtelność jego interakcji z otoczeniem. Panująca w połowie lat osiemdziesiątych tendencja do projektowania maszyn „romantycznych” – niezaprogramowanych, uczących się przez doświadczenie spowodowała rekonfigurację maszyn w obiekty psychologiczne, a ludzi w żyjące maszyny. Akceptacja pokrewieństwa pomiędzy komputerem i ludzkim mózgiem wywołała kolejne pytania o granice między maszyną a człowiekiem, a pytanie o naturę myśli zastąpiono pytaniem o naturę życia.

Naukowcy biorący udział w projekcie HGP prowadzili badania nad sekwencjonowaniem naszego genomu, czyli zlokalizowaniem i odkryciem roli każdego pojedynczego genu w ludzkim łańcuchu DNA. Znalezienie fragmentów kodu odpowiadających za poszczególne choroby umożliwiłoby ich leczenie metodami inżynierii genetycznej. Ponadto celem tego projektu było znalezienie genetycznych determinantów osobowości, temperamentu i skłonności seksualnych człowieka. Rozważając możliwość ingerencji genetycznej w kod DNA człowieka, uznajemy go tym samym za istotę zaprogramowaną. Podczas gdy biolodzy sięgają do starszych technologii komputerowych, opartych na modernistycznym modelu obliczeniowym, specjaliści od technologii komputerowych stawiają sobie za cel rozwinięcie nowych modeli, nieliniarnych, nieprzejrzystych, organicznych, zmierzających ku postmodernistycznej kulturze symulacji. Maszyny na naszych biurkach coraz bardziej przypominają żywe organizmy, informatyka coraz częściej opiera się na biologii, a naturę człowieka przedstawia się w kategoriach decyfrowanego kodu. Nowy wgląd w problematykę tożsamości człowieka i maszyny dokonuje się nieustannie i na bieżąco stymulowany obecnością komputerów w naszym codziennym życiu.

Relacja człowiek <--> komputer nie jest jednostronna. Nie tylko my kształtujemy ich naturę, komputery działając dla nas, oddziałują też na nas i na nasz sposób myślenia o sobie i o innych ludziach. Dziś skutki używania komputera rozpatrywane są w kategoriach subiektywnych. Włączając komputer otwarcie oczekujemy przeżycia czegoś, co zmieni

nasz sposób myślenia, postrzeganie samych siebie, wpłynie na nasze życie emocjonalne, na nasze miejsce i rolę w grupie. Komputer to nie „gigantyczny kalkulator,” nie zimna maszyna analityczna. Ludzie tworzący elektroniczne pogranicze Cyberprzestrzeni, eksplorujący gry symulacyjne, należący do wirtualnych społeczności, mający wirtualnych przyjaciół czy kochanków myślą o komputerze inaczej. Dla nich jest on zaprzyjaźnioną maszyną – oswojoną, serdeczną i zaufaną.

Bibliografia

- 1 S. L. Archer, The status of identity: Reflections on the need for intervention, w: Journal of Adolescence, 12, Sieć: [http: //www.academicpress.com/www/journal/ad/adifa.htm](http://www.academicpress.com/www/journal/ad/adifa.htm) 1989
- 2 J. P. Barlow, Crime and Puzzlement: Desperados of The DataSphere, w: Whole Earth Review, Sausalito, California 1990
- 3 M. Benedikt, Cyberspace: Some Proposals, w: Benedikt, M. [red.], Cyberspace: First Steps, Cambridge, MA 1992
- 4 W. Cwalina, Generacja Y – ponury mit czy obiecująca rzeczywistość, Warszawa 2001
- 5 P. Curtis, MUDS Grow Up: Social Virtual Reality in the Real World, Berkley, CA 1993
- 6 P. Curtis, Mudding: Social Phenomena in text-based virtual realities, w: Kiesler, S. [red.], Culture of the Internet, Mahwah, New York 1997
- 7 B. Danet, Text as Mask: Gender and Identity on Internet, w: Masquerade and Gendered Identity, Venice conference February, Italy 1996
- 8 J. Dibbel, A Rape in Cyberspace or how an Evil Clown, a Haitian Trickster Spirit, two Wizards, and a Cast of Dozens turned a Database into Society, Village Voice, December 1993
- 9 J. S. Donath, Identity and Deception in the Virtual Community, w: Kollock, P.; Smith, M. [red.], Communities in Cyberspace, London 1996
- 10 M. Garber, Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety, London 1993
- 11 W. Gibson, Neuromancer, New York 1994
- 12 L. Gornstein, The digital Amazon, w: Utne Reader, July/August 1998
- 13 L. Kendall, MUDder? I hardly know 'er! Adventures of a feminist MUDder, w: Cherny, L. Weise, R. E. [red.], Wired_Women: Gender and new realities in Cyberspace, Seattle, WA 1996
- 14 B. Laurel, Computers As Theatre, London 1993
- 15 T. Mandel, Vander der Leun, G., 1996, Rules of the Net: On-line operating instructions for human beings, New York
- 16 Z. Nęcki, Atrakcyjność wzajemna, Kraków 1996
- 17 J. O'Brien, Writing in the body: Gender (re)production in online interaction, w: Smith M. A.; Kollock, P. [red.], Communities in Cyberspace, London 1999
- 18 E. Reid, Virtual worlds: Culture and imagination, w: Jones, S. [red.], CyberSociety: Computer-Mediated Community, Sage Publications, CA 1995
- 19 B. F. Skinner, Cognitive Science and Behaviourism, w: British Journal of Psychology, 76 1985
- 20 A. R. Stone, Will the Real Body please Stand Up?: Boundary Stories about Virtual Cultures, w: Benedikt, M. [red.], Cyberspace: First Steps, Cambridge, MA 1992
- 21 J. Suler, Why this things eating my life? Computer and Cyberspace addiction at the Palace, Sieć: <http://www.rider.edu/>

~suler/psycyber/eatlife.html 1996

22 A. Toffler, H. Toffler, Trzecia Fala, Warszawa 1997

23 S. Turkle, 1995, Life on the Screen – Identity in the Age of the Internet, New York

24 L. Van Gelder, The Strange Case of the Electronic Lover, w: Dunlop, C.; Kling, R. [red.], Computerization and Controversy: Value Conflicts and Social Choices, Boston 1991

25 P. Wallace, The Psychology of Internet, Cambridge 1999

26 C. C. Werry, Linguistic and interactional features of Internet Relay Chat, w: Herring, S. C. [red.], Computer-mediated communication: Linguistic, social and cross-cultural perspectives, Amsterdam 1996

27 A. M. Wilk, Polska wobec wyzwań społeczeństwa informacyjnego, Warszawa 2001

28 www.sciencemag.org/content/vol291/issue5507; <http://www.sciencemag.org/content/vol291/issue5507>

29 <http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/>

Przypisy:

1 W. Gibson, Neuromancer, New York 1994

2 J. P. Barlow, Crime and Puzzlement: Desperados of The DataSphere, w: Whole Earth Review, California 1990, s. 45

3 P. Wallace, The Psychology of Internet, Cambridge 1999, s. 300–301

4 RL – z ang. > Real-Life – „Prawdziwe Życie” – wszystko to, co nie dzieje się w Sieci.

5 por. A. Toffler, H. Toffler, Trzecia fala, Warszawa 1987; A. M. Wilk, Polska wobec wyzwań społeczeństwa informacyjnego, Warszawa 2001

6 por. W. Cwalina, Generacja Y – ponury mit czy obiecująca rzeczywistość, Warszawa 2001

7 J. S. Donath, Identity and Deception in the Virtual Community, w: P. Kollock, M. Smith, [red.], Communities in Cyberspace, London 1996, s. 72

8 MUD – z ang. > Multi-User Dungeons – „Lochy dla Wielu Użytkowników”

9 www.moo.ca

10 C. C. Werry, Linguistic and interactional features of Internet Relay Chat, w: Herring, S. C. [red.], Computer-mediated communication: Linguistic, social and cross-cultural perspectives, Amsterdam 1996, ss. 47–63

11 farside.i1.net 3000

12 S. Turkle, Life on the Screen – Identity in the Age of the Internet, New York 1995, s. 247

13 B. Laurel, Computers As Theatre, London 1993

14 S. Turkle, op. cit., s. 12

15 MAMA – z ang. Moratorium/Achievment/Moratorium/Achievment – Moratorium dotyczy okresu zwątpienia i niepewności co do tego kim jesteśmy i co chcielibyśmy zrobić ze swoim życiem. Znajdując sobie nowy zestaw celów życiowych przybieramy nową tożsamość i tym samym wkraczamy w okres Achievment, w którym towarzyszy nam głębsze poczucie własnego ja; por. S. L. Archer, The status of identity: Reflections on the need for intervention, w: Journal of Adolescence, 12/1989, a także: <http://www.academicpress.com/www/journal/ad/adifa.htm>

16 ASL – z ang. Age/Sex/Location – Wiek/Płeć/Położenie

17 por.: B. Danet, Text as Mask: Gender and Identity on Internet, w: Masquerade and Gendered Identity, Venice conference February, Italy 1996

18 P. Curtis, Mudding: Social Phenomena in text-based virtual realities, w: Kiesler, S. [red.], Culture of the Internet, New York 1997, s. 121

- 19 L. Kendall, MUDder? I hardly know 'er! Adventures of a feminist MUDder, w: L. Cherny, Weise, R. E. [red.], *Wired_Women: Gender and new realities in Cyberspace*, Seattle, WA 1996, s. 207
- 20 L. Gornstein, The digital Amazon, w: *Utne Reader*, July/August 1998, s. 22
- 21 J. O'Brien, Writing in the body: Gender (re)production in online interaction, w: M. A. Smith; P. Kollock, [red.], *Communities in Cyberspace* Routledge, London 1999, ss. 76 –104
- 22 farside.i1.net 3000
- 23 ibidem
- 24 ibidem
- 25 B. F. Skinner, Cognitive Science and Behaviourism, w: *British Journal of Psychology*, 76/1985, ss. 291–301
- 26 P. Curtis, MUDS Grow Up: Social Virtual Reality in the Real World, Xerox PARC, Berkley, CA 1993, s. 124
- 27 <http://lac.pl/>
- 28 z ang. Human Genom Project - Projekt Sekwencjonowania Ludzkiego Genomu: www.sciencemag.org/content/vol291/issue5507; <http://www.sciencemag.org/content/vol291/issue5507>

Magdalena Nazarkiewicz

Ciało jak okiem sięgnąć

Dyplom 2002

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Wklęsłego

promotor: prof. Jan Szmatloch

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

Recenzent: prof. Roman Kalarus

prezentacja dodatkowa: Pracownia Fotografii adj.ll° Waldemar Jama

Ponieważ świat przylega do mego ciała jak tunika Nessosa, nie istnieje tylko dla mnie, ale dla tego wszystkiego, co pośród niego daje memu ciału znaki. Istnieje jakaś powszechność czucia i na niej opiera się nasza identyfikacja, uogólnienie mego ciała, postrzeganie innego. Postrzegam zachowania zanurzone podobnie jak ja w tym samym świecie, bo świat, który postrzegam, wlecze jeszcze za sobą moją cielesność, bo moje postrzeganie jest naciskiem świata na mnie [...]¹

Cielesność opętała świat i to nie od dziś. Samo zjawisko nie jest wszakże „dzisiejsze”. Od lat sześćdziesiątych XX wieku eksponowanie ludzkiej cielesności oraz twórcze działania kierowane zarówno ku ciału jako przedmiotowi reprezentacji, jak ciału jako materii często przyjmowały i nadal przyjmują funkcję artystycznego czy ideologicznego manifestu. Wobec tego pytam: kto doświadcza świata? Odpowiedź – nasze żyjące ciało. To ono jest siedliskiem wszystkich odczuć, myśli, uczuć, marzeń, planów, snów, wspomnień. Nasze funkcjonowanie emocjonalne, intelektualne, duchowe zakotwiczone jest w materii ciała.

Ludzkie ciało, jako szczególny motyw sztuki i estetyki, staje się ikoną zachodnio-europejskiej kultury, symbolem cywilizacji i jej dokonań. Sposób w jaki sztuka przedstawia ciało jest wskaźnikiem pozwalającym określić charakter danej kultury. Mówi nam to jak ludzie widzą samych siebie i jakie miejsce przyznają sobie pośród uznawanych wartości. Wobec tego zastanawiam się: jakie znaczenie niesie dziś ciało? Czy w ogóle jest obiektem znaczącym? Czy ciało jest szanowane, czy samo w sobie wartościowane dodatkowo?

Problematyka samego ciała doczekała się nadzwyczaj obfitej literatury, ujmującej to zagadnienie z rozmaitych punktów widzenia². Ciało jest na pewno wdzięcznym tematem. Przede wszystkim dlatego, że silnie oddziałuje na odbiorcę – ale dziś wymaga się przede wszystkim skuteczności działania, od sztuki także. Co jest wobec tego tak szczególnego w przedstawieniach ludzkich ciał? Otóż sądzę, że obraz ciała w sposób szczególny przemawia do każdego widza i bezpośrednio go dotyczy. Ciało jest zarazem Tym samym i Innym; podmiotem i przedmiotem praktyk oraz wiedzy; jest zarazem narzędziem i surowcem do przetworzenia³. Maurice Merleau-Ponty, który próbuje zrozumieć naturę ludzkiej cielesności, sugeruje, że wszystko co człowiek napotyka w świecie istnieje wobec ciała i poprzez nie jest odbierane⁴, że ciało i świat stały się dwoma momentami tej samej obecności. Podmiot transcenduje ku światu, a świat jest projektowany przez ciało⁵. Ale dziś ludzkie ciało jest przede wszystkim towarem, funkcjonującym w trwałej już symbiozie z kulturą masową. Ciało jednostkowe, indywidualne niewiele znaczy. Nasze wyobrażenie o nim i jego funkcjach konstruowane jest przez mass media. Całą sferę konsumpcyjną kształtuje się na miarę ciała statystycznie pożądanego.

W pracy mojej pragnę przedstawić, pokazać ciało, które staje się materią poddawaną formatotwórczym działaniom. Innymi słowy, spróbuję sportretować ciało w sztuce współczesnej, która przede wszystkim kieruje się ku niemu jako materii, tj. ciału, jakim poprzednio nie uchodziło go pokazywać – odkrywa się to, co dotychczas miało pozostać w ukryciu.

Najważniejsza staje się koncepcja, wizja przedstawienia ciała, a nie jakieś „ciało samo w sobie”, „jako takie” czy „naturalne”. Otóż stając przed widokiem ludzkiego ciała zadajemy sobie pytania: kim – lub też czym – są owe ciała? Czy są prawdziwe, czy wymyślone? Żywe (naturalne) czy martwe (sztuczne)? Co w ogóle dla nas znaczą?

Ciało dwuznaczne – nagość/akt.

Interesująca dla mnie, a zarazem najistotniejsza koncepcja Kennetha Clarka dotyczy podziału na nagość i akt. Clark zwracając uwagę na istniejące w języku angielskim rozróżnienie na *naked* (nagość) i *nude* (akt), pisze: być nagim (obnażonym) to znaczy być pozbawionym ubrania, i słowo to zakłada pewne zakłopotanie, które każdy z nas odczuwa w podobnej sytuacji. Słowo akt nie ma tego kłopotliwego (zawstydzającego) podtekstu. Wywołuje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu, ukształtowanego⁶. Rozróżnienie to jest według Clarka niezwykle istotne, gdyż przy jego pomocy można odróżnić akt od przedstawień ciała, które nim nie są. Akt to w rozumieniu Clarka forma polegająca na „ubraniu” ciała naturalnego w sztukę. Nie chodzi tu jednak o każde przekształcenie ciała naturalnego, a takie, które dokonane zostaje w oparciu o wypracowane w starożytnej Grecji zasady estetyki: proporcję, harmonię i jasność konstrukcji. Clark bowiem uważa wypracowane w antyku i powtarzane w renesansie kanony przedstawienia ciała za jedynie słuszne. Wszelkie inne prowadzą do powstania przedstawień niedoskonałych, czyli takich, w których nie daje się w pełni ukryć „marności” ciała naturalnego. Ciało nagie oznacza materialną realność, podczas gdy akt przybiera historyczną i społeczną egzystencję, stając się czymś w rodzaju kulturowego przebrania. Akt zawsze zawiera w sobie teorię przedstawienia. Akt jest ciałem zobrazowanym, ciałem stworzonym przez kulturę⁷. Wypadnie się zgodzić wobec tego z twierdzeniem Clarka, że nagość jest lepszą kategorią, chociaż nie przedstawia on nagości i aktu jako opozycyjnej pary, przy czym nagość jawi się jako bardziej przezroczysty znak klasy i seksualności⁸.

Opozycję aktu i nagości można ujmować na rozmaite sposoby, różnorodnie ją wartościując. Dla J.Bergera na przykład być nagim oznacza być sobą⁹, to znaczy też być wolnym od nacisków społecznych. Natomiast być aktem oznacza być widzianym jako nagi przez innych [...] ¹⁰. Można więc powiedzieć, że nagość objawia samą siebie. Akt wystawiony jest na pokaz¹¹. Dyskurs Bergera o „akcie i nagości” spoczywa na teoretycznym założeniu, a może nawet rzeczywistej możliwości istnienia fizycznego ciała poza symbolicznym przedstawieniem, czemu sztuka dopiero nadaje wyraz. Ciało bardzo często ukazywane jest jako symboliczne wyobrażenie. Natomiast jego społeczne i kulturowe ukształtowanie, nadzwyczaj zróżnicowane, wypełniają ciało sensem i znaczeniem. Te symboliczne wartości powodują, że ciało zawsze istnieje poprzez symboliczną reprezentację, nie pozostaje mi nic innego jak zacząć poszukiwania innych sposobów przedstawiania ciała i propagować nowe obrazy cielesności i cielesnej tożsamości.

Ciała piękne.

Ciało – naturalne, bez struktury – reprezentuje coś, co jest poza właściwym obszarem sztuki i estetycznego sądu, jednak artystyczny styl oraz pikturalna forma ogarniają i ujmują ciało w normy, czyniąc z niego przedmiot piękna stosowany w sztuce i estetyce¹². Jednak czy współczesne przedstawienia ciała ludzkiego zawsze możemy spostrzegać w kategorii „czegoś pięknego”? Przecież pojmowanie piękna jest zjawiskiem zmiennym, tak jak zmienne są upodobania i gusty w poszczególnych epokach, środowiskach społecznych i geograficznych. Przyjmujemy tę zmienność ideału piękna jako rzecz do pewnego stopnia naturalną, bowiem człowiek chętnie widzi siebie jako podmiot nieustannego rozwoju. Kiedy pytamy o przykład piękna, najczęściej pada odpowiedź odwołująca się do sztuki (obraz Van Gogha, rzeźba Rodina czy Moora). Ale prawdą jest, że nie ma jakiejś jednej ogólnej formuły piękna, jakiegoś zawsze ważnego, raz na zawsze ustalonego pojęcia piękna. Czy współcześnie możemy zgodzić się z twierdzeniem renesansowego myśliciela Angelo Decambrio, iż nie ma [...] lepszego malowidła ponad te, które przedstawia nagą postać¹³? Czy chodzi tu przede wszystkim o to, aby sztuka współczesna, podobnie jak i antyczna, przedstawiała postać nagą, bowiem tylko dzieła przedstawiające nagość są prawdziwie piękne i nieśmiertelne. Mogłoby tak być, gdyby nie fakt, iż ciało stanowi z pewnością pole walki o strefy wpływów. Jeśli na jednym biegunie znajduje się sztuka, to na drugim współczesna mitologia oparta na przekonaniu, że nauka dostarcza „obiektywnych” sądów na temat „czym ciało jest”, a media „czym ciało być powinno”. Nauka i środki masowego przekazu tylko pozornie się wykluczają. Dane kształtujące obraz ciała dostarczane przez wiedzę naukową dopełniamy następnie przez medialne wzorce społecznych zachowań.

Wiedza medyczna w zasadniczy sposób wpływa na poznanie przez jednostkę biologicznych aspektów tej natury, determinuje siłę oddziaływania środków masowego przekazu. O ich skuteczności nie tłumaczą perfekcyjna technologia, erotyzm i estetyka przedstawień. Nauka medyczna kształtuje najbardziej fundamentalne pojęcia o ciele fizycznym. Natomiast film, media, reklama proponują korektę niedoskonałości tkwiących w „naturalnej” strukturze naszych ciał. Dzieje się tak wskutek stawianych sobie coraz surowszych wymogów życia, a konsekwencją tego jest zwiększona i uważniejsza obserwacja własnego ciała. Poświęcanie wzmożonej uwagi sobie i swojemu ciału to raczej intensyfikacja, a nie radykalna zmiana; większa niepewność, a nie potępienie ciała, zmiana proporcji elementów ciała, na które należy zwrócić uwagę, a nie inny sposób spojrzenia na własną cielesność¹⁴. Fakt, iż przestrzeń życia codziennego wypełniona jest po brzegi ciałem, nie dziwi dziś nikogo. We współczesnej kulturze stało się ono przedmiotem kultu, wręcz ma swoje świątynie. W tych szczególnych miejscach, takich jak: gabinety masażu, salony kosmetyczne, siłownie, gabinety chirurgii plastycznej odprawia się rozbudowane i wyszukane obrzędy ku czci ciała. Zewsząd otaczają nas rozmaite jego wizerunki. Zreprodukowane i powielone w tysiącach

kopii ciała wypełniły przestrzeń wielkich miast. A to sprawiło, że wzrok nie może już uciec od ciała utrwalonego w obrazach. Są one wszechobecne. Ciało zwielokrotnione, wystawione do oglądania, ciało jak okiem sięgnąć¹⁵. Występowało ono i pojawia się nadal zarówno jako temat, jak i środek artystycznej wypowiedzi. Jego powszechność wymusiła niemal naszą akceptację.

W renesansie, gdy żył Lionella d'Este, humanista i kolekcjoner dzieł sztuki antycznej, krytykował on przedstawiane w sztuce postacie ubrane, sugerując, iż ubiór ukrywa i fałszuje prawdziwe piękno człowieka. A ponieważ celem artysty było, i jak chcemy wierzyć nadal jest ukazywanie piękna, powinien więc przedstawiać temat, w którym najpełniej wyraziła się wspaniałość i mistrzostwo natury. Nagość według Lionella była prawem natury, a celem sztuki było właśnie jej prawdziwe naśladowanie. Powinna ona zatem przedstawiać nagiego człowieka. Śledząc dalsze poglądy Lionella dowiadujemy się, że artysta przedstawiając nagą postać stworzy wielkie dzieła, które podobnie jak antyki przetrwają wieki. Malarz tylko w przedstawieniach nagiej postaci może dać miarę swego talentu, poprzez doskonałą znajomość ciała i wielką biegłość ręki, wówczas bowiem łatwo zauważalne są błędy i poprawność poszczególnych elementów. W wywodach Lionella doszukać się można jakiegoś szczególnego zaufania do Natury – głębokiej wiary w jej piękno, a także, że tylko to, co było wzorowane na naturze mogło być piękne¹⁶. Tej z kolei doszukiwano się w sztuce antyku, wprost formułując opinię: człowiek piękny to, zgodnie z wzorami przejętymi z antyku, przede wszystkim człowiek zbudowany proporcjonalnie. Modelem doskonałości stały się więc przede wszystkim antyczne posągi, które jako [...] najpiękniejsze rzeźby /antyczne/ są nagie lub półnagie. Są to postacie bogiń – Minierwy, Diany, Wenus, czy też nimf, które są zawsze przedstawione nago bądź też tak są ubrane, że można łatwo odróżnić kształty ich piersi, pośladków i brzucha [...]¹⁷. Nagość antycznych posągów stanowiła o ich niekłamany pięknie i nieśmiertelności. Dlatego z pewnością zasadnicze znaczenie miały oryginały antyczne oraz liczne ich kopie. Podziwiano ich formę, jej wspaniałość, dokładność, mistrzostwo w odtwarzaniu żywego ciała. Tak więc natura i antyk stały się silnym argumentem Lionella na temat nagości w sztuce. Akt stał się dla niego najistotniejszym postulatem nowej sztuki, twierdząc, że nie ma lepszego malowidła ponad to, które przedstawia naga postać ludzką¹⁸. Jednak rzadko zdarza się, aby natura stworzyła rzecz kompletną pod każdym względem, aby można było poprzestać na biernym jej naśladowaniu. Spoglądając na postać Heleny Zeuksisa, wiemy, że artysta posłużył się aż pięcioma najpiękniejszymi modelkami. Zadanie artysty polegało więc na tym, by umiejętnie wybrać najpiękniejsze elementy natury, natomiast unikać niedoskonałości istniejących w jej świecie. Niestety natura, przystąpiwszy do dzieła, napotkała przeszkodę i jak gdyby wewnętrzną sprzeczność w swoim zadaniu. Jej troską, tym, co usiłowała zrobić, była nieśmiertelność dzieła, tymczasem materia, z której robiła to dzieło, nie pozwoliła na to; nie potrafiła utworzyć arterii, nerwów, kości i ciała z nie psującego się materiału. Potwierdzeniem takiego zabiegu, jakiego dokonał chociażby Zeuksis, staje się wnikliwa obserwacja postaci

ludzkich i ich ciał. Bowiem dopiero dokonawszy przeglądu dwustu lub trzystu ludzi znajduje się (u nich) zaledwie jedną lub dwie piękne rzeczy, których można użyć w sztuce. [...] Jest więc konieczne, jeśli chcesz zrobić dobrą postać, abyś brał od jednego głowę, od innych pierś, ramię, nogę, rękę, stopę – i abyś podobnie szukał poprzez wszelkie i wszelkiego rodzaju części ciała. Bo z wielu pięknych rzeczy zbiera się nieco dobrego, tak właśnie jak miód gromadzony jest z wielu kwiatów²⁰.

Pogoń za doskonałością ciała stała się również symbolem naszych czasów. Uroda przestała być darem bożym i wydaje się być kwestią siły charakteru. Podobno nie ma kobiet brzydkich, są tylko kobiety leniwe. Wiek, waga, wygląd – wszystko powoli zaczyna być w naszych rękach. Jednak droga do osiągnięcia wymaganych obecnie norm bywa czasem długa i żmudna, bowiem najbardziej ceni się zdolność do metamorfozy i kreacji własnej osobowości. By nie pozostało to tylko w sferze marzeń, z pewnością należy doświadczać „tortur” salonów piękności, programów odchudzających i klinik chirurgii plastycznej. Zniewoliliśmy nasze ciało różnego rodzaju technikami upiększającymi, bo jednym z najważniejszych atrybutów ciała jest jego młody wygląd – nadrzędna wartość w życiu ludzkim. Młody wygląd jest przepustką do świata wizerunków, jest potężnym atutem. Kto nie ma tego atutu wypada z gry, przestaje istnieć. Z całą pewnością króluje młodość, a ta jest zwykle skąpo przydzielana. Zdrowi, estetyczni i młodzi, oto królowie współczesnego przekazu wizerunku ludzkiego ciała. Starość nie jest w modzie. Kierując naszą uwagę w świat ciała z reklamy stwierdzimy, iż ciało to z pewnością ma swoją „datę ważności”. Materiały dotyczące odmładzania skóry i jej pielęgnowania adresowane są przede wszystkim do kobiet do lat 50. Dlatego charakterystyczne jest, że nie mówi się o ludziach po „pięćdziesiątce”. Nieobecność ich jest konsekwencją tego, że w owej „grze wizerunków” oni nie mogą już uczestniczyć.

Ciała mięsne.

Zaprzeczeniem tego wyidealizowanego pięknego ciała (z reklamy) jest sztuka feministek. W ich twórczości zainteresowanie ciałem może wiązać się z tym, że stosunek kobiety do własnego ciała, które w sferze społecznej podlega ciągłemu wartościowaniu, wpływa na kształtowanie się jej tożsamości. Dlatego podejście do ciała niektórych polskich artystek (Aliny Szapocznikow, Natalii LL, Marii Pinińskiej-Bereś, Ewy Partum) wydaje się jednak na tyle ważne, że nie sposób tego tutaj pominąć. Punktem wyjścia rozważań jest fakt, że sztuka feministyczna przestała bronić monolitycznej kategorii ciała i porzuciła plany stworzenia jakiegoś doskonałego modelu cielesności reprezentującego aspiracje wszystkich kobiet. Nie można zaprzeczyć, że przedstawienie ciała kobiety prawie zawsze pociąga za sobą ryzyko. Niemniej jednak należy je podejmować.

Twórczość Szapocznikow od samego początku zwraca się w stronę mówienia o sprawach jak najbardziej prywatnych, intymnych, o doświadczeniach własnego ciała.

Wprowadzając do sztuki motywy związane z kobiecym ciałem, biologią i seksualnością, artystka włącza do dyskursu publicznego tematy z obszaru prywatności. Otóż niezwykle istotne zarówno w jej sztuce, jak i w twórczości innych artystek, wydaje się przełamanie podziału na to, co prywatne i to, co publiczne. Cieleśność w ich ujęciu nie jest jedynie bierną materią, którą należy przekształcić w obiekt sztuki. W swej twórczości artystki domagają się prawa do widzialności dla obszarów objętych do tej pory milczeniem, takich jak kobieca seksualność, płodność i macierzyństwo, choroba, brzydota, starość. Rzeźby Szapocznikow to odlewy fragmentów ciał, zatopionych w tworzywach sztucznych, takich jak poliestr i poliuretan. Tworzone w ten sposób odlewy własnego ciała – ramiona, usta, ręce, twarz, fragmenty korpusu – rozpoczynają walkę artystki z czasem o utrwalenie wyglądu nieustannie zmieniającego się własnego ciała. Tematem staje się fizyczność. W słynnym Portrecie zwielokrotnionym (1967) Szapocznikow dokumentuje przemiany, którym ulega ciało, ukazując również ich najbardziej okrutne fragmenty, jak śmiertelna choroba. Zależy jej na przetrwaniu ciała, nawet jeśli trawione jest ono przez wyniszczającą, śmiertelną chorobę. Artystka zdając sobie sprawę z niekonsekwencji i śmiertelności ciała jest przekonana, że wśród wszystkich przejawów nietrwałości ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jest jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej jak w płaszczyźnie świadomości zupełnie nie do przyjęcia²¹. Była to prawda o ciele takim, jakiego sama doświadczała, ciele, które nie jest źródłem przyjemności życia, lecz przyczyną umierania, miejscem destrukcji.

Problem starzejącego się zniszczonego ciała pojawia się również w twórczości Natalii LL. Artystka fotografując swoją głowę tworzy swe wizerunki, które przywołują symbolikę grymasów czy pośmiertnych masek. Natalia LL celowo oszpeca swą twarz, zaprzeczając tym samym tradycyjnemu ideałowi kobiecej urody. Przedstawiając swą twarz, akcentuje odbywający się na jej obszarze proces starzenia się, destrukcji, umierania. Artystka nie poddaje się biernie tym procesom, stara się z nimi walczyć. Jednak wie, że w tej walce skazana jest na niepowodzenie. Ukazuje ona dramat kobiet przerażonych utratą swej urody, odkrywających w swych ciałach oznaki starzenia się i choroby. Inna współczesna artystka Krystyna Piotrowska porusza problem dwoistości ciała: ciała przeznaczonego do oglądu i skrywanego pod kosmetyczną maską, ciała ulegającego naturalnym procesom starzenia się, psucia. Artystka ujawniła to, co czynili artyści minionych epok, procesy maskowania się i upiększania. Artysta renesansowy, aby przedstawić idealny wizerunek ciała kobiety potrzebował kilku lub kilkunastu modelek, żeby znaleźć te idealne proporcje. Współczesna artystka natomiast posłużyła się autoportretem przedstawiającym skupioną twarz, na który nałożyła wycięte z żurnalu oczy, usta, nos czy włosy, zmieniając tym samym pierwotny wygląd swego wizerunku, poprawiając go.

Innym ważnym przykładem propagowania wiecznych metamorfoz jest francuska artystka o pseudonimie Orlan, która rozpoczęła serię skandalizujących happeningów, których głównym tematem stało się jej własne ciało – tzn. przekomponowanie się w kobietę

idealną. Dla niej ciało jest materiałem, który poprzez szereg zabiegów jest w stanie pokazać prawdziwe oblicze kobiety. Marzeniem Francuzki jest doprowadzenie do całkowitego przeformowania swego wizerunku danego jej z natury, nawet jeżeli wymaga to działania wbrew kulturowym wzorom estetycznym. Orlan pragnie dowieść, że skoro każdy poprzez operacje może być piękny, to w efekcie tych różnych zabiegów, każda kobieta może stać się wolna od narzuconej przez bezlitosną naturę cielesności.

Ciała autentyczne(?).

Na przykładzie Orlan i pozostałych artystek – feministek – można spróbować odpowiedzieć sobie na pytanie: czym jest dla człowieka ciało? Otóż nie jest ono z pewnością jakąkolwiek rzeczywistością, ale właśnie tą oto rzeczywistością szczególną, która należy do Madame Orlan, do mnie. Kiedy mówię o ciele, to nie mam na myśli żadnego z obiektów świata, ale to, dzięki czemu działam, to, co odkrywam dzięki spojrzeniu czy dotknięciu innego człowieka, bądź w moim własnym bólu. Odnajduję lustro, które dostarcza mi potwierdzenia, że to ja sama. Jednak owo potwierdzenie jest dwuznaczne. Z jednej strony odnajduję siebie, ale nie mogę odczytać w nim tego wszystkiego, co będzie mógł odczytać na moim obliczu inny człowiek. Wobec tego czy spojrzenie jest moje? Sądzę, iż jest to próba objęcia w posiadanie i przyjemność doznanego zawodu, która powoduje złudzenie własności. To, co czyni z malarza w atelier rzemieślnika, twórcę, a z ciała obiekt przygotowany do malowania, to znaczy kształtowany, modelowany – a więc deformowany, wreszcie ostatecznie określony, wymyka się, przemienia w niepokojący sposób okazując się iluzorycznym owocem podobieństwa. Na przykład „wór” nagiego ciała zmienia się w grę elementów plastycznych, jakby nie chodziło o plastyczną masę, z której tworzy się rzeźbę, o plastyczny trzon oddający zmysłowe krągłości, gęste i pełne.

W tajemnicy i ciszy atelier natura jest również udoskonalana, bo jak wyjaśnił de Chirico malarz, jeśli nie jest typowym głupcem, ma zawsze w sobie coś z maga i alchemika²². I nie poszukuje sztuczności – czy też nie tylko jej – gdyż sztuczność z biegiem czasu staje się nie czym innym, jak tylko drugim obliczem obsesyjnego dążenia do uchwycenia naturalności. Prawdziwe jest zdanie Hansa Bellmera, który uważa, że ciało podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens²³. Bellmer stworzył takie właśnie anagramy ciała, a dokonując różnych kombinacji ze składaniem lalek czy części lalek, wynalazł takie, które nie miały żadnego sensu, nie wywoływały poczucia prawdopodobieństwa czy pożądania – niczego dosłownie nie komunikowały. A były też takie, które wyzwalały w nim rozkosz zupełnie niebывалą, porównywalną może z taką, jaką się odczuwa, odnajdując skarb poszukiwany gorączkowo od dziesięcioleci²⁴. Lalka Bellmera nie udaje żywej. Nie po to została przez Bellmera stworzona, by uchodzić za kogoś, kim nie jest. Po cóż zresztą miałyby

to robić, skoro jest istotą doskonałą – ciałem spełniającym skryte pragnienia swego twórcy. A może jest to sztuczna konstrukcja, manipulacja oczekiwaniami i pragnieniami?

Muzeum ludzkich ciał.

Nic się nie zmieniło

Ciało drży, jak drżało

Przed założeniem Rzymu i po założeniu

W dwudziestym wieku przed i po Chrystusie²⁵

Czy rzeczywiście „nic się nie zmieniło”, czy ciało współczesne niczym nie różni się od tego sprzed stuleci? Przed obrazami ciała nie ma ucieczki, chcemy czy nie, będziemy je oglądać. Doszliśmy do masowej „konsumpcji” ciała. Media uczyniły z niego środek służący przyciąganiu widza i czytelnika, sposób na zarabianie pieniędzy. Natomiast dla wielu współczesnych twórców jest środkiem poszukiwania odpowiedzi (lub tylko stawiania pytań) na zagadnienia związane z problemem tożsamości i podmiotowości.

Reasumując należy wskazać, że istnieją wyraźne znaki świadczące o odmienności i pod pewnymi względami wyjątkowości sytuacji ciała w kulturze współczesnej. Ciało fascynowało artystów od zawsze, ale nie da się ukryć, że pojmowali je instrumentalnie. Co dziwniejsze wystawy typu Kobieta czy Akt nie wzbudzają od XIX wieku protestów; przedstawienie kobiety jako pięknego ciała uważa się w najdostojniejszych kręgach za zupełnie prawidłowe i moralnie nienaganne. Kiedy jednak sama kobieta pokazuje własne ciało – oburzeniu nie ma końca. Prawdziwy paradoks. Bez wątpienia kobiety-artystki nadały dziś ciału najbardziej drapieżny i prowokacyjny charakter. Przedstawienie ciała kobiecego, zobaczonego z perspektywy własnej płci, wzbudziło i wzbudza najwięcej nieprzyjemnej pasji i najgwałtowniejszą potrzebę własnej ekspresji, niehamowanej żadnymi konwencjami artystycznymi czy obyczajowymi. Kobiety pokazują ciało tak, jak do tej pory w sztuce nie mogło zaistnieć: brzydkie, stare, chore, z bliznami. Feministyczna krytyka z pewnością eksponuje miejsce ciała w sztuce współczesnej jako obszaru, na którym ujawniona i oskarżona jest ideologiczna instrumentalizacja ciała. W teorii feministycznej ciało jest znakiem, w który polityka feministyczna zainwestowała tak wiele, traktując je jako obszar oporu. [...] ciało stanowi punkt transakcji między systemem społecznym i podmiotem, między tym, co klasycznie określa się jako wnętrze, i tym, co określa się jako zewnętrżność²⁶. **Ciało współczesne jest więc przede wszystkim ciałem zwizualizowanym.** Stało się ono wielokrotnie i natrętnie reprodukowanym obrazem: reklamowym, filmowym, fotograficznym, telewizyjnym, prasowym, komputerowym, rentgenowskim, czy tomograficznym. Cenione jest ciało, które widać, a nie ciało, które coś czuje. Jest to ciało dla innych, a nie dla siebie: do oglądania, do pobierania części. A zatem jego kolejna właściwość narzuca się sama: **fragmentaryzacja.**

Ciało zostało posiekane na wiele kawałków, z których każdy zaczyna wieść samodzielny żywot. Reklamowane długie kobiece nogi zachęcają do kupna piwa, twarz sprzedaje krem, a monstrialne usta kuszą nową pomadką. Przemysł kosmetyczny umacnia nasze widzenie ciała jako luźnego układu mocno autonomizowanych części. Dariusz Czaja słusznie zauważył, że autorzy traktują sylwetkę kobiety niczym masę plastyczną, którą można »przycinać« lub »uzupełniać« jak glinianą figurkę²⁷. Ciało kobiety, niczym puzzle, rozpadło się na setki części. Każdą część traktuje się oddzielnie: piersi, dekolty, brzuch, biodra, talię, a nawet włosy, rzęsy czy paznokcie. Powoduje to koncentrację uwagi na ciele, które dzięki temu staje się ogromnym problemem. Z pewnością twarz jest najistotniejszym elementem ludzkiego ciała. Twarz ma być dla nas ikoną wnętrza człowieka, jego charakteru i myśli. Twarz staje się siedliskiem „duchowości” danego człowieka, to twarz, a nie ciało „mówi” za człowieka. **Młodość** to kolejna cecha ciała fetyszystycznej kultury współczesnej. Starość i choroba zostały wyeliminowane ze współczesnego myślenia, z wyjątkiem sztuki feministek, dla których ciało skazane jest na „nędzę” rzeczywistości, co uważają za nie do przyjęcia, ale co zarazem stanowi przedmiot ich fascynacji i pozwala przemienić świadomość zagrożenia w energię potrzebną twórczości. Tworzenie sztuki w oparciu o doświadczenie własnej cielesności nie zawsze jednak wiąże się z chorobą. Wiecznie młode i zdrowe ciało jest niezmienną i zawsze aktualną ofertą współczesności. Czasem sprawia wręcz wrażenie nasilenia vitalności. Takimi mogą być prace Teresy Murak, w których ciało artystki wchodzi w interakcje z roślinami. Ciało doświadcza siebie pośród oddziaływania roślin, otwierając się na otaczającą przyrodę. I na koniec **nagość** – wyraźnie rzucająca się w oczy cecha współczesnego ciała. Poglądy na temat odsłaniania i zasłaniania ciała były oczywiście różne. Współcześnie nagość zyskała zdecydowanie rację bytu, a przede wszystkim znaczące miejsce w życiu publicznym. Ciało wychylające się ku nam z witryn, z reklam masowych plakatów jest bardzo często rozebrane, całkowicie wyzbyte wstydu biologii. Czesław Miłosz sugeruje nawet, że nasz mijający wiek jest wiekiem bezwstydu. Nie musisz się mnie wstydzić, jestem z tej epoki, / która będzie nazwana bezwstydną²⁸. Skoro nagie ciało może służyć reklamie okularów, kosmetyków, papierosów, wódki, klimatyzacji..., czy w końcu nie zawładnie nad dobrami, które mają zmienić nasze życie? Czy nagie ciało nie zmienia wyobrażeń o życiu prywatnym, czy wręcz o sposobie istnienia kultury? Z pewnością sprawia wrażenie, jakbyśmy zbliżali się do momentu, kiedy stanie się ono największym krzykiem mody. Ciało – jego nagość, to nieskazitelne, lśniące, harmonijne piękno, które porusza, wprawia w drżenie. Robert Altman w swoim filmie *Pret-a-porter*, którego treścią jest moda, strój, kultura masowa, również przedstawił nagie ciało, jako prezentację ostatniego krzyku mody. W finałowej scenie na wybiegu pojawiają się zupełnie nagie modelki. To puenta Altmana, przynębiający portret świata, to naga prawda. Ciało ubrane w nagość jest zatem głęboko uzasadnione. Sugeruje, że akt kupowania jest czynem odradzającym. Nagie nogi, głębokie dekolty, niezasłonięte piersi pokazane publicznie są bardzo mocno ukulturowione. Z pozoru nagie, w rzeczywistości ubrane w kremy, balsamy, perfumy. Jednym słowem to współczesna definicja ubioru wykorzystywanego w reklamie.

Przykłady przedstawiania ciała i jego cech, czy to w sztuce, czy reklamie można mnożyć bez końca. Współczesne media z pewnością narzucają kanon ciała. One je w znacznym stopniu kształtują i oceniają, bo ciało ludzkie jest dziś w pierwszym rzędzie organem konsumpcji i miarą jego należytego stanu jest zdolność wchłonięcia i zasymilowania wszystkiego tego, co społeczeństwo konsumpcyjne ma do zaoferowania²⁹. Najlepszym dowodem na to, iż dzieło sztuki, podobnie jak reklama, przyciąga swoją uwagę właśnie ludzkim ciałem, są słowa Michaela Baxaudela: widz oglądając dzieło sztuki zwraca uwagę w pierwszym rzędzie na twarz i ciało postaci, a nie na ubiory i ozdoby; uważnie analizuje, w jaki sposób łączą się ścięgna i mięśnie, jak układają się żyły, jak wygląda skóra i włosy³⁰.

Bibliografia

- 1 M. Bakke, Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności, Poznań 2000
- 2 J. Berger, O patrzeniu, Warszawa 1999
- 3 J. Berger, Sposoby widzenia, Poznań 1998
- 4 J. Brach-Czaina, Szczeliny istnienia, Kraków 1999
- 5 K. Clark, Akt. Studium idealnej formy, Warszawa 1998
- 6 D. Czaja, Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje, Warszawa 1999
- 7 M. Foucault, Historia seksualności, Warszawa 1995
- 8 M. Merleau-Ponty, Oko i Umysł. Szkice o malarstwie, Gdańsk 1996
- 9 M. Merleau-Ponty, Proza świata. Eseje o mowie, Warszawa 1976
- 10 L. Nead, Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność, Poznań 1998
- 11 A. Wieczorkiewicz, Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000
- 12 Dwumiesięcznik Kulturalny - OPCJE, nr 5/2000
- 13 ResPublika Nowa, listopad 2000

Przypisy

- 1 M. Merleau-Ponty, Obecni w słowie, cyt. za: ResPublica Nowa, listopad 2000, s. 11
- 2 patrz bibliografia
- 3 P. Falk, The Consuming Body, London-Thousan, Oaks Delhi: Sage, cyt. za: A. Wieczorkiewicz, Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 6
- 4 M. Merleau-Ponty, Fenomenologia percepcji. Fragmenty, Warszawa 1993, s. 465
- 5 ibidem, s. 467
- 6 K. Clark, Akt. Studium idealnej formy, Warszawa 1998, s. 9
- 7 L. Nead, Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność, Poznań 1998, s. 34
- 8 ibidem, s. 37

- 9 J. Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997, s. 54
- 10 ibidem, s. 54
- 11 ibidem
- 12 L. Nead, op. cit., s. 51
- 13 cyt. za: Z. Ważbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1972, s. 5
- 14 M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 477
- 15 D. Czaja, *Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje*, Warszawa 1999, s. 8
- 16 cyt. za: Z. Ważbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1972, s. 12
- 17 M. Baxandall, *A Dialogue of Art.*, s. 313. cyt. za: Z. Ważbiński, op. cit., Warszawa 1972, s. 13
- 18 ibidem
- 19 Galen, *O pożytku części ciała ludzkiego*, XIV, 2. cyt. za M. Foucault, op. cit., s. 478
- 20 A. Dürer, *Projekty przedmowy i szkice do traktatu o proporcjach*. cyt. za: J. Białostocki, *A. Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, Wrocław 1956, s. 100
- 21 Cyt. za: J. Zagrodzki, Alina Szapocznikow, w: *Współczesna sztuka polska*, Warszawa 1981, s. 307
- 22 G. Fossi, *Akt. Eros, natura, sztuka*, Warszawa 1999, s. 235
- 23 S. Rosiek, *Lalka. Wstępne notatki*, *Opcje-Kwartalnik kulturalny*, nr 1(16) marzec 1997, s. 76
- 24 ibidem, s. 76
- 25 W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku, Tortury*, Poznań 1996, s. 124
- 26 G. Pollock, cyt. za: M. Poprzeczka, *Między aktem a ciałem*, *ResPublica*, marzec 2002, s. 27
- 27 D. Czaja, op.cit, s. 55
- 28 Cz. Miłosz, *Rozebranie Justyny. Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 39
- 29 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 125
- 30 M. Baxandall, *A dialogue on Art*, s. 317, cyt. za: Z. Ważbiński, op.cit., Warszawa 1972, s. 12

Agnieszka Sitko

Otwieranie ciała. Wnętrze a powłoka

Dyplom 2003

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Płaskiego

promotor: prof. Józef Budka

promotor pracy pisemnej: dr Maria Popczyk

recenzent: prof. Roman Kalarus

prezentacja dodatkowa: Pracownia Malarstwa prof. Jacek Rykała

Plan ogólny
Smukły powiew
Ruch owalny
Pełny plan
Wiotka smuga
rozcinająca oczy
Kształt
zalewający dłonie
odczuty słuchem
Plan amerykański (popiersie)
Ciało pęcznieje
w wykrzyknik
Półzbliżenie
i pęka
szyderczym uśmiechem
wielkiego fałszerza makijażu
Zbliżenie
Szerokie pory skóry
Zbliżenie jak lancet
Mięso
Obce
Odrażające
Koniec

(J. Skolimowski Kobieta na ekranie z tomu Gdzieś blisko siebie, Śląsk, Katowice 1958, s.39)

Wstęp

Wertując pożyczony od kolegi atlas anatomii człowieka uświadomiłam sobie, że człowiek to przecież nie tylko zewnętrzna, na co dzień oglądana powłoka. Przewracając kolejne stroniczki książki podziwiałam precyzyjne i szczegółowe rysunki poszczególnych kości, mięśni i stawów, z zainteresowaniem a niekiedy także rozbawieniem czytałam ich łacińskie nazwy. Zaskoczył mnie piękny kształt niektórych elementów: łukowato wygięta miednica (inna żeńska i inna męska), smukła kość udowa, wiązadła bardziej przypominające drzewa, niż człowieka, precyzyjnie dopasowane do siebie kości dłoni czy stopy. Na kolejnych kartach odnajdywałam wizerunki mięśni, czyli tego, co wprawia bezwolny kościec w ruch. Każdy mięsień i każda kość mają inną formę, ściśle zależną od funkcji, jaką sprawują. Pomyślałam, że może to być świetny materiał na obraz: przedstawić człowieka nie jak każe tradycja, malując

gładką skórę, lecz zajrzeć pod nią, gdzie schowane są narządy na co dzień niedostępne dla ludzkich oczu a przecież niezbędne dla prawidłowej egzystencji organizmu. Uzmysłowiłam sobie, że ukazując wnętrze człowieka, dla niektórych odrzucające czy wręcz obrzydliwe, mogę pełniej zagłębić się w tajemnicę bycia człowiekiem.

Wyłuskuję z książek reprodukcje ciał. Spoglądam na inne ciała, tak porównywalne z moim ciałem. Te wszystkie nie-moje ciała są w jakiś sposób nieprawdziwe, bowiem poznawalne pośrednio. Patrę na nie oczami anatomów i widzę je w sposób, jaki oni uznali za stosowny, starannie wyselekcjonowany. Poznaję je nie wchodząc z nimi w bezpośredni kontakt. Płaszczyzna poznania jest zarazem jedynie płaszczyzną zadrukowanej kartki, a zmysłem poznania jedynie zmysł wzroku. Obcując z wizerunkami obcych ciał czuję się bezpiecznie- mogę patrzeć na inne ciała, nie moje, choć pod jakimś względem z moim porównywalne. Z widoków wyłuskuję to, co jest mi potrzebne, zachowując przy tym bezpieczny dystans. Ciała pozbawione tożsamości to właściwie model człowieka stworzony z elementów zaczerpniętych z wielu ciał. Jednocześnie patrząc na wizerunki obcych ciał mogę w nich rozpoznać siebie, lub też dostrzec ogromne spektrum różnic pomiędzy ciałem własnym a innymi ciałami. Bowiem każdy człowiek posiada własne, odrębne poczucie swojego ciała. Ciało to „pamięta”, jak było badane, jak dotyczyło innych ciał, jak poddawano je zabiegom upiększającym i korygującym jego wady. Jest jeszcze inna pamięć- pamięć siebie, jakim już się nie jest, lub jakim jest się tylko poniekąd. Mózg przechowuje obraz rentgenowskiego prześwietlenia płuc bądź kończyn (dziwne ja od środka) i wspomnienie zdjęcia, które utrwaliło wygląd ciała z przeszłości (nostalgiczne niegdyś ja). Świadomość obrazu własnego ciała jest nieustannie konfrontowana z wszechobecnymi obrazami innych ciał. Wciąż wymyśla się nowe sposoby pokazywania ludzkich ciał i zmieniają się miejsca ich społecznie dozwolonego zaistnienia.

Kultura chce naszych ciał

Kultura współczesna to kultura pokazywania ciał: własnych i cudzych. Własne mają być odpowiednio uformowane; cudze- wyraziste. Mogą być pociągające lub odpychające- zawsze jednak winny być pełne ekspresji. Nasza kultura wcale nie pragnie oddzielić nas od widoków ciał okaleczonych, potwornych, martwych, dziwacznych, hybrydycznych. Dzieje się raczej wręcz przeciwnie, nieustannie nas nimi epatuje, wykorzystując do tego wszelkie środki. Wiadomo bowiem, że widok cielesności niezwykłej przykuje uwagę i że da się go wciągnąć w retoryczną pracę przekonywania do określonych opinii. Ciała poddawane przemocy, ciała męczone, ciała okaleczone pokazuje się zatem jako „okropności wojny” w ramach dyskusji o humanitaryzmie; jako „dylematy medyczne” w ramach dyskursu etycznego. Drażni się nimi w reklamie, straszy w horrorze. Czyniąc z okropności widoki powszednie, wciąż trzeba wymyślać nowe.

Kwestie takie, jak sposób odnoszenia się do cielesności w ogóle, jak granice dozwolonych sposobów traktowania ciał (własnych i cudzych) są na tyle ważne kulturowo, że się je podejmuje, by inicjować nowatorskie rozwiązania w sztuce. Dlatego też tak zrećnię można formułować manifesty artystyczne, wykorzystując materię cielesności. Współczesna kultura wizualna zmierza do tego, by informacja posiłkująca się widokiem ciała nie była po prostu informacją, lecz kompozycją fragmentarycznych widoków ciał, a także do tego, by sztuka przedstawiająca ciało zmieniała się w ciągłe przekraczanie granic – granic tradycyjnego dobrego smaku, granic pomiędzy artystą a jego dziełem. Odbiorca wówczas zadaje sobie pytanie: dlaczego to ciało jest takie? I niemal jednocześnie pojawia się następne pytanie: czy słuszne jest, że jawi się ono właśnie takie? Czy jedynie słuszne jest to, do czego przywykło nasze spojrzenie, czy też możemy rozważyć propozycje podsuwane przez inne wizje cielesności? Dlaczego ja widzę i pojmuję ciało w inny sposób, niż przedstawiona wizja? Która z tych wizji ma sens? A pytanie fundamentalne brzmi: jakie rzeczywiście jest ciało, ciało, które widzę, i moje ciało?

Powłoka

Praktyka życia codziennego ukazuje, że nie jesteśmy tylko widzami obserwującymi widoki innych ciał, lecz musimy traktować własne ciała jako przedmiot wystawiony na widok. Spektakularna wartość ciała stanowi punkt wyjścia wielu praktyk, a jego widowiskowe walory to nieoceniony atut. Bywa więc, że ci, którzy własnego ciała pokazać nie mogą, czują się dyskryminowani. „Poprzeczka idealności” ciała została podniesiona wysoko. Wydaje się, że nie chodzi tu bynajmniej o to, że nie każdy musi być piękny, lecz raczej o to, że piękni muszą być wszyscy. Jeżeli nie pozwalają im na to warunki, to trzeba przeformułować kanon piękna tak, by obejmował także ciała dotychczas uważane za nie-piękne. Owo piękno jest bowiem pięknem ciała nadającego się do publicznej prezentacji. Ciało, jakie daje nam natura, to dopiero punkt wyjścia formotwórczej pracy, która jest naszą powinnością. Kiedy już ten wytwór (wygląd) będzie się nadawał do wystawienia na pokaz, można zyskać pewność myślenia o sobie jako o jednostce.

Dla kształtowania tożsamości istotne wydają się zwłaszcza powierzchnie ciała- na nich skupiają się współczesne kultury ciała. Idealne ciało jest wiecznie młode, szczupłe i bez zmarszczek. Ważne jest pielęgnowanie skóry, jej oczyszczanie, nasączenie, perfumowanie, ochrona przed szkodliwymi czynnikami. Skórę uprawia się tak, jak troskliwy rolnik uprawia ziemię. Skóra wyglądająca źle, brzydko, nienormalnie, może oznaczać chorobę. Piękna skóra jest kapitałem samym w sobie i należy dbać o nią niezależnie od faktu, że tego wymaga zdrowie. Z chwilą gdy ustalono, że do ludzkiego organizmu mogą wnikać bakterie, bezpieczeństwo ciała skojarzono z określonymi rygorami higieny. Wspomagane są one przez przekonania i praktyki związane z „uprawą skóry”, które zmierzają do stworzenia idealnej powłoki, jak najlepiej ubierającej człowieka.

Dbałość o zewnętrzną powłokę charakteryzuje współczesną kulturę, stając się zjawiskiem, które można określić w kategoriach powinności mody. Modnie jest mieć zdrowe, młode, wysportowane ciało. Niemodne są zmarszczki, siwe włosy, braki w uzębieniu. Aby móc szczyć się takim ciałem ludzie gotowi są do różnych poświęceń. Ciało staje się poddanym obróbce przedmiotem. Traktując ciało jak przedmiot, konstruuje się go tak, jak każdy inny. Żyjemy bowiem z przeświadczeniem, że wszystko jest konstruowane i wszystko można skonstruować. Konstruowane jest też ciało. Fabrykuje się je udoskonalając jego formę przez korygowanie wyglądu zewnętrznego, często nie ograniczając się jedynie do prostych zabiegów i ćwiczeń. Procesy, którym podlega ciało, a w szczególności starzenie, próbuje się minimalizować i opóźnić, wykorzystując najnowsze techniki z zakresu medycyny, chirurgii, kosmetologii. Próbuje się wreszcie konstruować samo ciało od początku, pracując w laboratoriach nad genami, stworzyć idealnego człowieka, nie nękanego żadnymi chorobami. Bowiem zdrowe i piękne ciało staje się gwarantem lepszego i przyjemniejszego życia.

Zmiana obyczajowości niesie ze sobą zmianę pokazywania ciał. Można zaobserwować, jak przez lata postępuje proces stopniowego wyzwolenia się z ograniczeń narzucanych przez religię i obyczajowość. Obecność obrazów ciała w czasopiśmie, które jeszcze niedawno uchodziło za pornografię jest dzisiaj czymś zwyczajnym. Ciało winno służyć swemu estetycznemu i zmysłowemu powołaniu. Stała się rzecz szczęśliwa: strój ciała ludzkiego, jego nagość lub okrycie przestały być związane z moralnością. Jak się wydaje, nic już nie zdoła zahamować ewolucji obyczajowej zmierzającej ku „wyzwoleniu ciała”. Ciało ludzkie będzie coraz bardziej nagie- i nikt z tego powodu nie będzie się gorszył. [...] Trzeba więc stwierdzić, że po dwóch prawie tysiącach lat obyczajowość współczesna zbliża się do antycznej! Świadczyć ma to o wolności intelektualnej współczesnego człowieka; a w rzeczywistości świadczy o obecnej w kulturze współczesnej fetyszystycznej fascynacji ciałem. Nowa moralność ciała głosi, że dobrą rzeczą jest zgoda na własne ciało, dobra jest troska o nie, dobra jest wreszcie sama nagość, która sama w sobie może (i powinna) być piękna. Odrzuca się dawne przekonania, że nagie ciało jest moralnie nieczyste: teraz nienawistny czy pogardliwy stosunek do ciała jest „nie na miejscu” Cieleśność zatem, a szczególnie powierzchnia, „powłoka”, staje się obiektem kontemplacji. Za dbałością o ciało, zwłaszcza za troską o jego powierzchnię czaić się może lęk o to, co kryje się pod cielesną powłoką. Jeśli powierzchnia będzie nijaka, takie samo może okazać się wnętrze. Identyfikując się ze swoimi ciałami ludzie przejęci są tym, że jeśli nie będą nad nimi nieustannie pracować, utracą siebie? Lęk ten ma jeszcze jeden istotny aspekt. Dzięki medycynie i genetyce ciało zaczęto postrzegać jako efekt wyboru jednej z wielu możliwości. Możemy zmieniać własne ciało, możemy poddawać kontroli ciała innych. Wraz z upowszechnianiem się operacji plastycznych, implantów i transplantacji, nie wiadomo już, czym jest ciało naturalne. Czy jest nim również ciało zmodyfikowane przez chirurga, zawierające w sobie elementy innych ciał? Czy ciało jest tylko zbiorem zdrowych bądź chorych narządów? Z jakiego ciała można

pobrać potrzebne narzędzia? Postępująca technologia stawia pytanie o to, gdzie leży granica ingerencji i kto ma o niej decydować.

Wgląd w ciało

Obraz ciała w sposób szczególny przemawia do każdego widza- i bezpośrednio go dotyczy. Ciało jest zarazem Tym Samym i Innym; podmiotem i przedmiotem praktyk oraz wiedzy; jest zarazem narzędziem i surowcem do przetworzenia³. Rodzimy się jako istoty cielesne i dzięki ciału dane jest nam pierwotne otwarcie na świat; wszystko, co człowiek napotyka w świecie, istnieje wobec ciała i poprzez nie jest odbierane. Jako źródło naszej orientacji w przestrzeni i w czasie ciało dysponuje pewnego rodzaju wiedzą i rozumieniem, które wywodzą się z bezpośredniego obcowania ze światem. Jest wreszcie ciało widzialnym kształtem naszych intencji oraz naszą ekspresją w świecie. Świat jest projektowany przez ciało i jednocześnie świat wpływa na wygląd ciała. Kiedy chce się uczynić z własnego ciała przedmiot refleksji, nie bardzo wiadomo, jak przywłaszczyć je mentalnie: Kiedy mówię o ciele, to nie mam na myśli żadnego z obiektów świata, ale to, dzięki czemu właśnie działam, to, co odkrywam dzięki spojrzeniu czy dotknięciu innego człowieka bądź w moim własnym bólu. Czymże więc to właśnie jest: to ja sam i potwierdza mi to lustro. A jednak owo potwierdzenie jest dwuznaczne, bo lustro dostarcza mi obrazu, w którym się odnajduję i który zarazem mnie drażni: nie mogę bowiem odczytać w nim tego wszystkiego, co będzie mógł odczytać na moim obliczu inny człowiek⁴. Jak docierać do ciała w jego niejednoznacznym istnieniu, do ciała, które jest jednocześnie subiektywnie odczuwane i istnieje wśród innych rzeczy? Wszak jest ono jedynym obiektem we wszechświecie, o którym mamy wiedzę zarówno obiektywną jak i subiektywną, co więcej, jedyną rzeczą, której możemy być zarówno całkowicie nieświadomi, jak i w pełni samo- świadomi.

Formuła istnienia ludzkiej zmysłowości pozwala łączyć dwa aspekty ludzkiego ciała: ciało jest odczuwane jako ja, ale jest też tym, poprzez co odbiera się uczucia. W nim umiejscowione są narządy zmysłów, stanowiące o sposobach jednoczenia wewnętrznego ja z ja wpisanym w określony porządek zewnętrzny. To zmysłowa natura ciała sprawia, że się je torturuje, karze, piętnuje lub też namaszcza i spowija w jedwabie. Nie mamy dostępu do totalności ciała samego w sobie. Można mówić o ciele opisywanym, przedstawianym, ujmowanym w ramach pewnych nauk, za pomocą określonych języków. Jest wreszcie ciało metaforyczne, wskazujące na coś innego – czyli ciało jako... Chociaż cielesność człowieka jest faktem niezaprzeczalnym, to niezwykle trudno wypracować język, który tę totalność by ujmował. Można uciec się do nauki i starać się pojęciami opisać istnienie ciała (jednostkowego, indywidualnego bądź własnego), a można też opowiedzieć o tym ciele przez sztukę.

Otwarcie ciała

W świecie przepelnionym rozmaitymi i ciągle zmieniającymi się przedmiotami ciało człowieka pozostaje dla jego wzroku niezmiennie najatrakcyjniejszym podmiotem.

Spojrzenie na ciało nie zatrzymuje się często jednak na powierzchni ciała – chce przenikać do wnętrza. Narusza ono dostępne na co dzień powierzchnie ukazując ukrytą pod skórą cielesność a raczej mięsność ciała. Dla wielu jest to cielesność, odrażająca, bowiem otwarte ciało z wszystkimi jego narządami często bardziej przypomina kawał przesyczonego krwią mięsa, stający w wyraźnej opozycji do gładkości zewnętrznej powłoki-skóry. Widok kawałków ludzkiego mięsa zaskakuje, porusza i wywołuje niepokój. Może to być nie tylko kwestia estetyki, ale i ten rodzaj wstrętu, o jakim pisała Kristeva: To nie brak czystości czy zdrowia powodują wstręt, lecz raczej naruszenie tożsamości, systemu i porządku. To, co nie respektuje granic, pozycji i reguł. To, co pomiędzy, to, co dwuznaczne, mieszanina? Tutaj, na granicach, może urzeczywistniać się przeżywanie własnej tożsamości, tutaj walczy się o jej utrzymanie.

Radykalne naruszanie granic ciała ma szczególną siłę wymowy, ponieważ kojarzy się z sytuacją zagrożenia. Na kontroli tychże granic koncentruje się wiele działań kulturowych. Liczne zakazy i zalecenia wiążą się z otworami ludzkiego ciała, jako że za ich pośrednictwem dokonuje się kontakt pomiędzy ludzkim wnętrzem a zewnętrzem. Naturalne otwory w ciele postrzegane są jako szczególnie bezbronne, narażone na ingerencję z zewnątrz. Przez nie może dostać się do ciała to, co jest dla niego nieprzyjemne bądź szkodliwe i wywołać chorobę a nawet śmierć. Tak właśnie- przez oczy, uszy, nos- wkładał się do ciała średniowieczny diabeł. Wyciekająca z otworów w ciele materia wyprodukowana przez ciało to coś podrzędnego i najbardziej oczywistego. Plwociny, krew, mocz, odchody i łzy, zwyczajnie wydalane, przekraczają granice ciała.

Sposoby kontrolowania ciała oraz jego granic są zmienne historycznie i kulturowo. Szczególnie ważne wydaje się to, kto, kiedy i w jakim celu ma prawo przerwać granice ciała i zaglądać do jego wnętrza. Wszak nie w każdym kontekście historyczno-kulturowym otwarcie ciała będzie znaczyć to samo; różnie też może być rozumiana integralność ciała. Praktyki otwierania martwego ciała znano od dawna. Często występowały w związku z pogrzebami, na przykład wówczas, gdy balsamowano ciało, co wymagało usunięcia wewnętrzności. Sztuka balsamowania ciała osiągnęła wysoki poziom w starożytnym Egipcie. Kontynuowano ją w średniowieczu; czy to w celu zakonserwowania zwłok osób uważanych za święte, czy też wówczas, gdy śmierć nastąpiła w miejscu oddalonym od tego, które przeznaczono na pochówek i należało przetransportować zwłoki. Wówczas narządy szybko ulegające rozkładowi grzebano blisko miejsca zgonu. Niekiedy szczątki chowano w paru miejscach, urządzać osobne groby dla serca, kości i wewnętrzności. Metody te nie miały na celu zachowania ciała w całości, lecz jego zredukowanie. Wyrażały osobliwą mieszaninę szacunku

dla tak skondensowanych zwłok i obojętności na ich nienaruszalność⁶. Integralność ceremonii pogrzebowych zdaje się tu ważniejsza od integralności ciała. W religii chrześcijańskiej często zwłoki osób uważanych za święte rozczłonkowywano, by jego moc mogła się rozprzestrzenić na rozległym obszarze za pośrednictwem licznych relikwi. Przypisywano im niezwykłą moc i otaczano kultem. Obok tego otwarcia, wpisanego w kontekst sensów religijnych, odbywają się praktyki medyczne i prawne – autopsja i sekcja⁷. Już w XIV wieku autopsja nie była rzadkością. Zlecić ją mogła rodzina zmarłego, jak również przed śmiercią sam zmarły. Wykonywano ją w celu poznania choroby i przyczyny zgonu. Określając przyczynę choroby można było podjąć się jej leczenia u innych ludzi, którzy cierpieli na tę samą dolegliwość. Praktykę otwierania ciała przeprowadzano również w dwóch innych kontekstach: zdrowia publicznego – badano przyczyny np. zarazy oraz sądowo – prawnym – gdy istniało podejrzenie morderstwa, szczególnie przez otrucie. Dla kodyfikacji tych praktyk istotne znaczenie miała bulla papieża Bonifacego VIII *De sepultaris* z roku 1300, w której groził ekskomuniką każdemu, kto wypatroszy zwłoki zmarłych i ugotuje je barbarzyńsko w celu oddzielenia mięsa od kości, aby te ostatnie pochować we własnym kraju⁸. Bulla miała na celu zwalczanie zwyczaju, który zakorzenił się od czasu wypraw krzyżowych, jednak często interpretowano ją jako zakaz zajmowania się anatomią. Na temat integralności ciała w powiązaniu z sensami teologicznymi wypowiedział się również święty Augustyn. Ciało ludzkie – twierdził – jest mieszkaniem duszy, pięknym i zbudowanym z części połączonych w całość celową i harmonijną. Człowiek jest cudem stworzenia i nie należy krajać zwłok, aby przeniknąć tajemnicę życia, o której stanowi wewnętrzny układ mięśni, nerwów, żył i narządów wewnętrznych: Zaprawdę bowiem nie dostrzegamy w ciele nic takiego, co byłoby stworzone dla pożytku, a nie byłoby zarazem ozdobą ciała. Stałoby się to dla nas jeszcze jaśniejsze, gdybyśmy dokładnie znali stosunek miar, podług których złączone są ze sobą i przystosowane do siebie wszystkie członki. Być może [...] przemyślność ludzka mogłaby to odkryć w częściach ciała dających się widzieć na zewnątrz; lecz w ukrytych i niedostępnych dla naszego wzroku, jak zawikłane i stanowiące kryjówki życia sploty żył, nerwów i trzewi, nikt miar tych zbadać nie potrafi? W tej perspektywie autopsja mogła wydawać się nieprawomocna, co nie znaczy, że całkiem zniknęła z praktyk medycznych. W celu edukacji chirurgów na uniwersytetach włączano w wykłady pokazy anatomiczne. Pierwszy publiczny pokaz odbył się w roku 1315 we Włoszech na uniwersytecie w Bolonii, a przewodniczył mu profesor Mondino de Luzzi. Praktykę pokazów anatomicznych zaczęto stosować także na innych uczelniach europejskich: w Pradze, we Florencji, w Londynie. Miały one na celu zademonstrowanie ogólnych zasad ludzkiej anatomii. Pokaz pełnił funkcje ilustracyjne, uzupełniając to, co można było wyczytać w traktatach medycznych.

W traktacie medycznym *Fasciculo di medicina* Johanna Kethmana z 1493 roku można znaleźć drzeworytnicze ilustracje obrazujące przebieg sekcji zwłok. Na jednej z nich profesor anatomii widoczny jest na katedrze, wynoszącej go ponad poziom całej sceny. Z katedry tej profesor zwykle odczytywał tekst pochodzący z pism Galena lub Anatomii

Mondina. Poniżej przedstawiono scenę sekcji – ciało spoczywa na stole, pochyla się nad nim chirurg zwany demonstratorem, z nożem w ręku. Obok, ze wskaźnikiem stoi *ostensor*, który pokazuje części ciała objaśniane przez profesora. W pokazie uczestniczy niewielka grupa studentów. Zatem pokaz anatomiczny ilustrował tekst, a ciało dostarczało materii do ilustrowania słów księgi. Jednak rzeczywista scena pokazu nie musiała wyglądać dokładnie w taki sposób. Obraz ten mógł mieć charakter programowy, na co wskazuje hierarchiczny układ postaci, umieszczający na szczycie profesora, niżej pomocnika wykonującego sekcję, a jeszcze niżej zwłoki. Ilustracja ta często bywa zestawiana z inną, a mianowicie ze stroną tytułową traktatu Andreasa Vesaliusa *De humani corporis fabrica* wydanego w 1543 roku. Przedstawiona jest tu scena publicznego pokazu anatomicznego. I tu także, tak jak w drzeworycie z *Fasciculi di medicina*, nie należy szukać lustrzanego obrazu rzeczywistej sytuacji. Na karcie tytułowej dzieła wyobrażono profesora, który osobiście wykonuje sekcję. Pomocnicy, widoczni z boku, jedynie przygotowują narzędzia. Anatoma, otwierającego kobiece łono, otacza tłum. Nad sceną sekcji wznosi się szkielet. Jest to nawiązanie nie tylko do tradycyjnej ikonografii śmierci, ale i do naukowych metod Vesaliusa, który uważał, że studiowanie anatomii zaczyna się od kości i że w czasie wykonywania sekcji należy odwoływać się do budowy kostnej zarówno ludzkiej, jak i zwierzęcej. Dlatego na omawianej ilustracji znalazły się przedstawienia psa i małpy. Włączenie anatomii zwierząt do demonstracji stanowiło istotny element pokazu, ponieważ ich sekcja miała pomóc zrozumieć niższe funkcje ciała, wyjaśnić ruch, czucie.

Piękno i makabra

Odkrywaniu ciała od początku towarzyszył zestaw tradycyjnych symboli i określonych praktyk przedstawieniowych. Z nich właśnie czyniono swoistą przesłonę narzuconą na martwe ciało wówczas, gdy je odwzorowywano. Jednym z takich symboli na trwale zapisanym w tradycji ikonografii jest przedstawienie śmierci jako szkieletu. Taki wizerunek śmierci zawierały późnośredniowieczne ilustracje biblijnego Sądu Ostatecznego, a także sceny pasyjne, gdzie zwykle pod krzyżem umieszczano wyobrażenie czaszki ze skrzyżowanymi pieszczelami. Postacie Adama i Ewy, pierwszych istot ludzkich, będących ukoronowaniem Boskiego stworzenia, stały się wzorcami służącymi ukazaniu ciała w różnych kontekstach. Portretowali ich zarówno ilustratorzy traktatów anatomicznych, jak i dzieł mówiących o połoźnictwie, narodzinach i śmierci. Jako że Biblia nie dostarczała szczegółów ich wyglądu, sięgano do antycznych wyobrażeń ciała ludzkiego. Przedstawiano również bezskórą postać zastygłą w ruchu, zaangażowaną w jakieś działanie, uszlachetnioną poprzez patetyczny gest. W celu ukazania budowy trzewi zrezygnowano z aktywnych postaci na rzecz modeli skopiowanych z antycznych rzeźb. Fragmenty kamiennych posągów stały się torsami poddawanych sekcji, a antyczny kanon określający proporcje ciała stał się

kanonem obowiązującym modele zamieszczane w traktatach medycznych. Posłuszenie się antycznymi formami rzeźbiarskimi, gdzie sposób odwzorowania faktury otwartego ciała i jego narządów sugerował materię kamienia, miało na celu złagodzenie naturalizmu opisów.

Anatomia zatem nie stanowiła terenu przynależnego wyłącznie nauce. Twórcy renesansowi, na równi z medykami, pasjonowali się tym, co można znaleźć w ludzkim ciele, uważając, że wiedza anatomiczna to jeden z najważniejszych tajników ich sztuki. Jeden z nich – Leon Battista Alberti – dał opis prawidłowego przedstawiania ludzkich postaci przez artystę: Przy ustalaniu rozmiarów dobrze jest malując istoty żyjące najpierw zaznaczyć sobie w wyobraźni kości; one bowiem zawsze zajmują pewne stałe położenie, ponieważ najmniej ulegają zmianom. Następnie należy we właściwych miejscach zaznaczyć ścięgna i mięśnie, na koniec pokryć kości i mięśnie ciałem i skórą.[...] Tak jak malując postać w ubraniu należy najpierw zaznaczyć postać nagą, którą potem niejako owijamy w suknie, tak malując okrywa się ciałem i skórą w ten sposób, że niełatwo dojrzy ktoś zaznaczone mięśnie⁹. Postać buduje się od środka, wychodząc od konstrukcji wspierającej całość, czyli od kośćca. Jest to droga odwrotna do tej, którą podąża anatomicznik badający budowę ciała. Kolejność pracy anatoma warunkowana była szybkością, z jaką poszczególne narządy ciała ulegały rozkładowi. Poznanie ciała rozpoczął on od sekcji żołądka, następnie klatki piersiowej i głowy, kończąc na studiowaniu kończyn. Natomiast pracę rysownika można porównać do pracy architekta, kreślącego wprawdzie szkielet i konstrukcję budowli, na których opiera się całość. Artysta renesansowy chcąc jak najlepiej odwzorować ciało ludzkie, stosował narzędzia i metody architekta: mierzył postać, ustalał jej proporcje za pomocą cyrkla i linijki, sprowadzał do skali; kreślił figury geometryczne i wpisywał w nie ludzkie ciało. Przykładem jest słynny rysunek Leonarda da Vinci przedstawiający postać ludzką z rozłożonymi ramionami i rozstawionymi nogami wpisaną w koło i kwadrat: Ażeby należycie rysować członki ciała w rozmaitych pozach i ruchach, które mogą przyjmować żywe figury, musi malarz znać anatomie ścięgien, kości, mięśni i ich wiązek, ażeby wiedział, przedstawiając ciało w rozmaitych ruchach, które ścięgno i który mięsień wywołały dany ruch¹¹.

Leonardo chciał poznać nie tylko prawidłową budowę i zasady funkcjonowania organizmu, ale i doskonałe proporcje ciała. Rysunki anatomiczne, jakie wykonał, stanowiły wynik metodycznej pracy badawczej. Te wszystkie prace mogły być w pewnym stopniu ułatwione przez fakt, że studia anatomiczne stanowiły wówczas wspólne pole działania lekarzy, naukowców i artystów. Podobno Leonardo nieraz obserwował konających czekając na moment ich śmierci, aby od razu mógł na ich zwłokach dokonać sekcji. Początkowo szczególnie interesowały go narządy zmysłów, a zwłaszcza oko, uważane za najszlachetniejszy z nich. Potem skupiał się na badaniach mogących pomóc w zrozumieniu ruchu. Pasjonował go wówczas układ mięśniowy. W badaniach nad umięśnieniem Leonardo szczególnie interesował się odkryciem źródła pracy mięśni, stawiając sobie pytanie, czy jest ono umieszczone w mózgu. Dlatego też najbardziej zaawansowane były jego studia

odnoszące się do mięśni rąk i nóg. Przez cały czas jednak w studiach tych dominował malarz nad uczonym, kreślarz nad wykładowcą.

Szkice anatomiczne Leonarda opatrzone są licznymi komentarzami. Te zapiski i rysunki stanowiły wstępny etap pracy nad ilustrowanym podręcznikiem organizmu ludzkiego. Leonardo szedł w swych pracach znacznie dalej – nie chodziło mu o poznanie anatomii tylko po to, by lepiej malować, ale przede wszystkim po to, by poznać człowieka w całej jego złożoności. Otwieranie ciała i wszystkie związane z tym procesem badania przeprowadzał w celu rozwiązania zagadki życia, oświadczając: Odsłaniam ludziom istotę powstania pierwszej, a może i drugiej przyczyny ich istnienia¹². Odsłaniał nie tylko tajemnicę życia ale również tajemnicę śmierci. Otwierając ciała, odkrywał nieznane wcześniej choroby takie jak arterioskleroza czy gruźlica płuc. Miejsce szczególne jego badań anatomicznych zajmowało serce i tajemnica jego funkcjonowania. Określił je jako „cudowny organ, wynalazek Najwyższego Mistrza”. Wiele znakomitych rysunków, pokazujących zarodek w łonie matki, dowodzi dokładnością, że Leonardo musiał dokonać sekcji zwłok kobiety, która zmarła podczas ciąży; w macicy jej znalazł niemal całkowicie już uformowany embrion. Dokumentacją tych badań była seria szczegółowych rysunków, będących świadectwem wielkiego zainteresowania artysty związkiem zachodzącym pomiędzy matką a nie urodzonym dzieckiem. Pod jednym z takich rysunków napisał: Dusza matki formuje w łonie istnienie ludzkie i w odpowiedniej chwili budzi duszę, która tam zaczyna zamieszkiwać. Dusza ta z początku śpi pod opieką duszy matki, która karmi ją za pośrednictwem żyły pępowiny, wpajając w nią nowe życie.

Leonardo wykazał ogromną inwencję poszukując odpowiednich sposobów przedstawiania anatomii, wykorzystując pewne pomysły stosowane w planach architektonicznych i inżynierskich, takie jak widok obiektu z czterech stron, przekroje poprzeczne, nakładanie się na siebie w jednym rysunku zarysów widocznych z zewnątrz i tych wewnętrznych. Prawdziwą wiedzę – pisał – o formach ciała ludzkiego można zdobyć jedynie za pomocą ich obrazowego przedstawienia i to pod jak najbardziej różnymi aspektami. Dlatego też, aby dać znajomość rzeczywistych form każdej części ciała człowieka, pierwszego zwierzęcia między zwierzętami, przyjmę za zasadę, aby każdą część przedstawić w czterech obrazach, widzianą z czterech stron. A jeśli chodzi o kości, przedstawiać je będę w pięciu obrazach dodając ich przekrój przez środek¹³.

Większość rysunków Leonarda, szczególnie tych poświęconych budowie naczyń krwionośnych i żył, opierała się na wynikach sekcji zwierząt, a nie ludzi. Zagłębiając się w prace badawcze nad ciałem ludzkim, Leonardo często uzupełniał je sekcjami zwierząt, bardziej nadających się do tego rodzaju doświadczeń. Owocem tych studiów miało być obszerne dzieło poświęcone anatomii porównawczej, wykazujące różnice i podobieństwa zachodzące między poszczególnymi zwierzętami a człowiekiem, które jednak nigdy nie powstało. Sceptycznie odnosił się do starej, greckiej teorii, jakoby serce było siedziskiem duszy. Duszę umieścił w komórkach mózgowych, a elementy życiodajne w lewej komorze serca: Wydaje się, że dusza przebywa w części oceniającej zjawiska [...] – a część ta, zdaje się,

umieszczona jest w miejscu, gdzie spotykają się wszystkie zmysły; i to się nazywa zmysłem rozsądku¹⁵.

Po soborze trydenckim, w erze kontrreformacji, wykonywanie sekcji do celów artystycznych stało się trudniejsze. Zmieniły się przekonania dotyczące znaczenia studiów anatomicznych dla artystów. Adeptów sztuki nie zachęcano już tak gorąco do studiów z natury. Wskazywano im natomiast wzorce antyczne i renesansowe. Rozpowszechniły się wówczas podręczniki anatomiczne dla artystów. Łatwiej i przyjemniej było poznać wszystkie tajniki budowy ciała tą drogą, niż kroić ludzkie zwłoki. Studiowanie anatomii z wykorzystaniem zwłok stało się podejrzane, dlatego powstawały modele ciała ludzkiego, które pełniąc funkcję dydaktyczną urosły do roli samoistnej formy artystycznej, pozwalającej ukazać pewne cechy ciała i uwydatnić momenty jego ruchu. Modele takie najczęściej były woskowymi odlewami ciała lub jego fragmentów. Wykonywano je między innymi w XVIII wieku w pracowni profesora anatomii Królewskiej Akademii Sztuk w Londynie Williama Huntera. Metoda edukacji Huntera nie opierała się wyłącznie na oglądaniu preparatów i ilustracji, lecz każdy ze studentów wykonywał sam sekcje. Hunter przekonywał przyszłych artystów o tym, że natura w pewien sposób przewyższa sztukę. Obcowanie z dziełem sztuki dostarcza większej satysfakcji, jeśli dzieło owo zbliża się do natury, a ilustracja realistyczna silniej zapada w umysł. Natura i sztuka muszą być sobie odpowiednio bliskie. Hunter tak określił dwa główne tryby ilustrowania: Jeden jest zwykłym portretem, w którym obiekt przedstawiany jest takim, jakim go widzimy; drugi nie jest przedstawieniem tego obiektu w warunkach, w jakich był widziany w rzeczywistości, lecz jego wyobraźniowym ujęciem¹⁶. Hunter wierzył przy tym, że uniwersalny język ilustracji daje bezpośrednie rozumienie tego, co przedstawione. Fundamentem wiedzy miała być obserwacja rzeczywistego materiału, a zadaniem ilustratora – uchwycenie tego momentu, kiedy wolnym od uprzedzeń oczom ukazuje się ciało. Tutaj nie można wierzyć pamięci, trzeba rysować z natury – tego od rysowników wymagali anatomowie.

Finale

Współczesny człowiek, wykorzystując wszystkie zdobycze techniki, szuka autentyzmu prawdy o ciele. Filmy animowane ukazują fabularyzowane podróże w głąb organizmu ludzkiego, powołując do życia autonomiczne światy, gdzie w skomplikowanej, labiryntowej przestrzeni toczą się boje z wrogami organizmu. Jest to rzeczywistość oddzielona od nas dystansem podobnym do tego, który dzieli nas od świata przedstawionego utworów fabularnych. Obrazy wykorzystujące fotografię endoskopową chcą nas prowadzić bliżej prawdy. Pozwalając widzieć wnętrze od środka, w jakiś sposób kreują obraz tego wnętrza. Świat ludzkiego wnętrza – tyleż konieczny funkcjonalnie, co fascynujący poznawczo – jest zapośredniczony przez środki techniczne oraz retorykę mówienia o „podróżach w głąb ciała”, o „wnikaniu w tajemnice organizmu”.

Następnym krokiem w przyszłości byłoby stworzenie społeczeństwa wirtualnych pacjentów – nadzorowanych, badanych i leczonych na ekranie komputera. Już dzisiaj podejmuje się próby operowania metodami nieinwazyjnymi, pozwalającymi nie naruszać powierzchni ciała. Jedną z największych publicznie dostępnych baz danych o człowieku powstała dzięki pokrojeniu ludzkiego ciała na cienkie plasterki. Źródłem danych były zwłoki dwojga ludzi- kobiety i mężczyzny. Najpierw dokładnie je prześwietlono, wykonując serię zdjęć z użyciem tomografu komputerowego. Następnie ciała zamrożono i krojono na cienkie plasterki. Po odcięciu każdego plasterka powierzchnię fotografowano. Teraz naukowcy na podstawie cyfrowego modelu mogą tworzyć wirtualnych pacjentów i testować na nich nowe sposoby leczenia. Prawdziwego pacjenta nie trzeba będzie nawet dotykać; komputer, korzystając z serii zdjęć rentgenowskich, odcieleśni kontakt między lekarzem a pacjentem. Wirtualny pacjent będzie „jak żywy”; podczas badania będzie oddychać a nawet kaszleć. Nie będzie to jednak naprawdę żywy pacjent – jego model, stworzony przy pomocy komputera, pozwoli , by żywe ciało nie cierpiało niewygody badania.

Współczesna technika pozwala oczyścić ciało z tego, czym zostało skażone (z bólu, cierpienia, niewygody). Ludzkie wnętrze jawi się jako obszar kolonizowany przez wzrok; dzięki internetowi jest dostępne w każdej chwili i w każdym miejscu. Cudowne, barwne obrazy ukazują ludzkie wnętrza – cyfrowe szlaki tętnic, cyfrowe odciski stóp. To nie spojrzenie błędzące po otwartym wnętrzu, by wychwycić właściwości ciała, lecz wszechstronna penetracja w trójwymiarowym, barwnym wnętrzu, penetracja niewymagająca naruszania powłok, staje się współczesną formą poznawania ciała. Uznaje ona dwie rzeczywistości, wzajemnie się uzupełniające: ludzkie ciało i ciało na ekranie komputera. Być może wkrótce podarowane nam zostaną wirtualne ciała, które w razie potrzeby będą za nas cierpieć, a ponadto staną się nowymi obszarami odkrywczych eksploracji i wirtualnych przetworzeń.

Bibliografia:

- 1 L. B. Alberti, O malarstwie, Wrocław - Warszawa- Kraków 1963
- 2 P. Aries, Człowiek i śmierć, Warszawa 1989
- 3 Z. Bauman, Ciało i przemoc w obliczu nowoczesności, 1997
- 4 F. Chirpaz, Ciało, Warszawa 1998
- 5 L. da Vinci, Pisma wybrane, Warszawa 1958
- 6 L. da Vinci, Traktat o malarstwie, Wrocław 1961
- 7 J. Skolimowski, Gdzieś blisko siebie, Katowice 1958
- 8 A. Vallentin, Leonardo da Vinci, Warszawa 1959
- 9 A. Wieczorkiewicz, Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000

Przypisy:

- 1 J. Łojek, Nagość ciała w obyczajowości i kulturze Europy, Teksty 1977, nr 3(33), s. 105, za: A. Wieczorkiewicz, Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 198
- 2 Z. Bauman, Ciało i przemoc w obliczu nowoczesności, Toruń 1997, s. 12
- 3 A. Wieczorkiewicz, Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 6
- 4 F. Chirpaz, Ciało, Warszawa 1998, s. 8
- 5 J. Kristeva, Powers of Horror: an Essay on Abjection. Columbia University Press, 1982, za: A. Wieczorkiewicz Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 70
- 6 P. Aries, Człowiek i śmierć, Warszawa 1989, s. 354
- 7 A. Vallentin, Leonardo da Vinci, Warszawa 1959, s. 474
- 8 Św. Augustyn, O państwie Bożym. Przeciw poganom ksiąg XXII, Warszawa 1977, s. 102
- 9 Ch. Estienne, De dissectione partium corporis humani 1545, za: A. Wieczorkiewicz Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 84
- 10 L. B. Alberti, O malarstwie, Wrocław - Warszawa - Kraków 1963, ss. 34–35
- 11 L. da Vinci, Traktat o malarstwie, Wrocław 1961, s. 117
- 12 L. da Vinci, Pisma wybrane, Warszawa 1958, s. 121
- 13 A. Vallentin, Leonardo da Vinci, Warszawa 1959, s. 494
- 14 A. Vallentin, Leonardo da Vinci, Warszawa 1959, s. 482
- 15 L. da Vinci, Pisma wybrane, Warszawa 1958, s. 125
- 16 M. Kemp, The mark of truth: looking and learning in some anatomical illustrations from the Renaissance and eighteen century, za: A. Wieczorkiewicz Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 114
- 17 A. Wieczorkiewicz, Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 204
- 18 G. von Hagens, Der plastinierte Mensch. Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper Mannheim: Institut für Plastination, 1998 s. 217 za: A. Wieczorkiewicz Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, Gdańsk 2000, s. 215

Katarzyna Łozicka

Materia nieorganiczna – organizm materialny

Dyplom 2004

Wieczorowe Studia Licencjackie

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Płaskiego

promotor: prof. Józef Budka

promotor pracy pisemnej: dr Irma Kozina

recenzent: adj.ll^o Mariusz Pałka

prezentacja dodatkowa: Pracownia Malarstwa dr hab. Antoni Cygan

Ciało jako medium kultury.

Ciało. Materia, dzięki której realnie istniejemy. Czym jest ciało, to jedno z podstawowych pytań, które zadaje sobie człowiek. Na odpowiedź na to pytanie ma wpływ wiele czynników, m.in.: historia, ustroje ideologiczne, kultura masowa. Ciało definiuje nas społecznie poprzez podziały rasowe, płciowe, seksualne. Kultura masowa przyzwyczaiła nas do tego, że nasze ciało postrzegamy jako nasze zewnątrz, nie zastanawiamy się nad naszą „mięsnością”. Współczesną kulturę masową nie interesuje nasza „mięsistość”, zajmuje się ona tylko naszym wyglądem zewnętrznym, wmawiając nam wzorce wyglądu. Kultura konsumpcyjna rozbudza w nas potrzeby ujarzmiania naszej cielesności. Ujarzmianie to polega na „udoskonalaniu” naszego ciała, na dążeniu do narzuconego ideału cielesności. W naszej rzeczywistości trudno już odróżnić ciała naturalne od sztucznych (poprawianych chirurgicznie lub za pomocą mniej drastycznych ingerencji). Zygmunt Bauman pisze: Ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi przeżycia. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety, jest narzędziem przyjemności¹. Tak skonstruowany człowiek łatwo może się zagubić w kulturze konsumpcyjnej. Podążając za narzuconymi wizerunkami łatwo możemy zagubić naszą tożsamość. Stajemy się produktem. Wielu ludzi nie zdaje sobie sprawy, że jest w pułapce konsumpcji. Myślą, że poprawiają swój wygląd dlatego, iż tego chcą, nie patrząc na to, że są tak omamieni obrazami kultury masowej, że nie potrafią już myśleć samodzielnie. Doskonałym dowodem na to, iż wygląd zewnętrzny stał się priorytetem dla społeczeństwa jest choćby fakt, że kiedy wpisujemy do przeglądarki internetowej (www.google.pl) hasło „ciało” jako pierwsza ukazuje się strona filmu pt.: „Ciało”, druga - strona z odżywkami i suplementami dla sportowców, potem strona perfumerii, stacji telewizyjnej Fashion TV. i dopiero jako siódmy pojawia się adres poradnika medycznego, a jako kolejną możemy przejrzeć stronę z nagłówkiem Agnieszka zaprasza, z której możemy się dowiedzieć między innymi, że seks jest dobry na wszystko. Wyraźnie widać więc, że wygląd jest najistotniejszy, na naszą „mięsistość” nie ma miejsca, a przecież jest ona nam niezbędna do funkcjonowania.

Od wczesnych lat jesteśmy tresowani. Chłopcom wpaja się konieczność noszenia spodni, a dziewczynkom potrzebę posiadania pięknych sukienek. Dzieci, których ciała nie wykształciły jeszcze wyraźnych cech płciowych, poddawane są poprzez strój i obowiązującą modę pierwszemu treningowi różnicy płci, który w efekcie prowadzić ma nie tylko do identyfikacji z jedną z nich, ale i do przyjęcia na siebie określonych ról społecznych bez względu na stopień ich indywidualnej akceptacji. W takim modelu kobieta komunikuje chcąc nie chcąc, swoją gotowość bycia obiektem seksualnym, którego aktywność ogranicza się do zwracania uwagi na powierzchowność, swoje ciało. Ich ciała muszą być szczupłe, elastyczne, wysportowane, giętkie, idealne i wiecznie młode. Im nie wolno się zestarzeć. Dawniej świat był zachierarchizowany, o wszystkim decydowało urodzenie. W demokracji

wskaźniki urodzenia się zacierają, liczy się pieniądz i wygląd. To one świadczą o pozycji społecznej. Dawniej ludzi bogatych poznawało się po zażywnym wyglądzie, to byli ci, co mieli dużo jedzenia. Dziś ludzie bogaci jedzą płatek łososia, sałatę i odrobinę kawioru, oni przede wszystkim mają być zdrowi.

Kobiecość utożsamiona z cielesnością może być dla kobiety jarzmem, więzieniem albo prowadzić do problemów z własną tożsamością, czy zaburzeń związanych z postrzeganiem własnego ciała (anoreksja, bulimia). Ellyn Kaschack pisze: Kobieta, która od początku uczona jest stałej kontroli wyglądu swego ciała, przed którą wciąż stawia się wymóg podobania się innym, identyfikuje się ze swym ciałem w sposób o wiele bardziej materialny i silniejszy niż mężczyzna. Cechą określającą kobietę staje się jej wygląd [...]. Praktycznie każdy aspekt powierzchowności kobiety mówi o tym, kim ona jest i jak należy ją traktować². **Czy moje ciało jest mną, na ile ciało to ja, na ile ciało kobiecie pozwala zdefiniować moją własną tożsamość?** Ciało to medium kultury. To, co jemy, w co się ubieramy, codzienne rytuały związane z pielęgnacją naszego ciała zmieniając się w zależności od warunków społecznych, określonej kultury, zmieniają i kształtują samo ciało. Ciało (zarówno jego znaczenia, jak i wygląd) zmienia się w zależności od aktualnej mody, dostępu do określonego rodzaju pożywienia, diety, higieny, praktyk medycznych, wiedzy na temat seksualności, dostępu do antykoncepcji. Kultura konsumpcyjna kieruje naszą uwagę na idealny wygląd ciała. Gdyby jakkolwiek kobieta postanowiła stosować się do jej rad, nie miałaby już czasu na nic innego. Dzień składać się powinien z gimnastyki, kontroli wagi, obliczania liczby kalorii, przygotowania jedzenia zgodnie z wymogami optymalnej diety, makijażu, demakijażu, wizyt u kosmetyczki, na siłowni, na basenie itp. Lansuje się pomysły, by zamknąć się w domu choćby na weekend i poświęcić wyłącznie pielęgnacji ciała. Wszystko to rzekomo odbywa się pod hasłem „zrobić coś dla siebie samej”, „tylko dla siebie”, bo „jesteś tego warta”. Jak pisze Zygmunt Bauman: System kapitalistyczny w swej fazie konsumenckiej nie tylko nie tłumi ludzkiego dążenia do przyjemności, ale we własnym interesie jeszcze je wzmaga, widząc w nim warunek własnego przetrwania³. Komunikaty zawarte w przekazach dotyczących wzorców kobiecości/męskości powodują jednocześnie niską samoocenę, a nierzadko też i poczucie frustracji. Wszak nigdy nie można być tak doskonałą, jak chce tego kultura. To z kolei jeszcze bardziej pobudza potrzebę stosowania praktyk ulepszania. Twierdzenie, że możemy całkowicie odrzucić kult ciała, nie przejmować się własnym wizerunkiem, ignorować współczesne wymogi dotyczące wyglądu, skoro od dzieciństwa nasza uwaga kierowana jest właśnie na tworzenie wizerunku, byłoby naiwnością. Porzucając krępujące nas wzorce, tworzymy nowe. Oburza nas zniekształcanie kobiecych stóp w kulturze chińskiej, wiązanie stóp dziewczynek traktujemy jako przemoc, ale zupełnie inaczej myślimy o popularnych w naszej kulturze wysokich obcasach, choć jak twierdzą ortopedzi długotrwałe ich noszenie także prowadzi do deformacji, stanów chorobowych i problemów z kręgosłupem. Ocena przemocy zależy więc od kontekstu kulturowego.

Problematyka ciała stała się tematem sztuki krytycznej, która zwykle dotyczy obszarów tabu. Ukazuje cielesność ludzi, których na co dzień nie oglądamy nagich. Przedstawia obraz ciał, dla których nie ma miejsca w kulturze masowej; są to ludzie starzy, chorzy, kalecy, odbiegający od narzuconych norm i ideałów. Sztuka krytyczna wywołała wiele kontrowersji, a niektórzy odmawiają jej rangi sztuki. Tymczasem jej funkcję krytyczną należy rozumieć nie jako poprawianie rzeczywistości, lecz jak pisze Foucault, jako ujawnianie, odsłanianie znaczeń: W krytyce nie idzie o to, by powiedzieć, że sprawy nie tak się mają jak powinny. W krytyce o to idzie, by obnażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe, bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają [...]. Krytycyzm na tym polega, by te myśli wydobyć na światło dzienne i próbować je zmieniać: na tym by pokazać, że sprawy nie są tak oczywiste, za jakie się je uważa, i sprawić, by nie przyjmować za oczywiste tego, co się za oczywiste przyjmuje. Uprawiać krytycyzm to tyle, co czynić łatwe gesty trudnymi⁴.

Sztuka ciała jako kontemplacja Vanitas – twórczość Katarzyny Kozyry.

Jedną z polskich przedstawicielek sztuki krytycznej jest Katarzyna Kozyra. Prace jej często bulwersują, wznecają dyskusje na temat sztuki. W swoich pracach często analizuje, jak ciało funkcjonuje w kulturze. W 1996 roku powstała praca Olimpia (rys.1-3) odwołująca się do dzieła Edouarda Maneta z 1863 roku pod tym samym tytułem. Praca Kozyry składa się z trzech kolorowych fotografii. Pierwsza fotografia najwierniej odwołuje się do oryginału poprzez rozmieszczenie postaci (rys.1). Kozyra wciela się w postać manetowskiej prostytutki. Ma jej atrybuty: kwiat orchidei za uchem, czarną wstążkę na szyi, pantofle na nogach, bransoletkę na ręce. Atrybuty są te same jednakże ciała są zupełnie inne. Manetowska Olimpia to kobieta o pełnych kształtach, pięknych włosach, natomiast Kozyra pokazuje swoje ciało po chemioterapii: blade, wychudzone, pozbawione owłosienia. Dłonią zakrywa łono. Przy niej, tak jak w pierwowzorze, pojawia się ciemnoskóra służąca z naręczem kwiatów oraz kot. Na drugiej fotografii mamy już mniej nawiązań do Maneta (rys.2). Artystka podpira się na łokciu, leżąc na szpitalnym łóżku. Nie ma już intymnej alkowy, jest tylko chłodna sala szpitalna. Z wszystkich atrybutów manetowskiej Olimpii pozostaje tylko czarna tasiemka. Olimpia – Kozyra nie zasłania już łona. Nie ma też kota ani służącej, pojawia się pielęgniarka z kroplówką. Trzecia fotografia ma najmniej manetowskich akcentów (rys.3). Staruszka widoczna na fotografii jest sama, nie ma ani kota, ani służącej, ani nawet pielęgniarki. Na jej szyi pojawia się czarna rozwiązana tasiemka. W zaciśniętych dłoniach staruszki widoczne są bandaże. Kolorystyka tej fotografii utrzymana jest w wyblakłych barwach. Do cyklu trzech fotografii dołączony jest zapis wideo, na którym ukazana jest Olimpia – Kozyra leżąca nago na łóżku szpitalnym, przyjmująca kroplówkę (rys.4). W pracy tej Kozyra ukazuje ciała odrzucone przez kulturę konsumpcyjną, ciała chore, nieprzystające do ideału.



rys. 1



rys. 2



rys. 3



rys. 4

Zdzisław Kępiński tak opisuje reakcje ludzi oglądających manetowską Olimpię: Tłum cisnął się jak do kostnicy, w której układano wydobytych z Sekwany topielców. Obraz zawieszony początkowo korzystnie na rampie, musiano przewiesić pod sufit, gdyż stawał się podobno przedmiotem ataków parasolkami⁵. Olimpia zarówno Maneta jak i Kozyry była przełomowa dla współczesnych im czasów. Obie prace przedstawiają ciało niewidoczne dla ówczesnych im estetyk. Podobny problem porusza artystka w pracy pt.: Łaźnia I (rys.5). Jest to wideo – instalacja powstała w 1997 roku. Obraz ukazany jest na pięciu monitorach i jednym ekranie. Widz zostaje otoczony monitorami, znajduje się w centrum. Artystka zrealizowała zapis wideo przy użyciu ukrytej kamery w damskiej łaźni publicznej w Budapeszcie. Film wideo rozpoczyna się od obrazu Ingesa Łaźnia turecka, a kończy się przywołaniem obrazu Rembrandta Zuzanna i starcy. Pośłużenie się cytataми malarskimi uświadamia nam w jakich konwencjach ukazuje się ciało kobiece. Sfilmowane kobiety w łaźni to w większości osoby starsze, obserwowane, gdy się kąpią, czeszą włosy, rozmawiają, leżą w saunie. Kobiety nieświadome tego, że są podglądane. Zarzucano Kozyrze, że naruszyła prywatność ukazanych kobiet, że odebrała im godność. Izabela Kowalczyk pisze: Praktyki Kozyry stają się w ten sposób działalnością krytyczną w stosunku do wytwarzanego w naszej kulturze reżimu idealnego ciała¹⁶. Ataki na artystkę uzmysławiają nam prawdę o nas samych, prawdę, o której wolimy nie myśleć, prawdę naszych ciał. Zarówno w Olimpii jak i w Łażni I ukazane są ciała niewidoczne dla współczesnej kultury konsumpcyjnej. Ciała kobiet ukazane w pracach Kozyry są bliskie śmierci, stare, zdeformowane, obwisłe, naturalne, wyniszczone chorobą. Zygmunt Bauman napisze, że nasza kultura ukrywa prawdę o naszej biologiczności, gdyż to jest świadectwem »naszego umierania«, a dążeniem kultury jest »zapomnienie o śmierci«. Jednym ze sposobów racjonalizacji śmierci jest higiena, która maskować ma oznaki umierania,



rys. 5

brudu i rozkładu...⁷ Efrat Tseelon w *The Masque of Femininity* zwraca naszą uwagę na istniejące w kulturze europejskiej strategie obrony przed wizerunkiem śmierci. Jedną z nich jest zaprzeczanie obrazom śmierci – śmierć, choroba i fizjologia uznane są za brzydkie, wstrętne, wstydlive, odrażające, niewarte przedstawiania; inną jest jej idealizacja, a jeszcze inną atakowanie obrazami śmierci (w wiadomościach TV, filmach sensacyjnych i horrorach, telenowelach dokumentalnych). Kozyra krytykuje stałą obecność śmierci w mediach, która niewiele ma wspólnego z jej realnym obrazem. Artysta poprzez ukazanie choroby i starości chce śmierć oswajać i racjonalizować⁸.

Na Biennale Weneckim w 1999 roku powstała Łaźnia II (rys.6). Jest to zapis wideo, który powstał przy pomocy ukrytej kamery, również w Budapeszcie, tym razem jednak w łaźni męskiej. Film prezentowany był na czterech ekranach. Ekrany tworzyły zamkniętą formę, zapis wideo można było oglądać zarówno ze środka jak i na zewnątrz tej formy. Artystka udała się do łaźni męskiej po uprzedniej charakteryzacji (rys.7). Zapis filmowy z przebiegu charakteryzacji również był wyświetlany. Artystka doczepiła sobie wąsik, brodę oraz penisa. Tak jak w Łaźni I tak i w Łaźni II ukazane są ciała, których nie zobaczymy np.: w reklamie. Kultura kreuje silnego, zdrowego, młodego, muskularnego mężczyznę. Mężczyzna w reklamie staje się coraz bardziej kobiecy. Ma makijaż, ułożone włosy, dotyczy go również depilacja. Kozyra przeciwstawia się takiemu wizerunkowi. Kobiety ukazane w Łaźni I zajmują się pielęgnacją swoich ciał. Traktują łaźnię jako miejsce mające przede wszystkim swoją funkcjonalność. Natomiast zachowanie mężczyzny jest odmienne. Kobiety



rys. 6



rys. 7

czują się swobodnie między sobą. Mężczyźni traktują samych siebie jako obserwatorów, kontrolują się wzajemnie. Przechadzają się, odpoczywają, mając świadomość, że są obiektem do obserwowania. Brakuje im swobody widocznej w kobiecej łaźni. Oglądanie (podglądanie) mężczyzn w łaźni nie budzi takiego zażenowania jak oglądanie kobiet. W łaźni I mamy świadomość, że podglądamy prywatne, intymne sfery życia. W przypadku łaźni II, gdzie mężczyźni zachowują się jakby byli w sferze publicznej traktując łaźnię jako instytucję życia publicznego, czujemy się tylko obserwatorami. Z tego też powodu łaźnia I spowodowała większe kontrowersje niż łaźnia II.

Artur Żmijewski – spojrzenie na „innego”.

Sztukę tworzoną przez Artura Żmijewskiego także zaliczamy do nurtu sztuki krytycznej. Artysta również podejmuje podobny problem ciał niewidocznych dla estetyki współczesnej kultury, ciał wypartych z kultury masowej. Żmijewski przedstawiając ciała istniejące na marginesach, ukazuje je bez kulturowych konwencji, norm. Narzucone normy powodują, że ciała, które oglądamy nie są rzeczywiste, to nie są nawet przedstawienia ciał tylko ich symulacje (trenowane, ulepszane, stylizowane, estetyzowane, formowane). Cieleśne doświadczenie w naszej kulturze nie jest tak ważne jak wizerunek ciała. Żmijewski proponuje cieleśne doświadczenia przez dotyk, który w odróżnieniu od wzroku ma ograniczenia. Dotyk nas nie oszuka. Nie możemy wierzyć temu, co widzimy, gdyż widziana cielesność często nie ma nic wspólnego z rzeczywistym wyglądem. Problem ciał „innych” podjęty został przez Żmijewskiego m.in. w cyklu barwnych fotografii i filmie video pt.: *Oko za oko* z 1998 roku (rys.8). Mamy tu do czynienia z konfrontacją ciał sprawnych i kalekich. W pracy tej ludzie zdrowi udostępniają swoje kończyny kalekom, tworząc w ten sposób sprawną całość, uzależnioną od siebie. Dwa ciała razem tworzą kuriozalną jedność. Powstaje monstrum o dwóch głowach i czterech rękach, poruszające się na trzech nogach⁹. Film ukazuje dwóch mężczyzn, zdrowego i niepełnosprawnego podczas, wspólnego chodzenia (rys.9). Zdrowy



rys. 8



rys. 9



rys. 10

mężczyzna stara się pomóc, dostosować ruchy do osoby niepełnosprawnej. Inna scena filmu ukazuje młodego mężczyznę bez nóg oraz z niewykształconymi dłońmi podczas mycia się pod prysznicem (rys.10). Pomaga mu w tej czynności młoda kobieta. Kąpiel, spacer, to czynności z repertuaru pielęgniarza. Film Żmijewskiego pokazuje troskliwość, opiekuńczość i zgodność we współdziałaniu – pokazuje dobro. Prosty, dosłowny gest użyczania członków zyskuje bogatszy charakter. Nie jest tylko błyskotliwym konceptem artystycznym, służącym budowaniu narracji pracy, ale jest też czymś na kształt optymistycznej utopii przekonującej w sposób naoczny, że najprostsze gesty – niemalże głupie w swojej dosłowności – mają szansę powodzenia¹⁰.

Warto poruszyć jeszcze jeden problem widoczny w fotografiach Żmijewskiego. Na jednej z prac przedstawieni są dwaj mężczyźni stojący na trzech nogach. Na innej fotografii brakująca noga zastąpiona jest ręką drugiego mężczyzny. Na kolejnej mężczyzna dźwiga drugiego mężczyznę, pozbawionego obu nóg, który zyskuje w ten sposób możliwość chodzenia. Jeszcze inne przedstawienie ukazuje przykucniętego mężczyznę, który całym swoim ciałem zastępuje niepełnosprawnemu jego brakującą nogę. Na fotografiach z cyklu Oko za oko nie widać na pierwszy rzut oka, które z ukazanych ciał jest kalekie¹¹. Ciało osoby zdrowej jest w symbiozie z ciałem niepełnosprawnej osoby. Z dwóch lub więcej ciał powstają potwory, które stanowią jedność, nie widać granicy, do kogo należą kończyny. Artur Żmijewski podkreśla w ten sposób równość niepełnosprawnych i zdrowych. Nie narzuca norm, ciał idealnych oraz nie wskazuje tych, którzy od tych norm odstają, gdyż jak twierdzi Craig Owens Inni to my sami pośród innych¹². Niepełnosprawni w tym cyklu są estetyzowani przez artystę. Osoby te są członkami klubu sportowego dla niepełnosprawnych. Są dobrze zbudowani, sprawni, silni fizycznie. Artysta zaprzecza w ten sposób ogólnie przyjętemu mitowi, że ludzie kalecy są nieporadni, słabi. Zdaniem Izabeli Kowalczyk oko za oko jest formą zamiany miejsc, oddania swego ciała na użytek »Innych«, jest więc zapłatą za krzywdy, przejawiającą się w prostych czynnościach nie tyle pomocy, ile współdziałania¹³.

Nagość i akt.

Kenneth Clark w książce Akt. Studium idealnej formy zajmuje się wyłącznie klasyczną i idealistyczną tradycją figuratywną. Wprowadza on rozróżnienie między byciem nagim a aktem. Być nagim według Clarka to być pozbawionym ubrania i odczuwać z tego powodu zażenowanie. Akt to dla autora pojęcie pozbawione owego zażenowania. Akt jest pełen równowagi, pewności i rozkwitu; jest formą sztuki wprowadzoną przez Greków w V wieku p.n.e. Clark podkreśla, że akt nie jest przedmiotem sztuki tylko formą sztuki. Uważa on, że naturalne ciało ludzkie nie jest w stanie wywołać przyjemności u widza. Prawdziwą przyjemność może wywołać tylko akt, gdyż nie jest on naśladowaniem natury, tylko jej udoskonalaniem. Jak zauważa Lynda Nead: Clark śledzi w książce historię męskiego i kobiecego

aktu od greckiego antyku po europejski modernizm, borykając się ze sprzecznościami. W percepcji aktu poszukuje z jednej strony zmysłowej, z drugiej kontemplacyjnej przyjemności. Stara się przy tym utrzymać oba dążenia w równowadze, nie pozwalając impulsowi zdominować trzeźwości sądów¹⁴. **Zdaniem Kenetha Clarka:** „Pragnienie objęcia drugiego ludzkiego ciała i zjednoczenia się z nim jest fundamentalną częścią naszej natury tak dalece, że w nieunikniony sposób wpływa na sąd o tym, co jest znane jako »czysta forma«. Jedną z trudności aktu jako przedmiotu sztuki jest to, że instynkty nie mogą pozostać ukryte, tak jak to może się dzieć, kiedy doznajemy przyjemności w zetknięciu z ceramiką; zyskują siłę przez sublimację, lecz wysunięte na pierwszy plan, gdzie zagrażają jedności reakcji, z której dzieło sztuki wyprowadza swoje niezależne życie. Nawet wtedy ilość reakcji erotycznych, jaką może wyzwolić dzieło sztuki, jest znaczna¹⁵. **Clark odwołując się do pojęcia sublimacji wprowadzonego przez Freuda uważa, że twórczość artystyczna jest nierozdzielnie związana z seksualnymi instynktami. Twierdzi, że akt nawet abstrakcyjny, powinien wzbudzać w odbiorcy dzieła erotyczne odczucia, w przeciwnym razie dany akt reprezentuje złą sztukę. Akt dla Clarka, to ciało zobrazowane, stworzone przez kulturę, natomiast nagość to nasza „mięsność”, zbiornik anatomii i fizjologii, a John Berger analizuje relację nagi – akt. Dla autora akt to wyobrażenie podporządkowane konwencji. Bycie nagim natomiast oznacza „bycie sobą”, czyli wyzwolenie się z wszelkich konwencji. Dla Bergera nagość jest kategorią pozytywną, a akt pozostaje w podrzędnej roli. Berger uważa, iż nagość to ukazanie ciała pozbawionego wpływów kultury. Tym nie mniej, nigdy nie możemy „być sobą”, nie możemy odrzucić jarzma kultury, gdyż będąc wychowani w takiej, a nie innej kulturze nie jesteśmy w stanie wyzwolić się spod jej wpływu.**

Autoidentyfikacja: sztuka ciała jako cel.

Istniejemy poprzez ciało, jest ono czymś, czego nie sposób odrzucić, nie sposób zaprzeczyć. Język ciała wyraża nasze myśli i uczucia, poprzez ciało dajemy drugiej osobie bliskość, miłość. Czym jest ciało? Na pewno nie jest świętością. Jest piękne niezależnie od tego, czy spełnia kryteria estetyczne kultury konsumpcyjnej, niezależnie od tego czy jest młode, gładkie, jędrne. Jest piękne, gdy jest prawdziwe. Nasuwa się pytanie, kiedy jest prawdziwe? Prawdziwe jest wtedy, gdy nie stara się być obiektem do oglądania. Koniecznym jest wytworzyć sytuację tak intymną i swobodną między autorem a modelem, aby uzyskać jak najbardziej prawdziwy obraz ciała. Stare kobiety ukazane w Łażni I Kozyry przyjmują swobodne pozy. Ich ciała mówią: popatrz, taka jestem. Mam obwisły brzuch, obwisłe piersi, pomarszczoną skórę. Gdybyśmy tylko mogły poczuć się tak dobrze, jak w tej łaźni żeńskiej, być ze sobą spokojnie, swobodnie, wzajemnie myć sobie plecy, rozmawiać, odpoczywać. Ale nam nie wolno (nie wypada) być takimi na zewnątrz. Musimy z łaźni wyjść, z powrotem dać się zasznurować w gorset kultury, by sprostać wymogom. Łażnia staje się tu symbolem piękna, które kobieta ma w sobie, ujawniającego się w bliskości, pomaganiu

sobie, okazywaniu sobie nawzajem ciepła, zaufania. Tu nic się nie ukryje, jestem, jaka jestem, tu mam fałdę, tu jestem za chuda, ale jestem taką samą kobietą jak wy. Łaźnia II uzmysławia nam nieokreśloność, niejednoznaczność podziałów płciowych. Jednakże różnica płciowa to jedynie system znaków i kodów, narzuconych przez społeczeństwo (np. długie włosy – kobieta, spódnica – kobieta, krótkie włosy – mężczyzna, łysa głowa – mężczyzna). Kultura nie lubi niejednoznaczności. Jednak ta niejednoznaczność pojawia się już u modernistów: Marcela Duchampa (jako Rose Selavy) i Virgini Woolf (Orlando). Przez dziesiątki lat androgynizm – połączenie elementów wyglądu obu płci – funkcjonował na marginesie kultury, w hermetycznych środowiskach klubów swych zwolenników. Pod koniec lat sześćdziesiątych ten trend zaczął się ujawniać. Transwestytyzm i androgynizm stały się modne za sprawą Andy’ego Warhola. W następnej dekadzie sposób ubierania i użycie makijażu przez mężczyzn postawiły pod znakiem zapytania samo wyobrażenie męskości, a za sprawą gwiazd pop-kultury ambiwalecja ról seksualnych stała się obiegową monetą rozrywki.

Katarzyna Kozyra w Łaźni II ukazuje młodych i atrakcyjnych mężczyzn. Liczne fotografie z klatek filmu składających się na tę pracę często są dość jednoznaczne w pokazywaniu nagich mężczyzn flirtujących ze sobą. Artystka podkreśla gejowską atmosferę, która panowała w łaźni oraz grę erotycznych spojrzeń, w której krępować się uczestniczyć.: Przynajmniej nie zostałam rozpoznana jako kobieta. Jeśli już, to »rozpoznana« jako zupełnie ktoś inny – jako pedał. Niepokoił mnie facci o nachalnych oczach, pojawiający się ciągle obok mnie. Jeden spoglądał mi beczelnie w twarz, drugi non stop wokół mnie się kręcił i zezował, co ja też mam w kroczu. Jak już mówiłam, jestem szczuplutka i filigranowa, a mój nieproporcjonalnie wielki fiut budził ich zainteresowanie. Było mi nieswojo, nie całkiem rozumiałam sytuację. Gdy ktoś na mnie patrzył, to nie byłam pewna, czy mu się podobam, czy może widzi siateczkę, na której spreparowana była moja broda i wąsy¹⁶

Kobieta ukazywana na obrazach dawnych oraz współczesnych musi odpowiadać aktualnym kanonom mody. Kanony mody w naszej kulturze lansuje przede wszystkim reklama, prasa kobieca, telewizja, pokazy mody, wybory miss. Kultura konsumpcyjna kreująca kanony mody, narzucająca kosmetykę, chirurgię plastyczną, ćwiczenia ciała, zdrowe odżywianie zmierza do jak najdłuższego młodego i zdrowego wyglądu. Starsze ciała często wiążą się z odsunięciem z życia społecznego. Konsumenci nie chcą myśleć o tym, że przeminą, o tym, że ich ciała są śmiertelne, wolą karmić się złudzeniami, że mogą utrzymać młodość przez długi czas. Kultura zwraca się przeciwko procesom przemijania. Obraz starych ludzi w kulturze konsumpcyjnej mógłby zdemaskować prawdę, iż żaden produkt nie przedłuży naszego życia. Dlatego w reklamie, gdy występuje starsza osoba, zawsze jest pogodna, sprawna fizycznie. Nie ma w obecnej kulturze ciała naturalnego. Ciało zmienia się w zależności od mody, pożywienia, diety, praktyk medycznych, dostępu do antykoncepcji, dlatego dotarcie do ciała odartego z wszelkich znaczeń, jakie nadaje mu kultura, do jego naturalności jest niemożliwe. Sztuka powinna być krytycznie

zaangażowana. Poprzez krytycyzm poruszać pewne tematy, które każdy z nas nosi w sobie i uruchamiać procesy, które byłyby w stanie wydobyć cały potencjał zjawisk i wywołać głębszy rezonans w nas samych.

Bibliografia:

- 1 Z. Bauman, Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności, Toruń 1995
- 2 E. Kaschak, Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne, Gdańsk 1996
- 3 Z. Bauman, Wolność, Kraków 1995
- 4 Z. Bauman, Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności, Toruń 1995
- 5 Encyklopedia Popularna PWN, Warszawa 1995.
- 6 S. Freud, Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków, Warszawa 1997
- 7 Z. Kępiński, Impresjonizm, Warszawa 1986
- 8 I. Kowalczyk, Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90., Warszawa 2002
- 9 Ł. Gorczyca, Dobry bokser Żmijewski, Artur Żmijewski. Oko za oko, katalog wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999
- 10 C. Owens, Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm, w: R. Nycz [red.], Postmodernizm. Antologia przekładów, Kraków 1997
- 11 L. Nead, Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność, Poznań 1998.
- 12 K. Clark, Akt. Studium idealnej formy, Warszawa 1998
- 13 Wywiad z Katarzyną Kozyrą przeprowadzony przez Artura Żmijewskiego dla Magazynu sztuki, www.magazynsztuki.home.pl.

Ilustracje:

Rys. 1–7. www.katarzynakozyra.com.pl.

Rys. 8–10. Katalog wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, 18.IV — 31.V.1998, kurator Grzegorz Borkowski, Warszawa 1999.

Przypisy:

- 1 Z. Bauman, Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności, Toruń 1995, s. 19
- 2 E. Kaschack, Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne, Gdańsk 1996, s. 77
- 3 Z. Bauman, Wolność, Kraków 1995, s. 93
- 4 Z. Kępiński, Impresjonizm, Warszawa 1986, s. 47
- 5 I. Kowalczyk, Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90., Warszawa 2002, s. 158
- 6 ibidem
- 7 ibidem
- 8 cyt. za: I. Kowalczyk, op. cit., s. 285
- 9 Ł. Gorczyca, Dobry bokser Żmijewski, Artur Żmijewski. Oko za oko, katalog wystawy w CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999, s. 10

- 10 I. Kowalczyk, *op.cit.*, s. 286
- 11 C. Owens, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, w: R. Nycz [red.], *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 422
- 12 I. Kowalczyk, *op.cit.*, Warszawa 2002, s. 296.
- 13 L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998, s. 32
- 14 K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998, s. 13
- 15 wywiad z Katarzyną Kozyrą przeprowadzony przez Artura Żmijewskiego dla *Magazynu sztuki*, magazynsztuki.home.pl

Agnieszka Małecka

Towar luksusowy

Dyplom 2002

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Płaskiego

promotor: adj. II° Waldemar Węgrzyn

promotor pracy pisemnej: dr Mieczysław Juda

recenzent: adj. II° Bogdan Topor

prezentacja dodatkowa: Strony www i magazyn adj. I° Marian Słowicki

Towar luksusowy

Geneza niniejszego tekstu, który raczej sygnalizuje pewne zagadnienia niż rości sobie prawa do jego opisu (nie mówiąc już o wyczerpaniu tematu), ma swoje źródło w sytuacji, w jakiej obecnie znajduje się twórczość nie-komercyjna, min. grafika warsztatowa. Towar luksusowy – bo to o nim będzie mowa w kontekście grafiki, to jedynie zagadnienie-pretekst, by wytłumaczyć się z tego, dlaczego właśnie wybrałam litografię jako technikę swojej pracy dyplomowej. Litografia to technika wymagająca dużej cierpliwości i ogromnego nakładu pracy, równocześnie jednak daje ogromne możliwości eksperymentowania i ingerencji w pracę podczas jej powstawania. By napisać o grafice skorzystałam z pojęcia towar ze względu na jego bardzo aktualny wydźwięk. Towar to przedmiot, którego celem jest zaspokojenie potrzeb nabywcy. W działalności handlowej składnik aktywów obrotowych. Oceniając towar (produkt) potencjalny nabywca bierze pod uwagę nie tylko jego samą postać i właściwości fizyko-chemiczne, ale wszystkie elementy jakie na towar się składają: jakość, marka, opakowanie itp. Towary często kupowane, nabywane są w sposób rutynowy, przed ich zakupem nabywca nie poświęca im zbyt wiele czasu i wysiłku. Produkty specjalne mają natomiast unikatowe cechy dla ich nabywców.

Luksusowy- od rzecz. luksus-to zbytkowny, kosztowny, pełen przepychu, dotyczący przedmiotów zbytku. Chcąc pisać o sytuacji grafiki w tym kontekście, należy wspomnieć o sytuacji kultury w ogóle. Co najmniej od półwiecza mówi się o niej jako o przemyśle kulturowym, gdzie wszystko jest na sprzedaż. Już w 1944 roku T.W Adorno napisał, że kultura, która podług własnego sensu nie tylko ułatwiała ludziom życie, ale wносиła również sprzeciw wobec skostniałych stosunków, pośród których żyje i tym właśnie wyrażała swój szacunek dla człowieka, włącza się w te skostniałe stosunki (system) upodabniając się do nich całkowicie, równocześnie pozbawiając ludzi godności¹. Wynika z tego, że twory duchowe nie są już tylko także towarami, lecz że są nimi w pełni, a interesy obliczone na zysk uprzedmiotowiły się w jego ideologii. Tak więc ów, wspomniany wyżej, przemysł kulturowy można powiedzieć ubiera stare nawyki w nową jakość. Adorno zwraca uwagę, że dziś we wszystkich obszarach kultury jej wytwory stają się produktami i przykrawane są mniej lub bardziej planowo według miary konsumpcji masowej. Wstępnie więc wyjaśnilimy sobie, że dzieło sztuki jest towarem (luksusowym czy też nie).

Grafika jest niezwykle rzadkim połączeniem tego, co publiczne z tym, co prywatne. Wszystko już było, wszystkiego spróbowano, kanony estetyczne po wielokroć już były niszczone i kreowane na nowo, pozostawiając zdezorientowanego odbiorcę. Ostatnią instancją pozostaje prywatna wrażliwość, indywidualny smak i gust². Wbrew pozorom nie jest łatwo powiedzieć: to mi się podoba i już, trzeba swój sąd jakoś uzasadnić. Bywa że oglądający, czyli widz, chce wiedzieć co powinno się podobać, choćby po to, by mieć podstawy do kontestacji. Przypatrując się wlepionym (wpatrzonym) w prace oglądającym, może zastanawiać, czy

ich uwagę przykuwa warsztatowa maestria prezentowanych dzieł, ale nie można również wykluczyć, że jest to tylko chęć dowiedzenia się co w końcu jest dobre, wybitne, twórcze lub co przynajmniej jest za takie uważane. Widz bardzo często poszukując w wystawach laureatów artystycznych drogowskazów, a nawet rozstrzygających kryteriów oceny, przeżywa rozczarowanie. W zasadzie wszystko już było, wszystko jest dozwolone: grafiki wykonane pracochłonnymi technikami sąsiadują z wydrukami komputerowymi (o dziwo nie wywołując kakofonii). Sprawność warsztatowa to nie wszystko, nawet ostatnio niewiele znaczy, przede wszystkim należy posiadać ową magiczną umiejętność opanowania widza, jego wyobraźni. To więcej niż sprawność rzemieślnicza, jest to zazwyczaj równoznaczne z umiejętnym balansowaniem pomiędzy tym, co kształtuje estetyczną wrażliwość przeciętnego widza, a więc nie galerie a reklamy itp? Wynika z tego, że aby kształtować obraz świata, sztuka musi przede wszystkim nawiązać kontakt z odbiorcą. Zapewne sztuka nie zawsze musi przemawiać do wszystkich, są różne upodobania i potrzeby, i to raczej oglądający, czy poszukujący wrażeń w świecie sztuki widz powinien znaleźć formę wypowiedzi, która najbardziej do niego przemawia. Można się spierać o to, czy jest wadą czy też zaletą fakt, iż grafika nie chce zrezygnować z żadnego sprawdzonego chwytu, czy też dokonać ostatecznego wyboru stylistyki. Brak tego wyboru jest jak najbardziej uzasadniony, gdyż wybór stylistyki zależny jest od tego, co nam w przysłowiowej „duszy gra”, natomiast sam warsztat powinien w stopniu jak najbardziej odpowiednim do zamysłu ułatwić zrealizowanie pracy. By docenić ten fakt, istotny jest bezpośredni kontakt z grafiką, bowiem najlepsze nawet reprodukcje nie oddadzą takich niuansów jak: faktura, różnica w stopniu matowości farby tego samego koloru oraz różnica specyficznej jakości, jakiej nabiera praca w trakcie dodawania kolejnych wartości, płaszczyzn, nabić. Potrzeba ogromnej wrażliwości i trochę znajomości lub chociaż zainteresowania dziedziną, by dostrzec tę niewątpliwą jakość grafiki warsztatowej.

Artysta – towar luksusowy, widz rzecz nabyta...⁴

Możliwość bezpośredniego kontaktu odbiorcy z dziełem sztuki zapewniają przede wszystkim wystawy. Odkąd artyści zaczęli tworzyć prace kontekstualne, akcentować raczej proces twórczy niż jego końcowy efekt, wystawa stała się miejscem aktywnym. Same wystawy bywają często w równym stopniu kreacją co i prezentowane na nich dzieła. Wystawy-warsztaty to święto artystów i krytyków, a jeżeli Ty biedny widzu, zapłaciłeś się przypadkiem do świątyni sztuki to albo płacz albo sobie poradź⁵. Można zadać pytanie o status widza w „misterium sztuki”, które bardzo często ma miejsce pomiędzy artystą i krytykiem, niejednokrotnie z pominięciem widza. Inteligentna wystawa zwraca się do nas jako publiczności, ale i do każdego z nas osobiście.⁶ Odwiedzanie wystaw jest połączeniem tego co publiczne z tym co prywatne. Wystawy, nawet te przedstawiające bardzo dobrą sztukę, przez samo „opakowanie” mogą

w znaczny sposób stępić jej odbiór, a to właśnie ono robi na wielu wrażenie (można by tu przeprowadzić rodzaj badań nad zachowaniami konsumentów). Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje taki sposób opakowania i prezentacji sztuki, który nie będzie zagadywał (mamił), a nawiązywał dialog z oglądającym? Bardzo często wyjście na wystawę jest rodzajem kulturalnego obowiązku sprawiającego, że oglądający pretenduje do roli kulturalnego turysty, a pozbawiony krytycznego podejścia i odrobiny znajomości tematu widz, w pasywny sposób kupuje oczami prezentowane prace. Duchamp np. podkreślał, że za stworzenie dzieła sztuki w połowie odpowiedzialny jest widz i że zaprasza to do bycia raczej badaczem niż świadkiem wystawy, który ogląda pokaz z perspektywy pasa transmisyjnego, gładko przenoszącego go z punktu A do punktu B.⁷

Wdziółostąpienie

Współcześnie podmiot twórczy traktowany jest nie jako osobowość, która buduje swój własny, неповtarzalny świat, lecz jako producent określonego rodzaju dóbr. Według S. Morawskiego: postawa ta zakłada nie tylko, że tożsamość artystyczna jest nieprzejrzysta i wątpliwa, że jej dialog z tożsamością odbiorcy jest roszczeniem beznadziejnym, ale co więcej, że z obu stron pokarmem najbardziej pożądanym i efektywnym są powtórzenia rzeczy znanych⁸. Sztuka nie zawsze jawi się jako domena subiektywności i indywidualności, przejawem tego jest fakt, że o jej rozwoju nie zawsze decydują obdarzone nieprzeciętnym talentem i intuicją jednostki; intuicją, która pozwala docierać do najgłębszych warstw rzeczywistości, a ogromna siła tkwi również w należytej reklamie, która to taki czy inny towar potrafi dobrze i w porę spieniężyć. A sztuka to przede wszystkim dziedzina, która łącznie z filozofią i religią kształtuje światopogląd. Od romantyzmu bowiem w społecznej świadomości funkcjonuje przekonanie, że o wartości i odrębności sztuki w kulturze decyduje m.in. fakt, iż komunikowane przez nią treści nie poddają się (przynajmniej częściowo) przekładowi na język dyskursywny: Doskonałe odtworzenie przeżycia cudzego, które zostało wyrażone w omawianym utworze mogłoby mieć miejsce tylko wtedy, gdyby badaczowi udało się wprawić w taki stan duchowy, iż jedynym adekwatnym wyrazem tego stanu byłby ten właśnie utwór badany, że więc historyk malarstwa rozumie doskonale widok Toledo El Greca, dopiero wtedy, kiedy stan duchowy, jaki przeżywa da się wyrazić jedynie przez namalowanie tegoż widoku Toledo w takiej właśnie postaci, podobnie historyk filozofii rozumie tekst Myśli Pascalskich dopiero wtedy, kiedy osiągnął stan Pascala w chwili ich pisania, to jest kiedy, ściśle biorąc, nie tylko byłby gotów napisać Myśli z własnej inicjatywy, ale kiedy je napisze faktycznie? Jest to oczywiście założenie hipotetyczne, ponieważ trafność lub nietrafność przeżycia naśladowczego jest oczywiście niesprawdzalna.

Czytanie obrazów to nie to samo, co czytanie o obrazach. Obrazy te, na przykład namalowane czytamy oczami, nie ma liter, słów, zdań, interpunkcji, konstrukcji

czy gramatyki, jest natomiast obraz, odbierany bezpośrednio jako fenomen i jako wynik kreacji w określonym języku, gdzie format, układ kompozycyjny, tonacja kolorystyczna, nawarstwianie materii, ślad narzędzia tworzą utrwalone świadectwo i uzasadniają celowość artystycznego wysiłku. W budowaniu świata historycznego w naukach o duchu tak oto wypowiada się W.Dilthey: Leży przede mną dzieło pewnego poety, składa się z liter, złożyli je zecerzy, wydrukowały maszyny, ale historia literatury i poetyka mają do czynienia jedynie ze stosunkiem uchwytnego zmysłowo połączenia słów do tego, co one wyrażają i co jest tu najistotniejsze wyrażoną w ten sposób treścią nie są procesy przebiegające w psychice poety, lecz pewien układ stworzony przez te procesy, ale dający się wyodrębnić. Dramat powstaje dzięki specyficznemu powiązaniu materiału, motywu, fabuły, nastroju poetyckiego, środków artystycznego wyrazu. Każdy z tych momentów współdziała w strukturze dzieła, a działania te są powiązane wewnętrznym prawem poezji. Zatem przedmiot, z którym ma przede wszystkim do czynienia historia literatury lub poetyka, jest czymś innym niż procesy zachodzące w psychice poety lub czytelników. Realizowany jest tu związek duchowy, który wkracza w świat zmysłowy, ale rozumieć go możemy tylko wycofując się z tego!¹⁰ **Dzieła sztuki (wszelkiego obiektu kulturowego) nie można więc utożsamiać z substratem fizycznym (aczkolwiek spełnia on określoną rolę w ukonstytuowaniu się dzieła).**

Towar luksusowy

Powstaje zatem pytanie: co jest dziełem sztuki, towarem luksusowym, posiadającym cechy unikatowe. Czy wyróżnikiem sztuki są zmysłowo uchwytnie wartości, czy może zdarzenie, które również zaliczamy do sztuki, ale które istnieje w sferze pozawizualnej. Żeby zobaczyć coś jako sztukę, wymagane jest owo coś, czego gołym okiem nie widać, tzn. atmosfera, wiedza z zakresu sztuki i jej historii, czy doświadczenie świadczące o obyciu, znajomości problemu, które niezależnie od tego, czy autor poświęcił całą uwagę jakości estetycznej, czy też raczej merytorycznej dzieła może pomóc zrozumieć i właściwie odebrać dzieło lub wydarzenie artystyczne. Arthur Danto w *The Artworld* pisze, że o tym, czy dany przedmiot, wydarzenie stanie się dziełem sztuki, decyduje nie tyle definicja, co znajomość teoretycznego kontekstu sztuki, która pozwala na formułowanie poprawnych, ważnych wypowiedzi artystycznych. Dana rzecz staje się dziełem sztuki nie dlatego, bynajmniej nie tylko dlatego i nie zawsze dlatego, że taka była intencja twórcy, lecz dlatego, że została ona zaakceptowana przez historycznie zmienny świat sztuki. O przynależności jakiegoś przedmiotu do świata sztuki nie decydują wcale jego cechy zewnętrzne (nie zawsze), ani intencje towarzyszące powstaniu, lecz często jest to teoria; to kryterium teorii sztuki przenosi wybrany przedmiot w świat sztuki, chroniąc go przed stoczeniem się do poziomu zwykłej rzeczy. Bez znajomości teorii niepodobna bowiem zobaczyć np. *Brillo Box* Warhola jako dzieła sztuki. Sprowadza się to do faktu, że kiedy rozważamy jakiś przedmiot jako dzieło

sztuki, to staje się on przedmiotem do interpretacji i temu zawdzięcza swoją artystyczną egzystencję, natomiast o tym, czy dany przedmiot jest czy nie jest dziełem sztuki decyduje kontekst artystyczny.

A co to wszystko ma wspólnego z sygnalizowanym w temacie określeniem towar luksusowy? Ponieważ pojęcie luksus jest synonimem czegoś, co (pozornie) nie jest niezbędne do życia, grafika jawi się jako coś, bez czego w zasadzie można się obejść. Z racji tego, że interesuję się grafiką, ma ona dla mnie znacznie większe znaczenie niż dla większości, nie jest też tak naprawdę luksusem, a pewną koniecznością, czy też raczej jest dla mnie czymś naturalnym. Sposób prezentacji, pokazanie „szkieletu” grafiki wydaje mi się ciekawym założeniem, przedstawiającym w pewnym stopniu proces jej powstawania, technika litografii natomiast umożliwia zrealizowanie powziętego tematu w sposób odpowiadający założeniom. Technika litografii ma swoją historię i ogromne znaczenie w rozwoju poligrafii. Zastosowanie łupka wapiennego jako materiału graficznego oraz opracowanie zasad druku płaskiego stało się w rozwoju technik drukarskich wydarzeniem o doniosłym znaczeniu. Przez zmydlenie tłuszczu z woskiem i żywicą uzyskuje się specjalny materiał rysunkowy, który oprócz połączenia adhezyjnego tworzy z wapieniem trwale związki chemiczne. Przy utrzymaniu powierzchni kamienia- podczas całego procesu drukowania – w stanie wilgotnym, miejsca poprzednio pokryte kredą, tuszem lub innym materiałem rysunkowym przyjmują farbę drukarską, natomiast nie zarysowane, nasyczone wodą, farby nie przyjmują. Przy zastosowaniu tej samej metody można otrzymać grafie na innych podłożach, takich jak cynk, aluminium czy masy plastyczne. Jako odrębna dziedzina grafiki, litografia posiada charakterystyczne dla swego gatunku środki wypowiedzi. Rysownik, stosownie do obranej manieri, może posługiwać się piórem, pędzlem, kredką litograficzną, wreszcie stalową igłą lub diamentem, gdy obraz ma być grawerowany albo trawiony. Wynalezienie nowej techniki dawało szansę rozwoju ruchowi wydawniczemu, szczególnie wykorzystaniu litografii na potrzeby ilustracyjne. Łatwość druku, niski koszt, zapewniały jej dużą popularność i zwiększały zainteresowanie. Wiązało się to również z zastąpieniem litografią kosztownych i pracochłonnych technik wklęsłodrukowych i drzeworytniczych.¹²

Grafika odegrała ogromną rolę w kształtowaniu się kultury powszechnej. W USA w okresie międzywojennym powstawały wydawnictwa i działały galerie, które skupione były przede wszystkim na promocji grafik wykonanych w „szlachetnych” technikach. Działalność taka miała wyraźnie wychowawcze i społeczne przesłanie, starano się wzbudzać potrzebę posiadania sztuki. Zasada funkcjonowania była następująca: wydawano teki, zawierające wykonane w różnych technikach odbitki, odbiorcami których często byli subskrybenci. Przedstawienia zawierały widoki miast, sceny uliczne itp. Stopniowo przedstawienia realistyczne zastąpiono kompozycjami abstrakcyjnymi. Do czasów wynalezienia fotografii nie znano, poza grafiką, innych sposobów druku ilustracyjnego. Zastosowanie fotografii wyparło stopniowo kosztowne i długotrwałe ręczne opracowywanie plansz ilustracyjnych, wprowadzając nowe zmechanizowane metody druku. Przez moment sądzono, że już

nikt nie zainteresuje się żmudną grafiką. Był to jednak mylny sąd, gdyż zamiast upadku, nastąpił rozwój grafiki artystycznej jako specjalnego działu plastyki, a techniki poligraficzne uwolniły ją od roli reprodukcyjnej. Po fotografii, kolejnym przełomem stał się film, który to dawał możliwość ogromnej ekspansji. Pierwszy zarejestrowany ruch pozbawiony był trwałego, uchwytne podłoża, a jednak iluzja znakomicie docierała do licznych odbiorców, którzy poddając się tysiącom montowanych klatek pozwalali się przenosić w świat złudzeń formy i znaczenia. W ten to właśnie sposób, po grafice, fotografia i film stały się mediami kultury masowej na ogromną skalę. Estetyka filmu w istotny sposób wpłynęła na sposób komponowania. Miarą sukcesu w sztuce zaczęła być popularność. Lata 50. i 60. to ekspansja telewizji, a ta odwróciła twarze ludzi od siebie i innych obrazów i skierowała w okno ekranu.¹² W latach sześćdziesiątych rozwojowi technik powielania przeciwstawiły się działania na polu twórczych innowacji technicznych. Wiele technologii artystycznych, które dotąd uważane były za nieartystyczne, wprowadzono do sztuki i uszlachetniono.

Można się zastanowić w tym kontekście nad tym, na ile potrzebna i uzasadniona jest i czy w ogóle jest potrzebna młodym, rozpoczynającym grafikom znajomość tradycyjnego warsztatu. Czy można od razu zasiąść do komputera i unikając mozolnej pracy warsztatowej stworzyć coś o niewątpliwych walorach artystycznych. Nie umniejszając roli, jaką w sztuce odgrywają od pewnego czasu nowe technologie cyfrowe, w końcu to nie środki wyrazu decydują o statusie i jakości artefaktu, trzeba powiedzieć, że należy się grafice warsztatowej dużo szacunku ze względu na wyjątkową jakość, efekt, jaki daje ręcznie wykonana matryca i niezaprzeczalnie fakt niepowtarzalności grafiki wykonanej warsztatowo. Generalnych przyczyn kryzysu grafiki warsztatowej zwykło się poszukiwać w nieuchronności pewnych procesów: przemianach w łonie samej sztuki, przemianach potrzeb i gustów społecznych, polegających na tym, że nie ceni się szczególnego rodzaju sztuki, do przyjęcia której niezbędna jest wyrafinowana wrażliwość. Multimedia zastępują przeżywanie kontemplacyjne bezwysiłkową konsumpcją migotliwej, momentowej kultury obrazkowo-masowej, którą rządzi pozór. Prawa rządzące współczesną percepcją sztuki charakteryzuje bowiem często upodobanie banalności, niecierpliwość, lenistwo i niechęć do interpretacji intelektualnej. Artysta dążąc do uczynienia świata wyraźnym, nakłania ludzi do reakcji (prawie za wszelką cenę); w tym przypadku najczęściej używane media to: film, foto, performance, aranżacja przestrzeni, one to pozwalają na największy realizm, niestety skutkiem ubocznym jest często skandalizowanie, obscena.

Między obsceną a skandalem stawiane są estetyczne wyzwania. Satysfakcja estetyczna jest ważna, ale gra toczy się o wyższą stawkę. Co do estetyki, wprost proporcjonalnie do zmieniających się epok, stylów i kierunków w sztuce nieustannie podejmuje się próbę znalezienia w miarę spójnego systemu teoretycznego, według którego możliwa jest klasyfikacja, punkt odniesienia. Jest coś rozpaczliwego w tej z góry skazanej na porażkę próbie dotrzymania przez estetykę kroku sztuce. Wielką teorię estetyki, zapoczątkowaną już w starożytności przez pitagorejczyków, kontynuował jeszcze wiek

XVII naszej ery – teorię, w której modyfikowane tylko pojęcie piękna trwało w spokojnych definicjach dotyczących: proporcji, ładu, harmonii i symetrii. Sztuka musiała przejść jeszcze przez barok, klasycyzm i romantyzm, by skutecznie porzucić definicję wielkiej teorii i nie zaprzatając już sobie głowy pitagorejczykami wkroczyć na tereny czystej formy. Stało się to za sprawą impresjonistów. Zapoczątkowało to wielkie eksperymentowanie formalne jak merytoryczne. F. Lyotard pisze, że wszystkie nasze wywody, także te podobnego rodzaju mają sens tylko przy założeniu, że wiemy co jest, a co nie jest wartością¹³. Artysta, czy też pisarz znajduje się w sytuacji podobnej do sytuacji filozofa: tekst, który pisze, czy też dzieło, które tworzy z zasady nie rządzi się ustanowionymi regułami, nie może być więc oceniane przez zastosowanie powszechnie znanych kategorii do tego właśnie dzieła, ponieważ owe kategorie, reguły są właśnie tym, czego dzieło lub tekst dopiero poszukuje. Artysta czy pisarz pracuje więc bez reguł, by właśnie je ustanowić. Właśnie dlatego dzieło i tekst posiadają właściwości zdarzenia i niestety pojawiają się nazbyt późno dla ich autora. Łatwiej wybrać postawę tzw. Indywidualisty mieszczańskiego. Według Leszka Kołakowskiego oznacza to brak autentyzmu osobowości¹⁴. Życie osobiste może zastąpić komfort: papieros, szminka, samochód, krawat, buty itp. To idea życia ułatwionego, gdzie komfort ma zastąpić życie osobiste. Nie jest to jednak afirmacja osobowości, a jedynie zgoda na degradację osobowości przez stwarzanie sobie osobowości pozornych, które konstituują się nie poprzez swoją twórczość, a przez wybieranie przedmiotów gotowych. Człowiek zostaje zdefiniowany jako posiadacz lub użytkownik określonego samochodu, gatunku papierosów, wyznania itp. Cały świat przedstawia się jako zbiór rzeczy, a ponieważ mam wolność wyboru między ich rozmaitymi odmianami, wyobrażam sobie że jestem autentyczną osobowością, tylko przez sam fakt, iż wybór należał do mnie. Łatwo można ulec złudzeniu, że wybierając rzeczy wybieram siebie i w pewnym sensie tak właśnie jest, ponieważ dochodzi do wyboru siebie ale jako kombinacji towarów. Owa „perspektywa czysto towarowa” jest iluzją perspektywy personalistycznej, nie oznacza to oczywiście, że należy różnorodność „gotowej masy towarowej” traktować jako coś godnego naszej pogardy lub nieistotnego, należy ona do innej dziedziny, dziedziny komfortu i materialnego poziomu życiowego. Świat osobowy powinien być rzeczywistością, która istnieje wcześniej aniżeli rodzaj noszonego przeze mnie kapelusza, jeżeli chcę powiedzieć że ów kapelusz jest adaptowany do mojej osobowości¹⁵.

W sumie więc w kontekście grafiki i sztuki towar funkcjonujący raczej jako coś ujemnego, pojęcie negatywne, zyskuje po dołożeniu do niego przymiotnika luksusowy. Towar luksusowy, produkt specjalny, różni się od towarów codziennych, które nabywane są w sposób rutynowy tym, że posiada cechy, walory unikatowe dla swojego nabywcy. Jeżeli niemożliwym jest odsunięcie działań artystycznych, w tym przypadku grafiki warsztatowej, od problemów rynkowych, czysto towarowej perspektywy spłaszczającej lotne (wzniosłe) idee sztuki, to niech przynajmniej luksus wskazuje na pewnego rodzaju wyjątkowość i indywidualność, na którą jeżeli nie stać wszystkich, to przynajmniej stać niewielu, ale za

to zainteresowanych. Luksusowy, to po pierwsze niepowtarzalny; artysta powinien mieć możliwość budowania swego niepowtarzalnego świata. O wartości i odrębności sztuki w kulturze decyduje wszakże fakt, iż kreowane przez nią treści nie poddają się (a przynajmniej nie zawsze) komercyjnej presji, lub choćby przekładowi na język dyskursywny. Po drugie – luksusowy to wyjątkowy: format, układ kompozycyjny, tonacja, ślad narzędzia, czy nawarstwienie materii tworzą utrwalone świadectwo, uzasadniając celowość artystycznego wysiłku. Po trzecie luksusowy to unikatowy, bo o przynależności do świata sztuki nie zawsze decydują cechy zewnętrzne. Na koniec pozwólmY sobie na wyrażenie głębokiego przekonania, że w tym wszystkim najważniejsze jest to, by być zainteresowanym, chcieć coś ze sobą zrobić i wierzyć, że jest to słuszne i wówczas, być może, początkowa pokrętna towarowa metafora nie będzie już więcej przydatna.

Bibliografia:

- 1 T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, Warszawa 1990
- 2 G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996
- 3 Habermas, Rorty, Kołakowski: *Stan filozofii współczesnej*, Warszawa 1996
- 4 S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy...*, Toruń 1999
- 5 A. Zeidler, *Antynaturalistyczny program badań nad sztuką i jego współczesne kontynuacje*, Warszawa-Poznań 1983
- 6 L. Kołakowski, *Kultura i fetysze*, Warszawa 2000
- 7 A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Warszawa 1976
- 8 S. Dębski, *Ekonomia i organizacja przedsiębiorstw*, Warszawa 1996
- 9 Opcje
- 10 Text&cover
- 11 Magazyn sztuki

Przypisy:

- 1 T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, Warszawa 1990, s. 14
- 2 D. Miściukiewicz, *wiat wygładzony*, *Opcje*, nr 5/2000, s. 94
- 3 ibidem
- 4 D. Miściukiewicz, *op.cit.*, s. 51
- 5 ibidem
- 6 ibidem
- 7 R. Rugoff, *Widzowie potrzebni od zaraz*, *Opcje* nr.6/2000, s. 42
- 8 S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy*, Toruń 1999, s. 100
- 9 L. Kołakowski, *Kultura i fetysze*, Warszawa 2000, s. 203
- 10 W. Dilthey, *Określenie nauk o duchu*, w: Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1967, ss. 161–162

11 W. Warzywoda, O litografii, Text & Cover, Październik 2001, Nr3, s. 29

12 D. Folga-Januszewska, Pop i indywidualizm graficzny, Magazyn Sztuki Nr 22, 1999, s. 13

13 por.: J.F. Lyotard, Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu, w: R.Nycz [red.], Postmodernizm. Antologia przekładów, Kraków 1998, ss. 62–81

14 L. Kołakowski, op. cit., ss.111–115

15 Ibidem, s. 114

Małgorzata Grabowska

Flâneur.

Mieszkanie współczesnej metropolii

Dyplom 2004

Katedra Grafiki Warsztatowej

Wieczorowe Studia Licencjackie

Pracownia Druku Płaskiego

promotor: prof. Józef Budka

promotor pracy pisemnej: dr Maria Popczyk

recenzent adj. II° Bogdan Topor

Wędrowiec – kto choćby tylko w pewnym stopniu chce osiągnąć wolność rozumu, przez długi czas nie powinien czuć się inaczej na ziemi, tylko jako wędrowiec – lecz nie jako człowiek w drodze do ostatecznego celu: albowiem tego nie ma. Ale owszem, będzie patrzył i miał oczy otwarte na wszystko, co też się dzieje właściwie w tym świecie; dlatego nie powinien zbyt mocno przylegać sercem do żadnej poszczególnej rzeczy; trzeba, żeby w nim samym było coś wędrującego, co się weseli ze zmiany i znikomości.

(Friedrich Nietzsche, Ludzkie, arcyłudzkie)

Według słownika francuskiego z 1808 roku słowo *flâneur* miało zabarwienie pejoratywne i odnosiło się do osób nie mających stałego miejsca w strukturze społeczeństwa feudalnego, ludzi bez stałego adresu i zajęcia, włóczęgów, przestępców. Termin ten pojawił się w Touranie, we Francji przeszło czterysta lat temu. Angielski słownik Oxford English Dictionary wydany w 1854 roku opisuje termin ten jako trwonienie czasu na przyglądanie się wystawom sklepowym. Jeden z pierwszych tekstów poświęconych *flâneurovi* to anonimowy pamflet zatytułowany *Flâneur au salon ou M Bon-Homme* z 1806 roku. *Flâneur* zostaje tu przedstawiony jako podejrzana osoba wykluczona ze społeczeństwa. Figura *flâneura* pojawiła się później w twórczości m.in. Charlesa Baudelaire’a, Edgara Allana Poe, Honore Balzaca, Emila Zoli, Victora Hugo, Gustave’a Flauberta i wielu innych. Prace Sigfrieda Kracauera, Georga Simmla, Franza Hessela, Roberta Parka i Henry’ego Mayhewa wprowadzają *flâneura* do dyskursu socjologicznego. Jednak postać ta zaistniała przede wszystkim na początku XX wieku w eseistyce Waltera Benjamina, autora prac o istotnych zjawiskach kulturowych i cywilizacyjnych XIX i XX wieku.

Figura *flâneura* w najnowszej literaturze jest jedną z postaw charakteryzujących człowieka nowoczesnego. *Flâneurie* to w pierwotnym sensie przechadzanie się powolnym krokiem po publicznych, spacerowych przestrzeniach XIX-wiecznego Paryża. Bulwary, parki, pasaże, galerie i skwery pozwalały delectować się widokiem i chwytac w lot nieoczekiwane sytuacje, wrażenia i sceny. *Flâneryzm* jest wyrazem jednostkowej aktywności, która przeciwstawia się aktywności zbiorowej. *Flâneur* przedstawiony w literaturze Balzaca, Baudelaire’a, Hessla i Benjamina to człowiek miasta, jednostka ściśle związana z miastem i znająca miasto¹.

Typ *Flâneura* został stworzony przez Paryż².

To nie obcy przybysze ale sami Paryżanie uczynili swoje miasto ojczyzną *Flâneura*³.

Społeczeństwo francuskie XIX wieku jest społeczeństwem na wskroś nowoczesnym, dokonują się w nim narodziny gospodarki światowej oraz dochodzi do przekształcenia

sfery publicznej, rozwoju domów towarowych, masowej turystyki, rozrywek i prasy. Emile Girardin uzależnia wydawanie swojej gazety od środków finansowych wpływających z drukowania anonsów, ogłoszeń i reklam. Na łamach *La Presse* dzięki tym funduszom mogły pojawić się interesujące artykuły, opowiadania i pogawędki a także powieść w odcinkach. Skomercjalizowana gazeta stała się neutralna, przestała być organem politycznym. W wyniku szybkiego rozwoju produkcji gazet na skalę przemysłową wzrosło zapotrzebowanie na żurnalistów. Pojawili się żurnaliści nowego typu. Byli oni uzależnieni od ekonomicznych zasad wydawania nowoczesnej gazety. Mogli korzystać z wolności przekonań i cieszyć się intelektualną niezależnością, związali się z bohemą. Pieniądz, od którego byli bezpośrednio zależni sprawił, że stali się poszukiwaczami nowinek. Dla uatrakcyjnienia swych artykułów i felietonów tropili sensacje i nowości, zaczęli dostrzegać sprawy zakulisowe. Uwolnieni spod wpływów tradycyjnych poglądów postrzegali sceptycznie rzeczywistość, dzięki czemu mogli szerzyć wszystkie autentyczne poglądy. Oni stanowią pierwowzór Baudelairowskiego *flâneura*, jak on są poszukiwaczami nowoczesności.

Nowoczesne światło niezwykłości [...]. Panuje ono zdumiewająco w krytych przejściach ulicznych, których wiele jest w okolicach wielkich bulwarów Paryża i które nazywa się niepokojąco pasażami⁴

Walter Benjamin wymienia dwa główne powody powstania pasaży i jest to z jednej strony rozwój handlu włókienniczego, z drugiej zaś przełom architektoniczny.

Pasaże, jeden z nowszych wynalazków przemysłowego luksusu [...] to pokryte szkłem i wyłożone marmurem przejścia, biegnące przez skupiska domów, których właściciele zjednoczyli się dla spekulacji. Po obu stronach tych przejść, oświetlanych z góry, ciągną się najelegantsze sklepy. Taki pasaż jest więc bez wątpienia miastem, ba, nawet światem na niewielką skalę. W takim świecie *flâneur* czuje się swojsko; dopomaga on miejscu [ulubionego pobytu spacerowiczów i palaczy, arenie wszelkich możliwych zawodów] w zdobyciu własnego kronikarza oraz filozofa. Sobie natomiast pomaga w ten sposób zdobyć niezawodne lekarstwo na nudę [...]⁵

Społeczeństwo które wysłało *flâneura* w wieczną podróż odkrywania, które zrobiło z niego gracza, spodziewającego się, iż świat jest zabawą, musiało wyposażyć go w świat właściwy zabawie odkrywania. Takim światem była pierwotnie ulica nowożytniej metropolii⁶

Paryskie bulwary to załączek nowoczesnej wielkomiejskiej ulicy. Pojawiły się one w wyniku przebudowy miasta w połowie XIX wieku. Wyburzono budynki średniowieczne i renesansowe i zastąpiono je ścianą kamienic o ujednoliconych fasadach, wytyczono szerokie proste ulice, które łączyły centrum z przedmieściami, zapewniając sprawną komunikację. W wyniku tak zwanej haussmanizacji miasto zaczęło być postrzegane jako „organizm miejski”, ulica

natomiast stała się jego pejzażem przyciągając przechodniów zainteresowanych zmianami. Na szerokie ulice i promenady wyległ wielkomiejski tłum. Bulwar stał się przestrzenią publiczną. Dla ludzi związanych z gazetą bulwary były wielką atrakcją. Spotkać tam bowiem mogli dandysów oraz złotą młodzież, a więc ludzi o podobnej do nich mentalności.

Człowiek bogaty, próżniak, który nawet zblazowany ma jedno tylko zajęcie: biec tropem szczęścia; [którego] jedynym zajęciem jest kultywowanie idei piękna we własnej osobie, zaspokajanie namiętności, czucie i myślenie.

Poza fasadą regularnego próżniactwa dandysów kryła się odraza, a ich wyszukana elegancja, buta i chłód wynikały z potrzeby ucieczki od szarżyny otaczającego ich świata⁸ Dandys był pierwszym potwierdzonym przez historię społeczną wcieleniem niespiesznego przechodnia. Jako arystokrata pozbawiony przez rewolucję władzy politycznej, nie szczędził starań, by swoim prowokującym próżniactwem i wyzywającą elegancją dowieść mieszczaństwu własnej indywidualności. Dandysem jest ktoś, kto chce zwrócić na siebie uwagę, lwem natomiast ten na kogo zwracają uwagę inni pisze w jednym ze swych felietonów Madame de Girardin⁹. Młodzi ludzie hołdujący dandyzmowi pragnęli czegoś lepszego niż zwykła mieszczańska codzienność, pod której znakiem toczyło się życie za czasów Ludwika Filipa.

Cyganeria, którą należałoby nazwać szkołą bulwaru Des Italiens, składa się z młodych ludzi liczących lat więcej niż dwadzieścia, ale mniej niż trzydzieści, bez wyjątku genialnych w swoim rodzaju, mało znanych jeszcze, ale którzy dadzą się poznać i wówczas zajmą stanowiska bardzo wybitne; na razie są mocno wybitni w epoce karnawału, w której to epoce wyładowują nadmiar swego humoru, krótko trzymanego przez resztę roku, w mniej lub więcej uciśnionych konceptach [...] Spotyka się tam pisarzy, urzędników, wojskowych, dziennikarzy, artystów. Słowem, wszystkie rodzaje zdolności, talentów są tam reprezentowane. To istny mikrokosmos [...] Cyganeria nie ma nic, a żyje z tego co ma. Nadzieja jest jej religią, wiara w samego siebie jej kodeksem, dobroczynność tworzy podobno jej budżet. Wszyscy ci młodzi ludzie są więksi niż ich niedola, są poniżej fortuny, ale powyżej losu. Zawsze cwałują na jakimś »jeżeli«, dowcipni jak felieton, weseli¹⁰

Tak powstał w krótkim czasie typ bywalca bulwarów – flâneura, który pomijając zależność od pieniądza, był człowiekiem wolnym, dbał o strawę duchową i używał życia. Flâneurie to czynność „luksusowa” i zbędna. Wymaga wolnego czasu, dlatego w XIX wieku było to zajęcie elitarne.

Przechadzki były zajęciem dla wybranych- ludzi o dużej ilości wolnego czasu i dochodach, jakie życie w zwolnionym tempie, życie od niechcenia, życie jako kolekcjonowanie wrażeń, czyniły możliwym. Nie był i nie mógł być wówczas spacerowicz wzorem powszechnym

(choć waga jego była niewspółmierna do częstotliwości: był on wzorem kulturowym elity, a więc doświadczenie ukształtowane w toku jego praktykowania było tygłem, w jakim warzyło się to, co określamy mianem kultury nowoczesnej w znaczeniu kultury duchowej i artystycznej)¹¹.

Dziewiętnastowieczny Paryż jest więc kolebką nowoczesnej cywilizacji i matrycy miejskiego życia. Francuska metropolia stała się miejscem narodzin figury, która tak jak to miasto utożsamiana jest z nowoczesnością. Flâneur jak nikt inny ucieleśnia jej ambiwalencję. Tempo, dynamika, raptowna zmiana i nowe masy ludzkie – oto doświadczenia znamienne dla metropolii.

Zasadniczo miasto składa się z domów, ba- inaczej nie byłoby miastem, bo gdyby nie przeważały tu domy, lecz, powiedzmy, drzewa, woda, skały albo pola, to zaliczałoby się do przyrody i nie przysługiwałoby mu na mapie kółko z kropką w środku. Domy, ustawione szeregiem, tworzą ulice, kipiące lub tętniące tak zwanym ruchem, oraz są pionowymi i poziomymi murami podzielone na wydrążone prostopadłości, typową formę gniazd ludzkich¹².

Miasto przestawało być znaną mieszkańcowi integralną całością, a stawało się niemożliwym do ogarnięcia i w znacznej części nieznanym zurbanizowanym obszarem. Jedynie mapa miasta pozwala uchwycić jego kształt, na który składają się różnorodne fragmenty przestrzeni – zagęszczenie lub rozrzedzenie ulic, informujące o charakterze danego obszaru, tereny zieleni, przemysłu, lotniska, granice dzielące miasto na wiele fragmentów: arterie transportowe, linie kolejowe, rzeki. Taki kształt miasta jest raczej abstrakcyjnym obrazem. Według Siegfrieda Kracauera można wyróżnić dwa rodzaje obrazów miasta: takie, które są świadomie formowane, i takie, które zaistniały bez czyjegóż zamysłu. Te pierwsze, jak podaje autor *Ulic*, wypływają z artystycznej woli, urzeczywistniającej się w planach, założeniach widokowych, grupach budynków i efektach perspektywicznych. Te drugie z kolei powstają bez uprzedniego planu, nie są kompozycjami, które zawdzięczają swoje istnienie całościowej koncepcji urbanistycznej. Są one dziećmi przypadku i nie dają się pociągnąć do odpowiedzialności.

Zawsze tam, gdzie kamienne masywy zetkną się z ciągami ulic, a oba żywioły mają u źródeł całkowicie rozbieżne interesy, wyjdzie z tego obraz miasta, który sam nigdy nie był przedmiotem czyichkolwiek interesów. Jest tak samo nieuksztaltowany jak natura i pod pewnym względem przypomina krajobraz, mianowicie nie potrzebuje świadomości, by trwać. Snuje się poprzez czas, na granicy świtania, nie troszcząc się o swoje oblicze¹³.

Zbliżając się do miasta nie można zauważyć jego granic, przestrzeń zabudowana gęstnieje niepostrzeżenie. Nie fascynacja wspaniałością formy, ale odczucie chaosu, bałaganu i brzydoty są tu dominującym wrażeniem. Przechodząc do innych części zurbanizowanych przestrzeni,

obserwować można jej pokawałkowanie, różnorodność i dysharmonię. Spontaniczne siły rozwoju wielkiego miasta są tak potężne, iż dominują nad próbami kierowania jego rozwojem. Ono jest potężną istotą, kształtującą wszystkich, kierującą losami ludzi, a jednocześnie determinowaną przez tych, których ukształtowała. Magiczne pole irracjonalnych sił, w którym dla tak wielu motorem działania są własne życzenia i popędy, maksymy i doświadczenia, pragnienie kariery, a nawet racje rozumu¹⁴.

Miasto może być jednak docenione jako miejsce nieograniczonego wzrostu, niekończącej się aktywności, nieograniczonej różnorodności, nieprzebranych możliwości.

Zbyt wielkie i różnorodne, aby mogło być objęte wzrokiem z jednej głównej ulicy lub placu, miasto obiecuje wciąż nowe odkrycia w najwidoczniejszej niekończącej się sieci ulic zmuszając flâneur'a do nieustannej wędrówki¹⁵.

Jednym z wcieleń flâneura jest szlifbruk, który przechadza się bez celu, wypełnia on pustkę, jaką czuje wokół siebie i w sobie, wrażeniami czerpanymi z zewnątrz.

Szlifbruk pochłaniał bez wyboru wszystkie obrazy, jakie tylko rzucały mu się w oczy : wystawy, litografie, nowe budowle, eleganckie toalety, szykowne karoce, sprzedawców gazet.

Sprzyjały temu pasaże, bulwary, tłum i zmieniający się obraz ulicy. Szlifbruk nie jest jednak pełnym wcieleniem flâneura. Nie należy mylić spacerowicza i flâneura - artysty. Flâneur ma cel bardziej wzniosły niż zwykły szlifbruk i bardziej ogólny, inny niż pogoń za umykającą radością przypadku¹⁷. Rozróżnienie między tymi postaciami polega na tym, że spacerowicz jest jedynie biernym czytelnikiem, odbiorcą miasta, którego nie zna i nie wie, jak się nim posłużyć. Flâneur - artysta natomiast poprzez spacer zbiera materiał do pracy twórczej. Przekształca obrazy w alegorie.

Ogląda on banalne zdarzenie, aby je następnie uczynić metaforą zajścia poetyckiego¹⁸.

W twórczości Charlesa Baudelaire'a flâneur to samotny artysta-spacerowicz, niespiesznie przechadzający się tłumnymi ulicami i pasażami XIX-wiecznego Paryża. Jest to wyrafinowany esteta przypatrujący się miejskiej scenerii na wzór wyimaginowanej sceny dramatycznej.

Aby tkąć swoją materię fantazji, przechodzić namiętnie przez próby namiętnej wyobraźni, flâneur musi zachować dla siebie wolną przestrzeń »człowieka niezaangażowanego«, będąc zarazem zatopiony w tłumie; musi widzieć nie będąc widzianym; to właśnie niestrudzona ciekawość widza wyczarowuje i jedno i drugie- tłum jako teatr i wolność spacerowicza jako scenarzysty¹⁹.

Charakteryzuje go tajemniczość, niecierpliwość, ciekawość, czerpanie przyjemności z oglądania, przyglądania się (próżniaczo-bezcelowego), umiławanie niejednoznaczności i nowości oraz ironiczny i sceptyczny dystans. Jest przede wszystkim poetą i widzem miejskiego spektaklu, a także fachowym obserwatorem miasta, wałęsającym się geniuszem dla którego ulica staje się domem.

Wielka rozkosz dla prawdziwego flâneur'a i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych [...] ²⁰

Między tymi dwoma typami rysuje się pośrednia forma wykreowana przez Franza Hessla w Spacerach po Berlinie. To flâneur spacerowicz. Dla niego spacer jest formą czytania, a ulica rodzajem lektury.

Przechadzka jest swego rodzaju lekturą ulicy, przy czym twarze ludzi, wystawy, witryny, tarasy kawiarniane, pociągi, auta i drzewa stają się równoprawnymi literami, które razem wzięte tworzą słowa, zdania i stronice coraz to nowej książki?!

Pozwala on zwodzić się miastu, ze swobodą porusza się po miejskiej przestrzeni i „zamieszkuje ją”. Spacerowanie jest dla niego rozrywką, formą spędzania czasu. W ten sposób mogą dokonywać konfrontacji teraźniejszości miasta z jego przeszłością.

Są kompetentni, jeśli chodzi o sprawność wspomniania, są rejestratorami zniknięć, jako pierwsi dostrzegają nieszczęście, nie uchodzi ich uwagi najdrobniejsza drobnostka, należą do miasta, które bez nich byłoby nie do pomyślenia, są okiem, protokołem, wspomnieniem, osądem i archiwum, w osobie flâneura miasto nabiera świadomości samego siebie ²².

Dzięki takiej formie przechadzki, miasto uczy nas uważnego oglądu rzeczywistości, a jego tekstualny charakter zachęca do indywidualnego odczytania.

Przyglądając się miastu, wędrując jego ulicami, jak czynili to już Platon i Arystoteles, »czytając« miasto jak wolą powiedzieć współcześni badacze kultury, »odczytujemy« i analizujemy zatem równocześnie świat, w którym żyjemy ²³.

Wyczulenie na estetyczny aspekt postrzeganej przez flâneura rzeczywistości przyczyniło się do preferowania ulicy jako miejsca idealnie odpowiadającego jego oczekiwaniom. Ulica urzeka spacerowicza swą rozbuchaną ikonosferą. Bogactwo sensualne

działa wyjątkowo na wyobraźnię. Niespiesznego spacerowicza ogranicza jedynie polot jego fantazji. O swoim bohaterze Benjamin napisze: W jego oczach błyszczące emalią szyldy firm są równie dobre (a nawet lepsze) jako przystrojenie ścian, co obraz olejny w mieszczańskim salonie. Mury są dla niego pulpitem, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a kawiarniane tarasy to wykusze, z których po zakończonej pracy spogląda na swój dobytek²⁴

Świat jawi się spacerującemu przede wszystkim jako przestrzeń estetyczna, którą konstruuje uwaga, kierowana zainteresowaniem, ciekawością i dążeniem do emocjonalnej intensywności przeżyć. Przez spacer flâneur doświadcza miasta jako labiryntu. „Labiryntowość” miasta to z jednej strony nieodgadniona sieć budynków, ulic dzielnic, a z drugiej strony „labirynt ludzki”, czyli tłum. Wedle Benjamin’a doświadczeniem flâneura są tłumy nowoczesnej metropolii stające się osłoną, ale i przedmiotem obserwacji. Flâneura przyciągają nie tylko ulice i ich architektura, lecz także przestrzeń społeczna budowli architektonicznych: dworców, salonów wystawienniczych, pasaży, domów towarowych, w których tłumy się pojawiają. Wielkomiejski spacerowicz nie istnieje bez konfrontacji z ulicznym tłumem, bez zatopienia się w nurcie ludzkiej rzeki. Wielkomiejską ciżbę stanowią ci ludzie, dla których ulice i place, to przede wszystkim arterie komunikacyjne, które trzeba możliwie szybko pokonać. Z mijanymi krajobrazami i ludźmi obcuje w sposób, jaki wymusza rytm posuwającego się tłumy.

Miejski tłum nie jest zbiorem jednostek. Jest chłonną i jednolitą masą, która wsysa i rozpuszcza wszelką indywidualność. Tłum nie ma twarzy- ale pozbawia też twarzy jednostki, które wchłania. Każdej jednostki można się pozbyć, każdą można wymienić. Ani jej przybycie, ani zniknięcie nie sprawi różnicy. Ta właśnie bezimiennność zanurzonych w miejskim tłumie ruchomych i przenośnych jednostek sprawia, że nie grożą one koniecznością emocjonalnego, i w ogóle społecznego zaangażowania²⁵

Ich udziałem jest mozaika ułamkowych obrazów i przesuwających się obcych twarzy, agresywność reklam i donośność szumów.

Miasto takie jak Londyn, po którym można wędrować godzinami nie dochodząc nawet do początku końca [...] to przecież rzecz osobliwa. [...] Już tłum uliczny ma w sobie coś odpychającego [...] ²⁶

Właśnie ten amorficzny tłum, do którego niespieszny spacerowicz ma stosunek ambiwalentny, umożliwia bycie anonimowym, daje poczucie wolności i samotności. Johann Wolfgang Goethe w *Podróży włoskiej* pisze, że nigdzie człowiek nie czuje się samotniej niż w tłumie, przez który się przeciska. On umożliwia flâneurowi reżyserowanie coraz to nowych widowisk, w których aktorami są przechodnie nie mający pojęcia o tym, że są bohaterami w tea-

trze wyobraźni spacerowicza – artysty. Tempo, dynamika, zmienność, jaką charakteryzuje się wielkomiejski tłum, a także całokształt życia miejskiej metropolii sprawiają, iż człowiek bombardowany jest ogromną ilością bodźców zmysłowych. Szok zastępuje doświadczenie. Dzięki temu mieszkaniec wielkiego miasta ma charakter szczególny. Szybkie, nieustanne zmiany zewnętrzne i doznania wewnętrzne powodują natężenie podniet nerwowych.

Każdy mieszkaniec wielkiego miasta – niezależnie od swych właściwości indywidualnych – musi wyrobić sobie pewien organ ochronny przed wyobcowaniem, jakim grozi mu zmienność i niejednorodność środowiska zewnętrznego²⁷.

To właśnie w przestrzeniach wielkich miast powstaje intelektualizm.

Reakcja na te zjawiska zachodzi nie w sferze uczuć, a w sferze intelektu, któremu natężenie świadomości, spowodowane przez te same przyczyny, daje psychiczną prerogatywę. Innymi słowy reakcja zachodzi w najmniej uwrażliwionym, najbardziej odległym od głębokich warstw osobowości organie psychicznym²⁸.

Konsekwencją owego szybko zmieniającego się podniecenia nerwowego jest zblazowanie – postawa znamienna dla wielkiego miasta. Jej istotą jest obojętność na wartość różnorodności przedmiotów. Rezerwą określa Georg Simmel postawę duchową mieszkańców metropolii wobec siebie nawzajem. Stwierdza on również, że wewnętrzną stroną tej zewnętrznej rezerwy jest obojętność, a także lekkie uprzedzenie, wzajemna niechęć. Postawa ta gwarantuje jednostce pewien rodzaj i stopień wolności osobistej.

Wpływ wzajemnej rezerwy i obojętności, które stanowią warunki życia duchowego w wielkich miastach, na niezależność jednostki uwidacznia się zwłaszcza w tumultie wielkiego miasta, ponieważ dopiero fizyczna bliskość uwydatnia dystans duchowy. Odwrotną stroną wolności stanowi samotność i opuszczenie, nigdy tak dotkliwie nie odczuwane, jak niekiedy w ciżbie wielkomiejskiej²⁹.

Indywidualną wolność, uzupełnienie życiowej przestrzeni człowieka, należy pojmować jako swobodę poruszania się, wyzwolenie od przesądów i filisterstwa. Jej istota polega na tym, by odrębność cechująca naturę ludzką, mogła się wyrazić w kształtowaniu życia. Przy rozległości życia wielkomiejskiego niełatwo jest dowieść wartości własnej osoby. Według Simmla najbardziej istotne zagadnienia współczesnego życia wynikają z pragnienia jednostki, aby zachować niezależność i odrębność własnej egzystencji w obliczu przemożnego naporu społeczeństwa, dziedzictwa historycznego, zewnętrznej kultury i techniki życia [...] ³⁰

Życie miejskiego człowieka z jednej strony staje się niezmiernie łatwe, gdyż sposoby

wypełniania czasu i świadomości same narzucają się ze wszystkich stron. Z drugiej strony te nieosobiste treści i sugestie tłumią autentyczną osobowość.

[...] jednostce nie pozostaje nic innego jak wykazywać maksimum cech swoistych i odrębnych, przejawiając je, aby w rozgwarze wielkiego miasta móc dosłyszeć samą siebie³¹.

Anonimowość tłumu daje więc największą z możliwych wolność, ale jednocześnie wszelkie wrażenia i przyjemności, jakie oferuje życie wielkomiejskie, są czymś ulotnym. Nie umacnia to w człowieku uczuciowości i jego tożsamości jako osoby.

Postać powolnego spacerowicza pojawiła się w paryskim pasażu, w sprzyjającym mu otoczeniu. Dzisiejsza ulica nie jest przyjazna flâneurowi. Obcowanie współczesnego mieszkańca wielkiej metropolii z miastem ulega degradacji. Z konieczności znaczne części miasta oglądane są z okien autobusów, tramwajów czy samochodów.

Ta tradycyjna forma przemieszczania się na dwu nogach powinna być właśnie w naszych czasach, w których jest tyle bardziej celowych środków transportu, stać się szczególnie czystą, pozbawioną celu rozkoszą³².

Ulice przekształciły się w arterie przelotowe, a place w węzły komunikacyjne. Dziś stanowią one raczej dżunglę niż teatr- ulubione miejsce niespiesznego przechodnia. Idzie się nimi raczej z konieczności, nie spodziewając się, iż może być to miejsce, gdzie można by szukać przyjemności.

Każdy z nas jest w głębi duszy trochę szlifbrukiem, który od czasu do czasu pragnie zapomnieć o niemiłych powodach różnych swoich ruchów i poruszać się całkiem bez powodu³³.

Zachowania człowieka w centrum miasta są bardziej podatne na poczynania spontaniczne, niezaplanowane zmiany i pozwalają na większą swobodę dysponowania czasem. Dotyczyć to może wyboru szlaków: ulic, placów, zaułków, przejść, a także wyboru oglądanych witryn itd. Rola przechodnia jest mało obowiązująca. Pozwala na różnorodność postaw, wyborów i inicjatyw. Postawa widza, obserwatora, świadka, gapia jest tu czymś naturalnym. Przechodzień podejmuje łańcuch następujących po sobie ról sytuacyjnych, których dobór i kolejność jest wypadkową okoliczności i jego własnych decyzji. Na czas stawiania się niespiesznym przechodniem człowiek porzuca swe ustalone, trwałe role, a wraz z tym wyswobadza się z całego zespołu więzi, zachowań i powinności. Na ten czas zostaje anonimowym uczestnikiem miejskiego przedstawienia, zapewniając sobie niezbędny stopień odosobnienia.

Niezwykle nęcące w spacerze jest to, że odwraca on twoją uwagę od mniej lub bardziej przykrego życia prywatnego. Obcujesz, komunikujesz się jedynie z cudzymi sytuacjami i losami³⁴.

Wielkie miasto, to miasto zmieniające się nie do poznania³⁵. Domy znikają równie szybko jak wrażenia i obrazy. Każda następna chwila połyka tę właśnie aktualną, która już staje się ulotnym odbiciem przeszłości. Twarze, jedna przy drugiej, układają się w szereg, w anonimowy ciąg przechodniów, w ślad za jednym bodźcem już zdąża następny³⁶. Flâneur, wałęsający się bez celu, rozglądający po ulicach i witrynach sklepowych mający w sobie coś z dandysa poety, detektywa i zbrodniarza zarazem stał się nieoczekiwanie metaforą sytuacji współczesnego człowieka, jego bycia w świecie ponowoczesnym.

Chronicznym atrybutem ponowoczesnego stylu życia wydaje się być niespójność, niekonsekwencja postępowania, fragmentaryzacja i epizodyczność rozmaitych sfer aktywności jednostek³⁷.

Atrybuty te z jednej strony dają człowiekowi poczucie wszechogarniającej wolności, lecz z drugiej skazują go na nią nie dając mu w zamian poczucia bezpieczeństwa i wizji jedynej słusznej drogi, stawiając go nieustannie przed nowymi fragmentarycznymi wyborami, które muszą ciągle od nowa na bieżąco go konstytuować.

Włóczyć się (flâner) oznacza przeprowadzać próby przygodności znaczenia; życie jako wór pełen epizodów, z których żaden nie jest określony, jednoznaczny, nieodwracalny; życie jako sztuka³⁸.

Tożsamość człowieka nie jest dana raz na zawsze, trzeba jej szukać i proces życiowy jest właśnie pasmem owych poszukiwań, procesem w toku którego tożsamość się w ten lub inny sposób zdobywa. Sytuację człowieka w ponowoczesnym świecie charakteryzuje brak ściśle określonej tożsamości i chociaż im mniej dokładnie jest zdefiniowana, tym łatwiej dostosować się do szybko zmieniających się życiowych sytuacji. Jednak taka elastyczność i ciągła zmiana potęguje poczucie zagubienia współczesnego człowieka oraz brak trwałych relacji międzyludzkich. W świecie ponowoczesnym nie ma już miejsca dla pielgrzyma, bo nie ma ostatecznego celu życiowej wędrówki, „celu nad cele”, celu, który wszystkie inne cele przekształca w środki, a wszystkie przystanki życiowe redukuje do roli punktów etapowych. Życie jest w tym świecie, jak i dawniej, wędrówką, ale teraz jest to wędrówka bez wyznaczonego z góry kierunku. Czas jest prądem bez strzałki kierunkowej. Zamiast jednego trzeba nastawić się na kilka wzorów. Figura flâneura świetnie charakteryzuje postawę współczesnego człowieka - poszukiwacza tożsamości. Może on jednak stanowić odbicie sposobu życia w dzisiejszym świecie, a konkretnie konsumpcyjnego bytu w świecie. Już Walter Benjamin stwierdza, że: Jeżeli pasaż stanowi klasyczną formę zewnętrzną, która jawi się flâneurowi pod postacią ulicy, to jego schyłkową formą jest magazyn. Dom handlowy jest metą flâneura. Jeśli początkowo ulica stała się dla niego wnętrzem, to w końcu wnętrze to stało się dla niego ulicą, on zaś błąkał się po labiryncie towarów, podobnie jak przedtem po labiryncie

miasta. Według Zygmunta Baumana, współczesny człowiek, to człowiek-marionetka – sterowany przez potężne siły przemysłu konsumpcyjnego i rozrywkowego, który narzuca mu potrzeby i sposoby ich realizowania. Autor przyglądając się funkcjonowaniu współczesnych domów towarowych stwierdza, że: „od chwili przekroczenia progu zaczarowanej krainy zakupów spacerowicz nowego typu, poddaje się woli, której istnienia nie podejrzewa, a która realizuje się poprzez pragnienia w nim rozbudzone. Presja zewnętrzna objawia się jako popęd wewnętrzny; zależność jako wolność. Nic dookoła nie dzieje się przypadkowo, choć wszystko udaje spontaniczność, nic nie jest puszczane samopas, choć wszystko schlebia odkrywczej żylce spacerowicza; to spacerowicz jest troskliwie prowadzonym za rękę aktorem w wielkim spektaklu nabywania towarów, choć przez cały czas działa on w błogim przeświadczeniu, że to towary właśnie są tu po to, by podążać potulnie za połotem jego wyobraźni. Dostęp do rozkoszy spacerowania uzyskał spacerowicz nowego typu za cenę ubezpieczenia. W spektaklu dla mas i przez mas granym na zakupowym deptaku, nie jego jest scenografia, nie jego scenariusz, nie jego reżyseria.”⁴⁰

Odmowa bycia flâneurem w takim świecie wymaga heroicznej postawy. Nie tak, jak wówczas, gdy flâneurie było wyrazem buntu mieszkańca wielkiego miasta, wcześniej buntu dandysa i artysty. Dziś jest to wyraz adaptacji i przystosowania. Zgoda na narzucenie sobie woli przez zewnętrzne siły. Koncentrując się jednak na inteligentnym mieszkańcu współczesnej metropolii można pójść tropem rozważań Heintza Peatzolda. Uważa on, że flâneurie utożsamiane z postawą intelektualisty musi przekształcać obserwację miasta w twórczość kulturową. Twórczość ta rozumiana jest przez autora jako krytyczna teoria kultury życia miasta i w ogóle kultury. Flâneur to początkowo dandys, członek paryskiej cyganerii, bohater dziewiętnastowiecznej literatury. U Waltera Benjamina przeobraża się on w intelektualistę, komentatora modernizujących się miast. Postać ta powraca jako metafora współczesnej kondycji człowieka. Jak pisze Bauman to kultura w obecnych czasach jest flâneurem, a człowiek jedynie jest reakcją na konieczność adaptacji w wielowymiarowym, skomplikowanym ponowoczesnym świecie. Nie bycie flâneurem wymaga heroicznej postawy. Współczesnym flâneurem może być użytkownik komputera zwiedzający witryny internetowe. Podróżuje on w szczególny sposób wprawiając w ruch swe zmysły, nie ciało. Może się swobodnie poruszać po labiryntowej strukturze sieci, mając poczucie sprawowania kontroli i samotności w tłumie surfujących internautów. Nowoczesny niespieszny przechodzień to także konsument. Istnieje jednak alternatywa- Peatzoldowski typ spaceru- krytycznego oglądu bytu współczesnego świata. Może pobudzić on człowieka do wyzwolenia się spod rządów praw popytu i podaży sprawiając, by stał się znów jednostką autonomiczną, w której ukryte są gdzieś pokłady twórczej potencji. Przechadzać się – to wegetacja: wałęsać się to życie [...]”⁴¹

Bibliografia

- 1 B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002
- 2 S. Nowakowski, W. Mirowski [red.], *Planowanie społecznego rozwoju miast i społeczności terytorialnych a badania socjologiczne*, 1980
- 3 R. M. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics and the uses of Urban Absence*, w: [ed.] Heinz Paetzold, *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997
- 4 G. Simmel, *Socjologia*, Warszawa 1975
- 5 A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979
- 6 *Literatura na świecie* nr 8–9/2001
- 7 www.dejneka.fp.pl
- 8 www.anthropos.us.edu.pl www.faktymlodych.republika.pl

Przypisy:

- 1 B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 85, 86
- 2 W. Benjamin, *Powrót flâneura*, *Literatura na świecie*, nr 8-9/2001, s. 235
- 3 A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur*, w: E. Rewers [red.], *Przestrzeń, filozofia i architektura: osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań 1999, s. 125
- 4 L. Aragon, *Le Paysan de Paris/Wieśniak paryski*, Warszawa 1971, s. 18, A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, *Literatura na Świecie* nr 8–9/2001, s. 352
- 5 W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: P. Dejneka, *Flâneurie istota zjawiska i transformacje*, Poznań 1996, s. 364
- 6 P. Dejneka, *Flâneurie istota zjawiska i transformacje*, Poznań 1996, s. 364
- 7 Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000, s. 333
- 8 S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, w: P. Dejneka, *Flâneurie istota zjawiska i transformacje*, Poznań 1996, s. 64
- 9 S. Kracauer, *op. cit.*, s. 51
- 10 H. Balzac, *Król Cyganerii*, Warszawa 1949, ss. 12–13
- 11 Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 23
- 12 A. Polgar, *Dwie prozy*, *Literatura na Świecie*, nr 8-9/2001, s. 281
- 13 S. Kracauer, *Ulice*, *Literatura na Świecie*, nr 8, 9/2001, s. 323
- 14 G. Rühle, *Berliński świat Alfreda Kerra*, *Literatura na Świecie*, nr 8–9/2001, s. 58
- 15 R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics and the uses of Urban Absence*, w: H. Paetzold [ed.], *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997, s. 77
- 16 S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, w: P. Dejneka, *Flâneurie istota zjawiska i transformacje*, Poznań 1996, s. 85
- 17 Ch. Baudelaire, *op. cit.*, s. 334
- 18 W. Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyrical Poet in the Era of High Capitalism*, London–New York 1997, s. 71, w: B. Frydryczak, *op. cit.*, s. 89
- 19 Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Warszawa 1993, s. 77

- 20 Ch. Baudelaire, *op.cit.*, s. 317
- 21 F. Hessel, *Spazieren in Berlin* (1929), *Literatura na Świecie*, nr 8-9/2001, s. 184
- 22 C. Nooteboom, *Die Sohlen der Erinnerung. Die Stadt, die Frau und der Flaneur - ein sehr persönlicher Streifzug durch die Geschichte einer Denkfigur*, *Literatura na Świecie* nr 8-9/2001, s.338
- 23 E. Rewers, *Przestrzeń ponowoczesnego miasta: między logosem i chorą*, w: S. Symotiuk, G. Nowak [red.], *Przestrzeń w nauce współczesnej*, t. 2, Lublin 1999, s. 176
- 24 W. Benjamin, *Paryż I Cesarstwa według Baudelaire'a*, w: M.Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni*, Poznań 1996, s. 365
- 25 Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 209
- 26 F. Engels, K. Marks, *Dzieła*, Warszawa 1961, t.2, ss. 299–300
- 27 G. Simmel, *Socjologia*, Warszawa 1975, s. 515
- 28 *Ibidem*, s. 515
- 29 *Ibidem*, s. 513
- 30 *Ibidem*, s. 525
- 31 *Ibidem*, s. 529
- 32 F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, *Literatura na Świecie*, nr 8-9/2001, s. 157
- 33 *ibidem*, s. 158
- 34 *ibidem*, s. 160,
- 35 K. Hartung, *Boulevards. Die Böhlen der Welt*, Berlin 1997, s.23, w: *Literatura na świecie* nr 8–9/2001, s. 353
- 36 A. Hohmann, *Flâneur pamięci i lustro nowoczesności*, *Literatura na Świecie* nr 8–9/2001, s. 353
- 37 Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 7
- 38 Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, w: P. Dejneka, *op. cit.*, s. 74
- 39 W. Benjamin, *op. cit.*, ss. 382–383
- 40 Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 24
- 41 H.Balzac, *Komedia Ludzka*, Warszawa 1963, s. 44

Dorota Nowak

O wielości przestrzeni

Dyplom 2004

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Wklęsłego, Pracownia Technik Nietradycyjnych

promotorzy: prof. Jan Szmatoch, prof. Adam Romaniuk

promotor pracy pisemnej: dr Maria Popczyk

recenzent: prof. Michał Kliś

Próba odpowiedzi na pytanie czym jest przestrzeń.

W słowie przestrzeń – zawiera się zarówno konkretne miejsce jak np. dom, ale również bezkres rozległych równin. Pierwsze skojarzenie zawiera w sobie poczucie bezpieczeństwa, wyznacza zewnętrzne granice przestrzeni („mój dom jest moją twierdzą”), drugie oznacza wolność, za którą tęsknimy i bez której nie możemy żyć. Przestrzeń i miejsce to słowa, które określają nasz świat. Wydają się oczywiste. Ludzie organizują przestrzenie wszelkiego rodzaju: żyją w nich, „oswajają je”, zdobywają. Eksplorują nieznane tereny, dokonują odkryć.

Miejsca są terenem odczuwalnych wartości, są znajome. To co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. Przestrzeń (otwartość, wielkość) jest bardziej abstrakcyjnym, nieokreślonym pojęciem niż miejsce (stabilność, bezpieczeństwo).

Pojęcie przestrzeni – jest bardzo blisko związane z poczuciem wolności, co z kolei oznacza posiadanie odpowiedniej siły i przestrzeni do działania, możliwość przekraczania warunków i barier, wyrażające się w sposób elementarny poprzez możliwość poruszania się. Dla zwierząt przestrzeń jest konieczna z biologicznego punktu widzenia, dla człowieka o wiele bardziej, gdyż stanowi o samym sensie bycia człowiekiem. W tradycji hebrajskiej, słowo przestrzeń oznacza ucieczkę przed niebezpieczeństwem i uwolnienie się od ograniczeń – Wywiódł mnie w miejsce przestronne; ocalił, bo mnie miłuje (Psalm 17 [18], w. 20), a w kontekście duchowym oznacza zbawienie i wyzwolenie¹. Natomiast posiadanie, czy zajmowanie odpowiedniej przestrzeni jest na całym świecie uznawane za symbol prestiżu i sukcesu. Kraj, który chce powiększyć swoją przestrzeń życiową i dokonuje tego kosztem słabszych sąsiadów, może przekroczyć wreszcie pewną barierę i przestać widzieć granice, by w swej agresywności i rosnącym ego, ostatecznie sięgnąć po dominację nad światem².

Szczególnym zjawiskiem istnienia pomiędzy przestrzeniami jest granica – jako strefa oddzielająca od wszystkiego co zewnętrzne i określająca terytorium. Granice wyznaczone przez ludzi dotyczą granic państw, miast czy osiedli, jak również domów, działek, a także działek rolnych odgrodzonych miedzą. Ale granice wyznacza też sama przyroda, mowa tu o granicach naturalnych np.: pasmach górskich, rzekach lub morzach. Granice mogą dotyczyć także innych, abstrakcyjnych pojęć wiążących się z kodeksem zasad i praw, wypracowanych przez ludzi: myślę tu o granicach moralnych i etycznych. Granica zapewnia bezpieczeństwo w przestrzeni, którą otacza. Jej znaczenie jest symboliczne, gdyż granica posiada wartość magiczno – obrzędową. Oznacza to, że jej przekroczenie jest rodzajem świętokradztwa, narusza odwieczny ponadludzki porządek, a świętokradca często ponosi karę. Istnieją rozmaite formy określania i utwierdzania granic. Jedną z nich jest stawianie znaków granicznych. Granica i to co istnieje poza nią, to dwa różne światy. To co istnieje poza granicą jest terenem nieokreślonym, niepewnym, często niebezpiecznym. To co dokonuje się po jednej stronie granicy – dając określony efekt, niekoniecznie sprawdza

się poza jej obrębem. Wobec takiego stanu rzeczy zrozumiałe jest wyrzucanie przez grupę poza obręb swojego terytorium wszystkiego co uważa za szkodliwe. Często też sąsiedzi nie przyjmują takich niebezpiecznych „darów” i pozostają one na granicy.

Ludzkie odczuwanie przestrzeni jest związane z poznawaniem świata. Świadomość przestrzenności otaczającego nas świata rozwija się od okresu niemowlęstwa i jest wtedy znikoma. Z czasem doskonalą się: dziecko, stojąc, doświadcza trójwymiarowości świata, poznaje, że wszystko ma przód i tył, górę i dół, prawy i lewy bok. Poznawanie, doświadczenie przestrzeni przebiega na różnym poziomie:

- intymnie i szczegółowo,
- ogólnie,
- konceptualnie.

Tę samą przestrzeń odbieramy subiektywnie inaczej, na wielu płaszczyznach jednocześnie. Inaczej opisujemy komuś plan miasta, którego konceptualną znajomość mamy zapisaną w głowie, a inaczej odbieramy to samo miasto idąc ulicą między budynkami – czując ich ogrom, zauważając coraz to nowe elementy topografii, odbierając wzajemne zależności tej architektonicznej „układanki”. Doświadczenie przestrzeni konkretnej ulicy różni się od ogólnych wiadomości jakie mamy np. o swoim kraju. Odbieranie świata przez ludzi jest z reguły składową informacji płynących dzięki wszystkim pięciu zmysłom, dającym pełny obraz o otaczającej nas przestrzeni, tworzący świat pełny bogactwa, uporządkowany i budzący emocje. W naturze istnieją różne sposoby percepcji przestrzeni, ale człowiek jako jedyny posiada niezwykle rozwiniętą zdolność symbolizowania, dzięki której pojęcie przestrzeni nabiera zupełnie innego transcendentnego znaczenia. Umysł często wykracza poza dane zmysłowe np. pojęcie rozległości – nie możemy odczuć rozległości nieba czy oceanu. Odległość taką odbiera się dzięki liczbowym lub słownym symbolom, określanym np.: przez liczbę dni podróży lub matematyczne jednostki miar np. tysiąc kilometrów. Ale symbol daje często emocjonalny efekt percepcji, co oznacza, że poprzez pewne sformułowania jak: przepastne sklepienie nieba, nieskończona wielkość czy olbrzymie połacie – doznajemy poczucia nieskończonego, odległego horyzontu.

Przestrzeń jest pojęciem abstrakcyjnym o tyle skomplikowanym do zdefiniowania, że określa zespół złożonych pojęć, których treść na kilku stronach tekstu da się jedynie zarysować. Różnice kulturowe pomiędzy ludźmi warunkują różnorodność metod dzielenia świata na części, nadawania wartości, a także ukazują wielość technik w określaniu rozmiarów i odległości. Istnieje jednak pewna ponadkulturowa stała, która mówi, że człowiek jest miarą wszystkich rzeczy! Oznacza to, że na podstawową zasadę organizacji przestrzennej mają wpływ dwa fakty: do pierwszego należy postawa i struktura ludzkiego ciała – zajmującego przestrzeń, bądź będącego w przestrzeni. Drugim faktem są (bliskie, bądź dalekie) relacje pomiędzy istotami ludzkimi.

Koncepcje przestrzeni a sztuka.

Niewiele opracowań zajmuje się taką interpretacją przestrzeni, która dotyczy ludzkich odczuć – złożonych, trudnych do zdefiniowania, czasem ambiwalentnych. Wyartykułowanie subtelnych ludzkich doświadczeń jest, jak sądzę, możliwe. Prób takich dokonywali artyści, wielokrotnie z powodzeniem. Słowo przestrzeń, którego bogactwo znaczeń odnosi się zarówno do miejsc: domów, architektury, miast i wszelakiej przestrzeni fizycznie doświadczalnej, dotyczy również przestrzeni wydawałoby się iluzyjnej – choć doświadczalnej intelektualnie: przestrzeni języka, przestrzeni sztuk plastycznych, przestrzeni w filmie, teatrze czy muzyce. Wrażenie przestrzenności może pojawić się zarówno w tekście literackim, utworze muzycznym lub też grafice. W zrozumieniu czym jest taka przestrzeń wielką rolę odgrywa wyobraźnia i myślenie abstrakcyjne, a także doświadczanie i odczuwanie. Przy takiej rozległości znaczeń, bardzo łatwo się pogubić. Badania nad przestrzenią umożliwiają definiowanie tego pojęcia, systematyzują je, dzieląc przestrzeń na poszczególne kategorie znaczeniowe i jakościowe.

Przeźren jest hasłem wywoławczym dla szerokiego katalogu znaczeń, jeśli więc chcemy być zrozumiani, musimy używać go precyzyjnie, np.: przestrzeń w dziele malarskim, bądź przestrzeń w dziele literackim. Słowo to często jest używane do sformułowań typu: przestrzeń malarska, sceniczna, filmowa, itp. Trudno jest stwierdzić, jaką właściwie przestrzeń wypowiadający te słowa ma na myśli. Czy będzie to perspektywiczne odwzorowanie rzeczywistości, czy chodzi o przestrzeń zawartą pomiędzy dziełami czy może przestrzeń symboliczną dzieła. Christian Norberg – Shulz mówi, że budowanie konkretnych koncepcji przestrzennych wiąże się nierozłącznie z rozumieniem relacji przestrzennych. Wprowadza on również rozgraniczenie pomiędzy następującymi typami przestrzeni:

- Przestrzeń pragmatyczna to ta, która łączy człowieka z jego naturalnym, „organicznym” środowiskiem.
- Przestrzeń percepcyjna jest najistotniejsza dla tożsamości człowieka jako osoby.
- Przestrzeń społeczna włącza go w całość społeczną i kulturową.
- Przestrzeń kognitywna znaczy, że jest on zdolny myśleć o przestrzeni.
- Natomiast przestrzeń logiczna oferuje narzędzie do opisu wszystkich pozostałych.

Shulz opisuje też pewną podstawową koncepcję przestrzeni, bowiem: od niepamiętnych czasów człowiek nie tylko działał w przestrzeni, postrzegał przestrzeń, istniał w przestrzeni i myślał o przestrzeni, ale i tworzył przestrzeń jako wyraz struktury swego świata, jako rzeczywisty imago mundi. Możemy nazwać ten twór przestrzenią ekspresyjną lub artystyczną,³ lub zamiennie: przestrzenią estetyczną. Mieczysław Porębski w swojej książce *Sztuka a informacja* dotyka tego problemu, wyłaniając nieco inny podział⁴. Pierwszą z wyróżnionych koncepcji jest tzw. przestrzeń dla dzieła – możemy ją także nazwać przestrzenią fizyczną. Dotyczy ona całego empirycznie doświadczalnego świata zdarzeń, w całym jego bogactwie

i różnorodności. Przestrzeń ta umiejscawia się nie tylko w teraźniejszości, dotyczy ona zarówno przyszłości jak i przeszłości. Przestrzeń ta, w całej biologicznej dostępności, może stać się tworzywem naszych kreacji – także tych artystycznych. Poza przestrzenią fizyczną istnieje również należąca do sfery wyobraźniowej – przestrzeń symboliczna, czy też, jak nazywa ją Porębski – przestrzeń w dziele. Jest bowiem jeszcze to co widzę inaczej, niż widzą inni i to co zaczynam widzieć, choć jest niewidzialne⁵. Choć jest to przestrzeń powstająca na bazie przestrzeni fizycznej, to nie jesteśmy w niej nieodwracalnie sytuowani, ale sytuujemy się w niej sami. Odnosząc to do twórczości artystycznej, to artysta jest kreatorem, stwórcą dzieła, a także zawierającej się w dziele przestrzeni symbolicznej. Odbiorca natomiast, zostaje włączony w tę przestrzeń, uczestniczy w niej, niezależnie od tego, czy odniesienia zawierające się w dziele są uniwersalne dla całej kultury, czy też należą do prywatnej symboliki autora. Odbiorca – widz zostaje włączony w akt twórczy, zlokalizowany w układzie symbolicznej przestrzeni przejmując optykę artysty i współuczestniczy w akcie kreacji.

Trzecią z opisywanych przez M. Porębskiego koncepcji przestrzeni jest przestrzeń abstrakcyjna – a konkretnie abstrakcyjna przestrzeń matematyczna. Opór jaki przestrzenie te stawiają przed swoimi odkrywcami – z trudem wydzierającymi ich tajemnice, jest dla matematyków głównym dowodem ich istnienia. Najbliższa archetypom symbolicznym przestrzeni matematycznej zdaje się być przestrzeń typologiczna. Odnosi się ona do pojęć bezpośredniej bliskości: zamykania, granicy, spójności, zwartości. Przestrzeń ta niczego nie konstruuje, nie istnieje w niej żaden kształt geometryczny, który by ją określał. Linia prosta jest w niej równie dobra jak linia krzywa⁶. Znacznie później odkryta przestrzeń geometryczna jest przestrzenią dystansu, w której najistotniejsza jest odległość jaka dzieli nas od konkretnego punktu. Odległość wymierzalna przez dokładnie określone położenie. Najistotniejszymi wyznacznikami tej przestrzeni są: precyzyjnie wymierzony punkt na osi, proporcje, symetria. Tak właśnie rozumieli przestrzeń Grecy. Koncepcja Euklidesa mówiła o przestrzeni jako linii równoległych które nigdy się nie zbiegną. Odkryta na początku XV wieku we Florencji – przestrzeń perspektywiczna, właściwie opierała się na zasadach odkrytych już przez Greków – zasadach uwarunkowanych prawami i faktami zmysłowymi, które przecież nigdy nie uległy zmianie. Przestrzeń perspektywiczna zrewolucjonizowała dotychczasowe myślenie i uznana została za jedynie słuszną, znajdując szerokie odbicie, szczególnie w sztuce. Koncepcja ta umożliwiała odzwierciedlenie przestrzeni fizycznej jako rzutu na płaszczyznę, umiejscawiała nieskończony punkt zbiegu w centrum płaszczyzny znajdującej się pomiędzy trójwymiarową przestrzenią a okiem widza.

Zjawisko perspektywy z czasem przestało być tematem zainteresowania artystów, kiedy w sposób mechaniczny i obiektywny pozwoliła na jej uzyskanie fotografia. Jakkolwiek jednak system perspektywy renesansowej jest rodzajem schematu, to nie da się podważyć jego zgodności z prawami widzenia (fizjologią widzenia), a tym samym jego wartości obiektywnych. I choć we współczesnej sztuce zdobycze perspektywy linearnej

wydają się być niemal zupełnie bezużyteczne, to nie da się przecenić wartości jakie wniosła ona do sztuki renesansu. Wartość perspektywy tak wówczas odkrywca, tym bardziej podkreślała poznawcze funkcje sztuki. Także i dziś dla fizjologów widzenia i wszystkich wciąż zainteresowanych perspektywą, jej ogólne zasady są faktem fizycznym, z którym nie można polemizować. Zarówno w renesansie, jak i antyku proste równoległe zbiegają się ku horyzontowi, a płaszczyzny pionowe zmniejszają w miarę oddalania od oka, natomiast płaszczyzny poziome, powyżej linii horyzontu, nachylają się ku niemu. Bowiem nie ma różnych perspektyw, różnych optyk geometrycznych – są tylko różne ich zastosowania w sztuce i to, czy nasza przestrzeń jest Euklidesowa, czy Einsteinowska (krzywa), przy tak małych wielkościach jakimi operuje malarz [...] nie ma znaczenia⁷.

Rozwój dzisiejszej matematyki, odkrycie nowych metod algebraicznych doprowadziły do XX wiecznego rozumienia przestrzeni, przedstawianej w sposób uogólniony jako określonego rodzaju zbiorów punktowych, posiadających swe wewnętrzne struktury i powiązanych odpowiednimi kategoriami przekształceń. Co za tym idzie, został zburzony spokój perspektywicznej harmonii, jedności i konsekwencji. Dotychczasowe rzutowe obrazowanie rzeczywistości zostało złamane na rzecz swobodnej skojarzeniowej aluzji. Sztuka współczesna stwarza autonomiczne prawa przestrzeni w dziele. Rewolucję tę rozpoczęli kubiści, ukazując przedmioty we fragmentarycznych aspektach, pod różnym kątem, a także w różnych ujęciach rzutowych w tym samym obrazie. Konsekwencje takiego rewolucyjnego potraktowania przestrzeni mają swoje trwałe odbicie we wszystkich sztukach wizualnych, nie tylko tych tradycyjnych, jak malarstwo, rzeźba, architektura czy teatr, ale także w fotografii, filmie i współczesnych partyturach muzycznych. Ciekawy jest ten nawrót do wcześniejszych przedgeometrycznych sposobów ujmowania przestrzeni. Odwróciliśmy się od tego, co wiemy o fizycznych aspektach odwzorowywania przestrzeni realnej na rzecz kreowania coraz to nowych bytów, przybierających zaskakujące nas imaginacyjne formy. Porębski stawia pytanie czy taki nawrót, czy likwidowanie dystansu perspektywicznego, jak to czynili kubiści i ich następcy nie jest bliższy przestrzeni prehistorycznego łowcy⁸, aniżeli mierzalnej, geometrycznej przestrzeni cywilizacji nowożytnej. I choć stwierdzenie to zawiera w sobie sporo racji, gdyż sztuka współczesna często znajduje inspirację w sztuce prymitywnej, to jednak kiedy dokładnie przyjrzymy się konstrukcji wielu z renesansowych obrazów, przekonamy się o ich zauważalnych błędach względem systemu perspektywicznego. Brak zgodności z perspektywą renesansową nie ma natomiast żadnego znaczenia jeśli chodzi o walory artystyczne tychże dzieł. Zatem brak poprawności nie oznacza jednocześnie cofania się. Obrazom Paula Ucella daleko było do bezbłędnego zastosowania perspektywicznych prawideł, choć przez współczesnych mu ludzi uznawany był za znawcę tej dziedziny. Nie zmienia to faktu, że jego obrazy do dziś zachwycają artystycznym kunsztem.

Zmysły – instrumenty badania przestrzeni.

W drugiej połowie XIX wieku psychologia stała się samodzielną dyscypliną naukową. Dzięki eksperymentom badającym funkcje psychiczne, w tym widzenie, utrwala się przekonanie, że świat zależy od właściwości ludzkich zmysłów. Pewność że tak jest, została zastąpiona przez ustalenie jak ja to widzę. Edward T. Hall wyróżnia dwie kategorie receptorów⁹. Pierwsze z nich to receptory przestrzenne – oczy, uszy, nos, dzięki którym badamy przedmioty odległe, druga kategoria dotyczy dotyku, tzw.: receptora bezpośredniego – za pomocą którego badamy świat przyległy skórze, błonom i mięśniom. W odbieraniu najbardziej skomplikowanych bodźców przestrzennych główną rolę odgrywa zmysł wzroku. Dzięki niemu napływa też znacznie więcej informacji do układu nerwowego niż poprzez węch czy słuch. Ludzki wzrok jest narządem daleko bardziej zaawansowanym w rozwoju od stosunkowo prymitywnego i mniej skomplikowanego narządu słuchu. Dla przykładu: nieuzbrojone oko wyłapuje olbrzymią część informacji w promieniu dziewięćdziesięciu metrów. Może też zobaczyć człowieka, a nawet nawiązać z nim kontakt na odległość około tysiąca sześćset metrów. Natomiast przy posługiwaniu się głosem ucho jest bardzo sprawne na odległość sześciu metrów, a powyżej trzydziestu metrów rozmowa ulega znacznym zniekształceniom i bez pomocy megafonu, lub innych przyrządów wzmacniających dźwięk, nie jest już możliwa.

Wzrok ludzki posiada wielką zdolność do adaptacji i korzystania z wcześniejszych doświadczeń. Co więcej, nasza percepcja ulega zmianie na wskutek uczenia się. E.T. Hall, powołując się na znakomitego psychologa Jamesa Gibsona, pisze o tym w następujący sposób: Pole wizualne składa się ze stale zmieniających się form świetlnych – rejestrowanych przez siatkówkę – z których tworzymy swój świat wizualny. Fakt, że różnicujemy (nie wiedząc o tym) wrażenia zmysłowe pobudzające siatkówkę i to, co widzimy, sugeruje, że pole wizualne korygowane jest przez dane z innych źródeł¹⁰. Należy zauważyć, że obraz na siatkówce różni się od obrazu postrzeganego przez oko. To jakby jednoczesne istnienie dwóch obrazów: pola wizualnego składającego się z pól świetlnych rejestrowanych przez siatkówkę i będących w ciągłym ruchu, a tworzącego się na podstawie tych informacji świata wizualnego. Znaczy to, że nasz wzrok działa w sprzężeniu z mózgiem – rozpoznajemy z otoczenia przedmioty, nawet jeśli są one świetnie zakamuflowane, jeśli tylko nauczyliśmy się rozpoznawać je w przeszłości. Uczymy się odpowiednio używać naszych oczu. Nie byłoby to możliwe bez syntezy na poziomie mózgu. Widzenie jest więc czynnością syntetyczną, zbliżoną do mówienia i myślenia, choć mało kto zdaje sobie sprawę, że aktywność mówienia i myślenia ujawnia tak duże podobieństwa do procesu widzenia. Po zarejestrowaniu obrazu przez wzrok niemal bezpośrednio następuje jego analiza w mózgu. Ludzkie oczy mają zachodzące na siebie pole widzenia i dzięki tym stereoskopowym zdolnościom przekazują do mózgu informacje o trójwymiarowości otaczającego świata. Ważną rolę w percepcji trójwymiarowej stanowi również kątowne widzenie oczu.

Widzenie jest procesem indywidualnym, a co za tym idzie, każdy z nas postrzega daną rzecz inaczej i dwie osoby patrzące na ten sam obraz będą doznawać innych wrażeń, ich percepcja będzie się różnić. Na nasze widzenie ogromny wpływ ma kultura, w której zostaliśmy wychowani i w której wpojono nam wzorce estetyczne. Stąd różnice w widzeniu otaczającego świata wśród ludzi różnych kultur są większe, niż różnice w obrębie jednej kultury. Subiektywność widzenia jest dla wielu ludzi założeniem trudnym do przyjęcia, ale bez uznania takich istotnych zachodzących w procesie widzenia różnic, nie moglibyśmy przetłumaczyć jednego świata percepcyjnego na drugi.

Ludzie potrafią rozwijać swe zmysły, doprowadzać je do olbrzymiej wrażliwości w rozróżnianiu zapachów, dźwięków, lub kolorów. Dla niewidomych, pozbawionych podstawowego jak mogłoby się wydawać źródła informacji o przestrzeni jakim jest wzrok, następuje naturalna kompensacja innych zmysłów. W tym wypadku podstawowym aparatem rozpoznawania relacji przestrzennych staje się słuch. Można bronić tezy że, smak, węch, a nawet słuch nie mogą same i oddzielnie dawać poczucia przestrzeni! Dźwięki niosą w sobie o wiele mniejsze zależności przestrzenne niż obraz, a jednak fizyczne właściwości dźwięków umożliwiają jej doświadczanie. W muzyce istnieją dźwięki wysokie i niskie, „głębokie tony”, a określenia te niewątpliwie odnoszą się do relacji przestrzennych. Doświadczenia pozamuzyczne mówią nam, że dźwięki niosące się w przestrzeni, np. wieczorne szczekanie psa na dworze, (szczególnie na terenach równinnych) niesie się pogłosem dającym poczucie ogromu otaczającej przestrzeni. Głos niosący się w głąb olbrzymiej jaskini daje wrażenie monumentalnego ogromu. Narastający stukot obcasów na pustej klatce schodowej, pozwala nam określić odległość jaka dzieli nas od zbliżającej się osoby. Rozpoznajemy bliskość osoby mówiącej szeptem, bez upewniania, że stoi ona najdalej na wyciągnięcie ręki. W zdobywaniu doświadczeń o otaczającym nas świecie nie sposób pominąć roli ruchu, jako podstawowej możliwości poznawania przestrzeni i istnienia w niej. Duże znaczenie ma integracja doznań wizualnych i kinestetycznych. Istniejemy jako ruchomy, trójwymiarowy punkt w przestrzeni. Dzięki ruchowi nabywamy świadomości kierunków. Przód i tył, góra i dół, prawo i lewo – są to doświadczenia, których instynktownie uczymy się w trakcie poruszania się. Natomiast połączenie ruchu ze zdolnością widzenia i dotykiem, daje nam największe możliwości w przestrzennym poznawaniu świata.

Percepcja wzrokowa a odbiór sztuki.

Podczas odczytywania obrazów trudno jest odseparować rzeczywiste dane od naszych bezwiednych dopełnień, które dodajemy w momencie identyfikacji (inaczej konkretyzacji, projekcji – czyli dopowiedzenia obrazu poprzez subiektywną percepcję odbiorcy). Każdy obraz tworzony z natury odnosi się do naszej wzrokowej wyobraźni. W przedstawieniu wizualnym, wszelkie obiekty definiowane są za pomocą znaków i czasami ich pełna

identyfikacja może nastęrczać odbiorcy pewne trudności, np. wtedy, gdy nie zna on konwencji w jakiej dany obraz został stworzony. Wybitny fizjolog widzenia Rudolf Arnheim zajął się analizą czynników, dzięki którym postrzeganie przestrzeni we wszelkich typach obrazowania rzeczywistości może w ogóle mieć miejsce¹². Mówi on o regułach konstruowania obrazu, wpływie koloru i kształtu form na zależności przestrzenne zawarte w obrazie: o relacji linii i konturu, figury i tła, sposobów na tworzenie wrażenia głębi, lub przeźroczystości. Arnheim zaprzecza istnieniu obrazu, który byłby zupełnie płaski – dwuwymiarowy, ponieważ różnice pomiędzy przedmiotami a otaczającą je pustą przestrzenią, zawsze dążą do uprzestrzennienia obrazu. W stadium pierwszego wymiaru nie istnieje specyfika kształtu, rzeczy możemy tylko rozróżniać w kategoriach odległości. W dwóch wymiarach następuje urozmaicenie wielkości i kształtu, a przestrzeń wydłuża się i rozciąga, dochodzą także różne kierunki i orientacje. Natomiast poza przestrzeń trójwymiarową wyobraźnia wzrokowa już nie sięga, a jedynie intelektualna konstrukcja jest w stanie poszerzyć jej zakres.

Choć jako spadkobiercy zachodniej kultury przyzwyczailiśmy się do reguł konkretnej, poprawnej perspektywy, to nieobce są nam również kompozycje artystów współczesnych, nader często zaskakujących nas widokami swych niemożliwych światów. Bywa że są to iluzje przestrzeni, które dopiero po dokładniejszym zbadaniu jesteśmy w stanie rozszyfrować jako nieprawidłowe (niezgodne z perspektywą linearną). Drzeworyt Holendra M. C. Eschera, *Autre Monde*, z 1947 r. jest odzwierciedleniem takiego sposobu obrazowania: Grafika wyraża refleksje artysty nad przestrzenią, demonstrując zarazem rolę odbiorcy; Próbuując sobie uzmysłowić sugerowane stosunki rzeczy i widoków, odkrywamy ich paradoksalne zaaranżowanie¹³. Złudzenie polega na takim przedstawieniu pozornie prawidłowej perspektywicznie kompozycji, że widzimy wewnątrz pomieszczenia jednocześnie z wszystkich czterech stron. Piranesi w cyklu akwafort z przed 1750 r. stworzył wizję potwornych więzień. W sztychach tych poprawność perspektywy wydaje się być zachowana, jest to jednak tylko pozór. Po dokładniejszej analizie grafik można dokonać odkrycia, że monumentalność przedstawionych w nich klatek schodowych zaprzecza regułom realnego świata. Co zatem powoduje, że patrząc na kompozycję fałszującą perspektywiczne zasady odnosimy zarazem wrażenie poprawności? I ujmując rzecz od drugiej strony: co sprawia że patrząc na nietypową, choć poprawną konstrukcję perspektywiczną mamy pewność, że jest ona błędna? Otóż odczytywanie perspektywy, tak jak odróżnianie przedmiotów bierze się z naszego doświadczenia wzrokowego. Przedmioty ukazane w nietypowej aranżacji perspektywicznej często nic nam nie mówią – gdyż nasze oczy przyzwyczały się już do typowych ujęć i widzą jedynie to co nauczyły się widzieć. Automatycznie odnoszą to, co widzą do przestrzeni fizycznej. Nauczyły się odróżniać świat rzeczywisty jako właściwy i zasady takiego widzenia przenoszą na percepcję konkretnych obrazów czy grafik. Oznacza to np., że jeśli chociaż raz w życiu widzieliśmy jakieś zwierzę, najprawdopodobniej będziemy je w stanie rozpoznać na obrazie, nawet wtedy, gdy jego

forma została zdefiniowana za pomocą linearnego znaku.

Czy raczej miał wobec tego E. Panofsky, który uznał perspektywę za formę symboliczną? Panofsky opierał swój sąd na opiniach Kanta, który stwierdzał że pojęcie przestrzeni jest subiektywne i uwarunkowane historycznie. Wpływ na opinię Panofskiego miały min. różnice między przestrzenią dotykową a wizualną, wklęsłość siatkówki, jak również doświadczenia z zakresu zmiany percepcji przestrzeni pod wpływem narkotyków. Co ciekawe, twórcy wyżej wymienionych inspiracji nigdy nie podważali opinii, mówiącej że perspektywa renesansowa jest udokumentowaną naukową prawdą. Także i psychologowie percepcji obalili tezę Panofskiego udowadniając, że chociaż znaczenie perspektywicznych obrazów domaga się subiektywnego współdziałania widza, nie ma w tym sprzeczności z twierdzeniem, że wyłącznie za pomocą perspektywy można wywoływać autentyczne złudzenia wzrokowe. W obrazach impresjonistów przestrzeń sugerowana jest poprzez ukazanie detalu. Jest ona domyślna, konceptualna, a nie przedstawiona – wizualna. Natomiast przestrzeń kubistów ulega rozerwaniu, rozpadowi – zamienia się w rytm następujących po sobie zdarzeń. Uzyskany w ten sposób obraz jest wieloujęciowy, odnosi się do wielozmysłowych doznań, nie buduje harmonii, jest wręcz sprzeczny wewnętrznie. Kolorowe plamy collage'u utrwalają pewien rytm – pisma stwarzającego znaki. W środku symbolicznej przestrzeni kubistycznej jest człowiek, wyodrębniający z chaosu świat swoich doznań. Co natomiast począć ze sztuką abstrakcyjną, która istnieje w opozycji do sztuki przedstawieniowej i na przeciwległym krańcu perspektywicznego rozumienia przestrzeni? Główną cechą sztuki abstrakcyjnej jest jej zadeklarowana wieloznaczność. Np.: suprematystyczne kompozycje Malewicza nie opisują form rzeczywistych, a przestrzeń wyznaczona jest w nich arbitralnie kompozycją, która stanowi oś konstrukcyjną dzieła. Przy odczytywaniu tego rodzaju obrazów należy powstrzymać się od interpretacji znaków tworzących kompozycję abstrakcyjną jako jakichkolwiek przedstawień, a jedynie skupić się na akceptacji płaskiej powierzchni z wszelkimi jej napięciami. Trzeba jednak dodać, że jest to niesłychanie trudne, ponieważ nawet sztuka nieprzedmiotowa czerpie z nawyków, czy też postaw wykształconych poprzez naukę naszego wzroku. Jedynym sposobem na dostrzeżenie wieloznaczności zawartej w obrazach nieprzedstawiających jest umiejętność swobodnego przełączania się z jednej interpretacji na drugą i akceptacja każdej z nich jako równorzędnej pod względem wartości. I tak malarstwo nurtu action painting miało na celu doprowadzić do odczytywania pociągnięć pędzlem jako śladu ruchu i działania, a jego twórcy (w tym Jackson Pollock) starali się obalać wszelkie możliwe podobieństwa do form rzeczywistych i realnych układów przestrzennych. Jedynym znaczeniem tych obrazów było nieskończenie rozmaite znaczenie śladów w nich zawartych. Gombrich dopatrując się w tej grze jakichkolwiek funkcji społecznych wysunął tezę, że: Pomaga ona »humanizować« niezrozumiałe i monstrialne kształty, jakimi otacza nas cywilizacja przemysłowa. Uczy nas widzieć nawet w splątanych drutach i skomplikowanych maszynach wytwory ludzkiego działania. Zaprawiamy się tym samym w nowej wizualnej klasyfikacji. Pustynie fabryk i wielkich miast obracają się w pejzaż dżungli. Z kształtowania rodzi się upodobanie.

Bibliografia

- 1 R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978
- 2 P. Bogdanowicz, *Człowiek i przestrzeń*, Warszawa 1988
- 3 E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981
- 4 E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1997
- 5 Ch. Norberg – Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000
- 6 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wrocław 1986
- 7 M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1989
- 8 Yi – Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987

Przypisy

- 1 cyt. za: J. F. A. Sawyer, *Spaciousness*, *Annual of the Swedish Theological Institute*, t. 6, 1967–68, ss. 20–34, w: Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, ss. 80–81
- 2 ibidem, s. 78
- 3 Ch. Norberg – Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000, s. 11
- 4 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, ss. 216–223
- 5 ibidem, s. 217
- 6 ibidem, s. 221
- 7 M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1989, s. 44
- 8 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 223
- 9 T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1997, s. 59;
- 10 ibidem, s. 88
- 11 Yi – Fu Tuan, *Przestrzeń i Miejsce*, Warszawa 1987, s. 23
- 12 R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978
- 13 E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 238

Grzegorz Hańderek

Miasto: przestrzeń zlokalizowana – przestrzeń rozproszona.

Dyplom 2004

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Wklęsłego

promotor: prof. Jan Szmatloch

promotor pracy pisemnej: dr Maria Popczyk

recenzent: adj. II^o Waldemar Węgrzyn

prezentacja dodatkowa: Pracownia Rysunku dr hab. Antoni Cygan

Miasto wydaje się być tworem wręcz organicznie konstytuującym rzeczywistość dzięki niemal „naturalnej” strukturze skupiającej przeważającą część populacji współczesnych społeczeństw. Dlatego trudno jest obecnie wyobrazić sobie dzisiejszy świat bez miast. Najczęściej patrzy się na nie jako na skomplikowane organizmy gospodarcze i społeczne, umożliwiające szybki rozwój ekonomiczny i wynoszące swoich mieszkańców na szczyt piramidy społecznej. Analizuje się rozmaite – geograficzne, klimatyczne, strategiczne – uwarunkowania rozwoju danego miasta jako ośrodka przemysłu, handlu, polityki¹. W niniejszej pracy chciałbym skupić się jednak nad innym rodzajem analizy rozwoju tego fenomenu, które nazywamy miastem, a w zasadzie na szczególnego rodzaju związku, jaki tworzy rozwój miasta z rozwojem mentalności ludzi wpisanych w miejski krajobraz. Chodzi mianowicie o prześledzenie procesu przebiegającego od momentu krystalizowania się organizacji przestrzeni miejskiej, kiedy to miasto zyskiwało charakter „wyodrębnionego” miejsca, do momentu otwierania się tej przestrzeni, kiedy uległo ono decentralizacji i rozproszeniu. Miasto zdaje się być również symbolicznym obrazem jednego z centralnych problemów filozofii greckiej – wielość a jedność. Symbolizuje połączenie wielości i różnorodności w jednej określonej zwartej całości, często konkretnie reprezentowane przez ich nagromadzenie wewnątrz miejskich murów. Zagarniające do wewnątrz mury bardziej integrują miasto niż je dzielą przez definiowanie granic jasno wydzielonego obszaru, wyróżnionego przez to z niesprecyzowanego nieładu otaczającej przestrzeni². Grecy widzieli zdefiniowane granice jako istotę klarowności, racjonalności i pięknej formy. Kiedy jednak współczesna urbanizacja przekroczyła stare mury miast, ich urok i siła nie zostały przez to zniszczone. Przeciwnie, miasto może być przez to docenione jako miejsce nieograniczonego wzrostu, niekończącej się aktywności, nieograniczonej różnorodności i nieprzebranych możliwości.

W szeregu historycznym miasto pojawiło się dość późno, około dziesięciu tysięcy lat temu, i na początku było ono bardzo niepodobne do tego, co się z tym pojęciem zaczęło wiązać później. Dlatego w odniesieniu do okresu mitologicznego, kiedy to zjawisko się pojawiło, należałoby raczej mówić o „premieście”. W perspektywie mitologicznej miasto powstało wówczas, gdy człowieka wygnano z raju i nastały złe czasy: człowiek pozostawiony został samemu sobie i musiał odtąd troszczyć się o siebie. Wraz z pojawieniem się miasta człowiek rozpoczął nowy sposób bytowania, który – na tle poprzednich wyobrażeń i miar – nie mógł nie wydać się paradoksalnym i fantastycznym: walka o przetrwanie, więcej, perspektywa drogi do największego dobra, do osiągnięcia nowego raju, zastąpionego w „nie-rajskich warunkach” przez miasto, odtąd wiązały się ze stanem bezbronności, niepewności, poczuciem upadku, w pewnym sensie – porzucenia przez Boga i wreszcie pracą-cierpieniem. A jednak człowiek wiązał swój los właśnie z miastem, ponieważ w nim znalazł dla siebie najbardziej odpowiednią formę istnienia, chociaż wiążąc się z ogromnym ryzykiem³.

Miasto w ciągu przeobrażeń przeszło drogę od krystalizowania się jego struktury z jasno określonymi granicami, w stronę ponownego rozproszenia i otwarcia tych

granic. Z tym wiąże się kluczowy dla tej pracy problem związanej z tym zjawiskiem zmiany mentalności mieszkańców społeczności miejskiej. Fizyczne rozproszenie miasta (rozumiane jako przeobrażenie w sensie administracyjnym) w sposób zasadniczy wpłynęło zarówno na rodzaj relacji, w jakie wchodziły członkowie miejskich środowisk nawzajem, jak również na przeobrażenia w sferze mentalnej poszczególnych jednostek. Miasta u swego zarania miały być symbolem kosmosu, pierwotnego porządku wszechświata. Miało zatem odzwierciedlać strukturę uniwersum. Najbardziej rozpowszechnionymi – archetypicznymi – schematami organizacji przestrzennej miasta są dwie figury geometryczne: koło i kwadrat. Czasami te schematy ulegają kontaminacji i nakładają się na siebie. Nad nimi nadbudowują się wszystkie mikroświaty – miasta i świątynie, ponieważ w nich wydaje się mieć swój fundament zarówno wielki kosmos, wszechświat, jak i kosmos najmniejszy – człowiek. Koło i kwadrat są zasadniczo symetryczne. Nie ma w nich miejsc „lepszyc” czy „gorszych”. Miasta natomiast nie mają tej cechy, ponieważ składają się z części sobie nierównych. Niektóre ze starych miast charakteryzują się szczególnie wyrazistym podziałem na część sakralną i niesakralną (świecką)⁴. Trzeba również zwrócić uwagę na sferę mitów i rytuałów, które nasycają przestrzeń (najpierw przedmiejską, a potem już miejską) wielorakimi sensami i wiążą ją ze sferą sacrum. Rytuał obdarza obiekt sensem, wiążąc go z polem znaczeń istotnych dla danej zbiorowości i w ostatecznym rachunku gwarantuje włączenie do sfery „oswojonego”⁵. Mit i rytuał, włączając technologię i cały proces budowlany, określają podstawowy urbanistyczny układ miasta, wyznaczając jego elementarną strukturę. Pod widzialnym kształtem miasta (podlegającym nieustannym zmianom) kryje się jego mitologiczny substrat, inicjujący proces semiotyzacji, który przemienia je w nowy tekst kultury. Mit nie wszędzie jednak może się zakorzenić i rozwijać. Nie jest tu obojętny krajobraz, konkretna topografia, która potrafi wytwarzać przywiązanie, oczarowanie, a nawet władzę określonego miejsca nad człowiekiem. Mamy tu raczej do czynienia z dwustronnym oddziaływaniem: z jednej strony „wczuwaniem” w miasto nowych sensów i emocji, przez co staje się ono gąbką, wchłaniającą coraz to nowe znaczenia, z drugiej strony – z poddawaniem się (najczęściej nieświadomym) jego magicznej sile.

Bardzo interesująco przedstawia się również problem wewnętrznej organizacji miasta. Ma ona również swoje przeciwstawienia, punkty węzłowe i dominanty. W starym mieście najważniejsza pozycja przypada świątyni, miejscu kultu religijnego. Pałac książęcy lub królewski, jak się można domyślić reprezentuje władzę administracyjną. Twierdza stanowi ośrodek militarny, rynek – handlowy, archiwum-biblioteka zaś – naukowy. Jest to w miarę kompletny morfologiczny skład miasta. Nie tylko miasto jako całość, lecz także poszczególne jego części zyskiwały swoją indywidualność i semantykę. Upraszczając można powiedzieć, że miasto dzieliło się na wyodrębnione terytoria, z których każdemu przypisana była określona funkcja. Należałoby też wspomnieć o ponawianych w różnych epokach i częściach świata próbach zbudowania „idealnego miasta”. „Idealne miasta” były chętnie projektowane (i nawet wznoszone) w epoce Odrodzenia. Można w tym dostrzec pewną ogólną

tendencję tej epoki, która zamiłowania do ładu, harmonii i piękna nie ograniczała wyłącznie do świata sztuki⁶.

Godnym podkreślenia wydaje się również, wspomniany już wyżej, duchowy wymiar miasta. Zakładając i budując miasto, człowiek radykalnie zrywał z naturą, z ustabilizowanym porządkiem kosmologicznym, podejmował ryzyko życia na własny rachunek w stworzonym przez siebie sztucznym świecie. Było to rzucone losowi wyzwanie, za które trzeba było płacić wysoką cenę, miasto zaś stawało się miejscem, w którym człowiekowi dane było przeżywać zarówno momenty największego upadku, jak i chwile „najwyższej duchowej iluminacji”⁷. W wieku osiemnastym przestrzeń traci solidne podstawy symboliczne. Powstają pierwsze miasta „otwarte” (w najszerszym znaczeniu tego słowa), uwolnione z murów. Jest to z jednej strony czas miast otwartych i znaczeniowo pustych, z drugiej jest to także czas rodzącej się intymności. Interesującym przykładem rodzących się przeobrażeń jest zmiana przestrzeni otaczającej chorobę. Od średniowiecza aż po okres epoki klasycznej była ona jednolita. Człowiek popadły w chorobę czy nędzę miał prawo do litości i starań innych ludzi, był bliżnim „uniwersalnym”. W osiemnastym wieku ta przestrzeń się rozpada ukazując mnóstwo odrębnych figur. Społeczna przestrzeń choroby rozstępuje się zgodnie z jakąś ekonomią przywiązania. Chory nie jest już ośrodkiem zainteresowania wszystkich, lecz jedynie tych, którzy należą do tego samego co on otoczenia⁸.

W osiemnastym wieku rodzi się przestrzeń nowego rodzaju, zakreślana promieniem domowego ogniska, czterech ścian mieszkania, ściśle i ostentacyjnie prywatna. Osiemnastowieczne przemiany przestrzenne idą w dwóch kierunkach: megaarchitektury i mikrostruktur. Nowy podmiot zamyka się we wnętrzu, pustoszeje miejska piazza – spadkobierczyni agory i forum. Dzieje placu bardzo wyraźnie obrazują zmiany zachodzące w przestrzeni kulturowej – zmierzch miasta-wspólnoty, zamkniętej struktury zarówno architektonicznej, urbanistycznej, jak i społecznej. Plac, jądro tej struktury, pustoszeje, by ożywać tylko w chwilach zamieszek. Służy wtedy jako scena upubliczniania konfliktów, podczas gdy nowoczesne ciało publiczne przenosi się do gmachów, zaś nowoczesna publiczność zaludni teatry, biblioteki, muzea⁹. Jak się okazuje, osiemnastowieczne miasto jest znaczeniowo puste, z drugiej jednak strony przygotowuje się do metropolitarnej dominacji. Gdzieś w abstrakcyjnym centrum rodzą się megapojęcia – pojawiają się Państwo, Lud, Naród. Miasto staje się czystą administracją, której siatka, chcąc nie chcąc, stanie się wzorem dla całej Europy.

Metropolia będzie oczywiście wpisywała w swoją tkankę obrazy trzech megapojęć, ale nigdy się z nimi nie utożsami, nie zmaterializuje i nie zlokalizuje ich abstrakcyjnych znaczeń. Młot miasta zamiast o państwie, będzie mówił raczej o pragmatyce funkcji społecznych. Organizacja polityczna zmienia się tu w inżynierię, hydraulikę i pneumatykę społeczną. Wyraża się w szpitalach, więzieniach, osiedlach fabrycznych. Dopiero pokolenie Le Corbusiera powie o zorganizowanym rytmie życia, równo dzielonym przez strukturę miasta na pracę, sen i odpoczynek. Zamiast narodu metropolię zamieszkiwać ma kosmopolityczny tłum. Miasto staje się megamiejscem, tworzy własne mity, własną samowystarczalną metaforę, oddzieloną wyraźnie od wielkich abstrakcji, o których wcześniej była mowa. Metropolia jest

w każdym sensie słowa przenicowana na zewnątrz, ku ulicy, kawiarni, kanałom, pasażom, hydraulicie i pneumatyce. Miasto średniowieczne żyło wokół katedry, potem wokół placu, metropolia żyje zawsze gdzieś pomiędzy, w przemieszczeniu znaczeniowym¹⁰.

W okresie powojennym, w czasach późnego modernizmu, zasadniczą kwestią dla awangardowych radykałów było działanie poza obszarem rynku, a każdy z nim kontakt oznaczał w ich języku niebezpieczeństwo komercjalizacji. Wydaje się, że sytuacja uległa diametralnej zmianie i że komercjalizacja sztuki obecna w słowniku awangardy nie jest już naszym problemem. Klasyczna (i często fikcyjna) modernistyczna dychotomia radykalnie rozgraniczająca sfery władzy, ideologii, kapitału z jednej strony, z drugiej wolności sztuki oraz wolności poprzez sztukę, ulega całkowitemu zatarciu, lub skrywa się pod przysłoną popkultury. Wielkomiejska architektura modernistyczna przekonywała, że jej konstrukcje ze szkła i metalu nie mają nic do ukrycia, są oszczędne, jawne, racjonalne, efektywne, jak pomieszczone w nich instytucje. Miasto modernistyczne przemawia formami parawanowymi. W wypadku architektury postmodernistycznej apologeci nie mówią nic o konstrukcji – pozbywszy się nieistniejącej już jakoby „funkcji”, przemilczają „zawartość” gmachu. Tym sposobem sens publicznej sfery życia przenosi się w iluzijną przestrzeń ulicy, tła dla wędrownego tłumu turystów, punków, rapperów, które skryje rany miasta: bezdomnych, narkomanów, prostytutki, kolorowych, czyniąc z nich element swobodnej dekoracji. Sfera publiczna życia pozbawiona jest wnętrza, po pierwsze – przez zapomnienie konstrukcji, utożsamienie jej z przepędną z gmachu „funkcją”, po drugie – przez wydrążenia go z sensu, zapoznanie funkcji urzędu, korporacji, baku, ratusza¹¹.

Gdy specyficzne wytwory nowoczesnego życia badane są od wewnątrz – tak jak to ma miejsce w tej pracy w odniesieniu do wielkiego miasta – należy odwołać się do znaku równości, jaki wytwory te ustanawiają między indywidualnymi i ponadindywidualnymi treściami życia, do mechanizmów, dzięki którym osobowość przystosowuje się do sił zewnętrznych. Psychologicznym tłem indywidualności wielkomiejskiej jest natężenie podnieć nerwowych, wynikające z szybkich i nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych. Ta nieciągłość i zróżnicowanie doznań bombardujących świadomość pozwala rozumieć intelektualistyczny charakter wielkomiejskiego życia duchowego. Intelpekt lokuje się w przejrzystych, świadomych, wyższych warstwach psychiki i stanowi tę naszą siłę, która wskazuje najwyższy stopień zdolności adaptacyjnych. Każdy mieszkaniec wielkiego miasta – niezależnie od właściwości indywidualnych – musi wyrobić w sobie pewien organ ochronny przed wyobcowaniem, jakim grozi zmienność i niejednorodność środowiska zewnętrznego. Reakcja na te zjawiska zachodzi w najmniej uwrażliwionym, najbardziej odległym od głębokich warstw osobowości organie psychicznym. Intelektualizm staje się rodzajem środka chroniącego subiektywne życie przed przemożnym naporem wielkiego miasta.

Wielkie miasta od początku były właściwym terenem rozwoju gospodarki pieniężnej. Gospodarka ta wszakże wiąże się najściślej z panowaniem intelektu – łączy je bowiem całkowita rzeczowość w traktowaniu ludzi i przedmiotów, rzeczowość formalnej

sprawiedliwości, której towarzyszy często bezwzględna twardość. Wszelkie stosunki uczuciowe między ludźmi mają za podstawę cechy indywidualne, podczas gdy stosunki oparte na intelekcie posługują się ludźmi jak liczbami, jak elementami samymi w sobie bez znaczenia, interesującymi tylko ze względu na ich obiektywnie ocenianą skuteczność. Nowoczesne wielkie miasto funkcjonuje niemal wyłącznie dzięki produkcji rynkowej, tj. skierowanej do osób nie znanych. Wskutek tego zainteresowanie obydwu stron cechuje bezlitosna rzeczowość i wyrachowany ekonomiczny egoizm. Nie sposób dziś powiedzieć, czy to intelektualizm wpłynął na rozwój gospodarki pieniężnej, czy też odwrotnie – gospodarka przyczyniła się do takiej dominacji psychicznej¹². W sposób nie mniej charakterystyczny te same tendencje duchowe przejawiają się zgodnie w pewnym na pozór nic nie znaczącym rysie zewnętrznym życia. Nowoczesny umysł staje się coraz bardziej umysłem liczącym. Dzięki rachunkowej istotocie pieniądza do naszego życia wkroczyła precyzja, ściśle określanie podobieństw i różnic, jednoznaczność umów i postanowień. Takie nagromadzenie wielkiej liczby ludzi i różnych interesów powoduje, że ich stosunki i zajęcia stapiają się, tworząc wieloczołowy organizm. Cała, szeroko rozumiana technika życia wielkomiejskiego byłaby niemożliwa, gdyby wszystkie czynności i stosunki wzajemne nie były włączone w stały, transsubiektywny schemat czasowy. Z każdego punktu na powierzchni życia można spuścić sondę w głąb ludzkiej psychiki. Wszelkie banalne zjawiska zewnętrzne są połączone linią prostą z ostatecznymi decyzjami określającymi sens i sposób życia. Punktualność, wyrachowanie, dokładność, jaką życiu wielkomiejskiemu narzuca jego złożoność i zasięg, wiąże się najściślej nie tylko z cechującą je gospodarką pieniężną i intelektualizmem, ale siłą rzeczy zabarwia także treść życia i sprzyja wykluczaniu owych irracjonalnych, instynktownych, niezależnych cech i impulsów, które chciałyby własnowolnie kształtować formę życia – zamiast przyjmować ją z zewnątrz w postaci powszechnego, precyzyjnego schematu.

Czynniki, za sprawą których formy życia zyskały dokładność i skrupulatność przekształcając się w struktury wysoce bezosobowe, modelują zarazem strukturę o charakterze na wskroś osobistym. Powoduje to znamienne zjawisko zblazowania wielkomiejskiego człowieka¹³. Istotą zblazowania jest obojętność na różnorodne bogactwo przedmiotów i to nie w tym sensie, że zblazowany nie przyjmuje do wiadomości ich istnienia, ale w tym, że znaczenie i wartość różnorodności, a co za tym idzie i samych przedmiotów, odczuwana jest jako nieistotna. To nastawienie psychiczne jest wiernym subiektywnym odbiciem w pełni uwewnętrznionego systemu gospodarki pieniężnej. Pieniądz stanowi w równej mierze ekwiwalent wszelkich, najbardziej różnorodnych przedmiotów, wszelkie jakościowe różnice sprowadza do różnic ilościowych, dzięki swemu neutralnemu charakterowi narzuca się jako wspólny mianownik wszystkich wartości. Maksymalne pobudzenie systemu nerwowego jednostki jako efekt nagromadzenia ludzi i przedmiotów kulminuje w postawie zblazowanej. Przez czysto ilościowe natężenie identycznych czynników sprawczych efekt ten przeradza się w swoje przeciwieństwo – w swoisty przejaw adaptacji takiego stanu rzeczy. Odmowa reakcji na treści i formy życia wielkomiejskiego staje się ostateczną szansą dostosowania się

do nich. Instynkt samozachowawczy ucieka się do dewaluacji całego świata przedmiotowego, co w końcu nieuchronnie prowadzi do poczucia dewaluacji własnej osobowości¹⁴.

Duchową postawę mieszkańców wielkiego miasta wobec siebie można określić formalnie jako rezerwę. Gdyby ustawiczne zewnętrzne obcowanie z wielką liczbą ludzi miało za każdym razem wywoływać silną reakcję wewnętrzną, jednostka uległaby wewnętrznemu rozbiciu i dewastacji psychicznej. Do tej rezerwy skłania nas częściowo ów взгляд psychologiczny, częściowo zaś prawo do nieufności wobec przelotnych kontaktów z otaczającymi nas na każdym kroku ludźmi. Co więcej, wewnętrzną stroną tej zewnętrznej rezerwy jest nie tylko obojętność, ale – częściej niż to sobie uświadamiamy – lekkie uprzedzenie, obcość i niechęć. Cała wewnętrzna organizacja tak rozwiniętych kontaktów opiera się na niezmiernie zróżnicowanej hierarchii sympatii, obojętności i niechęci – tak długotrwałych, jak przelotnych. Sfera obojętności nie jest przy tym tak rozległa, jak się na pozór wydaje. Fakt, że uczucie to nie jest uświadamiane, przelotne, zmienne, sprawia wrażenie obojętności. Obojętność jednak byłaby dla człowieka stanem nienaturalnym, a jednostajność wzajemnego oddziaływania – nie do zniesienia. Od tych obydwu niebezpieczeństw wielkiego miasta chroni nas antypatia, skryta, wstępna faza rzeczywistego antagonizmu, która reguluje niezbędną rezerwę i niechęć. Ta rezerwa z odcieniem ukrytej niechęci gwarantuje jednostce pewien rodzaj i stopień wolności osobistej nie mającej odpowiednika w innych warunkach.

Najwcześniejsze twory społeczne w ogóle, których przykładów dostarcza nam zarówno historia, jak i współczesność, to stosunkowo niewielka grupa, szczelnie odgradzona od sąsiednich, obcych czy też wrogich grup, za to tym silniej zespolona wewnętrznie. Począwszy od tej fazy ewolucja społeczna postępuje jednocześnie w dwóch różnych, skądinąd uzupełniających się kierunkach. W miarę rozwoju ilościowego i przestrzennego grupy, w miarę wzrostu jej znaczenia i pogłębiania się treści życiowych, jej bezpośrednia jedność wewnętrzna ulega komplikacji. Pierwotne bezwzględne odizolowanie przełamuje się stopniowo w wyniku wzajemnych oddziaływań i powiązań. Zarazem jednostka zyskuje większą swobodę ruchu oraz swoistość i odrębność zrozumiałą, a nawet konieczną wobec podziału pracy w większej grupie. Zgodnie z tym schematem rozwijało się państwo, cechy, partie polityczne, chrześcijaństwo i niezliczone inne ugrupowania. Schemat ten można również rozpoznać w rozwoju indywidualności w warunkach życia wielkomiejskiego. Istota wielkiego miasta polega na jego efektywnej wielkości, niezależnej od granic fizycznych, która wzmacnia z kolei rolę, doniosłość i odpowiedzialność tworzącego się w nim życia. Tak jak sfera człowieka nie kończy się w punkcie wyznaczonym przez wymiary jego ciała ani teren bezpośredniej działalności, ale obejmuje sumę działalności człowieka podejmowanej w czasie i przestrzeni przez całe jego życie, tak też na miasto składa się dopiero całokształt działań wykraczających poza jego bezpośrednie terytorium. Ten całokształt określa dopiero rzeczywisty obszar wyrażający jego istotę. Podobnie indywidualną wolność, logiczne i historyczne uzupełnienie przestrzeni życiowej człowieka, należy pojmować nie tylko w sensie negatywnym jako jedynie swobodę poruszania się, wyzwolenie od przesądów i filisterstwa. Istota jej polega na tym, by nieporównywalna odrębność, jaka ostatecznie cechuje naturę

ludzką, mogła się wyrazić w kształtowaniu życia. Postępowanie według głosu własnej natury – co wszak właśnie oznacza wolność – stanie się widoczne i przekonywające dla nas i dla naszego otoczenia dopiero wówczas, gdy nasze zewnętrzne zachowanie, jako przejaw naszej natury, będzie nas wyróżniać spośród innych.

Miasta są terenem najdalej posuniętego podziału pracy. Stanowią obszary, które z racji swej wielkości zdolne są świadczyć różnorodne usługi, zarazem zaś stłoczenie ludzi i walka o klienta zmusza jednostkę do wyspecjalizowania się w danej czynności. Istotną również sprawą jest fakt, że życie miejskie przekształciło walkę z naturą o środki niezbędne do życia w walkę o człowieka. Prowadzi to do wąsko pojętej duchowej indywidualizacji psychicznej. Tam, gdzie dalszy ilościowy przyrost znaczenia i energii nie jest już możliwy, jednostka ucieka się do odrębności jakościowej, aby w ten sposób, pobudzając ową wrażliwość na różnice, dać wyraz skłonności do najbardziej wymyślnych wielkomiejskich ekstrawagancji – zmanierowania, kaprysu czy pretensji. Sens takich zachowań nie polega na ich treści, ale na formie bycia innym¹⁵. Jednak podstawowej przyczyny, która pozwala zrozumieć wielkomiejski pęd do indywidualnej, osobistej egzystencji należy szukać jeszcze gdzie indziej. Rozwój nowoczesnej kultury cechuje przewaga tego, co można by nazwać „duchem obiektywnym”. W języku, w prawach, w technice produkcji, w sztuce, w nauce, w codziennym otoczeniu zawarte jest pewne quantum ducha, za stałym przyrostem którego duchowy rozwój jednostki nie może nadążyć. Rozbieżność ta jest w przeważającej mierze wynikiem rosnącego podziału pracy, podział taki bowiem żąda od jednostki coraz większej specjalizacji, której najwyższe nasilenie niejednokrotnie niszczy całkowicie osobowość. Wielkomiejskie budowle, zakłady naukowe, cuda i udogodnienia pokonującej przestrzeń techniki, formy życia wspólnoty i widoczne instytucje państwowe oferują tak przytłaczającą pełnię, skryzalizowanego, depersonalizowanego ducha, że osobowość niejako nie może się im przeciwstawić. Życie staje się z jednej strony niezmiernie łatwe, gdyż podniety, zainteresowania, sposoby wypełniania czasu i świadomości narzucają się ze wszystkich stron i jakby unoszą osobowość z prądem, w którym nie trzeba nawet samemu się poruszać, aby utrzymać się na powierzchni. Z drugiej jednak strony życie składa się w coraz większym stopniu z tych nieosobistych treści i sugestii, które zmierzają do stłumienia autentycznego, nieporównywalnego kolorytu osobowości.

Gdy zajmujemy się kwestią historycznego miejsca tych obydwu form indywidualizmu, zrodzonych z ilościowych stosunków życia wielkomiejskiego – indywidualnej niezależności i indywidualnej odrębności – wielkie miasto zyskuje całkiem nową jakość w historii ducha. Wiek XVIII zastaje jednostkę uwikłaną w od dawna pozbawione sensu więzy polityczne, agrarne, cechowe i religijne – ograniczenia, które narzucają człowiekowi niejako nienaturalną formę i krzywdzącą nierówność. Sytuacja ta zrodziła hasła wolności i równości, wiarę w całkowitą wolność jednostki we wszystkich społecznych i duchowych warunkach. Do ideału liberalizmu wiek XIX dorzucił następny ideał, ukształtowany, z jednej strony, pod wpływem Goethego i romantyków, z drugiej – pod wpływem ekonomicznego podziału pracy. Jednostki uwolnione z tradycyjnych więzów, zapragnęły uwydatnić dzielące je różnice. Odtąd

podstawą wartości jednostki nie są już zawarte w niej cechy „ogólnoludzkie”, ale właśnie jakościowa niepowtarzalność i jedyność. Zaś arenę ich walki stanowi wielkie miasto, tym samym zyskując znamienne miejsce w rozwoju życia duchowego. Jest to jeden z tych wielkich tworów historycznych, na gruncie których zawarte w życiu sprzeczne tendencje mogą istnieć i rozwijać się na równych prawach. Tak określone wielkie miasto wykracza całkowicie poza dziedzinę, w której godzi się nam wydawać jednoznaczne sądy¹⁶. Przestrzeń miasta, w którym się mieszka, jest kolekcją celów i dróg, mapą codzienności. Własne miasto jest zawsze najbardziej nudne. Obce miasta są niekiedy ciekawe, ale i tak w sumie sprowadzają się dla większości ludzi do kolekcji celów i dróg – z tym, że nie turystycznych¹⁷. Pomiędzy codziennością i nudą a turystyką i egzotyką jest pusta przestrzeń, nie należąca do nikogo. Niezauważalna dla miejscowych, jak i dla bezdomnych, leżąca poza obszarem poznania ludzi, którzy nie poszukują usilnie codzienności w miejscach zwyczajnych, pustka pozostaje jednakże integralną częścią każdego miasta, niewidocznym spójnikiem między różnymi jego aspektami. To właśnie w owych pustych przestrzeniach kryją się również możliwości zmian pozostające poza planami wytyczonymi w ramach „rozwoju” miasta codzienności lub miasta turystów.

Miasto jest anonimowe, zwłaszcza wielkie miasto. Ludzie mają swoje trasy przejść pomiędzy „wioskami” sensownego życia wśród innych ludzi. Owi inni ludzie również funkcjonują w podobny sposób. Można się wyłgać z anonimowości, poruszając się po ulicach w grupie, w otoczeniu przenośnej wioski. Można z anonimowości skonstruować coś w rodzaju tunelu przejścia – przeczekania: w autobusie, w samochodzie, w windzie. Ciasne sfery przestrzeni, w których większość ludzi koncentruje się na innych, oswojonych już punktach w czasie i przestrzeni, albo konstruuje takie inne punkty na przykład czytając gazetę lub słuchając muzyki. Pustka natomiast nie istnieje. Bywa na ogół utożsamiana ze śmiercią albo z nieistnieniem. W ten sposób przypisuje się jej rolę drugiej strony, zaprzeczenia życia, a nawet jego jedynej sensownej strony – życia społecznego. Pustka sama w sobie nie istnieje, może być zdefiniowana jedynie negatywnie, jako przeciwieństwo tego czym nie jest. Przez swoją nieokreśloność i nieopisywalność zyskuje aspekty nadnaturalne, niczym Bóg, którego według niektórych opisać można co najwyżej słowami takimi, jak przepaść, samotność, cisza, nieobecność, które to określenia kojarzą się przede wszystkim z pustką. Pustka jest bowiem nieskończona, jako forma czasu i jako forma przestrzeni. Nie ograniczają jej żadne punkty docelowe, żadne struktury poznawcze, nawyki ani oczekiwania. Jest wszędzie i nie ma jej nigdzie. Puste przestrzenie są częścią miasta, ale miasta świadomie czytanego na opak. Analiza pustych przestrzeni w wysoce zindustrializowanym środowisku społecznym jest dekonstrukcją tekstu, jakim jest miasto.

Widzimy inne miasto, miasto, które do nikogo nie należy. Nasza dekonstruktywna antropologia nie zatrzymuje się jednak w tym miejscu – odwracamy hierarchię percepcji ponownie, by w tych niczych miejscach zobaczyć odbicie nas samych, naszego stanu ducha. Teraz puste przestrzenie zmieniają się w nasze przestrzenie, przez nas zawłaszczone, gdzie

konstruujemy swoje własne miasto, z antymiaasta, z antyprzestrzeni społecznej. Pustka otwiera przed nami wolność tworzenia, udziela nam miejsca, gdzie moglibyśmy skonstruować coś, co miałyby sens i strukturę¹⁸.

Bibliografia

- 1 W. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000
- 2 R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics and the uses of Urban Absence*, w: H. Paetzold [ed.], *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997
- 3 A. Zeidler-Janiszewska [red.], *Pisanie miasta-czytanie miasta*, Poznań 1997
- 4 G. Simmel, *Socjologia*, Warszawa 1975

Przypisy

- 1 W. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 5
- 2 R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics and the uses of Urban Absence*, w: Heinz Paetzold [ed.], *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997, s. 77
- 3 ibidem, s. 33
- 4 ibidem s. 7
- 5 ibidem, s. 8
- 6 ibidem s. 10
- 7 ibidem, s. 16
- 8 E. Mikinia, *Miasto, którego nie ma*, w: A. Zeidler-Janiszewska [red.], *Pisanie miasta-czytanie miasta*, Poznań 1997, s. 228
- 9 ibidem, s. 229
- 10 ibidem, s. 231
- 11 ibidem, s. 233
- 12 G. Simmel, *Socjologia*, Warszawa 1975, s. 515
- 13 ibidem, s. 519
- 14 ibidem, s. 521
- 15 ibidem, s. 528
- 16 ibidem, s. 531
- 17 J. Kociatkiewicz, M. Koster, *Antropologia pustych przestrzeni*, w: A. Zeidler-Janiszewska [red.], *Pisanie miasta-czytanie miasta*, Poznań 1997, s. 80
- 18 ibidem, s. 81

Rafał Milach

Szare

Dyplom 2002

Katedra Projektowania Graficznego

Pracownia Nowe Media

promotor: prof. Marian Oslislo

promotor pracy pisemnej: dr Maria Popczyk

prezentacja dodatkowa: Pracownia Fotografii adj. II° Waldemar Jama

Patrzanie i obserwacja

Idę ulicą, patrzę i nie widzę. Mój wzrok ślizga się po twarzach masy przechodniów, którzy tak jak ja suną w transie, idealnie wpasowani w codzienną rutynową wędrówkę. Obojętni, zblazowani i trochę przestraszeni. Podążam dalej. Perfekcyjnie wyczuwam rytm poruszającego się miasta, pulsującej ulicy. Moja świadomość jest wyłączona, a percepcja ograniczona do minimum. Czuję, a raczej wyczuwam co się wokół mnie dzieje. Wielkomiejski instynkt pozwala przemieszczać się nie narażając na niepotrzebne podniety i bodźce z zewnątrz. Dookoła hałas tak permanentny, że aż zlewający się w ciszę. Przechodzę obok ludzi, ścian, zaułków i tysiąca miejsc-obok. Moja świadomość jest jeszcze zbyt słabo rozwinięta i niewrażliwa, by mogły w niej zakiełkować zjawiska i epizody namacalne, które przylegają do mnie, ale są tak blisko, że ich nie widzę, są tak nieustające, że nie rozróżniam jednego od drugiego biorąc je jako stałe i niezmiennie, elementy teatru ulicy. Mój ruch jest ściśle ukierunkowany. Mój osobisty tunel półprzezroczysty hermetycznie zamknięty. Czasem tylko zastanawiam się czy to znieczulenie, czy samoobronna blokada mojego umysłu, chroniąca moje ego, starającego się zachować swoją odrębność. Ale czy przez to nie staję się częścią jakiejś wielkiej maszyny nadającej rytm wszystkim hermetycznym i otumanionym, a przez co będącym jednym z wielu? A może jak pisze G. Simmel: Powtarzające się doznania, mało się od siebie różniące, na pamięć znany rytm ich kolejnych nawrotów mniej zużywa [...] świadomość niż natłok szybko zmieniających się obrazów, nieciągłość i zróżnicowanie doznań [...]¹ Tak jest po prostu wygodniej. Dlaczego mamy podejmować wysiłek większy od koniecznego. Nasza anonimowość wzrasta z dnia na dzień. Jesteśmy obcymi, a często intruzami dla drugiego człowieka. Świadomość masowa nie pozwala na bliski kontakt międzyludzki, a jeśli do takiego dochodzi, najczęściej jest pełen lęku i zahamowań. Nauczyliśmy się korzystać z wygodnych stereotypów odrzucając możliwość osobistego i indywidualnego poznania. Jest to poniekąd zrozumiałe, gdy uwzględnimy wyżej wymienione zużycie świadomości i nieustające bombardowanie przez bodźce zewnętrzne. Wydaje się rzeczą niemożliwą, by ludzka psychika była w stanie zaangażować się w tak ogromny napływ impulsów i by mogła reagować na każdy indywidualnie. Dlatego umysł funkcjonujący w warunkach wielkiej aglomeracji jest selektywny. Sелеktywność zaś wzrasta w miarę ilości zasypujących nas informacji. Anonimowość stała się więc jednym z naszych organów ochronnych tak jak zblazowanie, czy intelektualizm, o których pisze: Żadne, być może zjawisko psychiczne nie jest tak bezwarunkowo znamienne dla wielkiego miasta jak zblazowanie. Jest ono przede wszystkim skutkiem owego, szybko zmniejszającego się, zróżnicowanego wewnątrznie podniecenia nerwowego [...]²

Wszystkie działania dążące do zmniejszenia reakcyjności na świat zewnętrzny wynikające z chęci samoobrony czy mocnego znieczulenia naszego umysłu powodują stopniowe zubożenie względem drugiego człowieka nawet w sytuacjach ekstre-

malnych. Stajemy się niewrażliwi na ludzi i sytuacje zaczynając od rzeczy małych, pozornie nic nie znaczących, które jednak z czasem nawarstwiając się powodują, że naszej uwadze, z udziałem świadomości lub nie, umykają zdarzenia o fundamentalnym znaczeniu społecznym. Dzisiejszego człowieka miasta poruszają jedynie podniety o najwyższym stopniu nasilenia nerwowego napinając jego wrażliwość do maksimum, a wszystkie podniety znajdujące się poniżej tej granicy zostają automatycznie usuwane, a w najlepszym wypadku odłożone na dalsze plany świadomości. Dzięki takiemu mechanizmowi mamy szansę przetrwać, a nasza psychika pozostaje w stanie nienaruszonym. Warto jednak zaznaczyć, że istotnym czynnikiem wpływającym na rozwój naszej osobowości (nawet masowej) są rzeczy drobne, pozornie błahe wydarzenia często pozostające na marginesie naszej uwagi lecz regularnie kodowane przez naszą podświadomość. Twarz przechodnia, gest ręki, ciała, ukryte podwórko czy ściana z odpadającym tynkiem tak wielka, że aż niewidzialna, nie wspominając już o nieskończonej ilości ulotnych sytuacji, nie zatrzymanych chwil, decydujących momentów.

Umysł zmęczony, przepracowany, broniący się często przed pędem doznań jaki niesie dzisiejszy styl życia, nie jest zdolny do świadomej rejestracji niuansów, subtelności tego całego bogactwa jakie daje nam każdy napotkany człowiek czy niekoniecznie nowo odkryte miejsce. Żyjemy dynamicznie, potrzebujemy ciągłych zmian by się rozwijać i poznawać kolejne oblicza, zarówno swoje jak i otoczenia.

Śląsk – takie miejsce

Miejscem, którego dynamiczność i nieustające zmiany są nieodzowną częścią, jest Śląsk. Jeszcze do niedawna przemysłowy, głęboko osadzony w swojej tradycji, dziś zalewany tandetnym plastikiem, poddający się unifikacji jak wiele innych regionów Polski. Zanikają kolejne miejsca, zaułki i detale, które stworzyły swoistą ikonografię tego regionu. Pejzaż śląski, zawsze dynamiczny, po raz kolejny z łatwością adaptuje się do potrzeb czasu. Jeszcze nie tak dawno uderzający swoją surowością, dzisiaj plastikowo- betonowe połacie hipermarketów nikogo nie zaskakują. Można tylko postawić pytanie czy plastik i tworzywo są w stanie wytrzymać próbę czasu na Śląsku, tak jak wytrzymał ją wcześniej kamień? Dynamika tego miejsca zmusza do ciągłej obserwacji, namawia do sporządzania notatek obecnego stanu, zanim ulegnie kolejnej zmianie lub zniknie zupełnie. Dobrze oddają to słowa W. Wilczyka, śląskiego fotografa: Podczas każdego przejazdu, gdy za szybą samochodu w szybkim tempie przesuwała się sylwetka znajomej kamienicy, przyrzekałem sobie że muszę ją sfotografować. Jednak gdy przyjechałem [...], w dobrze znanym miejscu zastałem potężną górę cegieł, którą warkoczący z wysiłkiem spychacz zagarniał w stronę koparki i postawionych wywrotek³.

Dlatego wydaje mi się, że powinniśmy się spieszyć obserwować. Nie patrzeć, ale

widzieć. I tu szczególna rola przypada fotografii przede wszystkim dokumentalnej, bo jakie inne medium potrafi oddać najdokładniej rzeczywisty, nawet przy zsubiektywizowanym spojrzeniu fotografa, wizerunek epoki, czasu i miejsca? Gdy czytamy nawet najlepszą literaturę, wtedy w naszym umyśle zaczynają dopiero powstawać (lub powracać) obrazy, wówczas staramy się wizualizować, podczas gdy fotografia oferuje nam już gotowe i materialne odbicie. Dlatego jeżeli nie chcemy aby czas, w którym żyjemy, był interpretowany w przyszłości niewłaściwie lub co gorsza uległ zapomnieniu, musimy wykształcić w sobie mechanizm obserwacji. Jest to ważne szczególnie teraz, gdy życie w znacznym stopniu podlega uniformizacji, a człowiek coraz częściej staje się produktem, który podlega bezwzględnej wycenie.

Ludzie

Specyfika Śląska to nie tylko familoki z gołębnikami czy kopalnie, ale przede wszystkim ludzie. Przez całe wieki miejsce styku wielu kultur i narodowości (Niemcy, Polacy, Czesi, Żydzi, Cyganie, a po wojnie przesiedleńcy z dawnych kresów wschodnich Polski). Ten swoisty melanz wytworzył pewien charakterystyczny sposób myślenia, któremu nie oparła się również fala ludzi poszukujących tu pracy w czasach socjalistycznego boomu⁴. Świat Śląska był światem pewnego abstrakcyjnego porządku: wobec nieprzewidywalności sił natury, wobec samotności człowieka, wobec pustki towarzyszącej naszej myśli w obliczu tego co ostateczne, ludzie tu mieszkający nie eksperymentowali lecz sięgali po ustalone wzory: wzory (nazwijmy je trzema „R”) rodziny, religii, regularnej rytmiczności roboty [...]⁵ Dzisiaj ten rytm jest nieco odmienny. W niektórych rejonach znacznie przyspieszył, w innych zmienił swoje priorytety lub stał się ledwo wyczuwalny. Pozytywną obserwacją jest to, że dużo jeszcze upłynie czasu zanim dokonają się jakieś radykalne zmiany w mentalności tutejszych ludzi. Kultura i przywiązanie do tradycji regionu na szczęście dość głęboko zakorzenione jest w psychice Ślązaków i nieszybko zostaną usunięte w niepamięć, dlatego istnieje szansa powstania ciekawej mutacji. Jest to możliwe, gdyż Śląsk był i będzie organizmem chłującym, podatnym na zmiany lecz chroniącym jednocześnie swoją tożsamość. W całej rozciągłości prostopadły i bezpośredni, użyteczny i uległy człowiekowi takiemu jak on sam. Funkcjonalizm i prostota śląskiego myślenia przejawia się również w architekturze, która miała być użyteczna, zaś estetyczne walory (choć niewątpliwe) były zepchnięte na dalszy plan. Chociaż nowoczesne drapacze chmur zdają się górować nad panoramą poszczególnych miast, u podstaw wyczuwalna jest wciąż chropowata, lecz wizualnie pociągająca, utylitarna prostota. Śląsk jest piękny w swojej surowości. Nie ma tu zbędnego retuszu, kosmetyki rzeczywistości, przez co jest prawdziwy i szczery. Na wielu ludzi działa to wręcz odpychająco. Bo człowiek rzadko kiedy szuka rzeczywistego oblicza, zwłaszcza jeżeli chodzi o doznania estetyczne. Najczęściej szukamy piękna (w jego bardzo

wąskim znaczeniu estetycznym), realizm jest odpychający, bo pokazuje prawdę o nas samych. To dlatego idealizujemy sobie rzeczywistość, a niekorzystne elementy po prostu wycinamy. Śląsk nie jest estetyczny, Śląsk wytycza własne granice estetyki. Dlatego jest niepowetowaną stratą, że przez ostatnie dziesięciolecia wszystko co regionalne, związane folklorem, prawdziwą i autentyczną kulturą było wyśmiewane, uznane za prowincjonalne, co więcej, brane jako coś wstydlivego, coś, czego należy się pozbyć, wypławić. Mimo, że upłynęło sporo czasu unifikacja Śląska postępuje nadal, choć inne wartości zaczynają odgrywać pierwszoplanową rolę. Powoli odchodzi obraz Śląska jaki znamy z filmów Kazimierza Kutza, który nie pozostał obojętny tematowi zmian zachodzących na Śląsku już kilkadziesiąt lat temu. Tak komentuje to Grażyna Stachówna: W końcu lat siedemdziesiątych świat śląskich wartości rozpada się (w filmowym obrazie już definitywnie), dzielą się rodziny, żony przestają słuchać mężów, gwara staje się regionalnym językiem domowym i nieoficjalnym, burzy się familoki i domki z ogródkiem [...]. Tylko po staremu z okien bloków widać to samo, co kiedyś z okien familoków – hałdy węglowe i kręcące się koła wyciągów kopalnianych⁷. Kamień przestaje wybijać rytm zastępowany przez galop pieniądza (jak w wielu innych miejscach kraju). Oczywiście proces ten zachodzi stopniowo, lecz zaczyna postępować coraz szybciej, a z pewnością jeszcze przyspieszy. Należy mieć tylko nadzieję, że właśnie to silne przywiązanie do tradycji, ten rytm, który odmierzał czas przez tyle lat, wytrzyma impet masowej kultury i Śląsk zdoła zachować swoją tożsamość.

Samotny Tłum

Ludność województwa śląskiego wynosi 4882 tys., stanowi 12,6% mieszkańców Polski. Kobiety stanowią 51,4% ludności województwa. Gęstość zaludnienia (ilość mieszkańców na 1km²) wynosi 396,8. Tych kilka cyfr skłania do myślenia o ludziach na Śląsku jak o zjawisku ekstremalnie masowym (całościowo i ogólnikowo rzecz biorąc). Mrowie ludzi funkcjonujące przez lata pod ziemią i na jej powierzchni wytworzyło odpowiednie struktury i wzorce, dzięki którym społeczność tego regionu mogła zaistnieć w tej specyficznej megaaglomeracji. Samotność człowieka w tłumie jest znamieną dla kultur wielkomiejskich. Bardzo trafnie R. Shusterman porównuje wielkie miasto do pustyni, rozpatrując mentalność człowieka tych dwóch miejsc. Rezerwa, obojętność, apatia, czyli brak uczuć, brak rzeczywistego, głębszego zaangażowania, w końcu zanik zdolności oceny. Autor pisze: Mentalnie wprowadzamy się w stan patologicznego braku zainteresowania dla czegokolwiek, stajemy się nieobecni. Z tym, że na pustyni stan ten wywołany jest brakiem bodźców, w wielkim mieście zbyt dużym ich natłokiem. Pozbawiona spontaniczności i zdolności czucia jednostka Gnana lękiem przed zniknięciem i całkowitą utratą znaczenia, [...] odpowiada poprzez podjęcie krańcowych wysiłków aby stać się unikalną i niepowtarzalną⁹. Wymuszona przez masowość ucieczka w samotność i stopniowa alienacja (wynikająca, po części z samoobrony jak i z chęci

zachowania swojej indywidualności) czyni człowieka wielkomiejskiego nieobecnym. Na Śląsku to zjawisko jest bardzo interesujące, ponieważ jako miejsce szalenie dynamiczne i podatne na zmiany, będące w ciągłym ruchu, może kojarzyć się z czymś niemal ulotnym, i co za tym idzie łatwo popadającym w niepamięć (mając na uwadze nieustający natłok bodźców i raczej ograniczone możliwości naszej percepcji). Kolejną rzeczą przyczyniającą się do owej nieobecności jest już wcześniej wspomniana wielkomiejska mentalność. Co więcej, nasz umysł rytmicznego tłumu tak jest usposobiony, że nawet gdy znajdujemy się poza zgłębieniem, dalej jest selektywny i otumaniony. Wówczas zdarza się, że kolejny raz umykają nam miejsca-obok, a sytuacje dalej pozostają niezauważalne, choć rozgrywane już w wolniejszym tempie.

Z drugiej strony miasto daje nam wolność, masa ze swoją anonimowością daje nam wolność. Nieobecność czyni nas niewidzialnymi, a to daje swobodę i złudne poczucie bezpieczeństwa. W tym momencie mamy dwa wyjścia: możemy poruszać się nie zauważając i nie będąc zauważonymi, możemy zagubić się w tłumie [...] aby smakować chwilową nieobecność presji bycia sobą, co jest wygodniejsze i pociągające biernością, innym wyjściem jest, będąc niezauważanym, obserwować. W obydwóch przypadkach nasze ruchy są nieskrępowane i od nas tylko zależy jak to wykorzystamy (bądź nie). Do drugiego sposobu bardzo często uciekają się fotografowie ulicy rejestrujący cały spektakl z nią związany. Wtapiają się w tłum, stają się niewidzialni (ale jak najbardziej obecni), by rejestrować jego naturalne, swobodne i spontaniczne oblicze. Groteskowe portrety, cyniczne kadry emanujące nudą i zmanierowaniem, pokazującym monotonię, masowość ale i zróżnicowanie oraz bogactwo społeczeństwa ulic wielkiego miasta. Dzięki takim fotografom jak Robert Frank, Garry Winogrand, Lee Friedlander, William Klein czy Diane Arbus możemy zobaczyć bardzo subiektywny ale wciąż rzeczywisty wizerunek Nowego Jorku, Moskwy czy Tokio lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, będący cennym zapisem socjologicznym. Doskonałym portrecistą „globalnej wioski” jest Martin Parr, który ironicznie ukazuje nam współczesny konsumpcyjny świat rządzony przez hamburgery, plastik i wszechobecną tandetę. Wartością tych cykli jest to, że dotyczą one niemal wszystkich aspektów istnienia człowieka w wielkomiejskim świecie. Tych niewygodnych dla oka i spychanych na margines jak i tych niewidocznych, bo tak codziennych i do nas przylegających. Znalazło się tam miejsce zarówno dla portretów ludzi ułomnych, nieprzystosowanych społecznie (D.Arbus), jak i dla fotografii ulicy, która, jak pisze Liz Heron, o fotografiach Tony Rey Jonesa i G.Winogranda, jest nośnikiem życia i energii miasta, jego codziennych struktur, nastrojów i atmosfery społecznej. Człowiek zostaje „przyłapany” na nicnierobieniu, na rutynie, poruszający się w ogłupiającym transie, bezmyślnie sunąc przed siebie. Częstym motywem jest człowiek samotny, omijany lub omijający tłum przechodniów. Wszechobecny jest dystans, a taka postawa nigdzie bardziej nie jest odczuwalna niż w kłębiącym się tłumie wielkiego miasta, ponieważ cielesna bliskość i skąpość przestrzeni czynią [ten] mentalny dystans jeszcze bardziej widzialnym. Fotograf wraz z naciśnięciem spustu

i wyzwoleniem migawki niweluje tę obojętną przestrzeń chcąc obserwować i zauważać. Im bardziej pozostanie niezauważony, co pozornie wydaje się niezbyt trudne w kłębiącej się masie ludzkiej, tym bardziej jego przekaz ma szansę być prawdziwszy. Wspomniana łatwość obserwacji i poruszania się w tłumie jest tylko pozorna. Znudzony tłum łaknie odmiennego bodźca, czegoś co zakłóci rytm i przyciągnie uwagę, a ktoś kto z jednej strony jest częścią większej całości, z drugiej jednak reaguje inaczej niż owa większość, jest takim bodźcem bezsprzecznie, przez co narażony jest na zwrócenie na siebie uwagi. Trudną sztuką jest umiejętne lawirowanie między ludźmi, z jednej strony chcąc podejść jak najbliżej, z drugiej pozostać niewidocznym. Ważne jest, by nie być ukrytym podglądaczem lecz uważnym obserwatorem, którego wyróżnia chęć bycia blisko fotografowanego obiektu. Należy wyczuć jego rytm i specyfikę, a wówczas przekaz ma szansę być interesujący.

Mury i miejsca-obok

Mówiąc o estetyce Śląska nie sposób pominąć wszechobecności ceglano-kamiennie-betonowych powierzchni, wypełniających śląskie miasta, wdzierających się w nieliczne oazy zieleni, a ostatnio zalewających spore połacie podmiejskich terenów handlowych. Ściany kamienic, familoków, budynków przemysłowych są kontynuacją tego co tkwi głęboko w korzeniach Śląska, gdyż jest to miejsce uformowane z kamienia. Poczynając od najgłębszych pokładów „czarnego złota”, poprzez zarośnięte historią brukowane ulice, na najwyższych kondygnacjach kamienic i betonowych wieżowców kończąc. Pomiędzy tym mury i ściany z wytatuowaną na nich historią. Bezpańskie połacie, które stały się miejscem dialogu społecznego. Spokojnie przyjmujące na swoją skórę indoktrynujące freski, buńczuczne hasła subkultur, a ostatnio tagi szczelnie wypełniające każdą dostępną i nieskalaną jeszcze płaszczyznę. Ale to jest tylko wierzchnia warstwa, krucha jak odpadający tynk. Krótkotrwała jak powstałe na niej pod wpływem chwili obrazy i teksty. Jeszcze trwa, ukazując nam swoje bogactwo i naszą przeszłość (i teraźniejszość), tworząc niepowtarzalną grafikę o bardzo mocnej sile wyrazu bo powstającej przez lata i będącej swoistą notatką historyczną. Po jakimś czasie jednak przyjdzie pora na renowację i kosmetykę tej zewnętrznej tkanki. Znikną dotychczasowe zapiski, by podarować swoją przestrzeń nowym. Właściwa ściana (cegła, beton) zostanie nie tknięta i dalej spokojnie będzie się opierała działaniu czasu, aż do momentu, gdy przyjadą koparki i buldożery, żeby wymazać ją z krajobrazu. Mur stał się miejscem ekspresji uczuć człowieka, który być może z lęku przed kontaktem z drugim człowiekiem przypisał ścianom rolę skrzynki na listy, gdzie następuje samorzućna wymiana zdań i poglądów bez konieczności konfrontacji. Być może stało się to z potrzeby oznaczenia swojego terytorium lub chęci oswojenia dominującego nad nami muru, a może dlatego, iż mury są tak wszechobecne i zachęcają swoimi połaciami do przyjęcia na siebie tej dziwnej dekoracji.

Każde podwórko śląskie jest jak osobny świat, w który jak wkraczam, zawsze

czuję dreszcz emocji. Chociaż wiem mniej więcej czego mogę się spodziewać, za każdym razem miejsce, mimo stałych elementów, posiada swój odrębny mikroklimat. Może zależy to od koloru, framug okiennych czy błyszczących lamperii kłujących swoją jaskrawością na tle surowych ceglanych ścian, być może od wysokości ceglaneanego muru lub wielkości podwórka. Jedno jest pewne, kiedy wpadam ze zgiełku ulicy w kolejny ceglany zaułek, mam wrażenie jakby czas w tym miejscu się zatrzymał tylko nieśmiało zaznaczając się na skromnych szyldach małych sklepików. Ludzie leniwie wyglądający z okien, banda dzieciaków grających w piłkę celując w naszkicowaną na murze bramkę, ziewający pies oparty o ogrodzenie z opon. Wydaje mi się że magia tego miejsca trwa dzięki ścianom, które szczelnie izolują te ceglane enklawy od świata zewnętrznego. Można porównać je do cierpliwego obserwatora, bacznie rejestrującego co dookoła nich zachodzi i mającego skalę porównawczą, bo były tu wcześniej niż bawiące się dzieci i znudzeni gapiowie wyzierający z okien. Mury wyczuwają zachodzące zmiany, a świat którego były nierozdzielną częścią przez tyle lat, zaczyna przemijać. Wraz ze światem ankrów (uwiecznionych przez W. Jamę), ogródkowych opon, a ostatnio białych talerzy anten satelitarnych, które wyrosły jak grzyby po deszczu stając się jeszcze jednym elementem na stałe związanych z ikonografią ściany.

Świat murów jest labiryntem o dziwnej regularności. Swoją tajemniczość zawdzięcza niezliczonym zakamarkom, budkom, kurnikom i chlewikom tworzącym wielopoziomowe płaszczyzny załamujące się pod najróżniejszymi kontami. Formują się tak, by zmylić wzrok patrzącego w tej ceglanej przestrzeni. Jednak po jakimś czasie, gdy oko już przestanie błędzić, zaczyna się dostrzegać pewien porządek rządzący tym pozornie chaotycznym układem brył. Pamiętajmy, że to w końcu utilitaryzm i prostota były priorytetami, którymi kierował się architekt, projektując robotnicze osiedla familoków, a czas jakby na przekór nadał im walorów estetycznych, widocznych szczególnie dzisiaj, gdy świat zalewa plastikowa uniformistyczna tandeta.

Ludzie pod koniec i na początku

Gdzieś pomiędzy, wplątani w ową betonowo-kamienno-ceglaną siatkę, żyją ludzie. Zapełniając miejsca-obok, funkcjonują w drugim (lecz tak samo istotnym) niewidocznym obiegu. Wpasowani idealnie w przestrzeń, tworzą uwarunkowane nią mikro-społeczności. Tak opisuje Horst Bienek – gliwicki pisarz – świat swojego dzieciństwa: [...] U robotników na jednym piętrze mieszkały trzy rodziny, drzwi prowadziły od razu do kuchni, ustęp dla wszystkich lokatorów znajdował się na korytarzu. Że w mieszkaniach były łazienki, wiedziano w tych domach jedynie z filmów. Miało się cynkowaną wannę i w sobotę wyciągało się ją z piwnicy i stawiało w kuchni. Wodę podgrzewano w wielkim kotle do prania. Tak nas kąpali, jednego po drugim, a kiedy w końcu przyszła kolej na mnie, jako na najmłodszego, woda była już brudna, a co gorsza zaledwie letnia. Zaglądałem do sąsiadów obok, tam mieli tylko jedną wannę dla

całego domu, która wędrowała od jednego mieszkania do drugiego⁵. Słuszność ma Kazimierz Kutz przyrównując strukturę społeczną Ślązaków do mrówczego kopca, biorąc się z nędzy i terroru przemysłowego⁶, który pożerał i do dziś pożera wiele istnień ludzkich. Akceptowany i przyjmowany z pokorą przyczynił się do zmrówczenia Ślązaków, którzy byli w stanie wiele przyjąć na swoje plecy. Wielowarstwowy styl życia, a raczej współżycia, zmusił autochtonów do ustalenia klarownej hierarchii (w rodzinie i pracy), przyjęcia rytmiczności pozwalającej w miarę bezkonfliktowo żyć w tym zagęszczonym mikrokosmosie. Śląsk wykształcił wielu ludzi twardych ale przesiąkniętych smutkiem, spowodowanym nie szarym otoczeniem z walącymi się budynkami i dymiącymi kominami, bo te traktowane są jak własne miejsce, do którego przynależą i którego są nierozzerwalną częścią, ale poczuciem, że stali się ofiarą oszukańczego technokratycznego wyzysku. Zahartowani ale mocno zrezygnowani, zawieszani między tym do czego byli przyzwyczajeni, a tym do czego będą musieli się (po raz kolejny zresztą) przyzwyczaić, trwają w bezruchu. Być może smutek ten wypływa z tego, iż zanika puls dawnego Śląska, który stwarzał poczucie bezpiecznej regularności i przewidywalności.

Zbyt świeże są zmiany jakie tutaj zaszły przez ostatnie lata (poza tymi najbardziej widocznymi: klockami hipermarketów i ich wielkopłytowymi betonowo-azbestowymi poprzednikami), aby mówić o tutejszej współczesnej mentalności. Ponieważ okresów fascynacji na Śląsku było wiele, a każdy z nich na swój sposób oddziaływał i dorzucał co miał akurat do zaoferowania nie naruszając jednak głównego szkieletu. Będzie to można określić za jakiś czas, kiedy przekonamy się czy obecna inwazja odhumanizowanej i anonimowej cywilizacji jest kolejnym zauroczeniem, czy może tym czynnikiem, który wstrząśnie fundamentem Śląska i na dobre pogrzebie jego swoistość. Póki co, skupić się należy na obserwacji i nieustającej dokumentacji, mogącej stworzyć cenny zapis czasu metamorfozy. Okres przełomowy, w którym żyjemy stwarza niepowtarzalne możliwości śledzenia ludzkich zachowań, codziennych migracji, zmieniających się obyczajów, ich stosunku do tego co odchodzi i do tego co nowe. Mnogość tematów jest wręcz przytłaczająca, tym więcej powinniśmy poświęcać energii na obserwację, bo być może jest to ostatnia chwila kiedy możemy obserwować świat tak bogaty, bo różnorodny i znajdujący się w schyłkowym czasie.

Bibliografia

1 G. Simmel Socjologia, Warszawa 1975

2 Nasze ulice, ASP w Katowicach, Oberschesisches Landesmuseum in Ratingen 2001

3 Pejzaże Górnego Śląska, ASP w Katowicach, Oberschesisches Landesmuseum in Ratingen 1999

4 T. Sławek wstęp do katalogu wystawy Szczęść Boże autorstwa L. Castore

5 Fotografia nr 6/2001, Września 2001

6 NaGłos nr 15/16, Kraków, październik 1994

7. R. Shusterman, Pragmatist Aesthetics and the uses of Urban Absence, w: Heinz Paetzold [ed.], *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997
8. Z. Tomaszczuk - Łowcy obrazów; szkice z historii fotografii. Fotografowie uliczni, Warszawa 1998

Przypisy

- 1 W. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 5
- 2 R. Shusterman, Pragmatist Aesthetics and the uses of Urban Absence, w: Heinz Paetzold [ed.], *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997, s. 77
- 3 ibidem, s. 33
- 4 ibidem s. 7
- 5 ibidem, s. 8
- 6 ibidem s. 10
- 7 ibidem, s. 16
- 8 E. Mikinia, *Miasto, którego nie ma*, w: A. Zeidler-Janiszewska [red.], *Pisanie miasta-czytanie miasta*, Poznań 1997, s. 228
- 9 ibidem, s. 229
- 10 ibidem, s. 231
- 11 ibidem, s. 233
- 12 G. Simmel, *Socjologia*, Warszawa 1975, s. 515
- 13 ibidem, s. 519
- 14 ibidem, s. 521
- 15 ibidem, s. 528
- 16 ibidem, s. 531
- 17 J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *Antropologia pustych przestrzeni*, w: A. Zeidler-Janiszewska [red.], *Pisanie miasta-czytanie miasta*, Poznań 1997, s. 80
- 18 ibidem, s. 81

Anna Sielska

Foto-przestrzeń

Dyplom 2003

Katedra Grafiki Warsztatowej

Pracownia Druku Wypukłego

promotor: prof. Stanisław Kluska

promotor pracy pisemnej: dr Dorota Głazek

recenzent: adj. I° Andrzej Tobis

prezentacja dodatkowa: Pracownia Fotografii adj. II° Waldemar Jama

Przestrzeń – pisze Susan Langer – w realnym świecie nie ma kształtu. Nawet w nauce nie ma żadnego kształtu, mimo że ma »formę logiczną«. Istnieją relacje czasoprzestrzenne, ale nie ma konkretnej rzeczywistości czasoprzestrzennej. Przestrzeń sama w sobie jest amorficzna w naszym życiu i czysto abstrakcyjna w myśleniu naukowym. Jest substratem wszystkich naszych doświadczeń, stopniowo odkrywanym poprzez współpracę wszystkich naszych zmysłów [...]. Przestrzeń, w której żyjemy i działamy nie jest tą samą przestrzenią, z którą mamy do czynienia w sztuce. Harmonijnie zorganizowana przestrzeń w obrazie nie jest przestrzenią doświadczalną – jest sprawą zupełnie wizualną. Ta czysta wizualna przestrzeń jest iluzją [...] jest to »przestrzeń wirtualna« [...] będąc tylko widzianą, nie ma ona żadnej łączności z przestrzenią, w której żyjemy. Tworzona przestrzeń wirtualna stanowi w pełni całość samą w sobie, jest niezależna i samodzielna¹.

Susan Langer w powyższej wypowiedzi porusza dwa zasadnicze problemy, od których należy rozpocząć wszelkie, nawet najbardziej ogólne rozważania na temat przestrzeni, także tej w fotografii. Po pierwsze przestrzeń JEST, istnieje, nie możemy jednak nadać jej konkretnego „kształtu” określonego parametrami. Jest „niewidoczna”, tak naturalna jak otaczające nas powietrze. Funkcjonuje w realnym świecie po prostu. Po drugie Langer zwraca uwagę na różnicę między przestrzenią naturalną a przestrzenią artystyczną. W wyjaśnieniu zjawiska przestrzeni artystycznej pomocne może być łotmanowskie twierdzenie: Zainteresowanie problematyką przestrzeni artystycznej stanowi konsekwencję myślenia o dziele jako o swoiście odgraniczonej przestrzeni, która przedmiot nieskończony – świat wobec dzieła zewnętrzny – oddaje za pomocą swojej skończoności? **Przestrzeń artystyczna** jest zatem z jednej strony wydzielona z przestrzeni rzeczywistej, z drugiej jednak istnieje między nimi relacja „strukturalnej” zależności. W moim przekonaniu, fotografia właśnie stoi najbliżej tego zagadnienia. Jest pomostem łączącym obie przestrzenie, zarówno w swojej obiektywnej (dokumentalnej), jak i tej artystycznej, kreatywnej postaci.

Rozpatrując zagadnienie przestrzeni w fotografii należy zwrócić także uwagę na relacje czasoprzestrzenne. Ernst Cassirer pisze: Czas i przestrzeń są ramami, które zamykają rzeczywistość. Nie możemy zatem pojąć żadnej rzeczy realnej jak tylko w warunkach czasu i przestrzeni³. Jest więc przestrzeń, obok czasu, podstawową formą naszego doświadczenia, poznawania świata. Idąc dalej Elżbieta Ostrowska stwierdza: Czyż nie jest bowiem tak, że kategorie czasu i przestrzeni są właśnie tymi, które w „aprioryczny” sposób warunkują istnienie i zarazem odbiór dzieła filmowego? Można przecież wyobrazić sobie film, w którym brak fabuły, bohaterów, montażu etc., nie można natomiast wyrugować z obrazu filmowego czasu i przestrzeni, które stanowią warunek konieczny zaistnienia wszelkich innych bytów i wyobrażeń⁴. **Bliskość fotografii i filmu sprawia, iż powyższe rozważania dotyczyć mogą także obrazu fotograficznego. Czas i przestrzeń – warunkują istnienie fotografii.**

Problem reprezentacji przestrzeni w fotografii ma równie długą historię jak sama fotografia. Płaskość obrazu, jego dwuwymiarowość oraz jednobarwność (w wersji

czarno – białej) zmuszały pionierów fotografii do zabiegów mających na celu przybliżenie fotografii rzeczywistości. W tym celu kolorowano zdjęcia – zaczynając od dagerotypów. Wynaleziono stroboskopię, technikę która pozwoliła nadać obrazowi trójwymiarowość. I choć przez wieki przemian w sposobie obrazowania każda historyczna konwencja wypracowała własne metody reprezentacji przestrzeni w obrazie, to problem ten sam w sobie pojawił się dopiero w XX wieku. Początek temu dał kubizm. Artyści tego nurtu dążyli do uchwycenia w obrazie symultanicznych relacji czasoprzestrzennych. Tutaj genialnym wynalazkiem okazała się wspomniana fotografia stroboskopowa, rejestrująca przebieg kolejnych faz ruchu. To uświadomiło artystom, że ludzie i rzeczy nie mają w zasadzie kształtu ostatecznego. Czas rządzi każdą formą przestrzenną, zmieniającą nieustannie pozycję, otoczenie, światłocień. Czas sprawia, że obraz przedmiotów, jaki odbieramy wzrokiem i jaki dotychczas przedstawiano w sztuce, jest zawsze wycinkiem jakiegoś ruchu, jest jedynie <zjawiskiem> tych przedmiotów uwarunkowanym przez ich sytuację w określonym momencie i określonej przestrzeni⁵. Następnie problem ten został rozwinięty przez awangardę, na ogół jednak w inny sposób niż czysta reprezentacja przestrzeni. W malarstwie artyści dążyli do odejścia od iluzjonistycznych przedstawień. Odrzucili problem przedstawiania rzeczywistości realnej, tym samym obrazowanie świata. Zaczęto poszukiwać rozwiązań czysto formalnych, redukując obraz do podstawowych form i barw. Fotografię uznano za idealne medium do mechanicznego odtwarzania obrazu. Tu prawdziwe wyzwolenie i autorytet fotografii przyniósł dadaizm i inspirowany nim nadrealizm.

Budowanie przestrzeni w fotografii dadaistów i nadrealistów należy rozpatrywać zarówno od strony formalnej, jak i ideowej. I tak nowojorski malarz i fotograf Man Ray zaufał fotografii, która w jego mniemaniu ucieleśniła ideały antysztuki, pozwoliła „nieartystyczność” przeciwstawić „natchnieniu”. Man Ray zajmował się fotomontażem. Uzyskiwał tym samym nową rzeczywistość. Przypadkowo ze sobą zestawione fragmenty rzeczywistości tworzyły nową przestrzeń. Artysta eksperymentując z fotografią wpadł na pomysł robienia fotogramów („rayogramów”), fotografii uzyskanej bez aparatu fotograficznego. Równocześnie technikę tę odkryli Niemiec Chrystian Shad i Węgier Laszlo Moholy – Nagy. Ten ostatni w sposób naukowy zajął się problemem relacji między obrazem fotograficznym a reprezentowaną w nim przestrzenią. Zwrócił on uwagę na dwa zjawiska, w których problem występuje w skrajnej postaci. Pierwszym był wspomniany już fotogram. Moholy – Nagy dostrzegł w tej technice kwintesencję istoty procesu fotograficznego. Z jednej strony wynikała ona z funkcji światła w fotogramie jako podstawowego elementu procesu tworzącego bezpośrednio, bez użycia układu optycznego, ślady – obrazy przedmiotów na materiale światłoczułym. Z drugiej strony artysta wskazywał na absolutną płaskość tego typu obrazu. W obrazie fotogramowym nie istnieje perspektywa mogąca sugerować iluzję przestrzeni. Ślady przestrzennych, przezroczystych lub półprzezroczystych przedmiotów takich jak grzebień, drut, kłębek wełny, nakładają się na siebie jakby w jednej płaszczyźnie i przenikają się nawzajem.

To przenikanie właśnie wywołuje w odbiorcy sugestię przestrzeni. Drugim zjawiskiem interesującym Moholy – Nagy’a była fotografia rentgenowska, równie płaska w oddaniu relacji przestrzennych i bliska fotogramowi w swym mechanizmie obrazowania. W fotografii rentgenowskiej promienie X przenikające przez przedmiot tworzą na kliszy jego całkowicie dwuwymiarowy obraz. Wnioski jakie artysta wyciągnął z tych dwóch form obrazów: [...] dotyczyły poszerzenia penetracji świata realnego przez to medium, a przez to – poszerzenia wiedzy wizualnej człowieka [...]⁶.

Laszlo Moholy – Nagy był jednak nie tylko artystą eksperymentującym, ale przede wszystkim wnikliwym badaczem i teoretykiem sztuki. Problem zależności przestrzennych zawarł w opublikowanych w 1942 roku tekstach „Vision in Motion”. W rozdziale zatytułowanym „Zagadnienia czasoprzestrzenne” artysta pisze: Szybkość może stać się przedmiotem analizy wzrokowej. Znamy niezliczone zdjęcia fotograficzne zatrzymanego ruchu, jak na przykład sceny sportowe, skoki lekkoatletyczne, skoki do wody. Z drugiej strony – możemy obserwować rozwijające się powoli pączki roślin, przesuwające się obłoki, fotografowane z przerwami na jednej kliszy, lub też podobne efekty dłuższej ekspozycji zdjęć przedmiotów poruszających się na ulicy czy na karuzeli. Poddawaną doświadczeniom szybkość można wstrzymać, zawracać, rozciągać i zagęszczać, krótko mówiąc, dowolnie określać; możemy stwierdzić, że panujemy nad nią, że przybliżamy moment zastosowania nowego repertuaru zjawisk czasoprzestrzennych⁷. Laszlo Moholy – Nagy zwraca tutaj uwagę nie tylko na relacje fotografii oraz fotografa wobec przestrzeni i czasu. Wskazuje na fotografię jako wyjątkowy sposób rejestracji relacji czasoprzestrzennych, tym samym na uchwycenie rzeczywistości, „ujarzmienie” przestrzeni naturalnej. W dalszej części „Vision in Motion” czytamy: Fotografia [...] może stać się narzędziem fantazji, marzenia albo wizji nadrealistycznej. Pragnienie przeniknięcia do podświadomości i uczynienia mechanizmu natchnienia bardziej podatnym na kierowanie jest wiecznym składnikiem natury ludzkiej. [...] Pragnienie wypowiedzenia napięć emocjonalnych może wpływać z różnych dowolnie wybranych pokładów psychiki, wybór środka wyrazu leży w rękach artysty. W ten sposób można fotografię wprzęgnąć w służbę podświadomego »zapisu« przeżyć. Brzmi to może paradoksalnie, odkąd to fotografia jest uważana głównie jako środek ścisłej rejestracji bezpośrednio oglądanej rzeczywistości – jako idealne narzędzie w służbie epoki panowania wiedzy i rozumu⁸. Moholy – Nagy dostrzega tutaj w fotografii narzędzie, które może przełożyć nasze napięcia emocjonalne na obraz. Według mnie fotografia, jak żadne inne medium, pozwala uchwycić treść zjawiska, stworzyć przestrzeń artystyczną z uchwycenia „tu i teraz” fragmentu przestrzeni naturalnej.

Fotografia surrealistyczna jest jednocześnie poematem i dokumentem⁹. Surrealizm tkwi w samym centrum fotograficznych działań, w samym tworzeniu „świata duplikatu”, „w rzeczywistości drugiego stopnia”, w rzeczywistości węższej, ale bardziej dramatycznej niż ta, którą oglądamy gołym okiem. Artyści tworząc ten „foto – poemat” nie uciekają się do specjalnych technik czy trików. Chodzi o udokumentowanie faktu, iż sama

rzeczywistość przynosi nieraz groteskowe i nieprzewidziane sytuacje, przybiera tajemnicze formy. To pochwała zbiegów okoliczności i spostrzeganie tego, co w samej rzeczywistości przemawia do wyobraźni. To właśnie fotografia pokazała jak skrzyżować maszynę do szycia z parasolem, który to szczęśliwy związek opiewany jest przez wielkiego surrealistycznego poetę jako szczyt piękna. Brassai fotografował Paryż nocą, opustoszałe ulice i skwery miasta. Uwieczniał tajemnicę i „nienaturalną” przestrzeń ulicy. Inny artysta, Czech Jindrich Styrsky, w jednym ze swoich surrealistycznych cyklów fotografował wystawy sklepowe. Styrskiego pociągała zagadkowa atmosfera i przypadkowość ustawienia przedmiotów. Pisał: Rzeczywistość zamknięta w ramie okna wystawowego, tworzy nową przestrzeń. To gotowe obrazy surrealistyczne. [...] Tworzone przestrzenią wyobraźni¹⁰

Współcześni fotograficy niejednokrotnie korzystają ze sposobu myślenia właściwego surrealistom. Chociażby fotografie Wojciecha Prażmowskiego z cyklu „Biało-czerwono-czarne”, nazwane w eseju Elżbiety Łubowicz „literaturą faktu” to dokumentalny reportaż ze świata małych prowincjonalnych miasteczek środkowej Polski: Na przestrzeni kadru zdjęcia dokonuje się zderzenie dwóch odmiennych rzeczywistości. Czasem jest to rzeczywistość infantylna i baśniowa, zetknięta z ciężką i przygniatającą aurą typowego blokowiska. Czasem drwiący kontekst przyziemnego otoczenia zestawiony z pompą pomników socrealizmu. [...] A czasem też form kultury niskiej i wysokiej¹¹. Fotografie Prażmowskiego pełne są „przypadkowych zbiegów okoliczności”. Spotkanie w jednym kadrze dwóch różnych rzeczywistości, np: betonowego dinozaura „pasącego się” wśród zwykłych ławek dla spacerowiczów, wprowadzają napięcie i niepewność, a przede wszystkim wprowadzają nas w stan melancholii, stan powrotu do przeszłości.

Problem reprezentacji przestrzeni w fotografii może odnosić się także do dzieła, w którym obecność obrazu fotograficznego jest jednym z jego elementów, współtworzy dzieło przestrzenne, trójwymiarowe. Może to dotyczyć pojedynczego obiektu, ale także instalacji. Są to najczęściej prace multimedialne, którym towarzyszą – obok fotografii – inne media, inne technologie artystyczne. Takim środkiem przekazu interesowano się już w neoawangardzie lat 50. i 60. (environments i instalacja). Tworząc realizacje przestrzenne, budowane najczęściej z przedmiotów wziętych z potocznego życia, wykorzystywano często fotografię. Znane są z tego czasu dzieła – obiekty, których powierzchnie pokrywano fragmentami zdjęć. Powodowało to skomplikowaną grę relacji przestrzennych, współgrania realnej trójwymiarowości przedmiotu z jego iluzją w obrazach fotograficznych. Bardzo wczesne przykłady tego typu działań w sztuce polskiej stanowią prace Zbigniewa Dłubaka. Artystę interesują głównie konsekwencje wynikające z różnic między obrazowaniem fotograficznym oraz naturalnym widzeniem człowieka. Ten sam motyw fotografowany jest najczęściej dwa razy, w podobnych warunkach, ale ze zmienioną głębią ostrości. Ta niewielka manipulacja parametrami procesu fotograficznego wystarczy, aby powstały nowe sugestie przestrzenne. Różne widoki tego samego przedmiotu prowadzą do jego destrukcji [...] Fotograficzna struktura obrazu przybliży nam zatem widoki, ale niszczy

rzeczy, demaskuje ich umowność, ich czysto praktyczny sens¹². Etapy tych poszukiwań wyznaczają trzy cykle fotografii: „Ikonosfera I” (1967), „Ikonosfera II” (1968) i „Tautologie” (1973). Są to przykłady *environnements* lub instalacji fotograficznej, w której przestrzeń galerii współtworzona jest wielkoformatowymi zdjęciami, gdzie realna przestrzeń miesza się z iluzją na zdjęciach, a obraz konfrontowany jest z przedmiotem. Wynikające z tego relacje i napięcia rodzą istotne i interesujące zależności między przestrzenią realną i jej obrazowym przedstawieniem. Może to mieć wyraz także psychologiczny powiązany z reprezentacją osoby, jej obecności i nieobecności w obrazie, jednostkowej, osobistej relacji wobec rzeczywistości.

Naturalne poszukiwanie sugestii przestrzeni w obrazie może być spotęgowane formatem dzieła. Wielka skala, występująca w fotografii współczesnej lub też reklamowych billboardach wnosi do interesującego nas problemu nową wartość. Miaowicie przestrzeń zostaje zastąpiona wielką płaszczyzną. Odbiorca takiego przedstawienia, wielkiego wymiarami długości i szerokości, zmuszony jest do aktywności, do przemieszczania się w realnej przestrzeni galerii, oddalania się i zbliżania. Iluzja przestrzeni w tak dużym obrazie jest dużo silniejsza niż w formatach mniejszych. Fakt ten interesował już zarówno barokowych twórców, jak i malarzy hippperrealizmu czy pop-artu. Olbrzymie obrazy fotograficzne Cindy Sherman, Jeffa Walla, polskich artystów fotografików Zofii Kulik, Krzysztofa Cichosza zawierają w sobie ten problem, choć nie tylko format jest tu powodem powstania tych dzieł. Stojąc przed tak wielkim obrazem, którego nie możemy obejrzeć jednym rzutem oka, którego format przerasta nas kilkakrotnie, sprawia on, że stajemy się częścią rzeczywistości tegoż obrazu.

Ciekawym rozwiązaniem interesującego nas problemu przestrzeni są fotografie Akiry Komoto. Prace z cyklu „Widzenie” lokują się na pograniczu czystej fotografii instalacji. Oto jak powstają: W roku 1974 znalazłem czerwony i zielony pomidor na wzgórzach Asama. Tonując barwy na arkuszu papieru połączyłem te dwa pomidory i zrobiłem kolorową fotografię. I tak właśnie wszystko się zaczęło. Opiszę teraz cały proces tworzenia aż do chwili ukończenia pracy. Najpierw umieszczam płótno na środku scen i po przyjrzeniu mu się z odległości kilku metrów, maluję na płótnie gwasz o odcieniu, żywości i kolorystyce identycznej z tłem, na którym się znajduje. Ponieważ maluję płótno na te same kolory, które występują w tle obraz zdaje się w nim rozplýwać. Potem fotografuję to na kolorowym filmie 6 x 7. Malując naturę i obiekt w niej umieszczony na takie same kolory, czy też dokładniej, zlewając je w warstwie powlekającej kliszę, czynię je tym samym. Jest to złudzenie na poziomie koloru, to wspaniałe doświadczenie¹³. Akira Komoto doświadcza w ten sposób, jak sam mówi, wszechświata. Stwarza podwójną iluzję przestrzeni – malując ją i fotografując. To przestrzeń w przestrzeni.

Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności¹⁴ pisze Roland Barthes. Dzięki fotografii „przywłaszczamy” sobie zdejmowany przedmiot bądź wydarzenie. Oznacza to wchodzenie w pewien stosunek, który kojarzy się nam z poznaniem – zawładnięciem. Jest to niewątpliwie pragnienie „zamrożenia” jakiejś chwili, potrzeba świadectwa nieubła-

ganego przemijania. Fotografia jest potwierdzeniem przeszłości, rodzajem pamiętnika, poświadczeniem tego co było, dlatego jest w niej nieusuwalna melancholia. Kiedy czujemy nostalgię – robimy zdjęcie.

Cykl zdjęć dyplomowych, noszących tytuł „Rzeczywiste – Nierzeczywiste”, powstał z potrzeby rejestracji otwartych przestrzeni. Spowodował to fakt, że mieszkam na Śląsku, a tu przestrzeń jest szczelnie zamknięta. Niemożność oderwania się od ziemi o własnych siłach rodzi platoniczną tęsknotę do zaistnienia w otwartej rzeczywistości. Zdolność fotografii do rejestracji tego co przeminęło w czasie, co zostało zabrane czasowi w momencie otwarcia migawki – to ważne. Najważniejszy jednak jest dla mnie ślad obecności jaki pozostawiam w jakimś konkretnym wymiarze czasoprzestrzeni. I choć przestrzeni „nie widzimy” w prostym, zmysłowym doświadczeniu, to doświadczamy jej pośrednio i mocno dzięki temu co optyczne. Dzięki fotografii rzeczywistość zostaje zauważona. Tęsknota częściowo zaspokojona.

Przestrzeń – wciąga.

Bibliografia

- 1 J. Łotman, Problem przestrzeni artystycznej, Wrocław 1988
- 2 E. Cassirer, Esej o człowieku, Warszawa 1971
- 3 E. Ostrowska, Przestrzeń filmowa, Kraków 2000
- 4 U. Czartoryska, Przygody plastyczne fotografii, Warszawa 1965
- 5 S. Sommer, Laszlo Moholy-Nagy, Vision in Motion, Moholy-Nagy i nowa rzeczowość, Fotografia nr 3, 1957
- 6 R. Passeron, Encyklopedia surrealizmu, Warszawa 1993
- 7 K. Srp, Jindrich Styrsky, Praha 2001
- 8 Z. Dłubak, Fotografia- czynnik wyobraźni, Warszawa 1977
- 9 S. Sontag, O fotografii, Warszawa 1986
- 10 R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Warszawa 1996
- 11 W. Prażmowski, Białe-czerwono-czarne. Fotografie, Częstochowa 2001

Przypisy

- 1 E. Ostrowska, Przestrzeń filmowa, Kraków 2001, s. 3
- 2 J. Łotman, Problem przestrzeni artystycznej, Wrocław 1988, s. 22
- 3 E. Cassirer, Esej o człowieku. Wstęp do filozofii i kultury, Warszawa 1971, s. 92
- 4 E. Ostrowska, Przestrzeń filmowa, Kraków 2001, s. 5
- 5 U. Czartoryska, Przygody plastyczne fotografii, Warszawa 1965, s. 104

- 6 S. Sommer, Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Moholy-Nagy i nowa rzeczywistość, Fotografia 3/1957
- 7 ibidem
- 8 S. Sommer, Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Moholy-Nagy i nowa rzeczywistość, Fotografia 3/1957
- 9 R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, Warszawa 1993, s.63
- 10 K. Srp, Jindrych Styrsky, Praga 2001
- 11 E. Łubowicz, *Rzeczywistość w trakcie przeprowadzki*, katalog fotografii Wojciecha Prażmowskiego Białe-czerwono-czarna, Muzeum Częstochowskie, Częstochowa 2001, s. VI
- 12 Z. Dłubak, *Fotografia – czynnik wyobraźni*, katalog wystawy: Prace z lat 1965 – 1991 CSW Warszawa, marzec – kwiecień 1992
- 13 *Nowe przestrzenie fotografii*, Katalog wystawy, Wrocław 1991
- 14 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 146

