

Koszarowa 17

Ferdynand SZYPIŃKA

Historia i obywatelstwo

znanie - znaczenie - komunikacja

AKADEMIA  
2007+

O ŚWIECIE I OBRAZACH ŚWIATA

VOL. II

WYDAWACTWO

# O ŚWIECIE I OBRAZACH ŚWIATA

VOL. II

Prace magisterskie i licencjackie studentów ASP  
w Katowicach

Joanna Szymalińska  
Sylvia Myga  
Piotr Skorus  
Anna Kopaczewska  
Aleksandra Napasik  
Dagmara Tyndak  
Anna Lorenc  
Aleksandra Głuptak  
Alicja Bednarek  
Anna Kufmitłowska  
Maria Piotrowska  
Anna Szpakowicz  
Katarzyna Gielecka  
Barbara Kawiak  
Zofia Przytycka  
Wojciech Skrzywan

Wydawnictwo Uniwersytetu  
w Katowicach

Katowice, 2011

---

# O ŚWIECIE I OBRAZACH ŚWIATA

VOL. II

---

Prace magisterskie i licencjackie studentów ASP  
w Katowicach

Joanna Szymańda

Sylwia Myga

Piotr Skorus

Anna Kopaczewska

Aleksandra Naparło

Dagmara Tymków

Anna Lor enc

Aleksandra Glapiak

Alicja Bednarek

Anna Kuźmińska

Maria Piotrowska

Anna Szpakowicz

Katarzyna Gielecka

Barbara Kawalec

Zofia Przybylska

Wojciech Skrzypiec

Akademia Sztuk Pięknych  
w Katowicach

Katowice, 2010

folia academiae

---

# O ŚWIECIE I OBRAZACH ŚWIATA

VOL. II

---

Prace magisterskie i licencjackie studentów ASP  
w Katowicach

pod redakcją Mieczysława Judy

Akademia Sztuk Pięknych  
w Katowicach

Katowice, 2010

folia academiae







---

**spis treści:**

---

OD REDAKTORA	11
Joanna Szymańska <b>teleREwizja</b>	17
Sylwia Myga <b>ZNAK I KONTEKST W KOMUNIKACJI WIZUALNEJ</b>	37
Piotr Skorus <b>BAWIĄC SIĘ PRZESTRZENIĄ</b>	56
Anna Kopaczewska <b>WĘDRÓWKA. WIZUALIZACJA Idei KŁĄCZA W KONTEKŚCIE DEFINICJI NOWYCH MEDIÓW</b>	76
Aleksandra Naparło <b>WŁADZA SPOJRZENIA</b>	84
Dagmara Tymków <b>XXX. TYRANIA INTYMNOŚCI W SZTUCE</b>	100
Anna Lorenc <b>DOŚWIADCZENIE MISTYCZNE</b>	131
Aleksandra Glapiak <b>ZMIENNOŚĆ – ZJAWISKO FASCYNUJĄCE I OCZYWISTE</b>	145
Alicja Bednarek <b>SFERY GRANICZNE CIAŁA</b>	159

---

Anna Kuźmińska <b>FORMA ABSOLUTU ABSOLUTNOŚĆ FORMY</b>	174
Maria Piotrowska <b>DOWÓD NA ISTNIENIE BOGA NA PODSTAWIE POWSTANIA WSZECHŚWIATA</b>	198
Anna Szpakowicz <b>NIEBO – WYOBRAŻENIA I INTERPRETACJE W KULTURZE I SZTUCE</b>	215
Katarzyna Gielecka <b>MIĘDZY NIEBEM A ZIEMIĄ – IKONA JAKO INSPIRACJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ</b>	235
Barbara Kawalec <b>TEORIA KOLORÓW GOETHEGO</b>	250
Zofia Przybylska <b>TANIEC WSPÓŁCZESNY. ROZWAŻANIA NA MARGINESIE TWORZENIA IDENTYFIKACJI WIZUALNEJ MIĘDZYNARODOWEJ KONFERENCJI TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO I FESTIWALU SZTUKI TANECZNEJ</b>	262
Wojciech Skrzypiec <b>MISTYFIKACJA. IDENTYFIKACJA. TRANSFORMACJA</b>	283
SUMMARY	300

Po raz drugi, tak jak to było planowane, wychodzi tom prac magisterskich i licencjackich studentów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W datachznaczonych na okładkach tom drugi od pierwszego różni 6 lat, ale faktycznie, w prezentowanej zawartości interwał pięcioletni. Kolejny raz upubliczniony zostaje głos absolwentów Akademii, tym razem już uczelni samodzielnej. Z perspektywy młodych ludzi ją opuszczających słabo rozpoznających tektoniczny uskok usamodzielnienia. To nie stało się za „ich życia” w Akademii. Był to mocny moment doświadczenia ich poprzedników. Dla nich rzecz zwykła. Ale i za ich czasu w uczelni dokonały się poważne zmiany – pierwsza z nich, to zmiana w 2008 r. struktury szkoły. Akademia z uczelni jednego Wydziału Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa stała się szkołą mającą dwa: Wydział Artystyczny i Wydział Projektowy. To nie tylko formalna reorganizacja, to poważne zmiany niosące za sobą nowe treści programowe, nowy sposób definiowania swojej roli i relacji pomiędzy nowymi organizmami. Inne stało się pojęcie szkoły jako całości. To modyfikacje o charakterze, jeśli można tak powiedzieć, miejscowym. I była też druga zmiana, tym razem o charakterze dotyczącym szkolnictwa wyższego w ogóle – to przyjęcie zgodnie z procesem bolońskim przecięcia struktury jednolitych do tej pory pięcioletnich studiów magisterskich na dwa etapy: licencjat i uzupełniające studia magisterskie, teraz nazywane studiami I i II stopnia. Utrzymane zostały też studia niestacjonarne [prowadzone od 1999 roku] oraz pojawiły się studia zaoczne, także w układzie dwustopniowym. Zwiększył się też prawie dwukrotnie w stosunku do stanu poprzedniego nabór na I rok. Tak więc obraz szkoły zmienił się zasadniczo. Jak można się domyślać ze wszelkimi konsekwencjami dla funkcjonowania. Jedno warto tu podkreślić: zmiany te bardzo poważnie wpłynęły na proces redefiniowania tożsamości szkoły i autodefinicje tego, kim się jest, projektantem, czy też dizajnerem, albo adeptem sztuk czystych, tj. grafiki i malarstwa. Widać to także przez pryzmat pisanych przez dyplomantów prac. Silniejsze jest poczucie autonomii dziedzinowej, a zarazem świadomość tego, że szkołę czyni wspólnota różnych elementów.

Nie zmieniła się rola magisterium, tego, że jest to rezultat procedury dyplomowej ważny zarówno w życiu szkoły jak opuszczających ją absolwentów. Nadal znaczy finał podejmowanych przez kilka lat wysiłków, ukoronowanie wykształcenia i tytuł zawodowy. Nadal, jak wcześniej, praca pisemna jest elementem dyplomu. Nadal stanowi jego integralną część i jej napisanie jest obowiązujące dla studentów wszystkich kierunków obu wydziałów kończących Akademię, wyjąwszy wzornictwo, które zachowało odrębne reguły



postępowania dyplomowego. Zostało też utrzymane pierwotne założenie pracy pisemnej, że stanowi ona odniesienie się do problemu podejmowanego w części warsztatowej dyplomu. Kwestia ta dzisiaj nie jest powodem żadnej kontrowersji, a dawniejsze dylematy relacji pomiędzy tekstem dyplomanta a zestawem prac warsztatowych mają już ugruntowany sposób ich podejmowania, co *nota bene* najlepiej widać w samych tekstach. To, że praca ma charakter pracy awansowej i w każdym przypadku wymagane jest, aby prezentowała odpowiedni poziom kompetencji merytorycznych i formalnych stało się oczywiste. I tylko tytułem przypomnienia:

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

Jednocześnie oglądając przez pryzmat pisemnych prac drogę, którą przeszła uczelnia przez kolejne pięciolecie i pytając się jakie to dało skutki, można powiedzieć, że ta obrona kiedyś droga działa na rzecz szkoły, a nie odwrotnie. Jest też korzystna dla jej absolwentów dając im umiejętności i kompetencje na możliwie najwyższym poziomie. Okazało się też, że zakładane przy wydawaniu I tomu w 2004 roku cele pragmatyczne zrealizowały się aż nadto dobrze – wydanie drukiem najlepszych prac aktualnych absolwentów jest wielce pomocną wskazówką dla przyszłych adeptów i dla seminarzystów. Poprawiło to zarówno pracę na seminariach dyplomowych, a ich uczestnikom ułatwiło realizowanie stawianych zadań, pokazując drogi poprzedników, sposoby podejmowania kwestii i sposoby ich rozwiązywania.

Dzisiaj mówiąc o pracach magisterskich i licencjackich absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach nie musimy już szukać odniesień na zewnątrz, możemy się odnosić do miejscowej tradycji – niedługiej, to prawda, ale własnej. Także i to pokazuje, że decyzja sprzed lat powołania odrębnego seminarium dyplomowego poświęconego zarówno w zakresie merytorycznym jak organizacyjnym pracy pisemnej była zasadna. Seminarium prowadzą członkowie zespołu Zakładu Teorii i Historii Sztuki, oni też rekomendują teksty prac swoich dyplomantów do publikacji. Na potrzeby tego wydawnictwa wstępnej selekcji prac dokonali i prace do druku rekomendowali: A. Giełdoń-Paszek, D. Głazek, M. Juda, I. Kozina, M. Popczyk, V. Sajkiewicz według kryteriów merytorycznych, ale też i oczywistej atrakcyjności samego tekstu – nadal ma to być tom do czytania.

Podobnie jak poprzednio i z oczywistych względów pomieszczone w tym tomie teksty nie są rozprawami *in extenso* przedstawianymi do obrony. Teraz także dlatego, że generalnie prace te znacznie się rozrosły pod względem objętości w stosunku do tych sprzed lat. Dlatego przygotowanie tomu do wydania wymagało daleko idących prac redakcyjnych. To nie tylko redakcja naukowa – doprowadzenie do spójności merytorycznej, ale wszelkie zabiegi redakcyjne umożliwiające odpowiednie artykułowanie wyrażonych treści. Stąd też w wielu przypadkach poważne skróty, zmiana modelowania strumienia tekstu, oczywiste ujednoczenie terminologii, przypisów, itp. Także z oczywistych powodów, w tym respektowania praw autorskich dotyczących publikacji, musiał ulec znacznym modyfikacjom materiał ilustracyjny. Zawsze jednak zmiany respektowały zachowanie autorskiego charakteru wypowiedzi i chciały uchronić się od popełnienia grzechu niedopuszczalnej ingerencji. Intencja redaktora zawsze była ta sama: zachowanie odpowiedniego balansu między tekstem pierwotnym a wymogami publikacji.

Na prezentowaną całość składa 16 prac, w tym 13 magisterskich i 3 licencjackie, o zróżnicowanej tematyce, tak jak angażuje ona sobą młodych ludzi dziś. To media, medialność, znakowość i wszystko to, co definiuje wizualny horyzont życia, a co jest fenomenem przyniesionym przez faktyczne przejście od rzeczywistości atomu do rzeczywistości bitu i związanej z tym digitalizacji. Znajdujemy tu pracę zarówno Joanny Szymańdy zwracającej uwagę na fenomen funkcjonowania telewizji jako władzy ekranu nad naszym życiem i przekształcania sztuki w rozrywkę, tekst Sylwii Mygi podejmujący wątki dotyczące problematyki znaku w procesach komunikowania i komunikatu wizualnego tak, jak dotyka to projektanta skupionego przede wszystkim na typografii – dziedzinie, która w Katowicach dynamicznie się rozwinęła, czy pracę Piotra Skorusa o niezwykle przygodach manipulowania wizerunkiem na poziomie percepcji wzrokowej i skorzystania z tych fenomenów przez artystów z nurtu *op-artu*, a także propozycję Anny Kopaczewskiej, która pokaże samowiedny projekt mapowania danych nt. stanu środowiska oparty o regułę rhizomatyczności funkcjonowania wiedzy/informacji. Jego rdzeń pojawi się na dołączonej płycie CD jako interaktywny obiekt, a osobliwa instrukcja obsługi/legenda, to tekst zamieszczony w tomie.

Drugim dającym się wyróżnić obszarem tematycznym jest ciało. Ciało i problem cielesności, to stały powód zastanawiania się nad światem, rozpoznawany także jako zaanektowanie ciała z jego erotyzmem i seksualnością do konstruowania i podporządkowywania wizerunków rzeczywistości, w tym przestrzeni publicznej. Aleksandra Naparło rozważy moc uwodzącego spojrzenia niosącego obustronnie stosunki władzy i przez to ujarzmiającego,

ale też kiedyś skrywaną, dziś manifestowaną przyjemność podglądania. Dagmara Tymków podejmie kwestię tyranii intymności w sztuce, zrelacjonuje to, jak erotyzm zamieni się w *pornosferę*, ekspozyturę seksualności, wykwit *porno dizajnu* i jak na dobre na naszych oczach rozgości się *porno chic*, a Anna Lorenc idąc od całkiem innej strony, ujawni relacje i ambiwalentne związki pomiędzy ekstazą kobiecą a możliwymi jej reprezentacjami, od przestrzeni religijnej, po seksualną właśnie. Ten głos, prawie dotyczący płci i płciowości jako konsekwencji cielesności będzie osobliwie korespondować z analizą Aleksandry Glapiak bliską ujęciom realizującym *point of view gender studies*, gdy zmienność jako zjawisko wiązane tradycyjnie z kobietą/kobiecością rozpozna się jako produkt kulturowy. Domknięciem tego obszaru będzie tekst Alicji Bednarek podejmujący zagadnienie stanów granicznych ciała: abiektu, wstydu, wstrętu i tabuizowanych reakcji na ciało/cielesność pokazywane „od drugiej, ciemnej strony”, także ciało chore i kalekie jako przedmiot artystycznej manifestacji.

Trzeci obszar tematyczny wyznaczy szereg prac podejmujących problematykę wręcz kosmologiczną i światopoglądową. To teksty Anny Kuźmińskiej o formie Absolutu i absolutności formy, gdzie doświadczenie egzystencjalnej niepewności doprowadza do przeświadczenia o koniecznej obecności sacrum i wypowiedź Marii Piotrowskiej wprost formułującej dowód na istnienie Boga na podstawie powstania Wszechświata, od genezy życia, aż do ostatecznych rezultatów ewolucji biologicznej. Wątki te uzyskają swoiste uzupełnienie w analizach Anny Szpakowicz poświęconych problemowi nieba – nieba fizycznego, metaforycznie ujmowanego i nieba mistycznego, aż po rzeczywistość nieba jako niebiańskiego Jeruzalem. Wtórować temu będzie głos Katarzyny Gieleckiej mówiącej o osobliwym miejscu, a raczej umiejscowieniu między niebem a ziemią, wówczas, gdy zechcemy skupić swoją uwagę na ikonie jako inspiracji dla sztuki.

I na koniec trzy teksty, jeśli by można tak powiedzieć „rozproszone”. Pierwszy to tekst Barbary Kawalec o teorii kolorów J.W. von Goethego – rzadko wspominana ciekawostka z zakresu teorii i psychologii poznania w historycznej realizacji, drugi to obszerna wypowiedź Zofii Przybylskiej na temat roli i znaczenia tańca w ujęciach amerykańskiej awangardy artystycznej, wraz z podnoszoną rolą terapeutyczną w rozwijanym wątku antropologii tańca i zamykający tom tekst Wojciecha Skrzypca o kształtującej się roli samoświadomości artysty w trzech odstępach: mistyfikacji, identyfikacji i wreszcie w transformacyjnych zmianach.

Tak prezentuje się II tom wypowiedzi *O świecie i obrazach świata* niedawnych studentów, dziś absolwentów katowickiej ASP i młodych artystów rozpoczynających swoją życiową, artystyczną i zawodową przygodę. Na ile jest tom reprezentacyjny pozostanie zapewne zawsze sprawą otwartą, zaś to jak zostanie przyjęty, o tym zadecyduje Czytelnik, my możemy jedynie polecać go uważnemu zainteresowaniu i lekturze.

Mieczysław Juda



---

# Joanna Szymańda

---

## teleREwizja

---

Dyplom **2006**

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY: **NOWE MEDIA**

Temat: **REAL:NIE**

Promotor: **PROF. MARIAN OSLISŁO**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR VIOLETTA SAJKIEWICZ**

Recenzent: **ADI. MARIAN SŁOWICKI**

**Współczesną** rzeczywistość można porównać do skomplikowanej układanki, złożonej z niewyobrażalnie dużej ilości rozmaitych części, ale jednocześnie pozbawionej wzorca, według którego mogłaby zostać uporządkowana. Świat uległ sfragmentaryzowaniu, rozpadł się na wiele elementów nieposiadających odniesienia do całości. Niestychanie szybki rozwój nowych technologii, ekspansja nowych mediów sprawiły, że coraz częściej mamy do czynienia z zatarciem granic pomiędzy fikcją i rzeczywistością, realnością a pozorem. Miejsce obrazów odzwierciedlających rzeczywistość zajęły symulakry, które wyprzedzają ją oraz (...) *odwracają porządek przyczynowo – skutkowy, prowadząc do unicestwienia zasady realności*<sup>1</sup>. Każdego dnia istoty ludzkie narażone są na nieprzerwany potok informacji, znaków, danych i stymulowanych elektronicznie bodźców. Wszzechobecność ogólnodostępnych dóbr konsumpcyjnych spowodowała stan przesylenia w zachodnich społeczeństwach co, według Jeana Baudrillarda, może doprowadzić wyłącznie do ogólnościowego ujednolicenia i całkowitej obojętności<sup>2</sup>.

Na proces kształtowania się i przemian w postmodernistycznej rzeczywistości duży wpływ ma telewizja. *Władza małego ekranu ciągle się rozszerza, telewizja inkorporuje kolejne sfery rzeczywistości i zamyka je w sieci wytworzonych przez siebie odniesień i wyobrażeń, życie w coraz większym stopniu nabiera charakteru telewizyjnego, wzrasta znaczenie rzeczywistości upozorowanej, a odbiorcy naśladują często przekaz ekranowy (...)*<sup>3</sup> Współczesna telewizja to zjawisko wszechobecne, ingerujące w niemal każdą ze sfer życia. Jej oddziaływanie pełne jest wieloznaczności i sprzeczności. Przekaz telewizyjny przez jednych nazywany źródłem informacji i wiedzy, przez innych krytykowany jest jako narzędzie manipulacji i propagandy. Odbiornik telewizyjny może być traktowany jako swoiste okno na świat, dające wolność, zdolne pokazać terytoria niegdyś niedostępne. Jednakże, w przypadku bezmyślnej uległości oglądanym treściom, przeistacza się w więzienie umysłu. Telewizja, z jednej strony reklamuje się jako nośnik faktów i obiektywnych relacji prawdziwych wydarzeń, z drugiej zaś na olbrzymią skalę kreuje i rozpowszechnia symulowane rzeczywistości. Jürgen Trinks określa telewizję jako miejsce mieszania się rozmaitych tendencji, która (...) *nie oferuje ani nie wymaga żadnych klarownych, mocno zarysowanych zasad, którymi można by było się kierować. Nie jest ona formą, która reprezentuje porządek, lecz polem do wypróbowania różnych porządków*<sup>4</sup>.

W poniższej pracy podjęłam próbę przeanalizowania zjawiska, jakim jest współczesna telewizja, jej wieloznaczności i olbrzymich wpły-

wów na rzeczywistość. Poruszone przeze mnie obszary działania tegoż medium przenikają się, są ze sobą ściśle powiązane tworząc całość. Dlatego podział, którego dokonałam jest w pewnym stopniu podziałem sztucznym, mającym jedynie na celu zwiększenie przejrzystości myśli i usystematyzowanie problemu.

## Wszzechobecność odbiorników

Współczesny człowiek egzystuje w świecie przesyconym coraz nowszymi technologiami. Bezustannie powstają kolejne wynalazki, których zadaniem jest jak najbardziej uprościć i ułatwić wykonywanie codziennych czynności. Odwieczne dążenie do tego, aby uczynić życie łatwiejszym i przyjemniejszym zintensyfikowało się jeszcze bardziej w XX wieku, wraz z gwałtownym rozwojem cywilizacyjnym. Obecny stopień technologiczacji doprowadził do stanu, w którym człowiek niemalże w każdej sferze swej egzystencji, uzależniony jest od najrozmaitszych urządzeń. Ludzkość żyje w symbiozie z maszynami, które na różne sposoby pomagają, udogadniają, przyspieszają. Nowe technologie spowodowały przekształcenie świadomości człowieka. Liczy się to, aby posiadać coraz to nowsze urządzenia, które z dnia na dzień stają się szybsze, mniejsze i bardziej niezawodne. Projekty, wydające się kiedyś tylko fantazją, zostają zrealizowane; dobra, niegdyś uważane za elitarne, zmieniają się w zwyczajne przedmioty, dostępne coraz większym rzeszom nabywców.

Nowoczesne technologie i media mają ogromny wpływ na sposób i jakość życia współczesnego człowieka. Ludzkość przyzwyczała się już do wszechobecnego ekranów, monitoringu na ulicach, czy natarczywej reklamy, traktując je jak nieodłączne elementy otaczającego świata. Jednak jeszcze kilkadziesiąt lat temu technicyzacja i mediatyzacja społeczeństwa na taką skalę wydawała się nieprawdopodobna. Zaskakujący jest więc fakt, iż wizja przyszłości pełnej szklanych ekranów, pojawiła się w tekście napisanym w połowie XX wieku. Problem ten został poruszony przez Goerga Orwella w powieści *Rok 1984*, wydanej w roku 1949. Ta polityczna antyutopia jest historią o z góry skazanej na niepowodzenie walce jednostki przeciwko potężnej machinie państwowej. Autor kreuje w niej zdehumanizowany świat, zbudowany na strachu i nienawiści, w którym władza posługuje się terrorem, zmuszając obywateli do pozbycia się wszelkich uczuć i wartości. Aparat władzy sprawuje nadzór nad ludnością przy pomocy teleekranów. *Teleekran służy jednocześnie za odbiornik*

i nadajnik, dostatecznie czuły, żeby uchwycić każdy dźwięk głośniejszy od zaniżonego szeptu. (...) Pozostawało więc żyć w założeniu – żyło się w nawyku, który przeszedł w odruch – iż każde słowo jest podsłuchiwane, a każdy ruch pilnie śledzony.<sup>5</sup> Orwell nakreślił rzeczywistość, w której inwigilacja prowadzona jest nieustannie, od dnia urodzin. W orwellowskim świecie ludzie, aby przeżyć muszą nauczyć się kontroli nad mimiką, ukrywania uczuć, a przede wszystkim robienia tego, co nakazuje partia, czyli robienia tego samego, co inni. Od takiego stanu rzeczy nie ma ucieczki. Główny bohater powieści podsumowuje: *I zewsząd obserwowaty cię oczy, a głos napominał. We śnie czy na jawie, w pracy, podczas posiłków, w budynku czy na powietrzu, w kąpielni czy w łóżku – nie miałeś dokąd uciec.*<sup>6</sup> Orwellowska wizja nieustannej kontroli myśli i zachowań przy pomocy teleekranów, nawet dzisiaj wydaje się nieprawdopodobna. Nie ma przecież na Ziemi państwa totalitarnego o tak rozwiniętym systemie nadzoru nad obywatelami. Czy jednak cały współczesny świat, w pewien sposób nie przypomina rzeczywistości z *Roku 1984*? Z telewizorów, spotykanych dosłownie na każdym kroku, bez przerwy włączane są w umysłu odbiorców rozmaite ideologie. Media będące kreatorami i zarazem nośnikami trendów doprowadzają do tego, iż ludzie we wszystkich zakątkach Ziemi chcą wyglądać i zachowywać się podobnie do siebie, zgodnie z globalnym wzorcem. W coraz to nowych miejscach na przechodniów czyhają ukryte kamery, czy systemy monitoringowe. W telewizji uwagę widzów silnie koncentrują programy typu *reality show*, których konwencja zaczerpnięta została bezpośrednio z powieści Orwella. W programie *Big Brother*<sup>7</sup>, czy w *Dwóch Światach* życiem uczestników kieruje głos niewidzialnego narratora, który wyznacza im zadania na każdy kolejny dzień pobytu w naszpikowanym kamerami domu. Widzowie mogą śledzić na pozór zwykłe życie bohaterów, które w rzeczywistości jest sztuczną grą, w której nagroda pieniężna jest wartością naczelną, a relacje międzyludzkie zwykłymi układami zawartymi pomiędzy graczami.

Popularność coraz większej liczby programów telewizyjnych wynika, między innymi, z umiłowania współczesnego człowieka do podpatrywania tego, co robią inni. Odbiornik TV przybrał formę wizjera, służącego jednostce do bezustannej obserwacji wszystkiego, co dzieje się w danej chwili, na całym świecie. Pod wieloma względami telewizja zaczyna, w coraz większym stopniu, przypominać Panoptykon – maszynę inwigilacji. Panoptykon jako budynek, zaprojektowany w XVIII wieku przez angielskiego filozofa Jeremy'ego Benthama, miał pełnić funkcję miejsca odosobnienia dla osób zmuszonych do przebywania pod

ciągłym nadzorem (więźniów, chorych, uczniów czy też sierot). Kilku-poziomowa wieża strażnicza, umieszczona wewnątrz pierścieniowatej budowli podzielonej na pojedyncze cele, miała zapewnić strażnikom idealne warunki obserwacji uwięzionych. Nadzorcy, ukryci za weneckimi lustrami, mieli pozostawać niewidoczni dla osadzonych. Strażnica mogła więc w danej chwili być pusta, a nieświadomi tego więźniowie, kontrolując bezustannie swoje zachowanie, stawali się strażnikami sami dla siebie.

Michel Foucault użył Panoptykonu jako symbolu permanentnej inwigilacji. Porównał poszatkową, nadzorowaną w każdym punkcie przestrzeń więzienia do sytuacji we współczesnym świecie. Pisał o społeczeństwie, którego konstytutywnych elementów nie stanowi już wspólnota i życie na forum, ale prywatne jednostki z jednej, a państwo z drugiej strony.<sup>8</sup> Istoty ludzkie coraz częściej pozostają w izolacji, zamykając się dobrowolnie w swoich domach niczym w celach. Wiedzę o świecie czerpią z odbiornika TV, który stał się pewnego rodzaju urzeczywistnieniem panoptycznej maszyny. Każdy indywidualny widz chce mieć wgląd w coraz większą część rzeczywistości. W tej sytuacji następuje odejście od starożytnego modelu społeczeństwa spektaklu. Foucault pisze: *Epoka nowoczesna odwraca problem: dostarczyć niewielu osobom, a nawet jednemu człowiekowi, natychmiastowy wgląd w wielką masę ludzi. (...) Społeczeństwo nasze nie jest już społeczeństwem spektaklu, ale społeczeństwem nadzoru; pod zasłoną obrazków kryje się blokowanie ciał, (...) obieg informacji jest wsparciem kumulowania i centralizacji władzy.*<sup>9</sup> Telewizja jest zjawiskiem, które z założenia rozdziela związek *widzieć – być widzianym*.<sup>10</sup> Z jednej strony mamy tu do czynienia z w pełni anonimowym widzem, a z drugiej uczestnikiem filmowanych wydarzeń, często nieświadomym tego, iż jest obserwowany. Zawsze jednak istnieje prawdopodobieństwo, że oglądający i oglądany mogą zostać zamienieni rolami. Zależność ta zmusza niemalże całą ludzkość do tkwienia w panoptycznej maszynie, stawiając jednostki na miejscu zarówno gości w obserwacyjnej wieży, jak i nieustannie kontrolujących się obserwowanych więźniów.

### Telewizja – dobrowolne zniewolenie?

Z dnia na dzień, we współczesnym świecie coraz mniej pozostaje granic, podziałów czy barier, które mogłyby w jakiś sposób krępować działania człowieka. David Morley pisze: *Ten »nowy świat« charakteryzuje bezpre-*

cedensowa intensywność mobilności i migracji oraz doświadczanie skurczenia się czasu i przestrzeni (*time-space compression*), spowodowane wzrostem szybkości porozumiewania się i przemieszczania.<sup>11</sup> W większości współczesnych państw, ludzie mają możliwość samodzielnie planować swoje życie, kierować nim według osobistego systemu wartości, własnych pragnień i ambicji. Losy ludzkie nie są już planowane, ani ograniczane ze względu na pochodzenie, ani klasę społeczną. Dla współczesnego człowieka jednym z największych powodów do dumy jest wyzwolenie się od zewnętrznych autorytetów, umiejętność zamknięcia uszu na zakazy i nakazy, mówiące co wolno, a czego nie wolno robić.

Wiele spośród zachowań współczesnego człowieka można podsumować jako bezmyślne naśladownictwo, chęć dopasowania się do norm kreowanych i rozprzestrzenianych przez telewizję. Najczęściej, począwszy od wieku dziecięcego, istota ludzka w swoich działaniach nie realizuje własnych pragnień, lecz jedynie cudze oczekiwania. Już w latach szkolnych, młody człowiek przekonuje się, że zajęcie przynoszące gwarantowane wysokie profity należy cenić o wiele bardziej niż własne pasje. Z tego powodu, młodzież coraz częściej decyduje się na wybór modnego zawodu, który z kolei w przyszłości zaowocuje dobrze płatną posadą. Udowadnia to też, iż pieniądze we współczesnym świecie stały się wartością nadrzędną, motywującą do działania. Z ich pomocą bowiem, można spełniać tak zwane „największe marzenia”, co aktualnie równoznaczne jest z kupnem nowego samochodu, większego mieszkania, czy najlepszego modelu telefonu. Ludzkość pragnie otoczyć się przedmiotami, ponieważ, jak podpowiadają media, tylko kolejne przedmioty mogą, w łatwy sposób, dać prawdziwe szczęście i satysfakcję. Na najdroższe dobra można jednak pozwolić sobie dopiero po wielu latach harówki i wyścigu szczurów. W ten sposób współczesny człowiek niemal przez całe życie dąży do bogactwa i prestiżu, przekonany o tym, że realizuje swój własny plan. W rzeczywistości jednak został skierowany na tę drogę, dostosowując się nieświadomie do wzorców rozpowszechnianych przez media. Erich Fromm, pisząc o utajnionej perswazji zauważa, iż (...) każdy poszczególny osobnik wierzy szczerze, że on jest »on« i że jego myśli, uczucia i pragnienia są »jego« (...) przekonanie to jest jednak w większości przypadków złudzeniem i to złudzeniem niebezpiecznym, ponieważ przeszkadza w usunięciu warunków sprzyjających takiemu stanowi rzeczy.<sup>12</sup> Chłonec przed telewizorem niezliczoną ilość obrazów i idei, człowiek automatycznie poddaje się formatowaniu. Przekaz telewizyjny jest przekazem ogólnodostępnym i niezwykle sugestywnym, co powoduje, że kolejne masy odbiorców do-

pasowują swoje życie do medialnego szablonu. Szczególnie podatna na tego typu manipulacje jest niepewna świadomość młodego człowieka. Dla dzieci i młodzieży, szklany ekran coraz częściej staje się skarbnicą wzorców do naśladowania, zastępując w tej roli rodziców, czy nauczycieli. Ukierunkowane w młodym wieku zachowania społeczne rzutują na całe przyszłe życie jednostki.

Wiecznie włączony telewizor staje się również wyznacznikiem rytmu rodzinnego życia. W coraz większej ilości domów, wspólne śledzenie ekranu przybiera niemalże formę rytuału. Niejednokrotnie, codzienne czynności dostosowywane zostają do punktów programu TV. Nikogo nie dziwi już jedzenie obiadu przy ulubionym serialu, czy wymuszone powroty do domu na czas emisji wyczekiwanej pozycji. Tego typu rozkład dnia uważany jest dziś za jak najbardziej normalny. Jednakże traktowanie telewizji jako wartości nadrzędnej powoduje ogromne osłabienie więzi rodzinnych. Rodzice i dzieci, siedząc na jednej kanapie, coraz częściej zachowują się jak ludzie zupełnie dla siebie obcy. Czas na rozmowy, wymianę myśli i spostrzeżeń, zostaje pochłonięty przez szklany ekran. Odbiornik przestał być jedynie przedmiotem. Przemienił się w uprzywilejowanego członka rodziny, ważniejszego niejednokrotnie niż ludzie z krwi i kości. Badania wykazują, że u uzależnionych od telewizora występuje nawet tzw. syndrom odstawieniowy, który przy abstynencji od szklanego ekranu objawia się uczuciem dezorientacji i pustki<sup>13</sup>.

W którym momencie telewizja przestaje być niegroźnym sposobem na relaks, a przeistacza się w niebezpieczny nałóg? Kiedy nadmierne korzystanie z telewizora może powodować stan, w którym uzależniony człowiek nie jest w pełni świadomy krzywdy, jaką wyrządza sobie i swoim bliskim. Szczególnie trudno oderwać się od ekranu, gdy ten kusią i zaprasza do niezliczonej liczby symulowanych światów, o wiele bardziej atrakcyjnych niż szara rzeczywistość. Zupełnie inaczej niż w realnym świecie, wśród tych mirażów można dowolnie i łatwo wybrać ten, który najbardziej odpowiada.

**Przemoc/miłość/pieniądze – wszystko to, czym telewizja karmi widza.**

Dla człowieka współczesnego możliwość wolnego wyboru jest jedną z najwyższych wartości i jednym z najważniejszych przywilejów. Sytuacją idealną jest wybierać spośród wielu danych możliwości. De-

czyja podjęta w takich okolicznościach wydaje się być bardziej trafną i właściwą. Świadomość istnienia różnorodnych wariantów „do wyboru” upewnia wybierającego o tym, iż w przypadku błędu istnieje szansa na zmianę zdania. Komfortu płynnego poruszania się pośród niezliczonej ilości opcji dostarcza odbiorcy telewizja. Trzymając pilota w dłoni, widz ma możliwość zagłębienia się w wielopłaszczyznowej strukturze; w środowisku wielu kanałów telewizyjnych, z których każdy oferuje inną ramówkę programową. Programy nie tylko zmieniają się jeden po drugim, ale także trwają równocześnie. Odbiorca zyskuje nieograniczoną możliwość wolnego wyboru pośród niekończącej się precesji obrazów, która sprawia, jak pisał Jean Baudrillard, że *cały wszechświat przychodzi, aby rozciągnąć się na domowym ekranie*.<sup>14</sup> W chaosie telewizyjnych obrazów pewien porządek wprowadza ich podział na gatunki telewizyjne. Podział dokonywany ze względu na tematy i konwencje programów; często także z uwagi na typ odbiorcy docelowego. Wiodące gatunki, bez których nowoczesna telewizja z całą pewnością nie mogłaby istnieć, to programy informacyjne i seriale. Pomiedzy nie wkradają się nachalne i wszechobecne spoty reklamowe. Czy jednak programy informacyjne dostarczają jedynie rzetelnych wiadomości, tak bardzo pożądaných przez odbiorców? Czy może stały się czymś na kształt wyreżyserowanych spektakli, których treść ma niewiele wspólnego z nazwą? Derrick de Kerckhove pisał: *Kiedy informacja podróżuje z szybkością elektryczności, świat tendencji i plotek staje się światem rzeczywistym*.<sup>15</sup> Twórcy programów informacyjnych, aby przyciągnąć i utrzymać publiczność przed ekranem stosują cały szereg zabiegów mających na celu zwiększenie ich atrakcyjności. Działania te, dotyczące zarówno formy, jak i treści programu, zmieniają jego klimat na rozrywkowy. Coraz więcej w *Wiadomościach*, czy *Faktach* pojawia się elementów charakterystycznych dla estetyki teledysku: dynamicznych czołówek zgranych z agresywną ścieżką dźwiękową, ekspresyjnych, odautorskich komentarzy prezenterów, zagęszczenia ujęć, atrakcyjnych pod względem wizualnym<sup>16</sup>. W celu zwiększenia dramaturgii przekazu ukształtował się efektowny, ale z kolei mało pasujący do wizerunku obiektywnego informatora, schemat serwisów informacyjnych. Polega on na poszatkowaniu reportażu informacyjnych zwiastunami kolejnych, zazwyczaj tych najbardziej sensacyjnych relacji. Zabieg ten w dużym stopniu zmusza widzów do pozostawania w nieustannym napięciu, do oczekiwania na następny materiał. Taki układ programu praktycznie nie pozostawia odbiorcom możliwości wyboru interesujących ich wiadomości. Siedząc w swoich domach przed

odbiornikami TV, pragną przeżywać prawdziwe emocje. Współczesnemu człowiekowi nic nie gwarantuje tak mocnych wrażeń, jak śledzenie na szklanym ekranie okrucieństwa otaczającego go świata. Alicja Kisielewska pisze: *Uwagę publiczną mogą przyciągnąć tylko zdarzenia szokujące, i to bardziej niż te wczoraj obecne na ekranach, pożądana jest bowiem odpowiednia siła wstrząsu. Obrazy przemocy, cierpienia i okrucieństwa konkurują z innymi o pochwylenie uwagi widza nakierowanej na rozrywkę; gdy takich nie ma, należy je wyprodukować*.<sup>17</sup>

Obraz nakreślony w serwisach informacyjnych przedstawia rzeczywistość jako nieskończone pasmo tragedii, wypadków i niepowodzeń. Trudno jest znaleźć bardziej pesymistyczne wyobrażenie o otaczającym świecie. Pomimo faktu, iż naokoło naprawdę dzieje się wiele złych rzeczy, wizerunek problemów prezentowany w mediach jest mocno zniekształcony. O tym, co zobaczą widzowie, nie decyduje bynajmniej potrzeba obiektywnego pokazania sytuacji. Materiały do emisji są starannie selekcionowane ze względu na swoją medialną atrakcyjność. Liczą się te najbardziej sensacyjne, będące aktualnie *na topie*. W telewizji bowiem można zaobserwować zjawisko mody na konkretne problemy. Popularność jakiegoś wątku rozwija się zazwyczaj bardzo schematycznie. Taką serię zapoczątkowuje przeważnie jedno dramatyczne wydarzenie, które przedstawione z niezwykłą ekspresją w informacjach, jest jak mały kamyczek poruszający ogromną medialną lawinę. Dobrym przykładem takiego rozwoju wydarzeń może być wątek porzucania nowonarodzonych dzieci. W tym miejscu trzeba zadać pytanie: czy skala nagłośnienia problemu świadczy o tym, że jest on nowym zjawiskiem? Czy wcześniej żadna kobieta nie porzuciła noworodka na śmietniku, skazując go na pewną śmierć? Oczywiście, że sytuacje takie miały już miejsce. Jednak jak pisze Marek Krajewski (...) *sposób informowania o nich [o problemach – J.S.] sprawia, że widz odnosi wrażenie, iż problem ten pojawił się w momencie jego prezentacji w programie informacyjnym (...)*. Zgodnie z tą zasadą problemem społecznym staje się to, co jako problem społeczny zostaje zdefiniowane w mediach, przestaje nim być to, o czym przestano informować.<sup>18</sup> Zakończenie emisji materiałów dotyczących jakiegoś problemu nie jest równoznaczne z jego rozwiązaniem. Zaprzestanie intensywnego informowania widzów o danym temacie związane jest raczej ze spadkiem jego medialnej atrakcyjności. W miarę upływu czasu, każda wstrząsająca wiadomość traci pierwotną siłę oddziaływania. Jedno dramatyczne wydarzenie blednąc, ustępuje miejsca na ekranach innemu, najnowszemu – przez co bardziej pożądanemu i fascynującemu. Dla



twórców programów informacyjnych uniknięcie nudy jest priorytetem. Wiesław Godzic pisze: *Pragnienie żeby nie nudzić telewidza jest pragnieniem podstawowym i – w przypadku niektórych »informacji« – jedynym.*<sup>19</sup>

Zadaniem telewizyjnych programów informacyjnych, jak można by wnioskować z nazwy, powinno być obiektywne pokazywanie tego, co dzieje się w otaczającym świecie. Jednak obraz rzeczywistości, przedstawiany w tego typu programach, nigdy nie jest kompletny i pełny. Fakty poddawane są całemu szeregowi zabiegów upiększających, mających na celu zwiększenie ich medialnej atrakcyjności. Zdecydowana większość widzów świadoma jest tego, że telewizja pokazuje zniekształcony, wybiórczy obraz świata. Pomimo tego, infoserwisy są programami posiadającymi jedną z największych i najbardziej wiernych widowni. Ich oglądanie przybiera formę swoistego rytuału, uprawianego codziennie, przede wszystkim przez męską część telewidzów. Mężczyźni bowiem wysoko cenią sobie umiejętność kontrolowania sytuacji, lubią dominować czy też sprawować władzę. W świecie ponowoczesnym, pojęcie władzy równoznaczne jest z posiadaniem informacji. Z kolei informacja podana w sposób charakterystyczny dla filmów akcji, tworzy ze współczesnych serwisów informacyjnych rodzaj wywołującego mocne wrażenia, cyklicznego widowiska, o wielu wątkach i bohaterach; pozbawionego jednoznacznego zakończenia. Połączenie tego rodzaju środków ekspresji sprawia, iż wiadomości można określić jako gatunek męski, który pod względem budowy i struktury przypomina ciągnące się w nieskończoność odcinki popularnych oper mydlanych<sup>20</sup>.

Uznając fakt, iż wiadomości telewizyjne postrzegane są jako programy, skierowane przede wszystkim do męskiej części widzów, nasuwa się pytanie: czy możliwe jest wyodrębnienie gatunku uważanego za najbardziej kobiecy? Jeżeli większość mężczyzn zasiada regularnie przed odbiornikami, aby śledzić informacje z kraju i ze świata, co przyciąga przed ekrany panie? Oczywiście, że w czasach równouprawnienia i likwidowania wszelkich podziałów i barier, rozgraniczanie programów pod względem płci może wydawać się niesprawiedliwe i sztuczne. Niezaprzeczalny jest jednak fakt, iż w czasie kiedy to panowie wybierają infoserwisy, większość kobiet śledzi na ekranach losy swoich ulubionych serialowych bohaterów. Na szklanym ekranie pojawiają się zarówno zwyczajne historie „z życia wzięte”, jak i opowieści o wyczynach niepokonanych super bohaterów, czy fantastyczne historie. Pomimo szerokiej gamy tematów, największą popularnością i najwierniejszą widownią mogą poszczycić się seriale, których akcja obraca się dookoła wątku

rodziny i miłości. Alicja Kisielewska pisze: *Opera mydlana wyrosła z literatury kobiecej, jest adresowana głównie do kobiet, chociaż oglądają ją także mężczyźni, stąd treść oper mydlanych obrazująca zakładaną widownię koncentruje się głównie wokół problemów rodziny.*<sup>21</sup>

Z problemami telewizyjnych rodzin łatwo jest się utożsamić przeciętnemu widzowi. Panie domu, śledząc perypetie bohaterów, widzą w nich odbicie własnych przeżyć i sytuacji ze swojego codziennego życia. Postacie z *Klanu* czy z *Na wspólnej* miewają kłopoty w pracy, dośkwiera im brak czasu i pieniędzy, zdarza się awaria samochodu, czy choroba dziecka. Przychodzi też czas na chwile szczęścia i sukcesu. Podobieństwa fikcyjnej opowieści do prawdziwego życia sprawiają, iż u serialowej rodziny człowiek czuje się „jak u siebie”, identyfikuje się z bohaterami. Taki stan rzeczy wpływa na to, że widz z przyjemnością i zacięciem śledzi następujące po sobie wątki. Z kolei konstrukcja telenoweli nie daje możliwości opuszczenia któregoś z odcinków. Liczy się czas. Taka sytuacja często prowadzi do tego, iż dzień bez serialu może wydawać się nie przeżyty w pełni i do końca. Swoisty stan niespełnienia potęgowany jest również przez urywanie serialowego wątku w najciekawszym momencie. Ten często stosowany zabieg uzupełniany jest zazwyczaj obietnicą rozwiązania sytuacji już w kolejnym odcinku.

Seriale należą do produkcji dostarczających masowemu odbiorcy pewnego rodzaju substytutów miłości. Ograniczona imitacja zagłusza głód prawdziwego uczucia, które dla wielu współczesnych ludzi stało się nieosiągalne, zagubiło się w gonitwie za pieniądzem i sukcesem. Czy w takim razie wszystkie współczesne utwory audiowizualne opowiadające o miłości, można traktować jako równie płytkie i nieprawdziwe jak mydlane opery? Z całą pewnością tak nie jest, nie można generalizować. Telenowełe są jednym z najciekawszych przykładów splecenia współczesnej kultury. I nie chodzi tylko o powierzchowne traktowanie uczuć w tego typu produkcjach. W wieloodcinkowcach niemalże każdy problem pokazywany jest schematycznie. Sytuacja ta wynika bezpośrednio z zasady seryjności, na której w dużym stopniu gatunek ten opiera się i z której czerpie swoją nazwę. Powtarzalna i przewidywalna akcja jest nie tylko łatwa w odbiorze, ale przede wszystkim jest nieskomplikowana w produkcji. Dzieje się tak w myśl zasady, iż (...) *każda produkcja w długiej serii jest tańsza i łatwiejsza w zarządzaniu (...)*<sup>22</sup> Nagromadzenie dużej ilości różnorodnych, „lekkich” wątków oraz wielu bohaterów i nieustanne umieszczanie ich w odmiennych kontekstach sprawia, iż akcja opery mydlanej może rozwijać się praktycznie bez ograniczeń. Niemalże me-

chaniczna seryjność niektórych telenowel prowadzi do powstania nawet kilku tysięcy odcinków danej produkcji, a czas jej emisji może wydłużyć się do kilkunastu lat. Pomimo tak długiej obecności na ekranie posiadają one wierną publiczność, śledzącą dzień po dniu, z zapartym tchem każdy odcinek.

Światy wieloodcinkowych seriali, nawet tych na pozór opowiadających o zwykłym życiu, są sztucznymi, wykreowanymi przez sztaby scenarzystów tworamami. Wiecznie piękni i młodzi bohaterowie, przeżywają niesamowite perypetie w bajkowych sceneriach. Wydawać by się mogło, iż serialowa rzeczywistość tak bardzo różni się od realnego świata, że na zawsze pozostaną rozdzielone szklanym ekranem. Nic bardziej mylnego. Coraz większa liczba ludzi, mniej lub bardziej świadomie, stara się upodobnić swoje życie do idealnego, lecz zarazem sztucznego bytu, znanego z seriali. Starają się ukierunkować swoje postępowanie, ukształtować uczucia, czy wygląd według wzorców znanych z telewizyjnego ekranu.

Jednak to nie seriale są głównymi, a z całą pewnością nie jedynymi, sprawcami upodabniania się rzeczywistości do plastikowej scenografii. We współczesnym świecie rolę głównego kreatora wzorców i potrzeb pełni reklama. Współczesna reklama jest zjawiskiem złożonym, wykraczającym daleko poza swój pierwotny, ekonomiczno – informacyjny charakter. Jej funkcja nie jest już czysto handlowa, ale w dużym stopniu kulturotwórcza. Wszechobecność, nachalność i powtarzalność sprawia, że reklama dociera wszędzie, ingeruje w prawie każdą dziedzinę życia. Pojawia się wszędzie tam, gdzie znaczenie ma decyzja odbiorcy. Poprzez media celowo i systematycznie perswaduje, kształtuje opinie, postawy, poglądy oraz zachowania, zgodnie z intencjami reklamodawców. Spośród wszystkich środków masowego przekazu, telewizja jest dla reklamy środowiskiem najbardziej atrakcyjnym. Dzieje się tak ponieważ: (...) *telewizja to jednocześnie dźwięk i obraz, i to obraz ruchomy (...) więc reklama telewizyjna powinna mieć największe możliwości oddziaływania, przyciągania klientów i utrzymywania ich uwagi.*<sup>23</sup> Fakt ten wykorzystywany jest przez reklamodawców bez żadnych skrupułów, czy ograniczeń. Reklamówki emitowane są całą dobę, ciasno „poupychane” pomiędzy pozostałe programy. Lecz stan takiego zagęszczenia już nie wystarcza. Coraz częściej spoty „wgryzają” się w strukturę prezentowanych audycji i filmów, przeszkadzając w ich prawidłowym odbiorze i narzucając swoje treści.

Reklama wyzwala pewien rodzaj mimetyzmu – mimetyzm posiadania. Ludzie uczą się pożądać rzeczy, poglądów, zachowań, których

pożąda inny człowiek. Pokazując, co jest „naprawdę warte posiadania”, reklama proponuje alternatywę, zazwyczaj łatwo osiągalną dla odbiorcy, czyli przedmiot reklamowany, którego nabycie gwarantuje „szczęście”. Cytując E. Fromma: *W świecie, w którym dominującą cechą egzystencji jest modus posiadania, naczelnym motto brzmi – jestem tym, co mam.*<sup>24</sup> Reklama wypełnia pustkę oferując uczestnictwo w nieustannej konsumpcji. Estetyka przyjemności oznacza ucieczkę od odpowiedzialności; jest zaprzeczeniem etycznych sensów funkcjonowania na rzecz hedonizmu. Człowiek, jakże podatny na manipulacyjne działanie reklamy, staje się w pewnym sensie uzależniony od stylu życia promującego nabywanie coraz to nowych przedmiotów (strój, telefon komórkowy, komputer itd.), co z kolei przynosi mu tylko chwilowe spełnienie. Stan nasycenia nie oznacza w tym przypadku spełnienia bowiem nie stan posiadania, ale ciągła pogoń za nim charakteryzuje psychikę reklamobiorców wchodzących w skład „samotnego tłumu kupujących”. Reklama uwodzi odbiorcę stosując rozmaite strategie estetyzacji. Obiekt reklamowany zawsze jest przecież „najładniejszy”, „najlepszy”, „niezawodny”, itp. Często jest to upiększenie, uwypuklenie, a nawet kreowanie jego walorów. Innym razem istota ludzka kuszona jest pewną wizją estetycznej aury, a nie samego produktu. Estetyzacja w strategiach reklamowych przyczynia się do deformacji tożsamości konsumentów, *pokazuje odbiorcy »jaki chciałby być« i »na co zasługuje«, daje mu poczucie »wyjątkowości« lub, może nawet częściej »swojskości«, przez co podkreśla jego »silny związek« z jakimś równie »wyjątkowym« lub »swojskim« produktem.*<sup>25</sup> Odbiorca uczy się odczytywania reklamowych metafor, dowcipów, rozpoznawania cytatów zapisanych w postaci systemów językowo-znakowych. Do codziennego słownika przechodzą reklamowe slogany, powtarzane najczęściej nieświadomie i odruchowo. Dobrym przykładem może być hasło przewodnie kampanii reklamowej firmy L'Oréal, które brzmi: *Jesteś tego warta.* Powtarzają je, jak mantrę, setki kobiet, w momencie podejmowania decyzji o zakupie droższego kosmetyku. Motto sprawia bowiem, że konkretny produkt staje się wyznacznikiem wartości, podkreśla wyjątkowość nabywcy. Szampon czy krem staje się synonimem nagrody – zapracowana, zabiegana kobieta, używając produktów francuskiej firmy robi wreszcie coś „dla siebie”, bo czyż nie jest tego warta?

## Sztuka kontra telewizja – telewizja kontra sztuka.

Istocie ludzkiej, każdego dnia zalewanej miliardami przypadkowych, byle jakich obrazów trudno uniknąć stanu zagubienia i dezorientacji. W erze wzrastających szybkości, gwałtownych przemian, szumu informacyjnego rolę przewodnika, komentatora i najsurowszego krytyka przyjmuje sztuka. Wypełnia ona społeczne funkcje adaptacyjne i oswaja z nowymi sytuacjami<sup>26</sup>. Uwadze artystów, bacznie obserwujących otaczający świat, nie umknął również szeroko pojęty problem telewizji, która w ogromnym stopniu kształtuje współczesną rzeczywistość. Niejednorodny, skomplikowany strukturalnie charakter telewizji rzutuje na jej pełne sprzeczności stosunki ze sztuką. Twórcom zdarza się zarówno zaciekle krytykować wpływ szklanego ekranu na świat, jak i używać w swoich pracach technik i zasad typowo telewizyjnych. Niejednokrotnie sam odbiornik TV staje się twórczym działaniem artystycznym. Masowość i popularność przekazu telewizyjnego daje również nowe możliwości rozprzestrzeniania się artystycznego komunikatu i promocji.

Telewizja to medium, którego rozwój przebiegał w bardzo dużym tempie. Równocześnie jednak ze zwiększaniem dostępności przekazu TV, programy ulegały szybkiej komercjalizacji, dostosowując swój poziom artystyczny i kulturalny do stale obniżającej się średniej, wyznaczonej przez masowego odbiorcę<sup>27</sup>. Płytkie wzorce płynące ze szklanych ekranów zaczęły w coraz większym stopniu wpływać na rzeczywistość. Coraz bardziej zdawano sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie niosą ze sobą symulowane telewizyjne światy pozorów. W swojej twórczości wielu artystów postanowiło wyrazić gwałtowny sprzeciw wobec takiego rozwoju sytuacji. Członek *Fluxusu*, Wolf Vostell, podczas *happeningu* w roku 1963, symbolicznie unieszkodliwił odbiornik TV, urządzając mu prawdziwy pogrzeb. Telewizor, ustrojony w drut kolczasty, zakopywany był przy włączonym programie. Nieco łagodniej postąpił Joseph Beuys, który w 1970 roku zakrył włączony odbiornik warstwą filcu, pozbawiając go tym samym całej jego „mocy”.<sup>28</sup>

Krytyka telewizji w działaniach artystycznych nie przyjmuje wyłącznie postaci spektakularnych aktów unicestwienia zagrożenia – odbiornika. Wiele spośród prac bardziej symbolicznie ustosunkowuje się do wpływu telewizji na życie człowieka. Bill Viola w pracy *Reverse television* z 1982 roku, skomentował problem bezczynnego marnowania czasu przed telewizorem. Była to seria zdjęć – portretów mieszkańców Bostonu – zrobionych w salonach lub pokojach telewizyjnych. Ujęcia usta-

wione zostały z perspektywy telewizora. Zdjęcia miały być emitowane wielokrotnie podczas przerw reklamowych tak, aby każdy sfotografowany miał szansę rozpoznać się i przyjrzeć bezmyślnemu wyrazowi, jaki przyjmuje jego własna twarz podczas rytuału wpatrywania się w obraz.

Innym problemem zauważonym przez twórców w sferze działania telewizji jest fakt, iż symuluje ona pewien rodzaj złudnej wspólnotowości. Ironiczny komentarz na ten temat wykonał w 1969 roku Jan Dibbets. W pracy *TV as a Fireplace* artysta puścił na ekranie telewizora realistycznie sfilmowany obraz płonącego drewna. Tym samym przyrównał domowników gromadzących się, aby oglądać sztuczny TV kominek do prehistorycznych przodków, jednoczących się w jaskiniach wokół ognisk. Z tą tylko różnicą, że telewizja tak naprawdę nie jednoczy, a separuje i w większości przypadków utrudnia komunikację międzyludzką. Współobecność grupy oglądających jest powierzchowna, pozbawiona kontaktu; sztuczna jak sztuczne są płomienie na ekranie. Ciekawostką jest fakt, iż kilkadziesiąt lat po premierze *TV as a Fireplace*, kasetą z zapętlonym nagraniem ognia stała się komercyjnie dostępna.<sup>29</sup> Rozczarowanie i sprzeciw artystów wobec mechanizmów działania telewizji jest również jednym z powodów rozwoju niektórych gatunków sztuki. W medium tym swe korzenie ma przede wszystkim *video art*. Ryszard Kluszczyński ujmuje to tak: (...) artyści odrzucili telewizję jako faktycznie zrealizowany fenomen kulturowy, zachowując zarazem zainteresowanie medialnym, komunikacyjnym jej wymiarem.<sup>30</sup>

Za twórcę i jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki wideo uważa się koreańskiego artystę Nam June Paika. Jego pierwsze doświadczenia w tym nurcie polegały na próbach ingerencji w emitowany komercyjny program telewizyjny poprzez zakłócanie obrazu za pomocą elektromagnesów. Prezentująca efekty tych eksperymentów wystawa *Exposition of Music – Electronic Television*, która odbyła się w 1963 roku, uważana jest za początek dziejów sztuki wideo<sup>31</sup>. W późniejszych pracach Paik w dalszym ciągu podejmował różnego rodzaju próby z przekształceniami obrazu TV (min. praca *Participation TV*, 1965). Zaczął również używać odbiorników telewizyjnych jako tworzywa do budowy rozmaitych urządzeń i instalacji. Przykładem wykorzystania monitora jako środka ekspresji artystycznej może być instalacja *TV Garden* (1974-78) – kilkadziesiąt ekranów nadających dynamiczne programy, umieszczonych w gęstwinie egzotycznej roślinności – mająca sprowokować dyskusję na temat symbiozy natury z technologią, jednocześnie uświadamiając fakt, iż nowe media są niczym innym jak tylko współczesną,

mechaniczną wersją dżungli. Nam June Paik, jako pierwszy spośród artystów, zaczął wykorzystywać w twórczości kamerę wideo. W najbardziej znanej ze swoich prac, *TV Buddha* (1974), artysta użył zarówno monitora, jak i kamery. W instalacji tej naprzeciwko telewizora Paik umieścił figurę Buddy, wpatrującego się nieruchomo w ekran. Nad odbiornikiem zawieszona jest kamera, nakierowana wprost na postać. W ten zapętłony sposób przeszłość (figura) i przyszłość (monitor) nieustannie się obserwują, a zestawienie orientalnego bóstwa z wytworem techniki podkreśla niezaprzeczalną przepaść pomiędzy duchowością a technologią.

Sztuka nie opiera swojej relacji z telewizją wyłącznie na krytyce tego medium, czy też wykorzystywaniu odbiornika jako tworzywa działań artystycznych. Zdarza się, iż charakterystyczne dla przekazu telewizyjnego sposoby tworzenia obrazu, takie jak monitoring, zostają wykorzystywane jako środek wyrazu artystycznego. W niektórych twórcach współczesnej sztuki można również spotkać sztuczną i nachalną seryjność, wydawałoby się żywcem zaczerpniętą z telewizji. Wyraźna inspiracja technikami telewizyjnymi i światem mass mediów, widoczna jest w twórczości znanego członka ruchu *pop art*, Andy Warhola. Wykorzystując sposób filmowania charakterystyczny dla telewizyjnych systemów monitoringowych nakręcił *Sleep* (1963) oraz *Empire* (1964), przedstawiające zarejestrowany nieruchomą kamerą trwający przez kilka godzin widok ciągle tego samego fragmentu rzeczywistości.<sup>32</sup> Obraz sam w sobie nieciekawym i surowym, nie poddany żadnej obróbce, przypominał materiał z kamer nadzorujących pomieszczenia, czy ulice współczesnych miast. Filmy te, pozbawione jakichkolwiek kreacyjnych zabiegów autora, stają się zupełnie anonimowe. Anonimowość z kolei w jeszcze większym stopniu upodabnia je do niezliczonej ilości programów telewizyjnych, których autorzy pozostają w cieniu. Filmy Warhola są pewnego rodzaju grą z publicznością, pełną sprzeczności i ironii. Takie zabarwienie posiada zresztą cała jego twórczość. Przekorne są między innymi serigrafie, przedstawiające podobizny gwiazd kultury popularnej. Mechanicznie powielone motywy tworzą serie pozbawione cech charakterystycznych dla cykli, znanych z poprzednich okresów w sztuce<sup>33</sup>. Zwielokrotnione, kolorowe ujęcia ikon popkultury, wyjęte żywcem z modnych ówczesnie gazet, w swojej powierzchowności i nachalności, bardziej przypominają kadry z telewizyjnych tasiemców, niż klasyczne powtórzenia tematów. Sztuczna, telewizyjna seryjność prac Warhola jest zabiegiem zamierzonym, krytyką ślepej fascynacji wytworami kultury masowej i mediów, które są ich propagatorami i nośnikami.

## Zakończenie

Rzeczywistość, której uczestnikiem jest dzisiejszy człowiek nieustannie wymyka się próbom jednolitego i spójnego opisu. Bez wątplenia każda z minionych epok wprowadzała zmiany, wyznaczające jednocześnie jej ramy czasowe i miejsce w historii. Jednakże mnogość i prędkość metamorfóz zachodzących we współczesnym świecie sprawiają, iż wymyka się on wszelkim próbom jednoznacznej charakterystyki. W dzisiejszych czasach bowiem nic nie jest spójne i oczywiste. Egzystencja w dużym stopniu skomplikowana została przez nowoczesne technologie, które w pierwotnym założeniu miały ułatwiać codzienną egzystencję. Ludzkość żyjąc w symbiozie z maszynami uzależniła się od rozmaitych protez, do których przystosowały się zarówno ciała jak i umysły. Współczesne środki masowego przekazu pod pozorem przedstawiania faktów i prawd o świecie zniekształcają rzeczywistość, produkując symulowane światy równoległe. Zbyt dynamiczne tempo zmian, podporządkowanie życia kulturowi szybkości sprawiają, że człowiek współczesny, usiłując nadążyć za światem, często czuje się zagubiony i niepewny. Egzystując w rozbitej na kawałeczki, pozbawionej kontekstu rzeczywistości przypomina trochę małe dziecko zdezorientowane zbyt dużą ilością klocków do zabawy. *Jednostka pozostawiona jest sama sobie z tymi częściami (...). Nie dostrzega znaczenia »całości«, której części dostają się jej w ręce. Oszołomiona i załamana, nie przestaje wpatrywać się w te małe, nic nie znaczące kawałki.*<sup>34</sup>

Na ową fragmentaryzację i złożoność współczesnej rzeczywistości w olbrzymim stopniu wpływa telewizja. Ekran telewizora bowiem nie tylko odbija realia, w których funkcjonuje, ale przede wszystkim pełni rolę kreatora zaistniałego porządku. Przekaz telewizyjny, pomimo iż rozpowszechnił się już ponad pół wieku temu, wciąż ewoluuje i zmienia się, dotrzymując kroku przeobrażającemu się światu. Medium to, uważane już od dawna za wszechobecne, nieustannie poszerza granice swojego oddziaływania kierując się do coraz młodszych odbiorców i docierając w najdalsze zakątki globu. Szklane ekrany ingerują w psychikę widzów, kreując wzorce, kształtując opinie i systemy wartości. Stałe przebywanie w sferze włączonego odbiornika wpływa destrukcyjnie na kontakty międzyludzkie, niejednokrotnie godząc w intymność rodzinnych relacji. Telewizja wabi widzów, oferując nieustanne przeżywanie skondensowanych i intensywnych emocji; uzależnia od siebie produkując wciąż nowsze i bardziej wymyślne formuły programów. Często

w przebraniu doręczyciela informacji, czy komentatora problemów społecznych, serwuje odbiorcom kolejne, rozrywkowe *show*.

Pomimo niezaprzeczalnego udziału telewizji w procesie komplikowania współczesnej rzeczywistości nie można jej wpływów ocenić jednoznacznie jako negatywne. Przekaz telewizyjny, jako twór typowo synkretyczny i wpisany w ponowoczesne realia, zawiera w sobie wiele elementów rozbieżnych, czy wręcz nawet sprzecznych wobec siebie. Owa wielowarstwowość i wieloznaczność oddziaływania szklanego ekranu tworzą zjawisko niezwykle interesujące. Fakt ten stał się powodem podjęcia przeze mnie próby rewizji telewizyjności współczesnego świata. Dobrze jest przecież dokładnie i wnikliwie przyglądać się wrogowi, poznać mechanizmy jego działania, przeniknąć przez kamuflaż. Informacje te mogą pomóc obrócić jego działanie na własną korzyść. Wiedza taka staje się niezbędna w momencie, kiedy wroga spotyka się niemal na każdym kroku i prawdę mówiąc nie da się bez niego żyć.

#### BIBLIOGRAFIA:

- M.Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993  
E.Fromm, *O sztuce istnienia*, Warszawa 2005  
E.Fromm, *Ucieczka od wolności*, Warszawa 2004  
A.Gwóźdź (red.), *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, Kielce 1994.  
A.Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997  
A.Gwóźdź, P.Zawojski (red.), *Wiek ekranów*, Kraków 2002  
L.Hershman, *Bunt ujarzmionych ciał*, Warszawa 1996  
M.Kempny (red.), *U progu, wielokulturowości. Nowe oblicza społeczeństwa polskiego*, Warszawa, 1997  
D.de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 1996  
P.Kletowski, M.Wrona (red.), *Nowe nawigacje. Współczesna kultura audiowizualna*, Kraków 1999  
R.Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 2002  
R.Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura, sztuka multimedialna*, Kraków 2001  
M.Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003  
S.Krzemień-Ojak (red.), *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, Białystok 1997

- D.Morley, *Być w domu w mobilnym świecie*, Kultura Popularna, 2003, nr 3(5)  
P.T.Nowakowski, *Fast food dla mózgu, czyli telewizja i okolice*, Tychy 2002  
G.Orwell, *Rok 1984*, Warszawa 1988  
M.Ostrowicki (red.) *Estetyka reklamy*, Kraków 2002  
B.Tokarz, S.Piskorz (red.), *Ponowoczesność a tożsamość*, Katowice, 1997  
K.Wilkoszewska (red.), *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, Kraków 1999  
K.Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000

#### STRONY INTERNETOWE:

- <http://www.cyberforum.edu.pl>  
<http://www.medienkunstnetz.de>  
<http://www.cyberforum.edu.pl/teksty>  
<http://www.magazynsztuki.pl>

#### PRZYPISY

- 1 K.Loska, *Nowe media albo estetyka katastrofy*, w: K.Wilkoszewska (red.), *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, Kraków 1999, s. 306.
- 2 K.Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 17.
- 3 T.Miczka, *Telewizyjna „postmodernizacja” tożsamości*, w: B.Tokarz i S.Piskorz (red.), *Ponowoczesność a tożsamość*, Katowice 1997, ss. 102–103.
- 4 J.Trinks, *Seryjność jako podstawowy problem estetyki telewizji*, w: K.Wilkoszewska (red.), *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, Kraków 1999, s. 171.
- 5 G.Orwell, *Rok 1984*, Warszawa, 1988, s. 6.
- 6 ibidem, s. 22.
- 7 Nazwa, jak i zasada prowadzenia programu zostały zainspirowane postacią Wielkiego Brata, przywódcy Partii w orwellowskim *Roku 1984*.
- 8 M.Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993, s. 260.
- 9 ibidem, s. 260.
- 10 ibidem, s. 242.
- 11 D.Morley, *Być w domu, w mobilnym świecie*, Kultura Popularna, 2003, nr 3(5), s. 22.
- 12 ibidem, s. 180.
- 13 P.T.Nowakowski, *Fast food dla mózgu, czyli telewizja i okolice*, Tychy 2002, ss. 62–69.

- 14 cyt. za K.Loska, *op. cit.*, s. 307.
- 15 D.de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 1996. s. 206.
- 16 M.Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, ss. 139–149.
- 17 A.Kisielewska, *We władzy ekranu*, w: A.Gwóźdź, P.Zawojski (red.), *Wiek ekranów*, Kraków 2002, s. 307.
- 18 *ibidem*, s. 134.
- 19 W.Godzic, *Wiadomości telewizyjne jako mydlana opera dla mężczyzn*, [www.cyberforum.edu.pl/teksty](http://www.cyberforum.edu.pl/teksty).
- 20 Por. C.J. Fiske, w: *ibidem*.
- 21 A.Kisielewska, *op. cit.*, s. 310.
- 22 K.Krzysztofek, *Prawa globalnej cyrkulacji kultury mediów*, w: S.Krzemień-Ojak (red.), *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, Białystok, 1997, s. 17.
- 23 P.T.Nowakowski, *op. cit.*, s. 18.
- 24 E.Fromm, *O sztuce istnienia*, Warszawa 2005, s. 130.
- 25 Ł.Zaorski-Sikora, *Estetyzacja jako strategia reklamy*, w: M.Ostrowicki (red.), *Estetyka reklamy*, Kraków 2002, s. 64.
- 26 R.Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura, sztuka multimedialna*, Kraków 2001, ss. 76–78.
- 27 R.Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 2002, ss. 69–71.
- 28 M.Furst, *Temat telewizji w sztuce. Malarstwo, rzeźba, instalacja*, w: K.Wilkoszewska, *op. cit.*, ss. 244–245.
- 29 <http://www.medienkunstnetz.de>
- 30 R.Kluszczyński, *op. cit.*, s. 70.
- 31 *ibidem*, s. 81.
- 32 F.Chmielowski, *op. cit.*, s. 176.
- 33 Przykładem klasycznej serii mogą być obrazy impresjonistów francuskich, takich jak Claude Monet (*Katerdry, Stogi siana*).  
W pracach tych artysta w powtórzeniach przekształcał dany temat.
- 34 E.Fromm, *Ucieczka od wolności*, Warszawa 2004, s. 235.

---

Sylwia Myga

---

# **ZNAKI I KONTEKST W KOMUNIKACJI WIZUALNEJ**

---

Dyplom **2006**

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **PROJEKT GRAFICZNY MAGAZYNU DLA FIRMY REPORTER**

Promotor: **PROF. MARIAN OSLISŁO**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR MIECZYŚLAW JUDA**

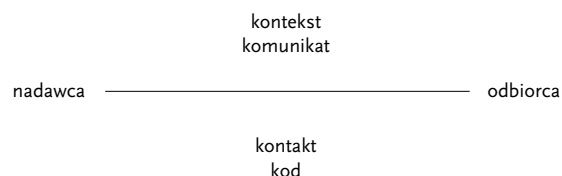
Recenzent: **ADI. MARIAN SŁOWICKI**

**Projektant** we współczesnym świecie posiada możliwość w kształtowaniu relacji człowieka z otaczającym go światem, jego poglądów i potrzeb. Dzisiaj to projektant kreuje świat, a owoce jego pracy wpływają na rozwój człowieka i jego otoczenia. Na naszych barkach spoczywa odpowiedzialność w kształtowaniu wizerunku naszej rzeczywistości, a co więcej naszej przyszłości. To projektanci pokazują ludziom świat rzeczy i wartości, potrafimy kształtować emocje, wrażliwość estetyczną, potrafimy połączyć piękno z funkcjonalnością i użytecznością. Projektowanie stało się środkiem komunikacji, odrębnym językiem, odpowiadającym na zapotrzebowanie czasu, tworząc integralną część współczesnego świata. To projektanci generują komunikat, który stanowi rdzeń efektywnego funkcjonowania komunikacji wizualnej. Projektujemy samą informację, a nawet więcej – sposób jej przekazywania i odbioru. Znajomość rzeczywistości sprawia, że człowiek posiada układ odniesienia, który jest pomocny w codziennych sytuacjach, w kontaktach międzyludzkich.

### Informacja a komunikat

Informacja – powiada Norbert Wiener – to kwestia procesu, nie zaś gromadzenia zasobów<sup>4</sup>. Wszystko w naszym świecie podporządkowane jest prawom wzrostu entropii, ona wyznacza ramy działania. Informacja przejawia się jako porządek nie mogący wzrosnąć, a ona pozostać niezmienną, musi mieć źródło w porządku równie jak ona, przemijającym, w porządku rzeczywistości. Zatem, czym jest owa rzeczywistość? Jest niezależnym od nas wielorakim porządkiem, w którym bierzemy udział i na który reagujemy w takim stopniu, w jakim pozwalają nam na to pozyskiwane przez nas ilości informacji. *Nasza rzeczywistość jest tą rzeczywistością, o której informacje jeszcze uzyskujemy*<sup>5</sup>.

Dużą rolę w nauce o komunikowaniu odegrał model z roku 1960, autorstwa Romana Jacobsona. Zwrócił on uwagę na sześć podstawowych czynników, które tworzą każdy przypadek użycia mowy, a to oznacza komunikowanie<sup>6</sup>:



rys. 1 Model lingwistyczny R. Jacobsona (1960)

Przeanalizujmy wykres. Wszelka komunikacja składa się z nadanego przez nadawcę komunikatu, przeznaczonego do odbioru przez odbiorcę. Ów proces wymaga kontaktu między nadawcą a odbiorcą. Kontakt ten może być ustny, wizualny, elektroniczny i sformułowany w kategoriach pewnego kodu, czyli mowy, pisma, cyfr. Komunikat musi odnosić się do kontekstu rozumianego przez nadawcę jak i odbiorcę. Na podstawie powyższego wykresu można wyciągnąć wnioski, że komunikat nie zawiera i nie może zawierać całego znaczenia. Znaczenie jest w całym akcie komunikowania, wynika z kontekstu, kodu i środowiska komunikowania. Sam Jacobson wywodził się z tradycji wiernej szkole praskiej, która dowodziła, że każdy z tych sześciu składników tworzących akt komunikacyjny pełni osobną rolę funkcjonalną.

Zatem czym jest komunikat? Według Bogusławy Dobek-Ostrowskiej: *Fizyczną formą zakodowanej informacji jest komunikat (wiadomość, przekaz)*<sup>4</sup> Słownikowa wersja definiuje to pojęcie tak, że jest to *oficjalna wiadomość, informacja podana do powszechnej wiadomości; tekst składający się z takich wiadomości*<sup>5</sup>. Specyficznym rodzajem komunikatu jest komunikat wizualny, który odbierany jest za pomocą zmysłu wzroku. Tutaj nasuwa się kolejne pytanie, jaka jest różnica między pojęciem *informacja* a pojęciem *komunikat*? Czy każda informacja jest komunikatem? Informacji mogą nam dostarczać wszelkie obiekty występujące pod postacią znaku, symptomu, czy śladu. Może być zawarta w wypowiedzianych słowach, w każdym dźwięku, układzie ciał. Na podstawie powyższych informacji łatwo stwierdzić, że nie każda informacja jest komunikatem. Komunikat jest szczególnym jej rodzajem. Żeby zaistniało informowanie, wystarczy odbiorca, jednak aby powstało komunikowanie, oprócz odbiorcy musi istnieć ktoś, kto w sposób intencjonalny formuje informacje. Ważny jest moment połączenia zamysłu nadawcy z myślą odbiorcy. Taki łańcuch komunikacyjny działa na przykład w komunikacji radiowej: *źródłem informacji jest tu nadawca komunikatu. Stwierdziwszy, że ma do zakomunikowania określone zdarzenia, przesyła je do nadajnika (mikrofonu), te zaś przekształca je w sygnały elektryczne, które przesyłane są kanałem (falami elektromagnetycznymi) i odbierane przez odbornik; ten z kolei zamienia je w komunikat (dźwięki artykułowane), który dociera do adresata*<sup>6</sup>.

Z terminami komunikat i informacja wiążą się pojęcia takie jak: sygnał, bodziec, wrażenie, spostrzeżenie, wiadomość. Jednak akcent w tej pracy położony zostaje na grupę, do której należą pojęcia takie jak: ślad, symptom, znak i symbol. Spośród wyżej wymienionych pojęć, najczęściej



wątpliwości stwarza pojęcie znak. Jest najczęściej używanym terminem przez projektantów, a zarazem jednym z głównych elementów tej pracy.

## I. Znak

Ze względu na wielość interpretacji pojęcia znak, można odwołać się najpierw do definicji proponowanej przez *Słownik języka polskiego*: *to, co ma poinformować o czymś przez wywołanie określonych skojarzeń*<sup>7</sup>. Znak jest zawsze znakiem *dla czegoś* lub znakiem *czegoś*. Definicja Ch.W.Morrisa mówi, że jest to *wszelki wzór podniety różny od przedmiotu oznaczanego (...) jeśli wywołuje w organizmie dyspozycję do jakichkolwiek reakcji poprzednio wywoływanych przez ten przedmiot*<sup>8</sup>. Znaczenie tej definicji łatwo podać na przykładzie znaków drogowych. Graficzna forma przedstawiająca rondo zastępuje nieobecny bodziec, to jest ruch okrężny i oddziałuje na zachowanie kierującego.

Znak ma zdolność wywoływania u odbiorcy myśli o przedmiocie innym niż on sam, znak to: *graficzna forma, gest, sygnał przedstawiające przedmiot, pojęcie bądź polecenie; informacja o przynależności, autorstwie bądź własności wyrażona skrótem umownym; rzecz lub zjawisko oznaczające inną, nieobecną rzecz lub zjawisko*<sup>9</sup>. Projektowanie znaków jest procesem zbierania informacji, analizowania tego, co jest wokoło, stawianiem sobie celu i zadań, szukania tego, co interesujące. Projektować to znaczy określać kontekst, w którym owe znaki będą funkcjonowały i dla kogo będą przeznaczone, kto będzie odbiorcą. Zatem, czy pojęcie znaku różni się od pojęcia komunikatu? Komunikat wywiera konkretny wpływ na odbiorcę, nieprzypadkowy, natomiast znaku to nie dotyczy, gdyż wywiera wpływ na odbiorcę lub nie. Należy wspomnieć, iż znak jako nośnik informacji może mieć wiele znaczeń i związków między nimi nie musi być logiczny. Dochodząc do konkluzji, każdy komunikat jest znakiem, ale nie każdy znak jest komunikatem. Przykładem może być tutaj pismo, na przykład hieroglify. Pismo to nie jest dla nas komunikatem, mimo że przekazuje nam jakieś informacje. Dlaczego? Dlatego, iż nasz zakres odbioru tych informacji, znacznie różni się od zakładanego przez nadawcę, a nawet idąc dalej, proces interpretacji jest zdecydowanie inny, niż ówczesny nadawca zakładał. W istocie, hieroglify znaczą coś, na przykład, że powstały w określonym miejscu i czasie, w konkretnym kontekście, zatem możemy nazwać je znakami, jednak nie jest nam dane zinterpretowanie komunikatu nadanego

przez nadawcę, bowiem został skierowany do kogoś innego, czyli nie jest komunikatem.

Reasumując, znak może znaczyć coś innego dla nadawcy i co innego dla odbiorcy. Może pełnić również funkcję samodzielną, gdy jego wizualny charakter jest zupełnie jednoznaczny. *Obie kreski – piszą Frutiger – przecięte w pewnym punkcie mają być tak odebrane, aby całość krzyża była jednoznaczna*<sup>10</sup>. Uświadomienie sobie tych podstaw da nam wgląd o prawidłowościach w zestawianiu różnych znaków. Za pomocą różnej kombinacji znaków, obok wartości graficznej, pojawić się mogą wszelakie wrażenia natury filozoficznej, czy metafizycznej. Tworzenie znaków będzie miało miejsce wtedy, kiedy poprzez nałożenia różnych elementów, metodą eliminacji, pozostawimy tylko te, które będą przejrzyste i rozpoznawalne. Martin Krampen<sup>11</sup> rozróżnia:

- fonogramy – czyli znaki oznaczające dźwięki, np. litery
- logogramy – znaki niezależne od dźwięków

Logogramy dzieli na piktogramy i diagramy:

- piktogramy – mają charakter ikoniczny, odnoszą się do realnego przedmiotu poprzez podobieństwo, np. piktogram człowieka
- diagramy – nie mają charakteru ikonicznego, obrazują pojęcie lub zjawisko, np. znak dolara

Wyróżnia się też symbole pośrednie i bezpośrednie:

- symbole bezpośrednie wskazują na cechy przedstawianego obiektu, odwołują się do cechy właściwej, wywołując określone skojarzenie. Jako przykład może to być słuchawka od telefonu, odwołująca się do sytuacji telefonowania.
- symbole pośrednie, substytuują z kolei inną rzecz. Zatem nie są oparte na bezpośrednim skojarzeniu, ale są wynikiem umowy społecznej. Przykładem takiego znaku jest podkowa.

Aby coś było, czy też stało się znakiem, spełniać musi określone warunki. W przeciwieństwie do informacji, której możemy szukać wszędzie, wśród znaków wątpliwych i niewątpliwych, jak i również poza nimi, czyli bezpośrednio spośród przejawów rzeczywistości.

## II. Pismo

*Pismo jest jednym z naczelných aspektów kultury, wyraźne odróżniającym ludzkość od świata zwierząt*<sup>12</sup> – pisze Diringer w swojej książce. Lecz zanim powstał znak, zanim ludzie zaczęli pisać, musieli posługiwać się

językiem, nazywać rzeczy. Rozwijający się przez całą historię ludzkości system porozumiewania się, który prawdopodobnie początkowo składał się z głosek, zawierał także wszelką gestykulację i to może ona, stała się genezą znaków piśmienniczych. W tym momencie obrazki stawały się pismem. Jednakowo interpretowane przez członków danej społeczności utrwały to, co pomyślane i wypowiedane, mogły być odczytywane bez ograniczeń czasu. Źródłem rozwoju każdego rodzaju pisma, które powstawało na drodze normalnego rozwoju są z pewnością pisma obrazkowe. Tutaj możemy mówić o dwóch kategoriach rozwoju – NIEZMIENNE pisma obrazkowe oraz pisma ALFABETYCZNE. Żywym dowodem niezmiennego pisma jest pismo chińskie, które nawet przez stulecia nie doznało większych zmian.

Pismem alfabetycznym nazwiemy pismo, które przeszło ewolucję od pierwotnych znaków obrazowych do znaków czysto fonetycznych. Doskonałym przykładem jest tutaj nasz łaciński alfabet, gdzie z wczesno obrazkowych znaków przekształca się w czysto abstrakcyjny znak. Dringer wyróżnia następujące rodzaje pisma<sup>13</sup>:

- piktograficzne – przedstawiające konkretnie obrazowany przedmiot,
- mnemotechniczne – fizyczne przedmioty zawierające zakodowaną informację w postaci systemu węzłów czy nacięć (pismo Quipu),
- ideograficzne – przedstawiające pojęcia, na przykład wczesna forma hieroglifów, czy pismo chińskie,
- analityczne – czyli forma przejściowa od ideogramów do pisma fonetycznego, sposobem zapisu zbliżone do rebusów, przykładem jest zarówno pismo hieroglificzne jak i klinowe. Z pisma analitycznego rozwinęły się fonetyczne, a te rozróżniają pisma sylabiczne – wcześniejsze i alfabetyczne – ostatnia forma rozwoju.

Zatem, jakim rodzajem systemu jest typografia? Czy historia pisma jest ewolucją, czy odpowiedzią na to, co się dzieje wokół nas? Współczesna typografia pokazuje, iż alfabet staje się wartością nadrzędną nad pojedynczym znakiem tworząc specyficzną strukturę. Według de Saussure'a jest nią znak językowy, który jednoczy ściśle oznacznik i znaczenie, również Umberto Eco pisze: *Znak językowy łączy nie rzecz i nazwę, ale pojęcie i obraz akustyczny*<sup>14</sup>. F. de Saussure dowodzi, iż myśl i dźwięk przed wyartykułowaniem są bezkształtną masą. Bez języka, zakres dźwięków możliwych do wyprodukowania przez człowieka jest tylko hałasem, a płaszczyzna pojęcia *jest równie niewyraźną mgławicą emocji i postrzegania*<sup>15</sup>. Język łączy dwie warstwy, a zarazem rozcina je na pojedyncze, oddzielne powtarzalne części, czyli znaki. Dla de Saussure'a naj-

bardziej kłopotliwą cechą językoznawczą znaku była umowność. Nie ma podobieństwa pomiędzy dźwiękiem *koń* a pojęciem *konia*. Nie ma żadnego naturalnego związku pomiędzy materialnym, fonicznym aspektem znaku, czyli obrazem formy dźwiękowej (oznacznik) z myślowym obrazem przedmiotu (znaczenie). W połączeniu między oznacznikiem a znaczeniem, dźwięk i pojęcie są umowne. Tożsamość znaku pozostaje nie w znaczeniu samego znaku, ale w relacji do innych znaków w systemie. Dźwięk *koń* jest rozpoznawalny w opozycji do innych dźwięków jak na przykład słoń, dłoń. Ponadto pojęcie *koń* posiada tożsamość tylko w opozycji do innych pojęć takich jak krowa, antylopa, kucyk. Znaczenie znaków nie znajduje się wewnątrz samego znaku, ale wytwarzane jest przez system języka. Znak występujący sam jest pusty.

Reasumując, według de Saussure'a znak jest zjawiskiem psychicznym, które realizuje się w umyśle ludzkim i polega na odniesieniu oraz akustycznego, czyli dźwięku do pojęcia. Oba te składniki są nierozłączne i stanowią o znaku. Rozumienie znaczenia dźwięku jako tego „tajemniczego”, powstającego w umyśle użytkownika języka jest charakterystyczne u strukturalistów francuskich. Alfabet jest rodzajem systemu semiotyki, jest skonstruowany aby przedstawić mowę. Pisanie jest zatem obrazowaniem języka, zestawem znaków dla przedstawiania znaków.

### III. Kod

Ludzie w codziennym życiu, w aktach komunikacji muszą sięgać do gotowych, prostych i nieskomplikowanych wzorów, aby móc szybko ocenić pozycję drugiego człowieka lub znaczenie, wartość jakiegoś przedmiotu, odszyfrować zakodowaną informację. Zdolność odkodowania przekazów stanowi podstawę udanej i efektywnej komunikacji. W kulturze, w której dominują obrazy, musi istnieć cała galeria rozmaitych kodów, potrzebnych do przenoszenia znaczeń. Zatem co rozumie się przez pojęcie *kod*? Słownikowo określa się to pojęcie jako *system umownych sygnałów, znaków, liter, nazw itp. używany do przekazywania informacji*<sup>16</sup>. Porębski pisze: *Pomiędzy informacyjnym kanałem a odbiorcą jest kod. Kod umożliwia odbiór, ale równocześnie kod dozuje i schematyzuje informację samą*<sup>17</sup>.

Kody towarzyszą nam od początku naszego życia. Jest nim używany przez nas codziennie język i składające się na niego: słownictwo, składnia, intonacja. Jest nim także pismo oraz wszelkie schematy i rysunki. Kodu uczymy się przez całe życie, a niektóre z nich zostały

nam przekazane przez naszych przodków. Aby zrozumieć właściwie komunikat należy zastosować taki sposób kodyfikacji, który umożliwi zinterpretowanie komunikatu według określonych ustaleń. Mówiąc o kodach, należy zadać pytanie co uzyskujemy ustanawiając kod? Odpowiada na nie Umberto Eco: *ograniczamy liczbę elementów zasobu i możliwych kombinacji. Informacja u źródła maleje, możliwość przekazywania komunikatów wzrasta*<sup>18</sup>. Projektowanie znaków komunikacji wizualnej polega na zaprojektowaniu układu, na bazie którego budowane są elementy wizualne, kształty, litery, pozwalające na stworzenie jednorodnej merytorycznie i wizualnie grupy znaków, które spełniają określone funkcje.

Z pojęciem kodu łączy się także kontekst i znaczenie. Jeżeli kod istnieje bez kontekstu i znaczenia lub zostanie ograniczony dostęp do tych przymiotów, nie dojdzie do prawidłowego odbioru. Na przykład napisy w obcym języku będą takim kodem, lub znak graficzny zaprojektowany bez uwzględnienia do kogo i gdzie ma być przeznaczony. Tak zwany „czysty kod” może dostarczać nam zaledwie wrażeń estetycznych, ale należy pamiętać, iż istotą kodu jest przenoszenie informacji.

Należy pamiętać o tym, iż zasięg funkcjonowania nowego kodu obejmuje nie tylko przekazy, które powstają na nowo, ale i te, które zdawały się zapomniane. Nie mamy nigdy pewności, że zakodowana informacja dotrze do odbiorcy w takiej formie w jakiej została zamierzona. Możemy jednak zwiększyć prawdopodobieństwo poprawnego odbioru poprzez redukcję szumów, co jednak nie zawsze jest możliwe. Co możemy zatem zrobić? Dobrac kod w taki sposób, aby wyłączał potencjalne źródło błędów, ewentualnie pozwalał na poprawianie błędów, na które nie mamy wpływu. Taki kod będzie nazywany kodem prekorektywnym<sup>19</sup>. Przybiera on większą lub mniejszą (w stosunku od natężenia ewentualnych szumów) nadmiarowość (redundancja) emitowanego przekazu w zależności do teoretycznego minimum. Redundancja<sup>20</sup> to cecha kodu obejmująca więcej informacji, niż to jest konieczne do przekazania treści. Do najbardziej redundantnych kodów należą języki mówione jak i pisane, w szczególności powstałe na bazie alfabetu łacińskiego. Dzięki nadmiarowości języka, drobne zakłócenia nie są w stanie naruszyć przesyłanej treści. W przypadku wykluczenia redundancji, proces porozumiewania się stałby się trudny i męczący, gdyż każdy nieoczekiwany błąd doprowadziłby do zdeformowania sensu przekazu.

Reasumując, redundancja umożliwia nam koncentrację wybiórczą na niezależnych częściach komunikatu, pozwala przewidywać jego

kolejne części oraz koncentrować się na newralgicznych elementach przekazujących główną istotę przekazu. A w przypadku odwrócenia uwagi, nie zważając na brak szczegółów, nie zgubimy przekazywanego znaczenia. Trudno jest jednak wykazać granicę, gdzie przekazywanie informacji będzie nieczytelne dla odbiorcy, gdyż zależy w głównej mierze od okoliczności, kontekstu. Barbara Sobkowiak pisząc o kodzie zwraca uwagę, iż jeżeli w danym kodzie istnieją już ustalone interpretacje, które dotyczą danego komunikatu, to określa się go mianem komunikatu znaczącego<sup>21</sup>.

Jednak kod nie zawsze jest odczytany w zamierzony sposób. Zrozumienie kodu wymaga większego zasobu wiedzy i doświadczenia, więc może być odczytany przez określoną grupę odbiorców. Wprowadzenie tekstu obok obrazu może wzmocnić lub nadać zupełnie inny sens przekazowi. Elementy mogą ze sobą również konkurować (co może doprowadzić do wieloznaczności semantycznej) jak i elementy mogą być obojętne wobec siebie, tworząc niejasny przekaz i wrażenie bałaganu, wykluczając proces skutecznego porozumienia nadawcy z odbiorcą. Kody z którymi mamy do czynienia w komunikacji wizualnej to najczęściej komunikaty tworzone ze znaków<sup>22</sup>:

- mowa – składająca się z fonemów,
- obrazy (ikonemy) do których należą piktogramy, fotografie, schematy, rysunki,
- pismo – składające się z fonogramów i ideogramów.

Tak więc komunikaty wizualne można podzielić ze względu na rodzaj stosowanych kodyfikacji na trzy grupy:

- budowane za pomocą znaków pisanych,
- budowane za pomocą znaków obrazowych (ikoniczne),
- budowane za pomocą jednych i drugich.

Do komunikatów pisanych zalicza się komunikaty fonograficzne, to znaczy komunikaty zbudowane ze wszelkich znaków, które mają związek z dźwiękiem i mową i ideograficzne (są nimi grafemy i zapis nutowy). Grafem jest to jednostka strukturalna systemu pisma, mającą znaczenie językowe i typową formę graficzną. Ideogram to umowny znak pisemny. Ideogramami są znaki pisma chińskiego, japońskiego oraz cyfry. System pisma, w którym ideogramy oznaczające pojęcia zastępują litery nazywa się ideografią. Jest następnym krokiem ewolucji po piktografii, najwcześniejszej formie pisma.

Piktografia funkcjonowała tak jak ideografia bez powiązania z dźwiękami mowy. Zapisywana za pomocą piktogramów, rysunków

uproszczonych mających odniesienie do rzeczywistości, przedstawiająca ludzi, rośliny i zwierzęta. Ideogram powstał więc w drodze ewolucji. Początkowo jego forma była powiązana z rzeczywistym obiektem, jednak stopniowo zaczęła się oddalać. Jak łatwo zauważyć piktogram nie zanikł mimo tego i nadal egzystuje. Dzisiaj klasyfikuje się go jako ikonem. Ikonemy są to znaki wizualne, niezwiązane z mową, przekazujące informacje niezależnie od barier językowych. Do ikonemów zaliczamy logogramy – są niezależne od dźwięków i dlatego mają istotną wartość informacyjną, niezależnie od barier językowych<sup>23</sup>, to obrazy uproszczone; do tej grupy zaliczamy piktogramy i diagramy. Diagram jest również niezależny od dźwięków mowy. To znak funkcjonujący w małych grupach lub pojedynczo, nie stanowi części większych systemów tworzących pismo. Znak dolara jest przykładem takiego diagramu.<sup>24</sup>

### Kontekst w komunikowaniu

Aby komunikat został prawidłowo odczytany należy umieścić go w kontekście. Nierozzerwalnymi i nawzajem uzupełniającymi się aspektami systemu informacyjnego są kod, kontekst i znaczenie. Czym więc jest kontekst? Według *Słownika wyrazów obcych* to: *część tekstu potrzebna do dokładnego rozumienia wyrazu lub wyrażenia, o które chodzi*.<sup>25</sup> Lindsay i Norman piszą: *Ogromną ilość informacji, jaka jest nagromadzona i zazwyczaj automatycznie wykorzystywana do zrozumienia zdarzeń, określamy mianem kontekstu tych zdarzeń*.<sup>26</sup> B.Dobek-Ostrowska zaś twierdzi: *Kontekstem komunikacyjnym określa się typ sytuacji w której ten proces (proces komunikowania) zachodzi. Konkretna wiadomość przekazywana w jednym kontekście może mieć odmiennie znaczenie w innym*.<sup>27</sup> W rozumieniu potocznym kontekst może być określony jako środowisko informacji. Jest przestrzenią dla percepcji, ma charakter opisowy, a percepcja poznawczy. Spełnia on wiele znaczących funkcji w procesie postrzegania. Cechą kontekstu jest to, że dopełnia, opisuje, dopasowuje, uzupełnia, wyjaśnia, umiejscawia, przetwarza, integruje, generuje, segreguje, umiejscawia informacje. Jest niezbędny, by spełniła się percepcja.

Na skuteczność procesu dekodowania i interpretacji przekazu wizualnego mają wpływ okoliczności w jakich komunikat jest przekazywany, jak i możliwość odbioru go przez osobę, do której jest on skierowany. Nie bez znaczenia jest doświadczenie odbiorcy, sposób używania symboli i gestów przez niego, oczekiwania w stosunku do odbiorcy oraz

częstotliwość i jakość kontaktów pomiędzy nadawcą a odbiorcą, dla wypracowania wspólnych znaczeń używanych kodów. Kontekst sprawia, że komunikat jest taki a nie inny. Dzięki niemu łatwo rekonstruujemy brakujące dane, mogą to być brakujące litery w tekście, czy fonemy w zdaniu. Teoria komunikacji społecznej rozróżnia następujące konteksty komunikacyjne:<sup>28</sup>

- interpersonalny
- grupowy
- organizacyjny
- publiczny
- masowy
- międzykulturowy

Edward Hall wprowadza rozróżnienie na kontekst niski i kontekst wysoki.<sup>29</sup> Dotyczy ono każdego rodzaju kontekstu. Poziom kontekstu determinuje charakter informacji i jest podstawą wszystkich późniejszych zachowań włączając do tego również zachowania symboliczne. Zauważa się, że właściwie wszystkie opisywane sytuacje oscylują między wysokim i niskim kontekstem. Nasze sytuacje życia codziennego możemy określić tylko jako niższy lub wyższy kontekst.

Niski kontekst oznacza, że większość informacji zawarta jest w samym komunikacie i znajduje się w kodzie bezpośrednim. Rozmowa dwojga ludzi, którzy znajdują się raczej w wyższym kontekście niż niższym, będzie sprawiała wrażenie mało konkretnej, gdyż zawierać będzie bardzo mało konkretów. Poruszając istotny problem rozmówca nie nazywa swych problemów po imieniu, tylko krąży wokół sedna sprawy. Liczy na empatię i inteligencję słuchacza. Dostarczenie nadmiaru informacji, „zagadanie rozmówcy” stawia go w niższym kontekście. Reasumując, kontekst niski zakłada anonimowość odbiorcy komunikatu.

Wysoki kontekst zakłada minimalną ilość informacji zawartych w samym komunikacie, gdyż odbiorca posiada już większość z nich. Jest to kultura logiczna, gdzie następuje swobodny przepływ informacji i angażowanie się w sprawy drugiego człowieka. Znak w wyższym kontekście może istnieć wtedy, kiedy stanie się symbolem. Zazwyczaj komunikowanie związane z wysokim kontekstem, w odróżnieniu od komunikowania związanego z niskim kontekstem, jest ekonomiczne, szybkie, efektywne, satysfakcjonujące; jednakże trzeba poświęcić trochę czasu na jego zaprogramowanie. Jeśli owo programowanie nie zachodzi, komunikacja jest niepełna.<sup>30</sup> Hall wydziela także kontekst dwóch sfer: kontekst zewnętrzny, czyli warunki otoczenia fizycznego, w jakim

przetwarzany jest komunikat, to znaczy kontekst społeczny w jakim jednostka funkcjonuje kontekst wewnętrzny, czyli cechy konkretnego odbiorcy warunkujące przekaz uwzględniając w tym jego cechy somatyczne i psychiczne. Kontekst wewnętrzny w dużej mierze determinowany jest przez kontekst zewnętrzny.

Duże znaczenie podczas odbioru komunikatu mają okoliczności zewnętrzne, na które nie mamy bezpośrednio wpływu, zachodzące w sposób naturalny, jak na przykład wpływ światła. *O tym, czy chusteczka do nosa wydaje się, bądź nie wydaje biała, nie rozstrzyga bezwzględna ilość światła jaką posyła oku, lecz miejsce chusteczki na skali walorów jasności, tworzonej przez całe otoczenie*<sup>31</sup>. Po prostu przedmiot promieniujący blaskiem odczytywany jest jako źródło, które wysyła własną energię świetlną, jednak wrażenie to, nie jest zawsze zgodne ze stanem fizycznym. Wieczorem na ciemnej ulicy kawałek gazety jarzy się jak światełko, gdyż samo odbite światło wystarczy aby spostrzec blask, biorąc pod uwagę, że jasność przedmiotu przewyższa to, które wynika z jego położenia na skali ustalonej przez resztę pola.

Inną, ważną okolicznością zewnętrzną jest sytuacja patrzącego względem przekazu, czyli możliwość patrzenia „pod kątem”. Skróty perspektywiczne już od dawna są doceniane przez projektantów. Deformacja jest głównym czynnikiem w percepcji głębi, zmniejsza bowiem prostotę, a zwiększa napięcie w polu widzenia, zatem tworzy potrzebę uproszczenia i rozładowania napięcia. Przykładowo, poziome znaki drogowe malowane są w skrócie uwzględniając zmniejszającą się odległość.

## Kontekstowanie

Kontekstowanie – pisze Hall – to *zdolność mózgu polegająca na dostarczeniu brakujących informacji*<sup>32</sup>. Według niego kontekstowanie zawiera w sobie prawdopodobnie co najmniej dwa zupełnie różne, lecz powiązane ze sobą procesy – jeden – zachodzący we wnętrzu organizmu – drugi – poza nim. Kontekstowanie tkwi najwidoczniej głęboko w procesach zawiadujących ewolucją zarówno systemu rozumowego, jak i receptorów czuciowych, szczególnie oczu i uszu<sup>33</sup>. Zatem gdzie możemy odnaleźć kontekstowanie? Odpowiedź jest prosta: wszędzie. Można ukazać to na podstawie postrzegania kolorów. Każdy dekorator wnętrz wie, iż ostry kolor ścian, deseni, może zmienić postrzeganą barwę mebli. Zatem odcień jednego koloru zależy od kontekstu barw towarzyszących. Kontek-

stowanie pozwala na uniknięcie błędu, pomimo niepełnych informacji; dzięki niemu możemy zrekonstruować brakujące fragmenty obrazów, czy pominięte litery w tekście. Umożliwia przypasowanie do wzorów, dlatego dobrze odczytujemy pismo drukowane i pisane, poznajemy figury, mimo różnego ułożenia na płaszczyźnie.

## Dekodowanie

Według *Słownika języka polskiego* dekodowanie to *przetwarzanie otrzymanej zakodowanej informacji w informację pierwotną, bez zmiany jej treści*<sup>34</sup>. Odbiorca zawsze musi sobie zadać pytanie o intencje i oczekiwania podmiotu przesyłającego określone informacje. Odbiorca poddając interpretacji daną wiadomość musi ją rozkodować, to znaczy przełożyć na język jak najbardziej dla niego zrozumiały. Dekodowanie jest fragmentem procesu odczytywania komunikatu polegającym na przetransponowaniu języka kodu, czyli komunikatu skonstruowanego przez nadawcę, na pojęcie zrozumiałe dla odbiorcy. Zatem kod powinien być tak skonstruowany, aby mógł być dostosowany do możliwości odbioru na poziomie odbiorcy i tak dobrany, aby odbiorca nie tracił dużo czasu na szukanie potrzebnych mu informacji do jego zrozumienia. Jednak dla Umberto Eco procesy kodowania i dekodowania są bardziej skomplikowane. W *Nieobecnej strukturze* wskazuje, że oprócz kodów istnieją subkody, które mogą mieć różny charakter: ideologiczny, afektywny, estetyczny i mogą być różne dla każdego uczestnika procesu komunikowania.



rys. 2 Model semiotyczny Umberto Eco

Aby dekodowanie stało się efektywne, każda z jednostek semantycznych powinna posiadać elementy, które nadają jej indywidualnego charakteru. Wszystkie kody wymagają zidentyfikowania i rozpoznania. Czytanie także polega na rozpoznawaniu kształtu wyrazów, a nie pojedynczych liter. Zatem o procesie dekodowania możemy mówić wtedy, kiedy poszczególne elementy graficzne widzimy jako elementy większej całości, utożsamiane jako równoważne pojęcia.

Badania nad czytelnością mówią, że oko chwytą równie szybko słowo jak i pojedynczą literę. Wskazywały również na to, że najważniejsza jest struktura budowy litery. Skutkiem tego wniosku, skupiono się na projektowaniu pisma, które będzie odpowiadać standardom potrzebnym dla komfortu i higieny czytania. Dlatego powstały pisma, które ułatwiają odbieranie treści przez szerszy krąg odbiorców z optymalną szybkością, w określonym czasie. Należy zwrócić tutaj uwagę na czas, ponieważ większość informacji ma wtedy sens, kiedy zostanie podana w odpowiednim momencie. Druki masowe (gazety, prospekty, itp.) powinny być tak zaprojektowane, aby ich odbiór był jak najszybszy.

Kształt litery, który formował się w ciągu stuleci ma za zadanie wyrażać myśli oraz przekazywać komunikat, czyli służyć komunikacji. Adrian Frutiger wyróżnia trzy ich grupy<sup>35</sup>:

- odręczne
- maszynowe
- drukarskie.

Jednak nie każde pismo jest do wszystkiego – pisma odręcznego nie użyjemy pisząc list firmowy, ponieważ jest zbyt charakterystyczne i indywidualne, a pismo maszynowe jest proste do odczytania nawet na niedobrej odbitce. Reasumując, czytelnik świadomie lub nieświadomie akceptuje formę typograficzną bardziej czytelną, wzbudzającą estetyczne doznania w podświadomości. Każdy z nas z chęcią sięgnie po publikację dobrze zaprojektowaną pod względem typograficznym, która nie tylko ucieszy nasze oko, ale doda komfortu i przyjemności czytania. Podstawową zasadą funkcjonalnej typografii jest właściwy dobór środków oraz ich zgodne użycie z właściwymi jej typograficznymi regułami. Projektowanie zgodne z regułami sprawia, że tekst staje się czytelny, jednoznaczny i zrozumiały. Wszystko możemy wyrazić przez pismo – powagę, zaufanie, poczucie bezpieczeństwa, mimo że większość ludzi nie do końca zdaje sobie z tego sprawę. Jest to możliwe dzięki abstrakcyjnej formie liter jak i całej historii, która za nim stoi.

Aby dekodowanie przebiegało prawidłowo należy zwrócić uwagę na to, aby człon semantyczny:<sup>36</sup>

- posiadał indywidualny charakter elementów,
- powinien odróżniać się od tła – wyraźniejszy kontrast sprzyja większej czytelności,
- posiadał wyraziste kształty liter – to nie najprostsze, lecz wyraziste kształty liter są najlepiej czytelne,<sup>37</sup> – nie powinien konkurować z sąsiadującymi elementami,
- przekaz powinien być spójny z formą wizualną (zasada kongenialności).

typografia      TYPOGRAFIA

Tekst złożony majuskułą przypomina prostokąt i nie jest dość charakterystyczny dla naszego oka. TO JEST TEKST PRZYKŁADOWY PISANY MAJUSKUŁĄ, JEST O WIELE GORZEJ CZYTELNY I MĘCZĄCY DLA OCZU. Dzięki zmiennej wysokości liter minuskuła nadaje wyrazowi charakterystyczny kształt, dzięki któremu możemy szybciej zidentyfikować słowo i mimo niesprzyjającego otoczenia – odczytać.

### Dekodowanie tekstu i czytelność

Komunikaty powinny być wyodrębnione i sformułowane w sposób czytelny dla odbiorcy. Także fizyczna forma komunikatu – rodzaj papieru, krój i tym podobne decydują o prawidłowym odbiorze. Przed rozmieszczeniem tekstu na papierze należy postawić sobie zasadnicze pytania: Kto będzie odbiorcą tekstu? W jaki sposób dany tekst będzie czytany? Jakie środki typograficzne będą najbardziej odpowiednie i w jaki sposób należy ich użyć? Warunki czytelnej typografii podają nam autorzy publikacji *Pierwsza pomoc w typografii*<sup>38</sup>:

- wybór właściwego kroju pisma
- wybór odpowiedniego rodzaju składu
- właściwe relacje między literami
- właściwe relacje między wyrazami w jednym wierszu
- właściwe relacje między odstępami międzywyrazowymi i międzywierszowymi

- właściwe relacje między stopniem pisma a odstępami międzywierszowymi
- właściwe relacje między szerokością składu a odstępami międzywierszowymi

## Zakończenie

Dzisiejszy świat jest bardzo złożony. Człowiek stał się bardziej mobilny niż kiedykolwiek i jego percepcja także uległa zmianie. Skrócił się czas przeznaczony na asymilację i refleksję, a co za tym idzie człowiek został zmuszony do rozwijania nowych technik percepcji i nowych możliwości odczytania języka naszego świata. Jednak niezaprzeczalnie wymogiem każdego sposobu porozumiewania się oraz weryfikacji jest dialog. Pozwala on na dostrzeżenie i odświeżenie swojej wizji. Projektowanie jest również formą dialogu – konsultacją między doktorem, który posiada specjalistyczną wiedzę a pacjentem, który wyjaśnia objawy. Po tej rozmowie lekarz zaleca odpowiednie leczenie. Pozycja projektanta i designera powinna polegać na współpracy i dialogu.

Każdy człowiek żyje w środowisku społecznym, dla którego komunikacja jest jednym z najważniejszych wyznaczników aktywności jednostki. Właściwie wszystkie zachowania człowieka związane są z komunikacją, ponieważ każde działania zrealizowane lub realizowane, przekazują jednostce i otoczeniu jakąś informację. Komunikacja społeczna jest zdominowana przez obraz, będący jednocześnie formą przekazu i nośnikiem informacji. Żyjemy w erze komunikowania. Według niego komunikowanie scala całą działalność praktyczną. Praktykę zaś tworzy człowiek, który opanowuje cały świat i sprawia, że natura wciąż zmienia się w kulturę. Znak jest jednym z podstawowych elementów komunikacji społecznej. Znaki, zakodowane informacje, symbole towarzyszą człowiekowi od zawsze, komunikując i przedstawiając jakąś treść. Wyrażają i uobecniają jakąś rzeczywistość zawsze wobec kogoś. Poprzez jego oszczędną formę, za pomocą najprostszycy elementów można wiele przekazać. Rozpowszechnianie znaku w społeczeństwie następuje na przykład poprzez różne instytucje, które ustalają kod w obrębie którego funkcjonuje dany znak, a dalej idąc uczą rozpoznawania i właściwego odczytywania. Wykorzystanie formy czy nawet sposobu budowania znaku, pozwala stworzyć całkowicie nowy system kodów. Przy budowaniu znaku ważny jest również kontekst, wewnątrz którego jeden i ten sam element, może mieć szeroki zakres interpretacji.

Znak wyrwany z kontekstu, w którym współegzystuje z innymi znakami może być niebezpieczny. Kontekst pomaga zrozumieć, w jakim znaczeniu został użyty znak, a równocześnie sam kontekst jest budowany ze współdziałania poszczególnych znaków. Znak pisany może stać się „znamieniem”, które pozostaje i nie kończy się w teraźniejszości w momencie jego zapisywania. Wszelki znak może oderwać się od danego kontekstu i stworzyć nowe, które są niewyczerpane.

## BIBLIOGRAFIA:

- R.Arnhem, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk 2004  
 Biuletyn Sztuki Projektowania nr 1. Wybrane zagadnienia komunikacji wizualnej w kontekście pracy dydaktycznej Bogumiła Szymańdy, ASP Katowice 2005  
 P.Bogdanowicz, *Człowiek i przestrzeń*, Warszawa 1998  
 M.Bogunia-Borowska, *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Kraków 2004  
 D.Diringer, *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, Warszawa 1972  
 B.Dobek-Ostrowska, *Współczesne systemy komunikowania*, Wrocław 1998  
 U.Eco, *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973  
 U.Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996  
 J.Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999  
 A.Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Warszawa 2003  
 E.Hall, *Poza kulturą*, Warszawa 2001  
 E.Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2005  
 T.Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, Warszawa 1988  
 M.Krampen, *Znaki i symbole w komunikacji graficznej*, Kraków 1978  
 A.Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981  
 E.Lupton, A.Miller, *Abbott Design Writing Research*, Phaidon 2004  
 P.H.Lindsay, D.A.Norman, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka*, Warszawa 1984  
 M.McLuhan, *Wybór tekstów*, Poznań 2001  
 J.Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Łódź 1998  
 M.Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986  
 F.Richaudeau, *Podręcznik typografii i łamania kolumn, czyli sztuki drukarskiej*, Warszawa 1997  
 A.Robinson, *The story of writing*, London 2003  
 Słownik języka polskiego PWN, Warszawa 1978

N.Wiener, *Cybernetyka a społeczeństwo*, Warszawa 1961  
H.P.Willberg, F.Forssman, *Pierwsza pomoc w typografii*, Gdańsk 2004  
B.Zachrisson, *Studia nad czytelnością*, Warszawa 1970

#### PRZYPISY

- 1 N.Wiener, *Cybernetyka a społeczeństwo*, Warszawa 1961, s. 170.
- 2 M.Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 38.
- 3 T.Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, Warszawa 1988, s. 105.
- 4 B.Dobek-Ostrowska, *Współczesne systemy komunikowania*, Wrocław 1998, s. 13.
- 5 *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1978, s. 981.
- 6 U.Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 91.
- 7 *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1978, s. 1045.
- 8 Ch.Morris, *Signs, Language and Behavior*, cyt. za: A.Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 132.
- 9 P.Bogdanowicz, *Człowiek i przestrzeń*, Warszawa 1998, s. 256.
- 10 A.Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Warszawa 2003, s. 45.
- 11 M.Krampen, *Znaki i symbole w komunikacji graficznej*, Kraków 1978.
- 12 D.Diringer, *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, Warszawa 1972, s. 21.
- 13 *ibidem*, ss. 26–40.
- 14 U. Eco *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 113
- 15 E.Lupton i A.Miller, *Design Writting Research*, Phaidon 2004, s. 53, „an equally vague nebula of emotion and perception”
- 16 *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1978, s. 946.
- 17 M.Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 25.
- 18 U. Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996, s. 45.
- 19 M.Porębski, *op.cit.*, s. 28.
- 20 *ibidem*, s. 32.
- 21 B.Dobek-Ostrowska, *Współczesne systemy komunikowania*, Wrocław 1998, s. 14.
- 22 *ibidem*.
- 23 M.Krampen, *op. cit.*, ss. 9–10.
- 24 *ibidem*, s. 9.
- 25 *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 1980, s. 384
- 26 P.H.Lindsay, D.A.Norman, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka*, Warszawa 1984, s. 159.
- 27 B.Dobek-Ostrowska, *op. cit.*, s.11.

- 28 B.Dobek-Ostrowska, *op. cit.*, ss. 11–12.
- 29 por. E.Hall, *Poza kulturą*, Warszawa 2001.
- 30 E.Hall, *op. cit.*, ss.105–106.
- 31 R.Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk 2004, s. 344.
- 32 E.Hall, *op. cit.*, s. 99.
- 33 *ibidem*, s. 122.
- 34 *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1978, s. 372.
- 35 A.Frutiger, *op. cit.*, s. 162.
- 36 H.P.Willberg, F.Forssman, *Pierwsza pomoc w typografii*, Gdańsk 2004, s. 21.
- 37 *ibidem*.
- 38 *ibidem*, s. 28.



---

# Piotr Skorus

---

## BAWIĄC SIĘ PRZESTRZENIĄ

---

Dyplom **2008**

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Studia pierwszego stopnia – studia licencjackie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **PRZESTRZENIE**

Promotor: **PROF. ADAM ROMANIUK**

PRACA TEORETYCZNA

Promotor: **DR ALEKSANDRA GIEŁDOŃ-PASZEK**

Recenzent: **DR DARIUSZ GAJEWSKI**

### WSTĘP

**Ludzkie** oko często płata figle. Przez jego niedoskonałości dajemy zwiść się różnym iluzjom i złudzeniom optycznym. Z czasem ludzie nauczyli się wykorzystywać złudzenia optyczne do swoich różnorodnych celów. Nie mogło być oczywiście tak, że zabrakło by ich w sztuce, czyli często jednej wielkiej iluzji. Już w starożytności według legendy żył malarz Zeuksis, który namalował tak dobrze i realistycznie winogrona, że ptaki zlatywały się, by się nimi raczyć. Chyba najbardziej znaną iluzją w sztuce jest perspektywa linearna, czyli wrażenie przestrzeni w obrazie, grafice, czy rysunku od czasów renesansu niemal bez przerwy wykorzystywana w sztuce. Perspektywa pozwala stworzyć iluzję przestrzeni na płaszczyźnie. W XX w. sztuka w dużej mierze zrezygnowała z tak istotnego niegdyś iluzjonizmu na rzecz sztuki nieprzedstawiającej, czy performance'u. Operowanie iluzją stało się domeną kultury masowej i technologii medialnych – fotografii, filmu, telewizji. Obraz fotograficzny i kinowy zawsze cechowały: iluzja perspektywy, efekt głębi ostrości i złudzenia ruchu. Kolejny etap rozwoju iluzji przestrzeni nastąpił w erze komputerów. Iluzje stały się często realniejsze, niż otaczający nas świat dzięki rzeczywistości cybernetycznej, animacji trójwymiarowej, komputerowo animowanym filmom, itd. Obrazy generowane lub obrabiane na komputerze są wizualnie takie same jak obrazy uzyskiwane tradycyjnymi metodami fotograficznymi i filmowymi, różnią się natomiast na poziomie tworzywa – są zbudowane z pikseli lub opisane przez równania matematyczne i algorytmy. Od obrazów fotograficznych i filmowych różni je także rodzaj operacji, które można na nich wykonać. Operacje kopiowania i wklejania, dodawania, zwielokrotnienia, kompresowania i filtrowania stanowią przede wszystkim odbicie logiki algorytmów komputerowych i interfejsu człowiek-komputer, natomiast w znikomym stopniu odnoszą się do aspektów istotnych z natury ludzkiej percepcji.<sup>1</sup> Manovich słusznie zauważa tutaj jakie możliwości niesie ze sobą obróbka obrazów w komputerze. Choć obraz zostaje wielokrotnie zmieniony i przekształcony w programie graficznym, oglądający nie zdaje sobie często z tego sprawy.

Komputer stał się również moim narzędziem przy realizacji pracy dyplomowej. Swego czasu robiłem zdjęcia różnych przestrzeni i rytmów w moim otoczeniu. Uwieczniałem różne kraty, okna, luksfery, korytarze i wiele innych obiektów. Obrabiając w komputerze te zdjęcia przyszedł mi do głowy pomysł stworzenia komputerowych grafik, które tworzyłyby

iluzję przestrzeni. Poprzez obróbkę i multiplikację przerobionych zdjęć powstały pierwsze przestrzenie. Następnie narodził się pomysł ich prezentacji w dużym sześcianie, do którego mógłby wejść człowiek. Kolejnym etapem prac była komputerowa animacja tych grafik. Pozwoliła ona uzyskać efekt „wciągania” widza przez przestrzeń grafiki. Prace poprzez projektor rzucane są na ściany sześcianu o boku 2,5 m. Pokazowi towarzyszy muzyka zgrana z rytmem animacji. Moim celem przy tworzeniu owych przestrzeni było to, aby widz stracił poczucie tego gdzie się znajduje, poddał się iluzji wciągania w przestrzeń, spadania. Występuje tu swoista interakcja między obrazem a widzem, polegająca na takim oddziaływaniu obrazu rytmem jego zbliżania się i oddalania, powiększania i otaczania widza w przestrzeni sześcianu, a także rytmem muzyki, że oglądający ma wrażenie przebywania, czy dryfowania w jakiejś nowej przestrzeni i daje się jej porwać. Ale to nie wszystko, ponieważ obraz przenika przez płótno na ścianach cube’a, zachęca do obejrzenia animacji od zewnątrz, czyli jakby wyjścia z przestrzeni i stania się znów obserwatorem, a nie uczestnikiem. Oczywiście oglądający może najpierw obejrzeć pokaz z zewnątrz i dopiero zachęcony nim, wejść do środka sześcianu.

Trudno nie zgodzić się z Manovichem, który pisze: *Nowe media zmieniają nasze wyobrażenie o tym, czym jest obraz, ponieważ zamieniają widza w aktywnego użytkownika. W rezultacie iluzjonistyczny obraz nie jest czymś, na co patrzy użytkownik, porównując go ze wspomnieniami przedstawionej rzeczywistości, oceniając osiągnięte wrażenie realności. Obraz w nowych mediach to coś, w co użytkownik aktywnie wchodzi (...)*.<sup>2</sup> Człowiek staje się teraz uczestnikiem i użytkownikiem dzieł wizualnych, często bywa kierowany i manipulowany przez artystę. Czy w takim razie sztuka wykorzystująca złudzenia optyczne i iluzje jest tylko zabawą, prawie matematycznym rebusem? Czy artyści tworzący „optyczne cuda” chcą nas jedynie zaciekawić, czy też mają jakieś głębsze przesłanie? Bo przecież wzrok jest chyba najważniejszym narzędziem poznania.

## Rozdział I . Jak powstają iluzje i złudzenia optyczne?

*Wszystko co widzimy, może być postrzegane w inny sposób. Dlatego pytam siebie; czy wszystko na co patrzymy nie jest iluzją?*

Sandro del Prete

Iluzja – (z łac. *Illusio* – udawanie), *złudzenie, subiektywna, nie odpowiadająca rzeczywistości ocena sytuacji*.<sup>3</sup> Jest to *doznawanie wrażenia, że widzi się coś, czego w rzeczywistości nie ma; zniekształcone widzenie lub błędna interpretacja czegoś, subiektywna ocena sytuacji lub mających nastąpić wydarzeń: złudzenie, złuda, urojenie.* – tak definiuje iluzję encyklopedia powszechna.<sup>4</sup> Iluzja jest funkcją wyobraźni, a nie woli czy intelektu, potęguje się przez emocje. To jakby jeden ze światów, w którym żyje człowiek. Ten świat może dostarczać człowiekowi przyjemności, zaspokajając jego podstawowe potrzeby, ale też może opanować intelekt i sparaliżować jego aktywność. Obecność iluzji w życiu człowieka jest coraz większa. Media budują w wyobraźni człowieka coraz to nowe iluzje. Iluzją jest też nieprawidłowe postrzeganie jakiegoś realnie istniejącego przedmiotu. Wyróżnia się iluzję endogenną i egzogenną.<sup>5</sup> Endogenną iluzją mogą być np. zaburzenia psychiki, alkoholizm, narkotyki, natomiast iluzją egzogenną może być oglądanie dzieła artystycznego, filmu czy słuchanie muzyki. Zmysł wzroku pozwala nam ulegać iluzjom. Jako że traktujemy nasze oczy jedynie jako instrument pomiarowy, łatwiej uzależniamy się od obrazu. Im dłużej wpatrujemy się w niego, tym rola intelektu maleje, rośnie natomiast iluzja, która jest funkcją wyobraźni. Ludzki umysł daje się oszukać wyobraźni poprzez oczy. Na tym właśnie mechanizmie bazują złudzenia optyczne.

Złudzenie optyczne – jest to błędne postrzeganie pewnych własności elementów rysunku, np. ich wielkości (irradiacja), prostoliniowości, wzajemnej równoległości itp. Zjawisko ma podłoże psychologiczne, wynika z kontekstowego rozpoznawania obrazów przez mózg. Błędna interpretacja obrazu pod wpływem kontrastu, cieni, użycia kolorów, automatycznie wprowadza mózg w błędny tok myślenia. Złudzenie wynika z mechanizmów percepcji, które zazwyczaj pomagają w postrzeganiu. W określonych warunkach jednak mogą powodować pozornie tylko prawdziwe wrażenia. Iluzje wizualne wywołują bodźce iluzyjne. Istnieje wiele rodzajów iluzji wykorzystywanych przez artystów: iluzje geometryczne, iluzje kinetyczne, iluzja perspektywy. Wszystkie wywołują w umyśle odbiorcy wrażenie występowania przedmiotu, relacji lub cechy, których nie ma w rzeczywistości, tzn. nie zawiera ich bodziec optyczny. Dlatego iluzje są zjawiskami percepcyjnymi, nie zaś fizycznymi. Pomimo tego, że widzimy coś, czego nie ma lub widzimy coś takim, jakie nie jest ono w rzeczywistości, to nie istnieje prawdopodobnie mechanizm fizjologiczny odpowiedzialny za pojawianie się iluzji.

Aby lepiej zrozumieć to zjawisko, należy przyjrzeć się procesowi po-

wstawania wzrokowej reprezentacji bodźca, czyli temu, jak mózg odbiera i przetwarza to co widzimy.

Opisuje to koncepcja Stephena Kosslyna.<sup>6</sup> W modelu tym różne typy reprezentacji umysłowych – percepty wzrokowe, czyli to, co widzimy w danym momencie, ślady pamięciowe, np. trwałe wspomnienia, czy obrazy mentalne, np. marzenia, które są ulotne – tworzone są w ramach jednego systemu wizualnego, któremu zawdzięczają swoją obrazową naturę. Kluczową rolę w powstawaniu percepcji wzrokowej każdego przedmiotu odgrywa w tym modelu tzw. bufor wzrokowy, pełniący funkcję ekranu, na który wyświetlana jest informacja wizualna o danym bodźcu. Najpierw do bufora wzrokowego dociera informacja z obszarów odpowiedzialnych za wczesne etapy przetwarzania wzrokowego, potem dane wizualne są w nim aktywnie przetwarzane i przesiewane. Ponieważ dociera ich zbyt dużo z otoczenia, dokonuje tej selekcji tzw. okno uwagi, pełniące funkcję „wąskiego gardła”, ukierunkowując percepcję na określone cechy bodźca. Następnie informacja jest dzielona na informacje o kształcie, kolorze i teksturze obiektu oraz na informację o jego położeniu, wielkości i orientacji w przestrzeni. Tak rozdzielone informacje są badane w dwóch różnych ośrodkach mózgu zwanych szlakiem brzuszonym (szlak co? – kształt, itd.) oraz szlakiem grzbietowym (szlak gdzie? – położenie, itd.). W następnym etapie informacje docierają do modułów zarządzających pamięcią skojarzeniową, gdzie ta nowa informacja zostaje zestawiona ze starą informacją trwale zapisaną w pamięci długotrwałej. Jeśli pasują do siebie, przedmiot wyjściowy jest już poprawnie zidentyfikowany. Po przejściu tej informacji do pamięci krótkoterminowej człowiek staje się jej już świadomy. Jeśli jednak bodziec zostaje zidentyfikowany częściowo lub wcale, system wzrokowy może wprowadzić hipotetyczne informacje na temat bodźca, wymagające jednak sprawdzenia – uruchomione zostanie dodatkowe przeszukiwanie bufora wzrokowego, aby wykryć dodatkowe cechy potwierdzające hipotezę co do tego bodźca. Jest to możliwe dzięki przesunięciu uwagi na wcześniej nie analizowane cechy bodźca. Dzieje się to do momentu znalezienia jakiejś cechy potwierdzonej przez dane sensoryczne lub do rezygnacji podmiotu i przeniesienia uwagi na inny przedmiot.

Artystycznie przetworzony bodziec jest jednak inaczej odbierany od zwykłego. Mechanizm jest ten sam, pojawiają się natomiast znaczące różnice: Pierwsza różnica wynika stąd, że dzieło sztuki jest bodźcem specjalnie spreparowanym przez artystę po to, aby wybiórczo skupić uwagę widza tylko na niektórych, wybranych przez twórcę cechach ma-

lowanego (na przykład) obiektu (...) Przepuszczalnie dzięki temu do okna uwagi w buforze wzrokowym przedostają się przede wszystkim te informacje, które zostały przez artystę szczególnie zaakcentowane na obrazie. Inaczej mówiąc, swobodne podążanie uwagi widza, jego wolność poznawcza w pierwszym kontakcie z dziełem sztuki zostają znacząco ograniczone. Po drugie (...) niekiedy nie udaje się (a na pewno zachodzi to rzadziej, niż w przypadku zwykłych przedmiotów) zidentyfikować od razu przedstawionego przedmiotu, sceny czy sytuacji. (...) Po trzecie (...) dopiero przy pewnym zaangażowaniu interpretacyjnym systemu percepcyjnego obiekty, sceny, czy sytuacje przedstawione przez artystę zostają odpowiednio rozpoznane. (...) Po czwarte wreszcie, dzięki połączeniu z układem limbicznym wielu obszarów zaangażowanych w przetwarzanie informacji wizualnej, przenoszona informacja o przedmiocie artystycznym może zostać nacechowana emocjonalnie i w ten sposób wzmocniona. Na przykład jedne kolory mogą oddziaływać na organizm uspokajająco, inne pobudzająco.<sup>7</sup>

Dzieło sztuki jest z jednej strony takim samym bodźcem wizualnym jak każdy inny, podlega standardowym prawom ludzkiej psychologii i fizjologii, ale z drugiej strony jest bodźcem szczególnym. Dzięki działaniom artysty staje się dla ludzkiego systemu percepcyjno-emocjonalnego większym wyzwaniem, niż zwyczajny przedmiot.

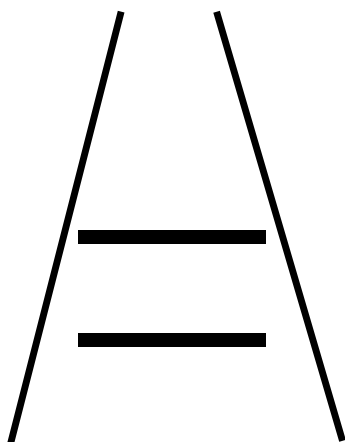
W przypadku niektórych iluzji w sztuce, efekt estetyczny jaki wywierają na widza, wzmocniony jest prawdopodobnie przez równoczesną świadomość podlegania iluzji.

## Rozdział II. Mechanizm działania najbardziej znanych złudzeń i iluzji optycznych.

Już w starożytnej architekturze i sztuce znane były przykłady faktu uwzględniania odkształcenia form rzeczywistych na siatkówce oka. Patrząc na niektóre egipskie, greckie, czy rzymskie konstrukcje, możemy wnioskować, że ich autorzy znali reguły rządzące naszą percepcją i efekt występowania optycznych złudzeń. Złudzenia te zaczęły fascynować ludzi, stały się często rodzajem zabawy, rebusu. Niektóre służą też do badania wzroku i diagnostyki jego wad. Oto kilka z najciekawszych i najbardziej znanych złudzeń optycznych:

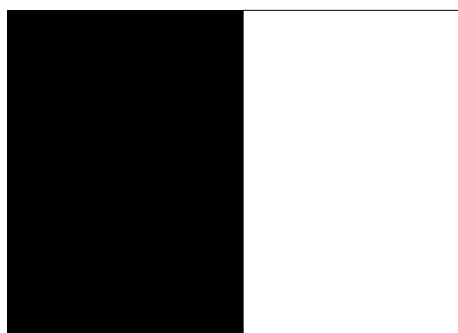
### 1. Złudzenie Ponzo

Górna pozioma kreska wydaje się dłuższa niż ta leżąca niżej. Dzieje się tak dlatego, iż rysunek przypomina tor kolejowy zniekształcony przez perspektywę. Dwie ukośne linie postrzegamy, dzięki stałościom spostrzeniowym, jako w rzeczywistości równoległe, co z kolei sugeruje, że dwie linie poziome mają różną długość. Działa tutaj też prawo stałości oceny wielkości, wg którego subiektywnie postrzegamy przedmioty leżące w różnej odległości od obserwatora i podobnego kształtu jako takie same, mimo iż na siatkówce oka przedmioty leżące dalej są mniejsze.



### 2. Wstęga Macha

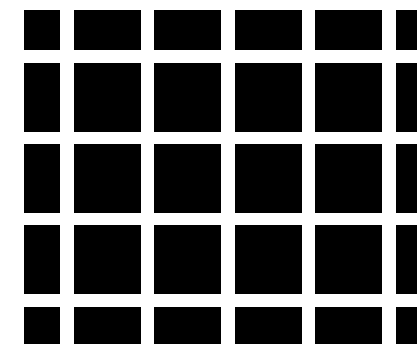
Krawędź białej płaszczyzny sąsiadująca z czernią wydaje się rozjaśniona, a krawędź czarnej – ciemniejsza. Dzieje się tak z powodu hamowania obocznego na siatkówce – kontrast między jasnymi i ciemnymi płaszczyznami w miejscu gdzie sąsiadują ze sobą zostaje zwiększony.



### 3. Złudzenie Hermana

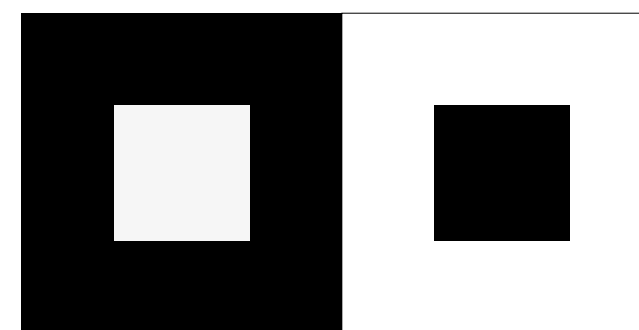
Na skrzyżowaniach białych pasów pojawiają się szare kropki. Jest to również wynik hamowania obocznego – włókno nerwowe, które przewodzi pobudzenie z obszaru skrzyżowania białych pasków jest hamowane przez cztery sąsiadujące włókna.

Tymczasem wszystkie inne hamowane są słabiej – tylko przez dwa.



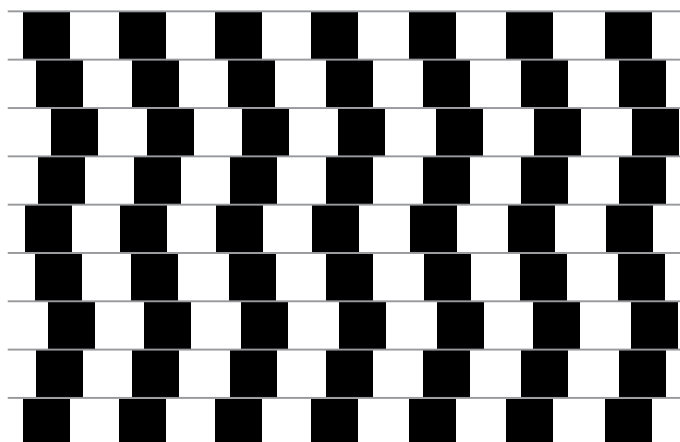
### 4. Irradiacja

Biały kwadrat na ciemnym tle wydaje się być większy, niż czarny na jasnym, mimo iż obydwa są tej samej wielkości. Dzieje się tak, ponieważ pole podrażnienia fizjologicznego na siatkówce zajmuje większą powierzchnię, niż wielkość postrzeganego obrazu w rzeczywistości, a to z kolei spowodowane jest tym, że receptory na siatkówce połączone są w grupy.



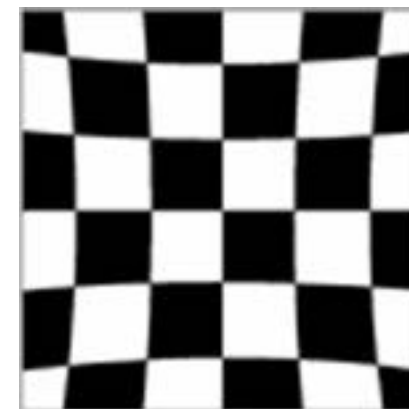
## 5. Złudzenie ściany kawiarni

Na ilustracji poniżej wszystkie szare linie są do siebie równoległe. Taki wzór został ułożony z płytek na ścianie pewnej kawiarni (St Michael's Hill, Bristol, Anglia). Zostało to zauważone i opisane (w 1979 r.) przez Richarda L. Gregory i Priscillę Heard.



## 6. Złudzenie Heringa

Złudzenie to spowodowane jest wypukłością ludzkiego oka, a co za tym idzie wklęsłą budową siatkówki, która rejestruje widziany przez nas obraz. Ludzie są w stanie dojrzeć tylko dwie linie idealnie proste – linię horyzontu i linię do niej prostopadłą przechodzącą przez środek pola widzenia. Wszystkie inne linie, które widać, odchylają się na zewnątrz. Poniższa ilustracja w dość dobry sposób obrazuje mechanizm ludzkiego widzenia. Przyglądając się jej ze znacznej odległości, widać że pionowe i poziome linie na granicach poszczególnych pól nie są równoległe, lecz zakrzywione na zewnątrz. Natomiast przy bardzo niewielkiej odległości oczu od ilustracji, linie będą wydawać się równoległe – ich krzywizna pokryje się z krzywizną siatkówki. Linie wydadzą się proste, jeżeli obraz przekroczy 60 stopni kąta widzenia. Efekt tego złudzenia można dostrzec na codzień. Patrząc na wysoki budynek, wydaje się, że jego ściany odchylają się na zewnątrz w górnej części konstrukcji.<sup>8</sup>



Wielu artystów korzystało z możliwości jakie dają złudzenia optyczne. Byli to np.: Andrea Pozzo – włoski mistrz malarstwa iluzyjnego doby baroku, który na sklepieniu kościoła św. Ignacego Loyoli w Rzymie stworzył tzw. quadraturę, czyli iluzjonistyczny obraz fikcyjnej architektury; Maurits Cornelis Escher – holenderski grafik i rysownik, który w swoich pracach wykorzystywał figury niemożliwe i inne złudzenia; Julian Beever – brytyjski artysta, który stworzył wiele obrazów na chodnikach europejskich i amerykańskich miast. Dzięki znakomitemu oponowaniu praw perspektywy, stwarzały one iluzję trójwymiarowości.<sup>9</sup>

Patrząc na wiele dzieł op-artowskich widać wyraźnie, że znane złudzenia optyczne stały się inspiracją dla wielu artystów, ale wielu z nich stworzyło zupełnie nowe.

## Rozdział III . Geneza op-artu – abstrakcja geometryczna i Bauhaus.

Korzeni sztuki optycznej należy dopatrywać się w geometrycznym malarstwie abstrakcyjnym. Malarze tego nurtu dążyli do: (...) *układów barwnych form opartych na przesłankach rozumowych, racjonalistycznych, wolnych od zmienności, będących wynikiem różnych racjonalistycznych doznań. W kompozycjach swych albo ujawniają skłonność do układów statycznych, znajdujących się w harmonijnej równowadze, albo też do dynamizacji i rytmiczności form; zawsze jednak na podstawie obiektywnych, sprawdzalnych przesłanek matematycznych.*<sup>10</sup> Jednak to Bauhaus odegrał chyba najważniejszą rolę w kształtowaniu całej sztuki nowoczesnej, w tym również abstrakcji geometrycznej i op-artu. Bauhaus znaczy mniej więcej tyle, co budowa

domu. Celem Bauhausu, ogłoszonym w manifestie w 1919 roku, była reforma teorii wykładanych w szkołach artystycznych i poprzez to przywrócenie harmonii pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki. Zdaniem Gropiusa konstruowanie lub »wykonywanie« było istotnym zadaniem zarówno socjalnym, symbolicznym jak i intelektualnym.<sup>11</sup> W programie nauczania Bauhausu znalazł się roczny kurs wstępny, na którym studenci zdobywali wiedzę na temat podstawowych zasad projektowania i teorii koloru. Uczelnia stawiała sobie za cel kształtowanie twórców zdolnych działać we wszystkich sektorach produkcji, włącznie z architekturą wnętrz.<sup>12</sup> W 1926 roku pojawili się w Bauhausie Josef Albert i László Moholy-Nagy, a szkoła została przeniesiona do zaprojektowanych przez Gropiusa budynków w Dessau. Od 1927 roku Bauhaus otrzymał nazwę Hochschule für Gestaltung (Wyższa Szkoła Projektowania). 22 sierpnia 1932 roku zamknięto Bauhaus w Dessau. Mies van der Rohe otworzył go ponownie jako placówkę prywatną w Berlinie, jednak jego polityczna przeszłość nie dała mu przetrwać, 19 lipca 1933 roku wykładowcy przegłosowali rozwiązanie Bauhausu.

Związek z Bauhausem wielu wybitnych artystów europejskiej awangardy o różnorodnych zainteresowaniach sprawił, że szkoła ta wywarła olbrzymi wpływ na kształtowanie się nie tylko nowoczesnej architektury i designu, ale też malarstwa abstrakcyjnego. Wychowaniem Bauhausu i jednocześnie malarzem abstrakcyjnym mającym duży wpływ na powstanie sztuki optycznej był Josef Albers. Ukończył on jako jeden z pierwszych studia w Bauhausie. Po zamknięciu Bauhausu wykładał w Black Mountain College i w Yale w USA. Tamże powstał cykl obrazów *Holdy kwadratowi*, stanowiący ilustrację rozwiniętej przez niego teorii postrzegania, która przyczyniła się do powstania sztuki kinetycznej, op-artu i nowej abstrakcji. Albers zawsze podkreślał fakt, że każde dzieło operujące kolorami jest empirycznym studium związków między nimi, podczas gdy formę uważał za absolutną. Jego obrazy składały się z uproszczonych geometrycznych form, najczęściej z różnej wielkości kwadratów w podobnych odcieniach, charakteryzowała je także niezwykła dyscyplina kompozycji. Takie krańcowe uproszczenie tematu nie było jeszcze op-artem samym w sobie, lecz stanowiło punkt wyjścia dla przyszłych twórców tego kierunku.

Innym artystą związanym z Bauhausem, dzięki któremu mogły rozwinąć się op-art i sztuka kinetyczna był László Moholy-Nagy. Ten wszechstronny artysta (zajmował się malarstwem, fotografią, grafiką, typografią, designem, projektowaniem wnętrz, rzeźbą kinetyczną, teo-

rią) ciągle eksperymentował praktycznie we wszystkich dziedzinach sztuki.

Prace Moholy-Nagy'a, wychodzące w przestrzeń, poza płaszczyznę obrazu, wykraczały także poza problematykę płaskiego obrazu malarzkiego. W 1930 roku przedstawił pierwsze dzieło kinetyczne *Modulator przestrzeni i światła* nad którym pracował już od 1922 roku. W jego modulatorach to głównie światło organizuje przestrzeń. Jak pisał: *Ciągle zmiany światła, materiałów, energii, napięć i pozycji łączą się ze sobą w zrozumiały sposób. Wyrażają wiele rzeczy – integrację, jednoczesną penetrację wnętrza i zewnątrz, eksploatację struktury zamiast fasady.*<sup>13</sup>

#### Rozdział IV. Op-art – nurt sztuki wykorzystujący złudzenia optyczne.

Op-art to kierunek w grafice, modzie, sztuce użytkowej i malarstwie, którego zadaniem jest oddziaływanie na oko widza; stosujący abstrakcyjne kombinacje linii dających geometryczne złudzenia optyczne, efekty świetlne, dynamiczne i fakturalne, zmierzające do wywołania wrażenia głębi oraz ruchu rozwibrowaniem pola widzenia. Sztuka op-art pojawiła się po raz pierwszy na wystawie *The Responsible Eye*, zorganizowanej w nowojorskim Museum of Modern Art. w 1965 roku. Za okres szczytowy op-artu uznaje się lata 60. XX w.<sup>14</sup>

Op-art jest bardzo specyficznym typem abstrakcjonizmu geometrycznego. Typowe dzieło namalowane (lub wydrukowane) w tym stylu składa się z powtarzających się, geometrycznych wzorów, przypominających często figury przesuwające się w kalejdoskopie, są to formy bardzo precyzyjnie wykonane i dekoracyjne, nierzadko czerpiące z dziedziny optyki. Twórcy op-artu chętnie wciągają widza w grę złudzeń, pozorują trójwymiarowość płótna, prowadzą oko wzdłuż przecinających się linii, wykorzystują dwuznaczność i zwodniczość zjawisk optycznych, stosując rytmy i układy geometryczne. Odpowiednie zestawienia barw i kształtów sprawiały, że elementy kompozycji wydawały się wklęsłe lub wypukłe, falowały lub pulsowały, w zależności od tego, pod jakim kątem widz patrzył na obraz.<sup>15</sup> Artyści tworzący w tym stylu dążyli do demonstrowania w geometrycznych obrazach wizualnych wartości oddziaływania światła i barwy. Obecnie często wykorzystywanym narzędziem do tworzenia prac w stylu op-artu jest komputer. Ma to też związek z matematyczną naturą takich dzieł.

Pionierem tego kierunku był Victor Vasarely, który pierwsze eksperymenty z geometryczną abstrakcją poczynił już w latach 30. Charakterystyczne dla Vasarelego są składające się z rombów, hipnotyzujące obrazy, dające pozór naprzemiennej wklęsłości i wypukłości. Często są u niego fosforyzujące barwy, które dodatkowo tworzą efekt migotania. Tworzył on swoje prace na wzór dzieła naukowego i badał możliwości osiągnięcia złudzenia optycznego przez zastosowanie konkretnych barw, kształtów i rodzajów perspektywy. Vasarely uważał, że (...) *odczucie obecności dzieła sztuki jest ważniejsze niż zrozumienie tego dzieła (...)*.<sup>16</sup> Być może stąd wzięło się powszechne przekonanie o bezduszości i braku głębszych wartości w tym nurcie sztuki oraz jego częste niezrozumienie i niechęć w stosunku do niego, jako gorszego gatunku sztuki.

Podobnie do Vasarely'ego maluje Bridget Riley. Ulubionym motywem tej malarki są faliste linie, wciągające w obraz, a także czarno-białe lub pastelowe okręgi przypominające rysunki z podręczników psychologii, mające pokazać ograniczenia ludzkiego postrzegania. Współśrodkowe okręgi, czy zbiegające się w jednym punkcie fale skłaniają odbiorcę do zwątpienia w swój zmysł wzroku. Op-art każe nam zadać sobie pytanie, czy mamy rzeczywiście zaufać temu, co widzimy w galerii sztuki.

Interesujący odłam op-artu wiąże się z nazwiskiem Mauritsa Cornelisa Eschera, którego fascynacją są złudzenia optyczne. Escher, posługując się nieprawdopodobnie precyzyjną kreską, wprowadza nas w świat metamorfozy i odbić lustrzanych; zaskakuje niezwykleymi rozwiązaniami geometrycznymi. Stworzył własną graficzną koncepcję podziału płaszczyzny – mozaikę. Tworzył mozaiki pokazujące swoiste gry z różnymi kształtami i niepozwalające nigdy jednocześnie dostrzec ich wszystkich. Interesowało go wypełnienie płaszczyzny regularnymi podobnymi do siebie formami bez pozostawienia pustej przestrzeni. Escher chętnie sięgał po motyw figur niemożliwych, na których bazie rysował swe konstrukcje architektoniczne i uzyskiwał dzięki temu ciekawe efekty intelektualne (niektórzy krytycy dopatrują się w jego dziełach niestychannej głębi filozoficznej). Jego prace to wspaniałe mozaiki nawiązujące do takich działów matematyki, jak geometria nieeuklidesowa, a przede wszystkim właśnie niepokojące światy niemożliwe. Jego czarno-białe rysunki przedstawiają często świat widziany z kilku perspektyw jednocześnie, z załamującymi się wymiarami i walczącymi ze sobą poziomem i pionem. Widz nigdy nie wie, co jest ścianą, a co sufitem; co jest wypukłością; czy dany kształt jest skrzydłem ptaka, czy ludzką nogą. Op-art Vasarelego jest dla oka szokiem i oszołomieniem; Escher zadaje oczom zagadki.

Sztuka op-artu dla wielu pozostaje zabawą, ciekawym elementem dekoracyjnym. Wielu nie uważa jej w ogóle za sztukę, m.in. ze względu na jej technicyzację, bliskie koneksje z geometrią i matematyką, czy też za brak przesłania, bądź zimną i nieludzką formę. Jednak wielu z artystów tworzących w tym nurcie uważało się też za naukowców badających zmysł wzroku, ale też psychikę ludzi. Chcieli przekazać w swoich dziełach coś więcej. Dla niektórych była to też forma terapii, czy też pokazania ich wewnętrznego świata. Op-art nie tylko uświadamia nam granice ludzkiego postrzegania i łatwość jego oszukania, ale także bawi się utartymi stereotypami dotyczącymi pojęcia piękna, bo przecież niektóre dzieła tego nurtu podobają się nam, a inne nie, co znaczy, że artyści op-artu w większości przypadków wiedzą jak z geometrycznych form i czystych barw ułożyć atrakcyjną wizualnie kompozycję.

Obecnie następuje pewien renesans op-artu, znów wzrasta zainteresowanie dziełami tego typu. Również w sztukach użytkowych i modzie pojawiają się op-artowskie motywy. Psychodeliczne często formy stają się na powrót modne. Renesans tego nurtu nastąpił też dzięki komputerom, które ułatwiają tworzenie dzieł „optycznych”, pozwalają na stworzenie jeszcze ciekawszych światów. Umożliwiają także wprowadzenie ruchu i interakcję z widzem, który staje się często elementem takiego dzieła lub jego współtwórcą. Komputer pozwolił tworzyć prace nie tylko udające ruch, ale także faktycznie ruchome, przez co możliwe są do uzyskania nowe, zaskakujące efekty.

## Rozdział V. Współcześni artyści tworzący dzieła optyczne: Ludwig Wilding, Yayoi Kusama

Ludwig Wilding nie jest dobrze znany polskiej publiczności – za to we własnym kraju 80-letni artysta należy do czołówki. Od 1961 roku artysta był członkiem międzynarodowej grupy *Nouvelle Tendance*, której prace pokazano podczas ważnych międzynarodowych wystaw: *Nove Tendenције* w Zagrzebiu (1963), *Nouvelle Tendance* w Paryżu (1964) oraz *Die Neuen Tendenzen* w Museum für Konkrete Kunst w Ingolstadt (2006). W 1999 roku założył grupę artystyczną *aos* (art of seeing). Prace Ludwiga Wildinga od 1956 roku prezentowane były na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Europie, Japonii, Australii i USA. W 1965 roku uczestniczył w pierwszej wielkiej międzynarodowej wystawie op-artu *The Responsive Eye* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W tym samym roku prace jego prezentowane były na, istotnej dla op-artu, wystawie indywidualnej artysty w *Galerie Denise René* w Paryżu. W ciągu

ostatnich lat prace artysty oglądać można było między innymi w: Museum Modern Art w Hünfeld (2005, 2007), podczas Prague Biennale 2 w Pradze (2005), MOTIVY w Wiedniu (2005) oraz acmi w Melbourne (2006). W bieżącym roku uczestniczył w dwu bardzo ważnych wystawach op-artu: wielkiej retrospektywie zatytułowanej *Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s* jaka prezentowana była w Columbus Museum of Art oraz *Op Art* w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie nad Menem. Museum für Konkrete Kunst w Ingolstadt zaprezentowało w bieżącym roku wielką retrospektywną wystawę prac artysty zatytułowaną *Visuelle Phänomene*. Łódzka Galeria *Atlas Sztuki* prezentowała w 2007 roku prawie 100 jego prac. Wilding nie ogranicza się do wizualnych manipulacji popularnych w nurcie op-artu. Nie chodzi mu o efekt drgania czy wirowania form. On zмага się z przestrzenią. Przybliża ją, oddala, załamuje, wyrzusza. Jak w gabinecie krzywych luster. Tymczasem płaszczyzny wszystkich jego kompozycji pozostają gładkie. Złudzenie powstaje poprzez przemyślnie układy linii: rysunek pierwszoplanowy przenikający się z rastrem wewnętrznym jak w programach komputerowych, na zasadzie warstw. Ludwig Wilding nie lubi jednak określenia op-art. Dla niego to coś znacznie większego i głębszego niż sztuka optyczna. Stereoskopiczne kompozycje, które tworzy, mają poprzez oczy »trafić w naszą duszę«. Wilding dąży do pokazania nam »uniwersalnych zasad widzenia«. Widzenie jest narzędziem poznania, jest też sztuką. Zapewne dlatego założoną w 1999 r. grupę artystyczną nazwał *aos* (Art of Seeing, czyli »sztuka widzenia«).<sup>17</sup>

Wilding zaprzecza powszechnej w świecie sztuki opinii, że op-art to kierunek, którego zadaniem jest wyłącznie oddziaływanie na oko widza, a nie na jego emocje czy intelekt. Sam artysta zwraca uwagę, że ten kierunek w sztuce poprzez swoją nazwę, niejako ograniczył, zawęził odbiór prac do tego, co optyczne, co trafia do widza poprzez oczy. Jest to również pewnego rodzaju igranie z utartym w naszej świadomości pojęciem piękna i brzydoty, do którego przyzwyczało widzów malarstwo figuratywne, przedstawiające. Przywykliśmy do pewnego wartościowania estetycznego: obraz dobrze lub źle namalowany, piękny lub brzydki krajobraz itp., jednak Wilding i inni artyści op-artu pokazują nam, że nawet w czysto abstrakcyjnych formach ludzki mózg, za pośrednictwem oka, potrafi dojrzeć coś pięknego lub brzydkiego, a co za tym idzie niektóre op-artowskie kompozycje podobają nam się, a inne mniej lub wcale.

Inną znaną i tworzącą do dziś iluzyjne dzieła artystką jest Yayoi Kusama, najwybitniejsza japońska malarka, rzeźbiarka i performerka, autorka instalacji, filmów video, nowel. Pierwsze halucynacje miała podobno w wieku dziesięciu lat. Widziała w nich kropki, kwiaty, sieci. Zaczęła przelewać je na papier, na płótno. I tak jest do dziś. Zagrała w filmie *Topaz* w reżyserii Ryu Murakami, współpracowała ze słynnym fotografem Nobuyoshi Araki, muzykiem Peterem Gabrielem i projektantem mody Issey Miyake. Założyła nawet własną firmę odzieżową Kusama Dress. Sztuka Yayoi Kusamy ma zawsze charakter autobiograficzny o głębokim psychologicznym i seksualnym kontekście. Jednym z najważniejszych motywów w jej twórczości są kropki i ich odwrotność – malowana sieć, która odnosi się do negatywnej przestrzeni i doświadczeń. Motyw kropek aplikowany jest przez artystkę zarówno do płaskiej przestrzeni obrazów, jak i do trójwymiarowej przestrzeni. Innym powracającym motywem są fallusy reprezentujące obsesje i kontekst seksualny.<sup>18</sup>

Elementem porządkującym obsesyjne motywy Kusamy jest od około 1959 roku system powtórzeń i akumulacji. Korzenie tych motywów, obsesji, systemów strukturujących jej sztukę i myślenie, wywodzą się z dzieciństwa artystki. Inspiracje kropkami sięgają marzeń snutych przez Kusamę na jawie w wieku 10 lat – percepcji wzorów z jakiegoś realnego obiektu, projektowanych potem iluzyjnie na całe otoczenie i własne ciało. Tematami wiodącymi Kusamy są pojęcia abstrakcyjne i trudne do przedstawienia – nieskończoność, nieobecność, ból, obsesja, powtarzalność, jednostkowość. Kusama tworzy labirynty przestrzenne, ale jest mistrzynią labiryntów optycznych. Wymyśla artefaktyczne kryjówki i zakamarki, a nawet całe ciała niebieskie. Jedne z bardziej znanych jej prac to: *Obsesja kropek* – lustra tworzą zamkniętą przestrzeń, odbijają w nieskończoność nadmuchane obłe formy czerwone w białe duże kropki oraz wchodzących tam widzów. *Żyrandol bólu* to konstrukcja z luster zwielokrotniająca obracający się powoli wewnątrz kryształowy żyrandol. Nie wiadomo kiedy patrzemy na prawdziwy żyrandol, a kiedy na jego odbicie.

*Ogród Narcyza* to instalacja z lustrzanych kul rozsypanych na podłodze i odbijających otoczenie. Jednak fragmentaryczne zwielokrotnione odbicia w tych krzywych lusterkach odwracają raczej uwagę patrzącego, niż służą kontemplacji własnego oblicza. Stworzyła też sześcian, do którego wchodził widz. Na jego podłodze rozlana była płytko woda. Przez środek biegła cienka kładka. Ściany sześcianu wyłożone zostały



lustrami, a z sufitu zwisały małe światełka. Oglądający miał wrażenie, że znajduje się jakby na środku oceanu nocą i jeśli zrobi krok poza kładkę, to się utopi, tak silne było iluzyjne oddziaływanie tej pracy.

Inne materiały, których artystka używa tworząc swe obsesyjne ciągi to: makaron, drobne owoce, charakterystyczne szmaciane fallusy, rękawiczki oraz kwiaty z długimi łodygami i okrągłymi, pełnymi kwiatostanami. Są to zarazem symbole obsesji naszej kultury: seksu i jedzenia (przewrotnie wykorzystany makaron i szmaciane fallusy, którymi artystka pokrywa i wypełnia całe przedmioty: kanapę, łódź, wiadra, buty). Kwiaty – tradycyjne tworzywo do układania ikeban, czy odwzorowywania na materiałach na kobiece kimona – przez umieszczenie w innym kontekście są materiałem dla obsesji. Kusama potrafi obdarzyć widza swoim dziwnym spojrzeniem, które dostrzega nie znaczenie czy funkcjonalność przedmiotu, ale przede wszystkim jego natręctwo. Sama artystka doświadczyła destrukcyjnej siły obsesji. Bo jeśli świat jest labiryntem – zdaje się mówić japońska artystka – a człowiek dziwną formą życia żyjącą w jego wnętrzu, wyjście z niego oznacza śmierć. Znacznie mądrzej jest znaleźć sobie w nim przyjazną niszę i zaakceptować jego dziwne piękno.<sup>19</sup>

Artystka napędzana chorobą, natręctwem powtarzalności form i przedmiotów najprawdopodobniej nieświadomie nawiązuje do sztuki op-artu. Podobnie jak w tym nurcie poprzez powtarzanie i multiplikację form, układów tworzy nowe światy, nowe przestrzenie. Nie chodzi jej jednak o samo oddziaływanie na oko widza. Światy Kusamy są projekcją jej wnętrza, być może formą uzewnętrznienia nekających ją fobii i formą terapii, uwolnienia się z szaleństwa. Jej wewnętrzny świat przyjmuje formę często optycznych i niezwykle iluzorycznych przestrzeni, które poprzez swoją formę (lecz nie intencje twórcy) łączą ją z artystami tworzącymi w nurcie op-artu. W 1972 r. artystka powróciła do Japonii, gdzie dobrowolnie zamieszkała w szpitalu psychiatrycznym, w którym tworzy do dziś.

### Zakończenie.

Sztuka optyczna nie tylko nas bawi, lecz także zmusza nas do myślenia. Sprawia, że nasz mózg nieustannie pracuje, szuka właściwych skojarzeń, informacji, by właściwie odczytać to, co właśnie oglądamy. Jednak dzięki działaniom artystów podlegamy iluzjom w ich pracach. Choć

artyści stosują różne rodzaje iluzyjnych oddziaływań, jak perspektywa w malarstwie iluzjonistycznym, figury niemożliwe i mozaiki u Eschera, złudzenia optyczne u Vasarely'ego i Wildinga, a także oddziaływanie sugestią przestrzeni i odpowiednim jej kształtowaniem jak czyni to Kusama, to jednak widzowie z równą łatwością ulegają tym iluzjom. Mimo, że wyraźnie widać, iż sztuka optyczna, to nie wyzute z przesłania i duchowości gierki wizualne, to zawsze znajdują się tacy, dla których op-art to nie sztuka. Być może odrzuca ich surowa forma i niemalże matematyczna natura tych prac, by zobaczyć w nich coś więcej. Wielu zapomina również o tym, jak dużo sztuka optyczna i artyści ją tworzący wniosła do takich dziedzin jak moda czy design, nie wspominając już o innych, niezwiązanych ze sztuką dziedzin nauki, jak choćby optyka, czy psychofizjologia. Op-art wywarł również wpływ na wielu młodych współczesnych twórców, w tym również na mnie. W dzisiejszych skomputeryzowanych czasach zmieniło się jednak podejście do tworzenia sztuki optycznej. Nie chodzi już o naukowe odkrywanie czegoś, udawanie ruchu na obrazie. Teraz można taki ruch wygenerować, a komputery obliczają za nas wszystko. Zmieniły się również zamiary artysty w stosunku do oglądającego jego dzieło. Nie chcemy teraz tylko oszukiwać zmysły widza, chcemy by stał się on aktywnym uczestnikiem i współtwórcą dzieła. Artyści zachęcają na różne sposoby widzów by uczestniczyli w prezentacji czy tworzeniu ich prac. Teraz iluzyjne oddziaływanie dzieł sztuki nie kończy się zresztą tylko na zmyśle wzroku. Artyści czarują widzów, również dźwiękami, czy zapachami, a nawet dotykiem. Warto zastanowić się jakimi sposobami w przyszłości artyści będą działali w odniesieniu do przestrzeni i jak będą angażowali zmysły człowieka?

### BIBLIOGRAFIA

- J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2001  
S. Ferrari, *Sztuka XX wieku*, Warszawa 2002  
Ch. & P. Fiell, *Design XX wieku*, Kolonia 2002  
P. Francuz (red.), *Obrazy w umyśle*, Warszawa 2007  
A. Grabowska, W. Budohoska, *Procesy percepcji*, w: T. Tomaszewski (red.), *Psychologia ogólna*, Warszawa 1992  
R. Guidot, *Design 1940–1990; Wzornictwo i projektowanie*, Warszawa 1998  
A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo – Rzeźba – Architektura*, Warszawa 1978  
A. Lepa, *Iluzja w mass mediach*, *Nasz Dziennik*, 2003, nr 27

L.Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006  
L.Moholy-Nagy, *Space-time and the Photographer*, w: *American Annual of Photography*, Boston 1943  
L.Moholy-Nagy, *Czasoprzestrzeń a fotograf*, *Obscura* 1985, nr 1–2  
T.Richardson, N.Stangos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, Warszawa 1980  
F.Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, Katowice 2002

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

<http://www.culture.pl> – Internetowy portal kulturalny  
<http://www.mcescher.com>

#### PRZYPISY

- 1 L.Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 285.
- 2 ibidem, ss. 288–289.
- 3 *Mała Encyklopedia Powszechna* PWN, Warszawa 1971.
- 4 *Słownik języka polskiego*, t. I, PWN, Warszawa 1978.
- 5 A.Lepa, *Iluzja w mass mediach*, *Nasz Dziennik*, 2003, nr 27, s. 14.
- 6 Szczegółowy opis teorii Kosslyna w: P.Francuz, *Teoria wyobraźni Stephena Kosslyna. Próba reinterpretacji*, w: P. Francuz (red.), *Obrazy w umyśle*, Warszawa 2007, ss. 149–185.
- 7 P.Markiewicz, P.Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: P.Francuz, *op. cit.*, ss.120–121.
- 8 Źródła ilustracji: <http://www.zludzenia.pl/>
- 9 A.Grabowska, W. Budohoska *Procesy percepcji*, w: T. Tomaszewski (red.), *Psychologia ogólna*, Warszawa 1992.
- 10 A.Kotula, P.Krakowski, *Malarstwo – Rzeźba – Architektura*, Warszawa 1978, ss. 269, 270.
- 11 Ch. & P. Fiell, *Design XX wieku*, Kolonia 2002, s. 20.
- 12 R.Guidot, *Design 1940–1990, Wzornictwo i projektowanie*, Warszawa 1998, s. 312.
- 13 L.Moholy-Nagy, *Space-time and the Photographer*, *American Annual of Photography*, Boston 1943, ss. 158–164, w: *Obscura* 1985, nr 1–2, s. 67.
- 14 S.Ferrari, *Sztuka XX wieku*, Warszawa 2002, s. 109.
- 15 ibidem, s. 109.

- 16 T.Richardson, N. Stangos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, Warszawa 1980, s. 356.
- 17 <http://www.atlas.com.pl/aktu/doc/B76DD64A5789D8DFC125738000487D43/onas/ATLAS+SZTUKI+I+SZTUKA+WIDZENIA+>
- 18 [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy\\_wy\\_kusama\\_zacheta](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_wy_kusama_zacheta)
- 19 <http://www.pinezka.pl/content/view/205/222/>

---

Anna Kopaczewska

---

# WĘDRÓWKA. WIZUALIZACJA IDEI KŁĄCZA W KONTEKŚCIE DEFINICJI NOWYCH MEDIÓW

---

Dyplom 2008

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **MONITORING POWIETRZA. WIZUALIZACJA DANYCH  
DOTYCZĄCYCH ZANIECZYSZCZENIA POWIETRZA NA ŚLĄSKU**

Promotor: **PROF. MARIAN OSLISLO**

PRACA TEORETYCZNA

Promotor: **DR MIECZYŚLAW JUDA**

Recenzent: **DR TOMASZ BIERKOWSKI**

Wędrówka. Wizualizacja idei kłacza  
w kontekście definicji nowych mediów.

## ZAŁOŻENIA

Punktem wyjścia pracy pisemnej jest interpretacja teorii kłacza, skonstruowanej przez Gillesa Deleuze'a i Félixę Guattari, opublikowanej w *Mille plateaux* w 1980 roku. Na podstawie zasad i reguł w niej zawartych, powstał zbiór myśli i definicji odnoszących się bezpośrednio do teorii, jednocześnie wykorzystujący jej koncepcje do określenia specyfiki nowych mediów i ich właściwości dzisiaj. Według Ryszarda Kluszczyńskiego, kłacze zalicza się również do jednej z jego siedmiu jak dotąd wyszczególnionych strategii rządzących mediami interaktywnymi, obok m.in. strategii gry, instrumentu, sieci, czy labiryntu.

## DEFINICJA

W filozofii termin *kłacze* był również używany przez Carla Junga, jako metafora podkreślająca niewidoczną i skrywaną naturę życia, tak jak podziemne pędy z definicji, zaczerpniętej bezpośrednio z botaniki, gdzie: łac. *rhizoma*, ang. *rhizome*, to właśnie pędy przekształcone, zwykle zgrubiałe są organem spichrzowym i przetrwalnikowym. Nie posiadają liści, lecz łuski. Nie posiadają też ciałek zieleni. Z węzłów kłacza wyrastają korzenie przybyszowe, a z pąków bocznych wyrasta pęd nadziemny i powstaje nowa roślina. Kłacze może być, podobnie jak łodyga pojedyncze, lub rozgałęzione.

kłacze, rizomatyka, nowe media, dane, bazy danych, wizualizacja danych, wizualizacja myśli, mapa myśli, kartografowanie danych, kartografowanie wiedzy

Gilles Deleuze (1925–1995), filozof francuski. Profesor uniwersytetu Paris VIII (od 1970). Jeden z twórców i głównych przedstawicieli postmodernizmu. Poddał krytyce dominującą w europejskiej tradycji filozoficznej tzw. metafizykę obecności, zwłaszcza ujmowanie bytu wg schematu model-kopia (np. rzecz jako odbicie idei), oraz charakterystyczne dla dialektyki G.W.F. Hegla znoszenie wszelkich przeciwieństw przez ostateczną tożsamość (syntezę tezy i antytezy). Postulował wyrastającą z myśli F. Nietzschego logikę wielości, której centralne kategorie stanowiły różnica i powtórzenie, pozwalające oddać różnorodność bytów z pozoru takich samych, naprawdę zaś zawsze odmiennych i niesprowadzalnych do czegoś jednego. Figurami nowego myślenia były dlań m.in. *machina wojenna nomadów* operujących w pozbawionej centrum przestrzeni, zewnętrznej wobec zamkniętego terytorium państwa czy osady, oraz kłacze - twór również pozbawiony centrum i różny w każdym swoim punkcie. Współ z F. Guattarim stworzył wizję tzw. Schizo: człowieka wolnego, w którym łączą się bezosobowe strumienie chcenia, mające - inaczej niż stłumione pożądanía neurotyka - moc twórczą.

Félix Guattari urodził się w 1930 roku. Francuski psychiatra i filozof, zajmował się także etnologią, lingwistyką i architekturą.

## REGUŁY GRY

W swojej koncepcji Deleuze i Guattari, w sposób szczególny określają prawa i reguły rządzące ich metodą, zastrzegając jednocześnie dowolną możliwość ich interpretacji, wręcz zmiany. 6 zasad kładą to: łączność i heterogeniczność, czyli niejednorodność, wielość, nie-znaczące zerwanie oraz zasada kartografii i przekalkowania. Do głównych wyznaczników należy dodać jeszcze acentryczność, brak hierarchii, początku i końca na rzecz związku z otoczeniem oraz z mapą, która musi zostać wytworzona i skonstruowana w taki sposób, aby dać się zdemontować, połączyć, odwrócić czy zmodyfikować. Mapa została tu potraktowana jako urządzenie, bądź metoda czy sposób komunikowania się, funkcjonujący na własnych, rozwiniętych przez wieki, znanych wszystkim zasadach. Marco Quaggiotto, w swoim raporcie *Kartografia wiedzy, narzędzia społecznej struktury wiedzy*, zwraca uwagę na korzyści płynące z doświadczeń rozwiniętych poprzez mapy i korzystanie z nich jako reprezentacji złożonych i otwartych przestrzeni, umożliwiających współgranie wszystkich elementów, czynników ludzkich, naturalnych i socjalnych na jednej płaszczyźnie. Jego projekt *Atlas.ti*, program, służący do zarządzania informacjami, doskonale wizualizuje zmiany zachodzące w ostatnich latach, w metodach tworzenia, organizowania i zarządzania informacjami, lub wiedzą wogóle. Mapa potraktowana jest jako (przestrzenna) narracja wyrażająca komunikaty (...), wykorzystująca rodzaj

Marco Quaggiotto, *Kartografia wiedzy, narzędzia społecznej struktury wiedzy*, Politechnika w Mediolanie, wydział INDACO, wraz z Communication Design Research Unit stworzył oprogramowanie Atlas.ti (management of research system), [www.atlasti.com](http://www.atlasti.com)

*Jednym z klasycznych przypadków zasady wariacyjności jest skalowalność polegająca na tym, że generowane wersje tego samego obiektu różnią się rozmiarem lub poziomem szczegółowości. Do wyjaśnienia pojęcia skalowalności przydatna może być również metafora mapy. Lev Manovich, *Język nowych mediów**

tradycyjnie pojmowanego terytorium oraz pojęcia przestrzeni wiedzy, dostarczając swoistego meta-języka, czyli metody projektowania te same mapy, decyzji przy selekcji użytych części rzeczywistości, bądź możliwość całkowitego jej wykreowania na nowo, w celu uzyskania zamierzonego efektu. To właśnie mapa, stała się punktem wyjścia do stworzenia nowych języków umożliwiających przekazywanie złożonych wypowiedzi. Wizualizowanie informacji staje się czymś więcej niż tylko zestawem narzędzi, technologiami i technikami umożliwiającymi zrozumienie wielkich zbiorów danych. Zdaniem zarówno teoretyków, np. Lva Manovicha jak i praktyka Erica Rodenbecka, *pojawia się jako medium rządzące się własnymi prawami, z szerokimi możliwościami swego wyrazistego potencjału.*

Lev Manovich autor *Soft Cinema: Navigating the Database, Black Box - White Cube* oraz *Język nowych mediów*, który jest uznawany za najbardziej sugestywną i obszerną analizę historii mediów od czasów Marshalla McLuhana.

Eric Rodenbeck założyciel i dyrektor kreatywny Stamen Design.

## PLAN WĘDRÓWKI

Praca składa się z części elektronicznej ([www.aniakopaczewska.com](http://www.aniakopaczewska.com)) oraz wydruków stanowiących opis i dokumentację wybranego modelu odczytania/użytkowania, czyli wybrany schemat przebytej wędrówki. Interaktywna część, to zbiór powiązanych ze sobą na wiele sposobów myśli, tworzących zagęszczoną sieć zależności, odwołań i oddziaływań umieszczonych na jednej płaszczyźnie, bez ustanowionej hierarchii. W celu ułatwienia nawigowania po tak intensywnie rozbudowanej i zagęszczonej siatce, cała struktura animuje się i jest wprawiana w ruch przez użytkownika, tak, że każde jego posunięcie odkrywa, również w przenośni, jak i na ekranie, nowe

znaczenia, budowane w locie. Ciągły przepływ wyrazo–myśli przemieszczających się przed oczami użytkownika, jest tu również kolejnym czynnikiem stymulującym proces czytania, myślenia, czy interpretacji. Każdorazowy kontakt z tekstem daje możliwość przebycia go w inny sposób, napotykając na myśli-wtrącenia, czy dygresje (wynikające z zasady *nie-znaczącego zerwania*), poddając go procesowi fragmentacji, wyciągając z kontekstu, *tak jak dzieli się kod dna przy tworzeniu nowych gatunków*, jak czytanie określa Derrick de Kerkove. *Nie-znaczące zerwanie*, określane jako możliwość przerwania, czy złamania kłacza w dowolnym miejscu, podejmując jednak na nowo posuwanie się wybraną ścieżką. Sieć intensywności, siatka zależności czy poprostu połączenia pomiędzy słowami kluczami, tagami, czy mikro-narracjami to moja propozycja przejścia przez ten ustanowiony jak dotąd zbiór myśli, czyli bazę składającą się z wybranych wyrazów. Pozostawiając strukturę otwartą, nie ustanawiając ani początku, ani końca, tworzę wypowiedź o charakterze obrazu, mapy myśli, odnoszących się do zadanego tematu. Jest to narzędzie, posiadające strukturę, która umożliwia proces kształtowania się komunikatu oraz samo-się-wytwarzanie znaczenia poprzez kontakt z nim. Wypowiedź ma charakter hiper-tekstualny, czyli podporządkowany potrzebom użytkownika, a nie wynikający całkowicie ze sztywno nadanego mu wcześniej układu. Tak inaczej pojmowany tekst Kluszczyński określa *czynną interpretacją, powołującą*

Derrick de Kerckhove (University of Toronto) jest najwybitniejszym przedstawicielem tzw. Szkoły z Toronto, byłym współpracownikiem, tłumaczem oraz współautorem tekstów Marshalla McLuhana. Obecnie prowadzi instytut jego imienia, który zajmuje się badaniem zależności pomiędzy społeczeństwem a nowymi mediami.

Hipertekst to nieliniarna i niesekwencyjna organizacja danych - tekst rozbity na fragmenty, które na wiele sposobów połączone są ze sobą odsyłaczami. To tekst, który rozgałęzia się lub działa na żądanie czytelnika. Termin ten stworzony został w 1965 roku przez Teda Nelsona na oznaczenie rodzaju hipermediów o charakterze tekstowym. Hipertekst - w szerszej perspektywie - to ustrukturyzowana praca wiedzy.

*inny charakter lektury o cechach gry, aktywność przekształceniową, nastawioną na niezupełność, niedokończoność, nieostateczność osiągniętego rezultatu. Takie doświadczenie tekstu określa lekturą sensu, przybierającą kształt twórczego doświadczenia, co oznacza tu nawiację, jako swobodne, wielokierunkowe przemieszczanie się między wieloma składnikami, wymiarami, warstwami i poziomami kontekstu. Proces komunikowania staje się grą, której reguły i występujące w niej role nie muszą być ostatecznie ani jednoznacznie określone. Funkcja poznawcza zostaje uzupełniona w samopoznawczą, a porozumienie przybiera postać współuczestnictwa. Tak jak lektura, również komunikowanie, staje się procesem kreowania sensu, działalnością w istotny sposób twórczą. Komunikowanie, czyli czytanie, czyli pisanie-dekonstruowanie-myślenie-projektowanie to generowanie znaczenia. To uwolnienie tekstu od kategorii ostatecznej formy. Jak pisze Deleuze: *lektura przypomina »radiografię«, która pod na-skórkiem odnajduje »innym ukryty obraz« wytwarzając nieskończone pokłady sensu. Czytanie jest zatem »szyfrem pozbawionym prawdy«, »szyfrem szyfrów«, wydobywającym to, co niejawne i niemyślane, a nawet mimowolne.**

#### SCHEMATY PRZEBYTYCH WĘDRÓWEK

1. Faza pierwsza, gdzie rozpisanie/rozczytanie została poddana definicja kłaczą. Widoczna siatka to dokumentacja zapisu elektronicznego, na wybranym etapie jego eksploracji. Została ona wzbogacona o wybrane układy struktur połączeń wszystkich użytych w wypowiedzi

Ryszard Kluszczyński, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie kieruje Zakładem Mediów Elektronicznych w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej. Zajmuje się problematyką społeczeństwa informacyjnego i sieciowego, cyberkultury, sztuki (multi)mediów, zagadnieniami współczesnej teorii sztuki, sztuką alternatywną (awangardą) i krytyką artystyczną.

*Interpretacja w najmniejszym stopniu nie polega na jakimkolwiek odczytaniu, odkryciu, od-stonowaniu, rozszyfrowaniu czegoś, co uprzednie, pierwotne, źródłowe (treści, sensu, znaczenia, tj. prawdy) – mamy jedynie nie kończący się (niewyczerpany i nie wyczerpujący) proces czytania i rozpleniące się w nieskończoność sensy. Sens nieodwracalnie traci status apriorycznej struktury stałości, zyskuje natomiast walor procesualny, staje się dynamicznym, nie kończącym się przebiegiem. Jego konstytuowanie przestaje być działalnością odwrotną – jako permanentna i zmnożona reinterpretacja staje się aktem kreacji.*

Bogdan Banasiak *De interpretatione.*

*Deleuze versus Derrida*

myśli, ilustrujących ich zależności względem siebie oraz przedstawiających w sposób bardziej uporządkowany wizualnie ich ilość, poziom skomplikowania ich zależności i relacji między sobą.

2. Faza druga, gdzie definicja kłacza została znacznie robudowana, rozwinięta oraz połączona z definicją nowych mediów, jako jeden z możliwych kierunków i metod ich interpretacji. Sieć została przedstawiona na wybranym etapie odczytywania i porządkowania informacji, z akcentem postawionym również na definicję bazy danych oraz ich wizualizację.

3. Kod/bibliografia, czyli tak naprawdę pierwszy etap konstruowania wypowiedzi przy użyciu programu *Processing*.

Użyty do stworzenia siatki połączeń kod, zawiera wszystkie pary zestawień myśli zawartych w wypowiedzi (część network), oraz zależności sterujące nimi, czyli nieustannie rysujące się na nowo połączenia (część edge). Same myśli jako indywidualne elementy edytuje i generuje część kodu o nazwie node.

W treści uwzględniłam i wyszczególniłam również dodatkowe informacje, nie mające wpływu na efekt końcowy, lecz posiadające funkcję czysto informacyjną - są to przypisy do tektów źródłowych, z których bezpośrednio pochodzą przyporządkowane im fragmenty tworzące strukturę.

W tym przypadku użyte do pisania narzędzie, mianowicie komputer i program umożliwiający generowanie obrazów, również interaktywnych, wpłynął w znaczący sposób na kształt i efekt końcowy.

W semiotyce kod to system znaków. Wyróżnia się kody otwarte i zamknięte.

*Processing* to open source język programistyczny i środowisko dla ludzi którzy chcą programować obrazy, animacje i interakcje. Jest stworzony aby uczyć zasad programowania komputerowego poprzez wizualny kontekst. Funkcjonuje jako szkicownik, jak również jako profesjonalne narzędzie. Projekt *Processing* został zainicjowany przez Bena Fry i Casey'a Reas, członków grupy *Aesthetics and Computation* w MIT Media Lab.

[www.processing.org](http://www.processing.org)

Przed wszystkim dzięki rozbudowanym możliwościom edycji i pracy nad samym tekstem oraz strukturą, pozwolił on na stworzenie wypowiedzi nieliniowej, znajdującej się na jednej płaszczyźnie, a nie standardowej, składającej się z wielu następujących po sobie stron, odwołującej się do tradycyjnej budowy książki. *Myślę nie jak pisarz, ale jak dizajner, zagospodarowując przestrzeń kartki* – mówi Andrzej Gwóźdź. Myślenie stało się równoległe, równorzędne z procesem pisania. Pisaniem, które dzisiaj nie jest niczym innym jak *kontruowaniem super-hiper-mega linków, konstalacji hipertekstów, czyli zarządzaniem kodem cyfrowym. Piszemy, myślimy, dekonstruujemy, filozofujemy. Wędrujemy*, lub jak utrzymuje Derrida, udajemy się na wycieczkę, ekskursję.

Andrzej Gwóźdź jest profesorem w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, gdzie kieruje Zakładem Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach, oraz w Uniwersytecie Łódzkim. Zajmuje się teorią filmu i nowych mediów oraz historią myśli filmowej.

*Myśl nie ma charakteru drzewa, a mózg nie jest ukorzonioną ani rozgałęzioną materią.* Giles Deleuze

## WŁADZA SPOJRZENIA

---

Dyplom 2006

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **KSANA: KSIĄŻKA, CYKL PLAKATÓW**

Promotor: **PROF. ROMAN KALARUS**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR MARIA POPCZYK**

Recenzent: **PROF. TOMASZ JURA**

Na codzien oglądając tysiące spoglądających na mnie obrazów, obserwując krajobraz jaki mnie otacza, a przy tym mijając kilkadziesiąt ludzi, ulegam ciągłej fascynacji możliwościami jakie dają nam nasze oczy. Jak pozwalają nam unosić się w przyjemnej kontemplacji oglądanego obiektu, a zarazem mogą posłużyć jako narzędzie przemocy i penetracji. Człowiek największe znaczenie przypisuje spojrzeniu, dzięki któremu w tak przyjemny sposób może kontemplować świat i zjawiska z nim związane, nie zapominając jednak o jego mocy uprzedmiotawiania, zawiadnięcia innym. Dominacja wzroku nad innymi zmysłami uświadała mi jak ogromną władzę ma wzrok.

### 1. Fizjologia oka

Mówiąc o wzroku chciałabym najpierw zająć się samym narządem, który daje nam te wszystkie możliwości wynikające z patrzenia, czyli okiem, które od lat fascynowało ludzi. Spójrzmy może najpierw na nie z biologicznego punktu widzenia. Na pewno najważniejszym czynnikiem, który wpływa na nasze oczy i sprawia, że widzimy jest światło. Światło, które wpada do oka biegnie przez przezroczystą część oka – rogówkę, komorę przednią oka, soczewkę i ciało szkliste, a kończąc swój bieg na siatkówce odbiera wszelkie sygnały świetlne i przekazuje je do mózgu za pośrednictwem nerwów łączących się w nerw wzrokowy. Gałka oczna znajduje się w przedniej części oczodołu i porusza się dzięki ruchom mięśni ocznych w zagłębieniu oczodołu. Wychodzący z niej nerw wzrokowy przechodzi przez otwór kostny do wnętrza czaszki i dalej do mózgu. Oko ma w przybliżeniu kształt kuli o średnicy 24 mm, wypełnionej w większości bezpostaciową substancją (ciałkiem szklistym), znajdującej się pod ciśnieniem pozwalającym na utrzymanie jego kształtu. Oko otwarte jest przez około 15 godzin na dobę i w tym czasie średnio sześć tysięcy razy przesuwa się po nim powieka, a na jego powierzchni zachodzi parowanie i choć łączy się ciągle wydzielane, to ich ilość nie przekracza 0,75 grama na dobę<sup>1</sup>. Zastanawiający jest fakt, iż gruczoły łzowe u kobiet są większe niż u mężczyzn i od razu nasuwa się pytanie, czy jest to przyczyną czy skutkiem ich większej skłonności do płaczu?

Teraz chciałabym poruszyć temat samego pochodzenia oka i odpowiedzieć na pytanie jak mogło pierwsze oko wyglądać. Ewoluściści sądzą, iż prekursorem oka było miejsce na ciele pokryte cieńszą warstwą skóry, które miało zawierać komórki z barwnikiem pochłaniającym

fale świetlne, dzięki nim nasz praprzodek miał rozróżniać ciemność i jasność. Osobniki obdarzone takimi praoczami miały o wiele większe szanse przetrwania. Za takim rozwojem sytuacji przemawiała symulacja komputerowa, której dokonało dwoje szwedzkich uczonych: Suzanne Pelger i Dan Nilsson. Ich badania dowiodły, że przełomem w ewolucji oka było powstanie oczu jamkowatych, takich, które obecnie występują u płazińców, oczy takie dzięki zgrupowaniu komórek wzrokowych w „jamie” umożliwiały lokalizację źródła światła, ale nie potrafiły one rozróżniać ani kształtów, ani barw<sup>2</sup>.

W przypadku człowieka ewoluowało też samo rozmieszczenie oczu, ponieważ kiedyś znajdowały się one po obu stronach głowy, dowodem na to jest rozwój płodu ludzkiego, kiedy po osiemnastym dniu od zapłodnienia oczy rosną po obu stronach mózgu, później dopiero zaczynają się stopniowo przesuwać, a ich pola widzenia zaczynają się stopniowo pokrywać. Umieszczenie oczu po obu stronach głowy charakteryzowało zwierzęta roślinożerne, które musiały w porę dostrzec napastnika. Natomiast nasze osadzone z przodu głowy i skierowane równoległe przed siebie oczy kwalifikują nas do zwierząt drapieżnych, którym takie ustawienie umożliwiało widzenie przestrzenne i łatwość w oszacowaniu odległości dzielącej nas od ofiary<sup>3</sup>. Między innymi właśnie to dowodzi, że ludzie z natury są drapieżnikami, choć niewielu z nas zdaje sobie z tego sprawę, lub też nie poczuwa się do tej roli. Stereopsja, czyli widzenie przestrzenne nie tylko umożliwia mi świetną ocenę odległości i tym samym powodzenie w „polowaniu na zwierzynę”, ale daje mi również poczucie głębi, czyli trójwymiarowość.

A jak to się dzieje, że tę trójwymiarowość nasze oczy tak świetnie wychwytyują? Z technicznej strony przypomina to działanie aparatu fotograficznego, który rejestruje trójwymiarowy obraz świata na dwuwymiarowej przestrzeni, jaką w przypadku aparatu jest klisza, a oka siatkówka. Stamtąd dwuwymiarowy pobrany obraz dostaje się w postaci impulsów nerwowych do mózgu. W mózgu prócz interpretacji owego obrazu następuje również odtworzenie jego głębi. Wrażenia przestrzenności doświadczają większość z nas, większość z tej racji, że jedna na pięćdziesiąt osób posiada oczy, które nie współpracują ze sobą i w rezultacie taka osoba posługuje się tylko jednym okiem, co zazwyczaj uświadamia jej dopiero okulista. Jak to się dzieje, że przy zasłonięciu jednego oka nadal widzimy perspektywicznie? Zawdzięczamy to głównie naszemu mózgowi, ponieważ przez tyle lat praktyki zdążył on przyswoić proste zależności ułatwiające ocenę odległości, głównie to, że patrząc na jakiś

punkt obracamy głowę, wydaje nam się wtedy, że bliższe przedmioty przesuwały się względem dalszych (zjawisko paralaksy); im coś jest mniejsze, tym dalej się znajduje; fakt, że odległość tłumy barwy – blade przedmioty zwykle leżą dalej od jaskrawych; linie równoległe zbiegają się w oddali, a obecne w powietrzu kurz, dym i para wodna pozornie oddalają zasłonięte nimi przedmioty. Osoby korzystające z obu oczu stosują te reguły intuicyjnie, natomiast osoby z tylko jednym sprawnym okiem muszą się tych zasad nauczyć, inaczej jest trudno funkcjonować w trójwymiarowym świecie. Jednak niezrównaną i uważaną przez naukowców za przeważającą korzyść z widzenia dwuocznego jest zdolność identyfikacji obiektu częściowo zasłoniętego albo zlewającego się z tłem. Bardzo ważne stawało się to kiedy trzeba było zdemaskować przyczajonego napastnika, lub stosującą kamuflaż ofiarę. Choć co prawda w obu przypadkach ważniejszą rolę odgrywał mózg i sam proces syntetyzowania doświadczenia, czyli uczenia się podczas widzenia, a przez to widzenia pewnych zjawisk w zupełnie nowym świetle. Lecz na pewno rozpoznanie takiego zakamuflowanego obiektu stawało się prostsze, gdy informacje płynące z jednego oka znajdowały potwierdzenie w drugim<sup>4</sup>.

Niektórych ludzi zadziwia fakt, że dwie osoby nigdy nie widzą dokładnie tej samej rzeczy, nawet gdy aktywnie posługują się oczami w normalnej sytuacji<sup>5</sup>, jest to niesamowite i sprawia, że czuję się wyjątkowa żyjąc w przeświadczeniu, że nikt nie widzi świata tak jak ja. Te różnice w widzeniu polegają nie tylko na tym, że oczy każdego z nas minimalnie się różnią fizycznie, ale także często wynika to po prostu ze schorzeń wzroku, które mogą poważnie zniekształcać odbieraną rzeczywistość. Bywało czasem tak, że niektórzy wybitni twórcy widzieli świat inaczej, ale nie ze względu na większą wrażliwość, ale właśnie w wyniku nieprawidłowego funkcjonowania narządów wzroku. Na przykład Paul Cézanne dociekał na starość, czy nowatorski styl jego malowania nie wynikał z kłopotów z oczami, bo tak jak pisze Maurice Merleau-Ponty: *Cézanne był krótkowzroczny. Odmawiał przy tym noszenia okularów, krzycząc: zabierzcie stąd te wulgarne przedmioty! Cierpiał na cukrzycę, której skutkiem mogło być uszkodzenie siatkówki. Na dodatek miał zaćmę*<sup>6</sup>. A to właśnie zaćma silnie wpływa na percepcję barw przez równoczesne męcenie i czerwienienie obrazu. Taką fascynację czerwienią można zauważyć też u Auguste’a Renoira, a u Claude’a Moneta rozwinęła się do tego stopnia, że farby musiał oznaczać etykietkami, zaś po operacji był zaszokowany ilością koloru niebieskiego w otoczeniu, jak również kolorystyką swoich prac, które później postanowił wyretuszować. Nawet pewne chywy



stylistyczne van Gogha miały wynikać nie tyle z jego zaburzeń emocjonalnych, co ze schorzeń oczu, tym bardziej, iż w niektórych autoportretach van Gogha widać rozszerzoną źrenicę prawego oka, co było potwierdzonym przez jego lekarza objawem jaskry<sup>7</sup>.

## 2. Widzenie a kultura.

*Widzenie poprzedza słowa. Dziecko patrzy i rozpoznaje, zanim nauczy się mówić.*  
John Berger

Widzenie zawsze poprzedza słowa i nigdy nie jesteśmy w stanie zawrzeć w słowach tego, co widzimy. Od starożytności zmysł wzroku był dominującym nad innymi zmysłami. Zawsze fascynował i wzbudzał bardzo skrajne emocje od strachu do podziwu. I tak w starożytnych Indiach i Grecji uważano, iż lśniąca powierzchnia źrenicy mogła *wyciągnąć* duszę innej osoby, a samo odbicie w czyimś oku uważano za substancje emanujące z istot żywych, bez których ciało zamieniało się w samą powłokę, a wydobyta na zewnątrz duchowa materia wystawiona była na niebezpieczeństwo. Z samego zjawiska odbicia w źrenicy, czytamy w Upaniszadach, gdzie opisywane jest ono jako coś w rodzaju miniduszyczki, może się narodzić kolejna duszyczka, zupełnie niezależny homunkulus, którego posądzano o wędrowanie wewnątrz ciała<sup>8</sup>.

Szczególnie proces widzenia doceniono w kulturze hellenistycznej, często nazywaną kulturą wzroku i światła. W tamtych czasach potrafiono przetransponować w sztuce jawność wypływającą z widzenia na obrazowość. Zauważono wówczas decydującą rolę światła w procesie widzenia. Sam Platon pisał o świetle wychodzącym jakoby z oczu patrzącego jako o ogniu, który jest elementem koniecznym do tego, by rzecz była widziana<sup>9</sup>.

Wzrokocentryczność w kulturze zachowała się do naszych czasów, potwierdzenie na to znajdujemy choćby w języku, doskonale znamy wyrażenia, które są związane z wiedzą i tak: objaśniamy i wyjaśniamy, unaoczniamy, oświecamy i wyświetlamy oraz odzwierciedlamy – punkt widzenia lub perspektywę badawczą. Kulturowe formy widzenia mają ogromny wpływ na sposób odbierania świata i zjawisk każdego z nas. Jednym z głównych dowodów na taki stan rzeczy jest zupełnie odmienna orientacja w terenie, co wynika z tego, że ludzie z różnych kultur żyją w zupełnie innych światach percepcyjnych. Hall podaje tu przykład, iż

kiedy przebywał w Bejrucie i zapytał Araba o to, jak się dostać do pewnego budynku, ten wskazał mu zasadniczy kierunek, w który powinien się udać, a Hall zdziwił się, albowiem nawet nie wiedział w którą z ulic się skierować, choć wszystkie były widoczne z miejsca, gdzie obydwoj stali. Z tych obserwacji nasuwa się wniosek, że każdym z nich kierowały zupełnie inne systemy orientacji<sup>10</sup>.

Bardzo czytelne są również różnice w sposobie widzenia przedstawień obrazkowych w różnych kulturach. Najjaskrawszym tego przykładem może być skonfrontowanie naszej kultury z kulturami oralnymi, gdzie obraz, czy też przedstawianie rzeczywistości w sposób obrazkowy nie było i nie jest interpretowane jako odwzorowanie. Ciekawa była reakcja kobiet z plemienia Wa-taweta ze wschodniej Afryki, które zobaczywszy fotografie białych ludzi uznały je za żywe istoty, tylko pogrążone w głębokim śnie. Natomiast niezależnie zupełnie od tych badań, udowodniono, iż nasza percepcja wzrokowa obrazów doskonali się w miarę jak dorastamy, nawet w kulturach bogatych w obrazy. Zostały w związku z tym przeprowadzone specjalne badania, gdzie dzieciom przedstawiano rysunki twarzy ludzkich z pomarańczami zamiast oczu, bananami zamiast ust i winogronami zamiast włosów. Przedszkolaki postrzegały jedynie poszczególne owoce, pierwszoklasiści identyfikowali twarz, dopiero dziewięciolatki zauważały owoce jak i tworzona przez nie kompozycję<sup>11</sup>. A jaki wpływ na naszą percepcję świata muszą mieć rodzice, bo w zasadzie to oni jako pierwsi pokazują nam świat, a pokazują go przez swój pryzmat widzenia. Właśnie kiedy dorastamy i nasza percepcja dopiero się wykształca, to w którym kierunku zwracana jest nasza uwaga może mieć decydujący wpływ na to, jak jako dorośli będziemy patrzeć na świat.

## 3. Urządzenia optyczne.

Człowiek jest istotą, która ma tendencje do ulepszania wszystkiego wokół, dlatego nie dziwi fakt, że choć obdarzony tak wspaniałym narzędnem optycznym jakim jest oko prześcigał się w wymyślaniu skomplikowanych instrumentów w celu przedłużeniu zdolności widzenia. I tak począwszy od okulara, jednej z podstawowych części budowy wielu urządzeń optycznych, który służy do obserwacji obrazu tworzonych przez obiektyw danego urządzenia, człowiek poprzez lupę i mikroskop przeszedł do lunety. Za każdym razem wyostrając swój wzrok, czy

to przybliżając sobie dalekie obrazy lub widząc rzeczy, których gołym okiem by nie zobaczył. Nawet wymyślił sposób jak zatrzymać to, co się widzi czasem tylko przez ułamek sekundy, kiedy wynalazł aparat fotograficzny.

Wraz z wynalazkiem zmieniał się sposób patrzenia, co zmieniło sposób myślenia ludzi odnośnie świata widzialnego. Fotografia izolo- wała chwilowy wygląd rzeczy, co zburzyło ideę beczasowości obrazów, tym samym mocno uwidaczniając to, że mijający czas jest nieodłączny od tego, co wizualne. *Ja – kinooko. Ja – mechaniczne oko. Ja, maszyna, uka- zuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć. Z dniem dzisiejszym wyzwalam się na zawsze od ludzkiej nieruchliwości, w nieustannym ruchu przybliżam się do przedmiotów i oddalam od nich, czołgam się pod nimi i na nie wspinam, biegnę wzdłuż pyska cwałującego konia (...) spadam i wlatuję wraz ze spadającym i wzbijającymi się w górę ciałami. Oto ja, kamera, pędzę po wypadkowej, lawirując wśród chaosu ruchów, utrwalając ruch w jego naj- bardziej złożonych układach. (...) Wyzwolony z więzów czasu i przestrzeni, zestawiam z sobą wszelkie, jakie tylko mogę uchwycić, punkty wszechświata. Moja droga wiedzie ku stworzeniu nowego postrzegania świata. Oto tak rozszy- frowuję na nowo nie znany świat<sup>12</sup>.* Ten cytat doskonale oddaje fascynację tym, co mogło utrwalić *mechaniczne oko*, jak wiele możliwości penetracji rzeczywistości dawało i uchwycenia tego, co jeszcze niedawno wydawało się nieuchwytnie. Otworzyło to przed ludźmi wiele nowych perspektyw. Człowiek zdał sobie sprawę z tego, że to, co było przedstawione na zdję- ciu zależne było od miejsca, jakie obserwator zajmował w czasie i prze- strzeni, albowiem jeszcze w epoce renesansu perspektywa w obrazach ześrodkowywała wszystko w oku patrzącego, dając tym samym błędne wrażenie, że oglądający dzieło mógł widzieć wszystko. Dopiero pojawie- nie się aparatu zburzyło poglądy, że wszystko się zbiega w oku człowieka jak w punkcie zaniku nieskończoności<sup>13</sup>.

Współczesne urządzenia optyczne są tak wyspecjalizowane, że pozwalają człowiekowi nawet na penetrowanie własnego ciała, dzięki kamerze gastroskopijnej człowiek może zobaczyć wewnątrz własnego organizmu. Dzięki tak dosłownej penetracji wzrokowej możemy mieć większą władzę nad własnymi ciałami, ale nie tylko, albowiem wszystkie te wynalazki optyczne pozwalają nam sięgać dalej i widzieć więcej, tym samym mieć większą kontrolę, mieć większą władzę nie tylko nad swo- im życiem, ale i życiem innych ludzi.

#### 4. Władza.

Zaszczyt, zobowiązanie, czy też siła niszcząca, czym tak naprawdę jest władza? Zwykle termin władza określa możliwość kierowania innym człowiekiem, bądź grupą ludzi, co łączy się zawsze z braniem odpo- wiedzialności za podejmowane decyzje przez tego, do kogo ta władza należy. Można starać się rozdzielić kilka pojęć, których znaczenia są bliskie władzy, czyniąc przy tym rozróżnienie pomiędzy fachowością i przywództwem z jednej strony a władzą (czy to dobrowolnie wybrane- go instytucjonalnego przywództwa, np. kościoła, biznesu, organizacji społecznej, czy niedobrowolnej siły, np. rządu) z drugiej. Możemy dodać do tego jeszcze autorytatywną, chociaż określoną w czasie władzę rodzi- ców. Można wybrać zważanie na rady przywódców i ekspertów, ale nie trzeba ślepo iść za nimi. I choć nie jesteśmy w stanie wybrać dobrowol- nie swych rodziców, można, a niekiedy jest wskazane czasem kwestiono- wać ich rozkazy i wpływy. Możemy wybrać dobrowolne instytucje, ale trzeba wybrać je mądrzej i być krytycznym w stosunku do ich żądań. W świecie fauny i flory władza urzeczywistnia się poprzez dominację jednego gatunku nad drugim, poprzez istnienie łańcucha pokarmowego, hierarchii, rywalizacji. Władza jest więc wytworem natury, jej integralną częścią.

Teorie próbujące ustalić genezę wszechświata, czy to czysto na- ukowe, czy religijne, wcześniej czy później, ale zawsze ukażą łączyący je punkt jakim jest władza. Potrzeba dominacji, dążenia do osiągnięcia jakiegokolwiek nawet niewielkiej władzy tkwi w każdym z nas, ale naj- częściej ogranicza się ona do najbliższego kręgu rodziny, przyjaciół, lub też nie ujawnia się wcale. Elementy władzy możemy zauważyć już w związku dwojga ludzi kobiety i mężczyzny, gdzie zazwyczaj któraś ze stron, świadomie bądź nie, dominuje. Zwykle jest to osoba obdarzona większą charyzmą i zdolnościami przywódczymi, a także chęcią ste- rowania i koordynowania działań. Tak jak zjawisko władzy występuje już na poziomie współistnienia dwojga ludzi, tak w państwie istnieje władza o znacznie szerszym zakresie. Różny charakter władzy zależy najczęściej od jej źródła i tak jak władza nagradzana – jej źródłem jest nagradzanie osób za wykonanie zadania, władza wymuszana – jej istotę stanowią kary, władza z mocy prawa jest władzą formalną, z władzą ekspercką mamy do czynienia kiedy podwładni są przekonani o kompe- tencji i wiedzy w danej sprawie swego przywódcy, władza odniesienia po- jawia się wtedy, kiedy osoby podwładne wykazują chęć do naśladowania

lub upodobnienia się do sprawującego władzę. Władza uczuć jest władzą nieformalną, której siła wpływu zależy od emocji i charakteru, tak jak charyzma sprawującego władzę sprawia, iż jest on postrzegany jako człowiek o wyjątkowych cechach, a podporządkowanie się mu wynika z wiary w jego możliwości rozwiązania pewnych spraw<sup>14</sup>.

Proporcjonalnie do wzrostu zakresu władzy rośnie odpowiedzialność za podejmowane decyzje. Władza kuszą, fascynuje, pociąga... a przywódcy są tylko ludźmi subiektywnie myślącymi i skłonny do ulegania emocjom. Dlatego nieraz dochodzi do nadużyć władzy, szczególnie kiedy zostaje zdobyta za wszelką cenę, a nawet przy użyciu siły. Rzadko można spotkać się z przypadkami, kiedy władza jest traktowana jako powołanie, zobowiązanie wobec jakiejś grupy, czy to narodowej czy społecznej.

Reasumując, władza ma kluczowe znaczenie jako czynnik decydujący o relacjach społecznych. Podobnie zupełnie jest w przypadku władzy spojrzenia, która reguluje relacje interpersonalne ludzi.

## 5. Widzieć nie będąc widzianym.

Spojrzenie jest często głównym źródłem wiedzy o jednostce. Właśnie dzięki władzy spojrzenia jednostka staje się przedmiotem poznania, czyli zostaje uprzedmiotowiona i zidentyfikowana. *Kto został umieszczony w polu widzenia i wie o tym, przejmuje na swe konto ograniczenia narzucone przez władzę; dobrowolnie pozwala wpływać na siebie, wpisuje się w relację władzy, gdzie odgrywa obydwie role – zostaje zasadą samoujarzmienia<sup>15</sup>*. Doskonale zasadę działania władzy spojrzenia unaocznia benthamowski Panopticon – figura architektoniczna, budynek w kształcie pierścienia z wieżą pośrodku, z której okna wychodzą na wewnętrzną fasadę okrągłego budynku. Budynek w kształcie pierścienia jest podzielony na cele, tak podświetlane, aby nadzorca umieszczony w wieży mógł widzieć wyraźnie rysujące się sylwetki więźniów, szaleńców lub chorych. Natomiast w oknach wieży Bentham przewidział żaluzje uniemożliwiające więźniom zidentyfikowanie obecności, czy nieobecności nadzorca, przez co trwają oni w świadomym przeświadczeniu o ciągłej obserwacji i widzialności. Widzialność staje się tutaj pułapką, pełne światło i spojrzenie nadzorca zniewala bardziej niż mrok w dawnych celach.

Władza w Panopticonie staje się widzialna i nieweryfikowalna – widzialna ze względu na fakt, że więzień ciągle widzi wieżę, z której jest

obserwowany, natomiast nie jest w stanie zweryfikować, czy dzieje się to w tym momencie, przez co ma wrażenie, że dzieje się to bezustannie. Poza tym to niesamowite urządzenie jakim niewątpliwie jest Panopticon rozdziela związek widzieć – być widzianym, albowiem będąc np. więźniem w jednej z cel jest się w zupełności widzianym, lecz nigdy niczego nie widząc. Natomiast będąc nadzorcą w wieży centralnej widzi się wszystko, ale za to samemu nie będąc nigdy widzianym.

Machina Panopticonu automatyzuje i pozbawia indywidualności władzę, gdzie jej źródłem staje się nie tylko osoba, jak i też odpowiednie rozmieszczenie ciał, powierzchni, światła, spojrzeń – powstaje pewna zależność w tym urządzeniu, która wciąga poszczególne jednostki w swe tryby<sup>16</sup>. Współcześnie Panopticon jest nadal obecny, czy to w monitorowaniu publicznych obszarów w celach bezpieczeństwa, czy też we współczesnych mediach w celach rozrywkowych. Przykładem działania zasady Panopticonu może być zarówno książka George'a Orwella *Rok 1984*, jak i program rozrywkowy *Big Brother*. W orwellowskiej wizji Panopticon objawia się tym, iż władza kontroluje tam praktycznie każdy aspekt życia, a właściwie egzystencji obywateli, każdy jest bez przerwy inwigilowany i nadzorowany. Służą temu specjalne ekrany zwane teleekranami zainstalowane na stałe w prawie każdym pomieszczeniu w kraju; znów pojawia się ten aspekt władzy spojrzenia tak charakterystyczny dla Panopticonu – bycie widzianym.

Zjawisko „widzieć nie będąc widzianym” dające pewnego rodzaju władzę można odnieść również do flâneura, postaci opisanej przez Charlesa Baudelaire'a. Flâneur wyraża istotę bycia modernistycznego artysty. Tłum, w którym mógł się taki osobnik poruszać samemu będąc niezauważonym. Obserwator to książę, który wszędzie zachowuje się incognito. Flâneur ukryty w anonimowym tłumie, wyposażony w „orle oko” staje się twórcą urojonych scenariuszy, w których dowolni przechodnie bezwzględnie są mu podporządkowani. Stawia się on po stronie widzącego, a nieświadomych niczego ludzi ustanawia widzianymi. Ale władza jaką chwilowo posiada nie ingeruje w rzeczywistość tych, którzy jej podlegają. Jest to rodzaj *kontroli estetycznej*, która nie wpływa na rzeczywistość, w jakiej zanurzone są jej przedmioty. Aktorzy widowiska jakie powstaje w umyśle Flâneura nie są świadomi, że są aktorami, że w czyjejs wyobraźni toczy się przedstawienie.

Warunkiem podtrzymywania tej kruchej relacji władzy jest utrzymywanie określonego układu spojrzeń. To flâneur jest tym, który ogląda i z tej racji nie jest pożądane, by spojrzenie jego spotkało się ze

spojrzeniem jakiegokolwiek osobnika z tłumu. Specyficzną więc umiejętnością, którą musi posiadać jest unikanie kontaktu wzrokowego. Choć widzi co się wokół dzieje, zarazem przekonuje wszystkich obecnych, że na nikogo nie patrzy. Władza jaką daje mu umiejętność widzenia jednocześnie nie będąc widzianym pozwala mu na poczucie komfortu i bez-konfliktową obecność w samym centrum licznej zbiorowości.

## 6. Projekcyjne oko.

*Kobieta jest obrazem, mężczyzna jest władcą spojrzenia.*

Laura Mulvey

Tradycja pokazywania kobiety w dawnej sztuce, przekształcała kobiece ciało w obiekt służący wizualnej kontemplacji dla męskiego widza, zjawisko to nazywamy *projekcyjnym okiem*. W przypadkach kiedy mamy do czynienia z tą zasadą władza spojrzenia należy do mężczyzny. W obrazach uwidaczniających to zjawisko kobiety były przedstawiane w wyestetyzowany, ale erotyczny sposób. Sam fakt, że były to dzieła sztuki w galerii, pozwalał widzowi na bezpieczną kontemplację kobiecego ciała pod pozorem kontaktu ze sztuką. Ale tak naprawdę, to artysta malujący akt był władcą spojrzenia i on malował go w ten sposób, że kobieta stawała się obiektem erotycznej kontemplacji. To właśnie ona zostaje przedstawiona jako obiekt seksualny przykuwając wzrok, podsyca i jednocześnie staje się wyrazem męskiego pożądania. Przedstawienie nagiej modelki potwierdzało status i władzę mężczyzny artysty<sup>17</sup>.

W tamtych czasach, kiedy kobiety walczyły w ogóle o samą możliwość studiowania w Akademiach Sztuk Pięknych, istniał zakaz studiów męskiego modela dla artystek. Miało to na celu wcale nie ochronę kobiecej moralności, ale pozbawienie jej aktywności artystycznej, która mogłaby zagrażać mężczyźnie. Męski model stałby się spektaklem dla patrzących na niego kobiet, co oczywiście byłoby ujmą dla niego i zagrożeniem dla całej męskiej hegemonii artystycznej. Zakazane staje się tu właśnie spojrzenie, w którym ukryta jest władza, zagrożeniem staje się kobieta, która patrzy.

Obecnie w kulturze popularnej jest nadal znacznie więcej przedstawień kobiety w sposób jaki odpowiada *projekcyjnemu spojrzeniu*. Dominują wizerunki kobiet pokazane w taki sposób, żeby służyć zaspokajaniu erotycznych pragnień oglądających. Są obecne w reklamie,

czasopismach i to zarówno dla mężczyzn jak i dla kobiet. Kobiecie społecznie nadane jest bycie obiektem spojrzenia, przy jednoczesnej niemożności oglądania innych pozostając niezauważoną. Dlatego kobieta – artystka nigdy nie mogłaby zostać flâneurem, czyli postacią, która mogła się swobodnie poruszać wśród tłumu sama nie będąc zauważoną. W naszej kulturze jest to silne do tego stopnia, iż kobieta spacerująca samotnie i w swobodny sposób od razu rzuca się w oczy, a co jeszcze bardziej zadziwiające, często taka kobieta może zostać uznana za prostytutkę.

Niektóre kobiety artystki starają się odzyskać władzę spojrzenia w różny sposób, na przykład Katarzynie Kozyrze udaje się wcielić w postać flâneura, ale jest flâneurem mężczyzną, nie kobietą. Kiedy w swojej pracy pt. *Łażnia II* artystka przebiera się za mężczyznę i ze sztucznym penisem staje się niezauważalnym i nie wzbudzającym podejrzeń podglądaczem, a w zasadzie podglądaczką. Kozyrze udaje się przekształcić kody kobiecości i męskości, a jednocześnie poddać w wątpliwość, zakwestionować zasadę, że władza spojrzenia przypisana jest mężczyznom i dzięki sztuczному fallusowi na chwilę udaje jej się ją pozyskać. Pokazuje też bardzo ważny fakt, iż płęć kulturowa jest konstrukcją znaków i kodów społecznych. Inna artystka, Natalia Lach-Lachowicz, nawet bez przebierania się za mężczyznę podstępem odzyskuje władzę spojrzenia w swoich pracach pod tytułem *Sztuka konsumpcyjna*. W tej pracy przedmiotem jest kobieta konsumująca banana albo parówki, są to jawne odniesienia do penisa. Kobieta ta kieruje swój wzrok w stronę widza, jednocześnie go kontrolując, ponieważ multiplikacja nie pozwala oglądającemu zająć wygodnej pozycji oglądu, bo ze względu na ilość spojrzeń, którymi jest obdarzany przegrywa w toczącej się grze. W dodatku przedstawiona kobieta dokonuje symbolicznej seksualnej konsumpcji, przywołując w jednoznaczny sposób gestami oralny seks, a jednocześnie prześwieca tu groźba ta wykonanej kastracji. Dwuznaczność przedstawień jest także odczytywana z samego wzroku modelki, która z jednej strony patrzy na nas zachęcająco i uwodzicielsko, a z drugiej ze znaczącą ironią i kpinią. Artystka pokazuje nam, że modelka, choć kusi widza, jest dla niego jednocześnie nieosiągalna. W ten sposób artystce udaje się zanegować zasadę *projekcyjnego spojrzenia* i odzyskać władzę spojrzenia.

## 7. Skopofilia – przyjemność podglądania.

Skopofilią określa się w podglądactwo tego, co prywatne i zakazane, poddawanie innych ludzi ciekawskiemu i badawczemu spojrzeniu, przy jednoczesnej niewiedzy ofiary. Niewiedza ta jest o tyle istotna, aby widz pozostający w ukryciu mógł spokojnie rozkoszować się przyjemnością oglądania. Zazwyczaj obiektem podglądaczy pada ludzka prywatność. Pociąga nas to, co zakazane, a przecież sfera prywatna zawsze w jakiś sposób jest chroniona, nawet prawnie. W naszych czasach, kiedy prawie wszystko jest na sprzedaż, nawet czyjaś prywatność stała się cennym towarem. Kolorowe czasopisma, filmy i programy telewizyjne wszystko bazuje na ludzkiej prywatności. Kontrowersyjny program *Big Brother* przywołuje na myśl benthamowski Panopticon tak skonstruowany, żeby nadzór widzialności był nieustanny. Tylko że tym razem naprawdę każdy z nas może być nadzorcą tego systemu i widzieć bez ujawniania się, nie będąc widzialnym. Idealne urządzenie dające niesamowitą władzę, władzę spojrzenia.

Kobiece ciała zamknięte w konwencji aktu, namalowane są zazwyczaj z odwróconym wzrokiem, poddające się spojrzeniu widza, męskiego widza, który pozostając w ukryciu mógł dowoli rozkoszować się widokiem. W nielicznych obrazach kwestionowana jest ta zasada, dobrym przykładem jest *Olimpia* Eduarda Maneta, gdzie wyzywające spojrzenie prostytutki skierowane w widza, nie pozwala na komfort pozostania w ukryciu. Ona negocjuje z nami cenę za swoje ciało, jej władza ujawnia się tym, że ulegamy wrażeniu, iż możemy zostać odrzućeni<sup>18</sup>.

W proces podglądania zostajemy włączeni również w pracach Katarzyny Kozyry: *Łaźni I* i *Łaźni II*. W *Łaźni I* widz otoczony wideoinstalacją pokazującą niczego nieświadome nagie kobiety przebywające w łaźni, choć niby z góry jest mu przypisane bezpieczne podglądanie, to fakt, iż jest otoczony monitorami ze wszystkich stron i znajduje się tak jakby w centrum zdarzenia i dzięki temu zostaje w pewien sposób zdemaskowany. Natomiast *Łaźnia II* jest tak skonstruowana, że obrazy możemy zarówno oglądać z zewnątrz jak i z wewnątrz centralnej formy. Co pozwala nam w pewien sposób kontrolować całość jednocześnie nie będąc widzialnymi, dając nam możliwość spokojnego podglądania i władzę spojrzenia.

## 8. „Uwiedzisz go spojrzeniem!

[Temat z okładki miesięcznika *Uroda*, styczeń 2006]

Zapewne każdemu z nas znane jest powiedzenie, iż nasze oczy są oknami duszy i wyrażają to, co akurat czujemy. Nasze źrenice nie tylko reagują na zmianę oświetlenia kurcząc się przy ostrym, mocnym świetle, a powiększając przy stłumionym, ale powiększają się również na widok atrakcyjnego osobnika płci przeciwnej i vice versa pociągają nas osoby o rozszerzonych źrenicach. Reagujemy również na to, gdy obiekt naszego spojrzenia nam w jakiś sposób przeszkadza lub nie odpowiada momentalnie zwiężając źrenice. Dlatego spojrzeniem jesteśmy w stanie wysyłać tak ważne komunikaty niewerbalne jak to, jakie nastawienie mamy do drugiej osoby i czy jest ona dla nas atrakcyjna. Zwykle proces zakochania zaczyna się od spojrzenia, które może również dowieść jak głębokie jest to uczucie. Jeżeli jest to wielka miłość, dwoje zakochanych bez trudu patrzy sobie w oczy z bardzo bliskiej odległości, ponieważ tylko wtedy nie wprawi ich to w zakłopotanie. I nie powinny dziwić hasła na okładkach kobiecych czasopism: *Uwiedz go spojrzeniem!* Kobiety mają szczególne predyspozycje do uwodzenia spojrzeniem, ze względu na to, iż mają zazwyczaj większą powierzchnię białkówek, a tym samym oczy przez to wydają się większe i mają większą moc zniewalania spojrzeniem. Duże oczy uosabiają cechy charakterystyczne dla małych dzieci, a więc wzbudzają w mężczyźnie łagodność i czułość, kobiety jeszcze dodatkowo podkreślają ich wielkość makijażem. Kobiety robią to w celu jak największego zwrócenia uwagi mężczyzny, aby nie mógł oderwać od nich wzroku.

Ale spojrzenie może również stanowić źródło dominacji nad kimś drugim. Jest to zjawisko znane nam doskonale ze świata zwierząt, kiedy dwa osobniki (zazwyczaj samce) patrzą sobie prosto w oczy i ten, który opuści wzrok, zostaje uznany za pokonanego i oddala się pozostawiając terytorium zwycięzcy. Tak samo dzieje się w naszym świecie, głównie dochodzi do takich wzrokowych potyczek pomiędzy mężczyznami, czy wówczas, gdy naprawdę stają do walki, czy to w relacjach szef – podwładny. Ogólnie rzecz biorąc natarczywe patrzenie komuś w oczy jest zawsze niepokojące, albowiem zawsze w jakimś sensie jest wezwaniem do zmierzenia sił, kto nad kim zapanuje, kto pierwszy spuści wzrok. Znamienne, że gdy patrzymy na osobę, która nie jest nam obojętna, lub gdy staramy się o czyjeś względy, nasze źrenice rozszerzają się. Uczucia takie jak pogarda, dominacja wywołują natomiast odwrotną reakcję źrenic, otóż zwiężają się one. Zdziwiające. Oczy są zwierciadłem duszy.

Bodźce ze świata zewnętrznego, które docierają do nas najszybciej są to wrażenia wzrokowe. Zatem każda niemal myśl, czy słowo wyrażone później jest konsekwencją patrzenia, postrzegania, kojarzenia obrazów z przeszłości i teraźniejszości. Zmysł wzroku w sposób niepodważalny i nierozzerwalny wiąże się ze skomplikowaną specyfiką relacji międzyludzkich. To, w jaki sposób patrzymy wyraża naszą postawę, zamiary, emocje, wszelkie uczucia, od chłodu i pogardy, aż po namiętność, radość i rozpacz. Ten nieoceniony zmysł jest medium dzięki, któremu mamy dostęp do wiedzy o drugim człowieku i o otaczającym nas świecie, a czyż każda wiedza dobrze wykorzystana nie jest kluczem do władzy? Mam na myśli władzę spojrzenia, której możemy być uczestnikami, lub też biernie się jej poddawać. Czy choć raz nie zdarzyło się nam poczuć tej kuszącej wizji zawładnięcia za pomocą wzroku drugą osobą, albowiem: Tkwi w człowieku pewna mistyczna zaborczość, która „widzieć” utożsamia z mieć. [Karol Irzykowski]

#### BIBLIOGRAFIA :

- R.Arnhem, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk 2004  
J.Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997  
J.B.Deręgowski, *Oko i obraz – studium psychologiczne*, Warszawa 1990  
M.Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1998  
E.Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1978  
I.Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002  
E.Kuryluk, *Weronika i jej chusta*, Kraków 1998  
M.Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996  
L.Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998  
Platon, *Timajos*, Warszawa 1986

#### PRZYPISY

- 1 [www.mediweb.pl](http://www.mediweb.pl)  
2 [www.gazeta.pl](http://www.gazeta.pl)  
3 [www.gazeta.pl](http://www.gazeta.pl)  
4 E.Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1978, s. 99.  
5 ibidem, s. 103.  
6 M.Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 89.

- 7 [www.gazeta.pl](http://www.gazeta.pl)  
8 E.Kuryluk, *Weronika i jej chusta*, Kraków 1998, ss. 213–214.  
9 Platon, *Timajos*, Warszawa 1986, s. 12.  
10 E.Hall, *op. cit.*, s. 94.  
11 J.B.Deręgowski, *Oko i obraz – studium psychologiczne*, Warszawa 1990.  
12 Dziga Wiertow, w: J.Berger, *op. cit.*, s. 17.  
13 ibidem, s. 18.  
14 [www.econom.pl](http://www.econom.pl)  
15 M.Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1998, s. 194.  
16 ibidem, ss. 191–210.  
17 L.Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998, s. 89.  
18 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002, s. 152.

---

# Dagmara Tymków

---

## XXX. TYRANIA INTYMNOŚCI W SZTUCE

---

Dyplom 2008

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **XXX. PORNO DESIGN**

Promotor: **PROF. MARIAN OSLISLO**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR MIECZYŚLAW JUDA**

Recenzent: **ADI. I<sup>o</sup> JUSTYNA SZKLARCZYK-LAUER**

*Im bardziej życie wydaje się człowiekowi podłe, tym bardziej czuje się on do niego przywiązany. Życie staje się wówczas ciągłym protestem i chęcią zemsty*  
Honoré de Balzac

### 1. Wprowadzenie

Sztuka erotyczna nieustannie fascynuje. Fascynuje pomimo medialnego przesytu seksualnością i tego, iż pornografia zostawia ślad niemalże na każdym przedstawieniu, na każdej formie rozrywki, modzie i zachowaniu. Pomimo, iż dane jest nam żyć w *striptease culture*<sup>1</sup>, czyli kulturze obnażania i przyjemności, w której nagość, kult ciała oraz erotyczne konteksty zyskują coraz większe przyzwolenie, a można nawet powiedzieć, że są wręcz pożądane. Wraz z wkroczeniem seksualności w dyskurs publiczny, stała się ona dostępna medialnie, a seks jako jeden z głównych tematów kultury masowej został sprowadzony do poziomu najbardziej pożądanego przedmiotu konsumpcji. Dzisiaj babcia powinna być sexy, a ośmiolatka nosić stringi – informują nas media.<sup>2</sup> Telewizja obnaża się swoimi seksualnie nacechowanymi widowiskami rozrywkowymi, intymnymi zwierzeniami w programach typu talk show, tabloidy karmią życiem gwiazdek z tipsami i korektami nosa. Tyrania intymności. Istna eksplozja porno w sferze publicznej. To nie roznegliżowane panienki i wyuzdane akty seksualne są dziś pornografią, ale styl życia. Brian McNair pisze: *pornografizacja kultury szerokiego odbiorcy, czyli porno-chic jest wizerunkiem pornografii w niepornograficznej sztuce i kulturze (...) Stanowi postmodernistyczne przekształcenie porno w artefakt kultury, który po takim makijażu zyskuje nowe oblicze – przestaje być pornografią, a jako jej resztki staje się modnym porno-chic – porno modą, która jest odpryskiem, odpadem, szczątkiem prawdziwej pornografii.*<sup>3</sup> To także rodzaj postawy wobec świata. Szukanie łatwej, szybkiej i bezpiecznej przyjemności, która nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji, ani zobowiązań emocjonalnych. To symulacja rzeczywistości, wielki peep show, gdzie za drobną opłatą, lub wysłaniem jednego esemesa, można pooglądać, a właściwie podglądać różne rzeczy. W kulturze obnażania erotyzm został oswojony, skomercjalizowany, stał się towarem. Czy w takiej sytuacji, w której następuje wszechogarniające równanie do dołu, jest jeszcze miejsce na tradycyjnie pojętą sztukę i czy sztuka sięgająca po porno nie jest swoim zaprzeczeniem?

Niewątpliwie seks jest jednym z głównych tematów współczesnej sztuki. Seksualność jako temat refleksji pojawia się także zarówno

w dyskusjach naukowych, jak i pozanaukowych. Jednak wraz z wylewem tyranii intymności, istnieje strefa wykluczenia. Michel Foucault pisze: *w ciągu paru wieków, za sprawą pewnej skłonności, zaczęliśmy stawiać seksowi pytanie o to, czym jesteśmy (...) Czego, oprócz możliwych rozkoszy, domagamy się od seksu, że go aż tak nagabujemy? Dlaczego tak wytrwale lub tak żarliwie chcemy uczynić zeń sekret, wszechmocną przyczynę, ukryty sens, dławiącą trwogę? Czemu też, zadanie odkrycia tej trudnej prawdy obróciło się w końcu w dążenie do zniesienia zakazów i rozwiązania pęt?*<sup>4</sup> Zmiany obyczajowe wymuszają dekonstrukcję dotychczas pojmowanej seksualności i jej definicji. Sztuka erotyczna balansująca często na granicy poprawności jest w tym sensie jak najbardziej polityczna. Budzi nieświadome pragnienia, łamie granice i ujawnia to, co wykluczone w sferze publicznej. Jednak to nie nagie ciała, lubieżne pozy, wyuzdane gesty, czy sprośne akty seksualne są tym, co sprawia, że sztuka ta jest fascynująca, ale to, co kryje się pod powierzchnią. Zarówno źródła erotyzmu, jak i sztuki należy szukać w najgłębszych zakamarkach duszy, gdyż erotyzm jest bezpośrednim przejawem doświadczenia wewnętrznego.<sup>5</sup> Pornograficzne przedstawienia w nobliwych galeriach są portretami nas samych, obnażają nasze słabości i pragnienia, ujawniają to, o czym wiemy, ale czego wiedzieć nie chcemy.

Przedmiotem niniejszej pracy będzie dominacja sfery seksualności w sztuce. W tym celu poddam analizie problematyczne pokrewieństwo sztuki i pornografii, związki jakie je łączą, a także dzielą. Wykażę, iż relacje te są zmienne w zależności od czasu i kontekstu. Stawiam za Foucaultem pytanie, czego, oprócz możliwych rozkoszy, domagamy się od seksu, że go aż tak nagabujemy? Po co w ogóle seks w sztuce w czasach tak silnie zseksualizowanych? Cała ta tyrania intymności? Stawiam w końcu pytanie: czy istnieją dziś jeszcze jakieś granice? Poszczególne rozdziały dotyczyć będą pojęć sztuki i pornografii, problemu definiowania oraz wyznaczania granic, narodzin seksualnej represji, a także dyskursów seksualności, które podejmują współcześni artyści: dialog z popkulturą i zachłyśnięcie się jej estetyką, mariaż kiczu, blichtru i seksu (Rozdział: Królowie porno estetyki); krytyka konsumpcyjnego i zdehumanizowanego świata, poprzez sięganie w mroczną sferę wyobraźni (Rozdział: Pozazmysłowe aspekty seksualności); funkcjonowanie ciała w sztuce, sięganie do doświadczeń pornografii, bólu i okaleczenia (Rozdział: Sztuka ciała); dekonstrukcje i konstrukcje płci, feminizm, kultura queer i ambiwalencja płciowa (Rozdział: Sztuka płci); nagość jako transgresja i wykroczenie przeciw kulturowym normom (Rozdział:

Ciała obnażone); cyberseksualność (Rozdział: Poza ciałem), a także coraz większe zainteresowanie erotycznym wzornictwem (Rozdział: Porno design).

## 2. Pornosfera

Nie jest wielkim odkryciem, że pornografia towarzyszy ludzkości od początku jej historii. xx wiek nie odkrył seksu. Wszystko to, co możemy dzisiaj zaobserwować lub sobie wyobrazić, już kiedyś było. xx wiek odkrył natomiast nowe technologie, a te kochają seks. Z tego punktu widzenia obecność pornografii chociażby w Internecie może się jawić jedynie jako kolejny etap ekspansji. Wirtualnymi kanałami, z ogromną prędkością pędzą zakodowane w formie cyfrowej erotyczne fotografie obnażonych, ludzkich ciał. 781000000 odpowiedzi znalezionych dla zapytania sex w wyszukiwarce Google znalezione w zaledwie ułamkach sekundy.<sup>6</sup> Porno zarabia więcej niż Google, Microsoft, Amazon, eBay, Yahoo i Apple razem wzięte, to przemysł wart ponad dziewięćdziesiąt siedem miliardów dolarów. Rocznie w samych Stanach Zjednoczonych powstaje ponad 11000 filmów pornograficznych, podczas gdy filmów niepornograficznych, realizowanych przez filmowe studia, niecałe 400.<sup>7</sup> Pornografia szybko stała się ważnym sektorem biznesu i określającym współczesny świat, zarówno pod względem popytu, jak i dzięki rozwojowi nowych mediów. Fenton Bailey pisze: *historia pornografii jest historią ewolucji technologii środków przekazu. (...) Od prasy drukarskiej, przez fotografię, film, wideo, po wiek komputerów środki przekazu są demokratyzującą siłą, dającą coraz większej liczbie ludzi dostęp do potęgi przedstawiania.*<sup>8</sup> Brian McNair natomiast twierdzi, że nowych technologii zawsze używa się w celach związanych z seksem.<sup>9</sup> Dzięki Internetowi pornografia znalazła się bliżej prywatnej sfery domowej, stała się specyficznym zwierciadłem nowoczesnych społeczeństw, ukazując skrywane lęki, pragnienia, kompleksy, przemiany tożsamości i formy władzy. Pornografia jest doświadczeniem tajemniczości, występku, lęku przed gwałtowną reakcją, skrupułami wywołanymi perwersją.<sup>10</sup> Oczywiście ekspansja pornosfery nie byłaby możliwa, gdyby nie istniał na nią szeroki popyt. Prócz oczywistego podniecenia seksualnego, pornografia uwalnia od zobowiązań. Znacznie łatwiej jest uciec w świat wirtualnych zamienników, które nie przysparzają kłopotów i są osiągalne bez wysiłku, higieniczne i bezpieczne. Pornografia to w końcu świat idealny, gdzie kobiety



zawsze są rozpalone do czerwoności, a mężczyźni zawsze mają erekcję. (...) Pornografia jest nie tylko wygodna, bezpieczna i trafia w sedno. Jest też najbardziej transgresyjną formą erotyczną, snującą swe fantastyczne opowieści bez zahamowań.<sup>11</sup>

Porno działa na emocje, dlatego tak trudno na nie spojrzeć bez ich udziału. Niektórzy uparcie przekonują, że pornografia to samo zło. Bo ma szkodliwy wpływ na społeczeństwo, a na dodatek narusza ludzką godność. Andrea Dworkin nazywa pornografię wręcz zapośredniczoną przez media prostytucją.<sup>12</sup> A jednocześnie destrukcyjny wpływ pornografii na ludzką psychikę obalił w swoim raporcie Anthony d'Amato<sup>13</sup> – członek komisji ds. Obsceniczności i Pornografii, która działała w czasach prezydentów Johnsona i Nixona. Po wieloletniej obserwacji zauważył, że jest dokładnie na odwrót, niż podejrzewała komisja – okazało się, że powszechna pornografia, to mniej gwałtów. Valerie Steel pisze: *wielu ludzi sądzi, że pornografia wywołuje zбочzenia i przemoc seksualną. To tak samo, jakby powiedzieć, że muzyka country wywołuje cudzołóstwo oraz alkoholizm.*<sup>14</sup> Nie istnieje korelacja pomiędzy upowszechnieniem się pornografii, a nadużyciami seksualnym, jest wręcz przeciwnie. Hipokryzja i fałszywe wartości rodzinne tak dalece zniekształcają dyskusję o ludzkiej seksualności, że ludzie nie wiedzą już, co w tej dziedzinie jest słuszne, a co niesłuszne. Pomimo rosnącej otwartości, dzięki której możliwe stały się obiektywne badania ludzkiej seksualności, nadal nie dysponujemy szeroko akceptowalną teorią, do której mogłyby się odwołać zarówno nasze osobiste decyzje, jak i polityka społeczna.<sup>15</sup> Od najmłodszych lat wpaja się normy kulturowe, obyczajowe, religijne nie patrząc na to, czy są zdrowe, przekazuje się własne lęki, urazy i stereotypy. Seksualizacja kultury powszechnie uważana jest za szkodliwą dla kobiet, mężczyzn, rodzin. Jednak nie ma dowodów na poparcie tej konkluzji. Skutków oddziaływania przekazu medialnego nie da się odizolować, zmierzyć i przewidzieć w sposób niebudzący wątpliwości, ponieważ każda reakcja na pornografię wynika z innych wzorców myślenia i zachowania. To, co jednego podnieci, innego zdegustuje. Seks jest zarazem demonizowany i trywializowany. Jak zauważa Michel Foucault *sprawą zasadniczą nie jest to, czy seksowi się przytakuje lub przeczy, czy formułuje się zakazy lub przyzwolenia, czy potwierdza się jego znaczenie lub neguje wpływy, czy słowa, które go oznaczają, uznaje się bądź nie za karalne; chodzi natomiast o rozpatrzenie faktu, że się o nim mówi (...)* O »dyskursywizację« seksu (...) Zasadnicze jest istnienie dyskursu jednoczącego seks z odśłanianiem prawdy, obalaniem praw rządzących światem, zapowiedzią zmiany i obietnicą jakiegś szczęśliwości.<sup>16</sup>

Ekspansja pornosfery była okazją do ważnej społecznej dyskusji na takie tematy jak cenzura i tożsamość seksualna, a także inspiracją dla sztuki. Dziś posiadanie i użytkowanie pornografii straciło nie tylko wieloletnią klasyfikację przestępczą, ale znalazło się na najlepszej drodze do zrzucenia z siebie ciężącego na nim odium. Pornografia stała się chic.<sup>17</sup> Trafia na salony i niejednokrotnie awansuje do rangi sztuki.<sup>18</sup>

### 3. Zadanie sztuki

*Wolność inspiracji i wolność twórczości. To pierwsza zasada sztuki.*

Fiodor Dostojewski

Należy zatem postawić pytanie: czym jest sztuka? Komu i do czego jest potrzebna? Kto ustala jej reguły i decyduje o tym, co jest czym? Nie jest to zadanie łatwe, ponieważ wszelkie przemyślenia, dyskusje i zajadłe spory dotyczą sfery trudnej do zdefiniowania. Joanna Winnicka-Gburek pisze: *sztuka może, ale nie musi być pięknem, wybawieniem, sensem. Może, ale nie musi być prawdą. Może, ale nie musi być blisko wzniosłych uczuć. Sztuka to na pewno doświadczenie wzbogacające życie. (...) Jeśli jednak spodziewamy się od współczesnej sztuki doznań prawdziwie estetycznych, oczekujemy rozkoszy duchowej ekstazy możemy się zawieść. Kultura współczesna kryje sacrum zdegradowane i upokorzone, a spotkanie ze współczesnym dziełem sztuki nie przypomina miłości od pierwszego wejrzenia.*<sup>19</sup> Dziś łatwo pomylić dzieło wystawione w galerii z plastikową reklamówką zostawioną w roztargnieniu przez zwiedzającego muzeum, czy podstępnie przyklejoną gumą do żucia na ścianie. Trudny odbiór współczesnej sztuki jest dodatkowo utwierdzany przez nieubłagany fakt, że widz przez wieki uczony harmonii, piękna i dobra nadal oczekuje „ładności” od sztuki. Jak mówi Paul Outerbridge: *według moich szacunków sztuka jest odpowiedzialna za jedną trzecią rozwoju cywilizacji. Obowiązkiem i przywilejem artysty jest wskazywanie drogi i inspirowanie do lepszego życia.*<sup>20</sup> Nic więc dziwnego w tym, że wyuzdane przedstawienia intymne, nachalna nagość i perwersyjny seks budzą tyle emocji, zażenowania i sporów. Ale kiedyś z ram sztuki wysokiej bywali wykluczani tacy twórcy jak Steinbeck, Czajkowski, Wells, a nawet Schiller.<sup>21</sup> Dzisiaj problemem nie jest zła sztuka, problemem nie jest fakt, iż sztuka nic nie wyraża, ale kryzys podstawowych wartości. Sztuka jest odbiciem czasów, w których powstaje, pornografizacja kultury stała się rzeczą naturalną dla zarówno odbiorców, jak i artystów, którzy szukając formy wyrazu są zmuszeni do „grzebania w śmieciach”, inaczej skazują się

na istnienie w niszy wąskiego kręgu zainteresowanych. Należy się jednak zastanowić, czy sztuce wolno wszystko? Obrazy, fotografie, czy wideo nagich, podnieconych kobiet i mężczyzn uprawiających seks we wszystkich możliwych konfiguracjach wiszą na ścianach poważnych muzeów i galerii. Czy autorytet instytucji muzealnej uprawomocnia, by nadać im charakter dzieła sztuki? I czy autorytet artysty daje prawo do realizowania takich projektów?

Artyści sięgający po pornografię, przedstawiając ją jako sztukę, kwestionują skonwencjonalizowane o niej myślenie. Wskazują, że sztuka od wieków propagowała ciało jako przedmiot swego zainteresowania, zmieniając jedynie wzorce estetyczne jego przedstawień. Aby więc dostrzec w sztuce erotycznej coś innego, niż tylko perwersyjną goliznę, potrzeba nie tylko artystycznego wyczucia i otwartości, ale przede wszystkim wyzbycia się obłudy. Książki Michela Houellebecqa, fotografie Thomasa Ruffa, czy Nan Goldin wymagają przygotowania intelektualnego, doświadczenia i cierpliwości, gdyż trzeba nauczyć się rozpoznawać dzieła sztuki pośród innych przedmiotów, po to, by uniknąć nieporozumień i kompromitującego usensowniania własnego życia na widok wcześniej wspomnianej plastikowej reklamówki. Do tego jednak potrzebne są kompetencje. Świadomość formy. Umiejętność samodzielnego obcowania z kulturą. Dzisiejsza recepcja sztuki jest przerażająca, boleśnie jednowymiarowa, przez co dotkliwie niewystarczająca,<sup>22</sup> tak bardzo, że potrafimy pomylić pedofilię z niewinnością, dewiacje seksualne z pracami na ten temat. Tracimy wrażliwość i wyczucie smaku.<sup>23</sup> Warto jednak rozmawiać o trudnych kwestiach, a seks jest niewątpliwie tematem trudnym.

#### 4. Problematyczne rozstrzygnięcie

*Żadne erotyczne dzieło nie jest świństwem, jeśli jest tylko wartościowe artystycznie.*

*Świństwem staje się dopiero dzięki widzowi, jeśli ten jest świnią.*

Egon Schiele

Czy w tak przesiąkniętej seksem kulturze można wyznaczyć wyraźne granice sztuki i pornografii? Według dość powszechnie podzielanego poglądu pornografią jest przedstawienie narządów płciowych, aktu seksualnego, czy ciała wyłącznie w celu podniecenia odbiorcy. Wydaje się to być pozornie prostym rozwiązaniem, jednak w rzeczywistości sprawa

jest bardziej skomplikowana, gdyż autor-artysta nie może odpowiadać za reakcję odbiorcy, nawet jeśli jego intencją nie było podniecenie. Pojawia się dylemat, czy to, co dla jednego jest perwersyjnym porno, a dla drugiego wartościowym dziełem uznać ostatecznie za przestępstwo i zakazać, czy zezwolić na rozpowszechnianie i ryzyko narzucenia nieprzygotowanym na odbiór dzieła widzom? W końcu, kto ma to oceniać? Czy Najwyższy Sąd to wystarczający autorytet, by decydować o losie sztuki? Cóż też powiedzieć o rycinach sprzed kilku wieków, które powstawały tylko w jednym celu, by podniecać, a dziś są pokazywane w muzeach jako dzieła sztuki. Jednak Joanne Bernstein z zespołu kuratorów wystawy w londyńskiej galerii *Barbican Seduced. Art and Sex from Antiquity to Now* jest zdania, iż granica dzieląca sztukę i porno wcale nie jest tak umowna: owszem potrafimy ją wyznaczyć (...) Pornografia jest łatwo dostępna, to przemysł wart miliardy dolarów. Dzieło sztuki jest znacznie bardziej złożone i funkcjonuje na wielu różnych płaszczyznach – estetycznej, intelektualnej i psychologicznej. Jego stworzenie bezwzględnie wymagało zdolności artystycznych. Zresztą dzieła sztuki nie powiela się bez końca, tak jak się to robi z pornografią,<sup>24</sup> a John Huntley dodaje pornografia jest kategorią określoną historycznie i klasowo. Rozróżnienie między pornografią a erotyką zmienia się w zależności od czasów i kultury. Dyskusje toczone na temat cenzury w sposób nieunikniony obracają się wokół granicy pomiędzy sztuką a sprośnością, rzeczywistością i fantazją, kulturą uprawomocnioną i nieuprawomocnioną.<sup>25</sup> Pornografia kończy się tam, gdzie zaczyna się sztuka.<sup>26</sup> Kluczową sprawą przy rozstrzygnięciu, gdzie się kończy sztuka, a zaczyna pornografia wydaje się być jednak samo nastawienie odbiorcy, a także kontekst. Jak pisuar Duchampa, tak i wizerunek genitaliów prezentowanych w galerii nabierają innego znaczenia, a nastawienie widza może być ważniejsze od samych obiektów. Freski w antycznych Pompejach przedstawiają frywolne sceny, które niejednak rodzic uznałby za pornograficzne. A jednak dzisiaj tysiące wycieczek z podziwem i ciekawością zwiedzają starożytne domy publiczne, nie traktując ich jako pornografii. Podobnie jest z odważnymi greckimi wazami, które z detalami oddają wszelkie możliwe do wyobrażenia stosunki płciowe, w tym homoseksualne. Wazy te wystawiane są na widok publiczny w tak nobliwych instytucjach jak *British Museum*. Nie inaczej jest z pierwszymi filmami pornograficznymi kręconymi w początku XX wieku, można je oglądać w *TATE Gallery* w Londynie. Benedykt Taschen pokazał pornografów, wyciągając ich z obskurnej niszy i wydał ich we wspaniałych albumach. Wszystko jest zatem kwestią interpretacji. Ale czy wszędzie, gdzie nagość, kopulacja oraz wizerunki organów płcio-

wych tracą swój pierwotny charakter, przestają być pokazywane jako coś, co ma podniecać, doprowadzać do orgazmu i zostają użyte do innych celów, można mówić o sztuce? Czy hard porno pokazane w szczytowej się sławą galerii to już sztuka erotyczna? Pornografami nie nazywamy też dawnych mistrzów, chociaż erotyczne malowidła i ryciny powstawały w jednym celu, miały wisieć w burdelach lub prywatnych sypialniach, a nie muzeach. Georges Bataille pisze: *erotyzm jest aktywnością seksualną człowieka o tyle, o ile różni się od seksualności zwierząt. Aktywność seksualna człowieka niekoniecznie musi być erotyczna. Staje się erotyczna, ilekroć przestaje być elementarną, zwierzęcą seksualnością.*<sup>27</sup> Tak samo pisze Kazimierz Imieliński *erotyzm jest nową wartością typową dla człowieka i przez niego wytworzona. Nie upodabnia on ludzi do zwierząt, lecz wprost odwrotnie – właśnie ich odróżnia (...)*<sup>28</sup> Sztuka nie zaspokaja zwierzęcych potrzeb fizjologicznych, a porno już tak. Zdaniem Lyndy Nead nie sposób uważać sztuki i pornografii za dwa oddzielne reżimy ekspresji symbolicznej. Należy je raczej uznać za pewne elementy kontinuum kultury, rozróżniające dobre od niewłaściwych sposobów pokazywania ciała kobiety oraz dostępne od zakazanych form kulturalnej konsumpcji, definiując to, co można, i to, czego nie należy oglądać. Sztuka erotyczna jest estetycznym przedstawieniem seksu. (...) »Sztuka erotyczna« definiuje stopień dopuszczalności seksu w ramach kategorii estetyki,<sup>29</sup> lecz granica między tym, co pornograficzne, a tym, co niepornograficzne stale się zmienia. To podział, który sam siebie nieustannie nadzoruje i nieustannie przekracza. Pornografia wydaje się być najbardziej transgresyjnym elementem rynku masowej rozrywki, ponieważ tabu oraz to, co transgresyjne, są kulturowo zmienne, poszerzają się nieustannie.<sup>30</sup> Oczywiście ta ambiwalencja tego, co dozwolone, a co nie, od zawsze wykorzystywana była po to, by pod zasłoną artystycznych uniesień pokazać nagie, zmysłowe ciało. Jednak instytucjonalne rozstrzygnięcie, to zbyt wielkie pole do nadużyć.

## 5. Represje seksualności

Zdecydowanie najgorzej z erosem radziła sobie sztuka europejska. Choć nie zawsze. Dzieła sprzed dominacji chrześcijańskiej dowodzą, że ówczesni twórcy nie mieli problemu, by seks pokazywać bez zahamowań, ze wszelkimi anatomicznymi szczegółami. Jeszcze początek XVII wieku nie całkiem pozbawiony był szczerości. Praktyk seksualnych nie uprawiano potajemnie, nie liczone się nazbyt ze słowami, rzeczy zaś jawiły

się raczej takimi jakimi były.<sup>31</sup> Cóż, więc się stało, że seksualność dostała się pod klucz? Dlaczego skojarzona została z grzechem i jak doszło do takiego skojarzenia? Philip Larkin w jednym z wierszy napisał, że stosunek płciowy narodził się w 1963 roku<sup>32</sup>, gdyż seks, niegdyś zamknięty w małżeńskiej sypialni, ekspandował czasie tzw. rewolucji seksualnej. Michel Foucault w *Historii seksualności* zauważa, że własnością nowoczesnych społeczeństw nie jest skazywanie seksu na pozostanie w mroku, raczej na ciągłe mówienie o nim, jako o tajemnicy.<sup>33</sup> Skojarzenie seksualności z władzą ekonomiczną i polityczną następuje właśnie przez uświadomienie sobie roli represji, a dyskurs seksualny rozprzestrzenia się tym prężniej, im bardziej seksualizacja jest represjonowana. Ciało zanurzone jest bezpośrednio w sferze polityki, stosunki władzy wpływają na nie wprost: *blokują je, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do różnych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków.*<sup>34</sup>

Sprawą zasadniczą jest zatem rozpatrzenie faktu, że się o seksie po prostu mówi. Kto mówi, co mówi i jak to czyni. Seksu się nie osądza, seksem się administruje. Kieruje, reguluje, włącza w systemy użyteczności. Istnieją także ścisłe przepisy mówiące gdzie i kiedy, w jakich sytuacjach, pomiędzy jakimi rozmówcami i w jakich społecznych układach wolno mówić o seksie. Wolno mówić na przykład ekonomistom, pedagogom, lekarzom, psychiatrom i spowiednikom. Do końca XVIII wieku praktyki seksualne podlegały trzem wyraźnie określonym kodeksom, z których każdy na swój sposób ustalał, co jest przyzwoite, a co nieprzyzwoite. Były to: prawo kanoniczne, chrześcijańskie duszpasterstwo i świeckie prawodawstwo.<sup>35</sup> W wieku XX nastąpiła niezwykła eksplozja rozproszonych dyskursów o seksualności w obrębie demografii, biologii, medycyny, psychiatrii, psychologii, moralności, pedagogiki, polityki. Zygmunt Bauman pisze: *a co, jeśli przyjąć, że ciało ludzkie, podobnie jak myśli i uczucia, jest wystawione na działania społeczeństwa? (...) Że ciało podobnie jak myśli i uczucia, jest wytworem społecznym,*<sup>36</sup> a Foucault stawia pytanie, czy to wszystko, co powoduje, że od dwóch czy trzech stuleci robimy wokół seksualności tyle hałasu, nie jest po prostu podyktowane elementarną troską o liczbę ludności, reprodukcję siły roboczej, kierowanie kształtem stosunków społecznych – czy nie chodzi jednym słowem – o zaprowadzenie seksualności ekonomicznie użytecznej i politycznie zachowawczej?<sup>37</sup> Pytanie to nie ma oczywistej odpowiedzi, ponieważ żadne zjawisko nie ma tylko jednej przyczyny. Uzmysławia jednak, że to, co uznajemy za przejaw niezmiennego natury ludzkiej jest w istocie rzeczy historycznie zmienne.

## 6. Tyrania intymności w sztuce współczesnej

*Prawdziwa sztuka jest zawsze współczesna.*

Fiodor Dostojewski

Jeżeli prawdziwa sztuka jest zawsze współczesna, to z całą pewnością można stwierdzić, iż dziś prawdziwa sztuka to ta, która dotyka sfery seksualności. Wiek xx określany jest jako czas ekspansji nowych mediów. Jednocześnie ten niepohamowany przyrost nowych sposobów i możliwości kreowania obiektów artystycznych w paradoksalny sposób zbiegł się z czasem, który dla wielu krytyków, teoretyków i praktyków – jest epoką śmierci sztuki, gdyż najbardziej karygodne, wulgarne akty płciowe wślizgują się do sfery publicznej, kwitowane jedynie przelotnym chichotem,<sup>38</sup> a Julie Burchill dodaje: *Nadszedł czas polityki »dlaczego nie?« To czas, kiedy najbardziej obsceniczne przedstawienia przechodzą bez protestu; więcej są pochwalane jako rodzaj wyzwolenia (...) Okropieństwa mogą stać się sztuką, przez co przestają być okropne, bo nie są „realne”.*<sup>39</sup> Czy jednak sztuka wykorzystująca seksualność zawsze jest sztuką krzywdzącą, obsceniczną i demoralizującą? Brian McNair odpowiada, że estetyka sztuki seksualnie transgresyjnej może stanowić ważny czynnik sprzyjający demokracji pożądana, wyzwolenia i stawiania sobie pytań.<sup>40</sup> Niewątpliwie seks to wielki temat sztuki dwudziestego wieku, a wpływ pornografii na różne sfery życia jest dostrzegalny jak nigdy dotąd. Agata Araszkiewicz wskazuje, że o ile ta XIX-wieczna pornografia charakteryzowała się przekraczaniem zakazów religijnych, norm moralnych i społecznych, była poza prawem, po stronie grzechu, zła i ciemności, wyrażała to, co stłumione i represjonowane, o tyle dzisiejsza pornografia prezentuje spektakl jawny, rozrywkowy, powielany i powiększany (...). Zapętnia półki supermarketów, pełno jej w telewizyjnych kanałach i na plakatach ulicznych.<sup>41</sup> Nie dziwi, więc fakt, że współcześnie sprawom seksu poświęca się wiele miejsca. Jednak ten nie ma nic wspólnego z uwodzeniem. Uwodzeniem zajmują się dzisiaj, co najwyżej autorzy reklam.<sup>42</sup> Estetyczne wyrafinowanie i delikatność miesza się z obscenicznością i dosłownością. Seks wydaje się nie mieć już żadnych tajemnic. Fotografowany w każdym szczególe, w każdej najintymniejszej czynności. U szczytu kultury hedonizmu stracił otoczkę tajemnicy i został ukazany w budzącym grozę realizmie. Nikt nie obiecywał, że sztuka będzie zawsze przyzwoita, ale z drugiej strony jak dalece można się posunąć w wulgarności i wywoływaniu obrzydzenia, nawet jeśli za tym kryją się szlachetne treści? Zdaniem Joan Smith artyści mają więcej

wymówek, niż twórcy pornografii, ale często to jedno i to samo.<sup>43</sup> W ciągu ostatnich kilkunastu lat wyraźnie wzrosło przyzwolenie na publiczne prezentowanie nagiego ciała. Dziś z tego powodu, że ktoś postanowił wystąpić publicznie w negliżu na pewno nie wybuchnie skandal, ani obyczajowy, ani towarzyski. Jedni się przyzwyczaili, inni polubili, a jeszcze inni do golizny nie przywiązują najmniejszej uwagi.<sup>44</sup> Można postawić jedynie pytanie, czy sięganie po seks przy każdej możliwej okazji, tak jak wszystko dotychczas, nas po prostu nie znudzi?

### 6.1 Królowie porno estetyki

W dobie globalnego hedonizmu, który jest uniwersalnym środkiem estetyzacji życia i swoistym spoiwem międzykulturowym triumf święty kicz. Wylewa się z kanałów TV, radiowych przebojów, książkowych bestsellerów, hollywoodzkich produkcji kinowych, prasy tabloidowej. W licznych dyskusjach za największego wroga sztuki uważa się kulturę popularną, która nastawiona na zysk odziera ją z dawnej tajemnicy, subtelności i transcendencji. Ernest van den Haag zauważa, że *w okolicznościach zalania rzeczywistości produktami łatwymi i banalnymi sztuka nie ma racji bytu, siłą rzeczy utożsamiana jest, bowiem z zabawą lub propagandą.*<sup>45</sup> Jednak przy całym tym pomstowaniu na masową kulturę, wiemy że nie ma już odwrotu. Zmian obyczajowych nie da się cofnąć, a ludzi wygonić sprzed telewizorów. Zamiast więc kulturę popularną oskarżać można potraktować ją jako świadka przemian, gdyż obecnie postrzeganie wzrokowe wysunęło się na plan pierwszy przed innymi sposobami percepcji,<sup>46</sup> natomiast Fredric Jameson współczesne społeczeństwo określa wprost mianem społeczeństwa obrazkowego.<sup>47</sup> Świat przełomu xx i XXI wieku to ogromny, barwny neon uderzający jaskrawością światła różnorodnych zjawisk. Już nie tylko my oglądamy, ile sami jesteśmy oglądani. Jeff Koons w swojej artystycznej karierze postawił na ten banalny i kiczowaty styl, na język reklamy, plastikowości i tandetę, wykorzystał magnetyczną siłę mass mediów oraz strategię marketingowe stając się dzięki temu supergwiazdą lat osiemdziesiątych. Stworzył cykl zdjęć, na których uprawia seks ze swoją żoną – Ciccioliną, blond aktorką porno. Tak jak Duchamp z pisuaru czyni dzieło, wystawiając je w galerii, tak Jeff Koons prowokuje dyskurs dotyczący miejsca sztuki w nowoczesnym społeczeństwie, jednak z takim cynizmem i wyrachowaniem, że sam Andy Warhol mógłby się przy nim wydać romantycznym idealistą. Świńskie i niewyrafinowane porno za-

mienia w rodzaj tekstu kulturowego, znacznie przyjemniejszego w oglądaniu. *Made in Heaven* przetało szlaki dla flirtu kultury z formą i zawartością pornografii. Pod piękną, perfekcyjnie wykonaną powierzchnią jego płócien czai się wielkie, kolorowe i kuszące „nic”. Być może dlatego banalna stylistyka porno-chic świetnie zadomowiła się w dziale fotografii, szczególnie tej reklamowej, wystarczy wspomnieć nazwiska Helmuta Newtona, Oliviero Toscaniego, Patricka Demarcheliera, Davida LaChapelle, Finleya Mckay czy Terry’ego Richardsona. Photoshopowe tricki, sztuczne biusty i wywoskowane łona, jednym słowem spiętrzenie środków wizualnych prowadzących do kiczu – to popularne środki reklamowego dialogu. Nie ma już rzeczy zbyt wulgarnych, nie ma tematów tabu. To nie sztuka dla sztuki, dla wąskiego grona ludzi, to sztuka masowa, dla człowieka XXI wieku, człowieka przyzwyczajonego do konsumpcyjnego trybu życia, człowieka, który niemal wszystko już widział. Na fotografiach reklamowych seks pojawia się od aluzji zawartych w detalach: papieros między wargami, łód w kolorze sztucznego rózu na ledwo wysuniętym języku, szyjka butelki coca-coli zbliżająca się do ust, po dziewczyny spojone z lateksem, zmieszane z plastikiem i gumą, powleczone superbłyszczącymi szminkami, wyuzdane i bezczelnie okrutne.

Zafascynowany pornografią, seksem, kiczem i banalnością jest także Maurycy Gomulicki, autor projektu *Pink not dead*, w ramach którego prowadzi internetowy blog.<sup>48</sup> Znajdziemy tam oprócz oczywistej różowej porno bielizny i seksualnych wyznań artysty, różowe trumny, różową kupę, czy różową mutację Dartha Vadera. Zjawisko porno-chic, polegające na otaczaniu świata xxx aurą dekadentckiego blichtru, zostało z entuzjazmem przejęte, a właściwie wchłonięte zwłaszcza przez kreatorów muzyki pop. Masturbacja, seks grupowy, lesbijski, sadomasochizm, czy udawany gwałt – sprzedawane są jako erotyzm, a nie pornografia, sztuka, a nie chłam.<sup>49</sup> Z pewnością taka sytuacja nie świadczy bynajmniej o wzbogaceniu współczesnej, zachodniej kultury audiowizualnej. Raczej o jej wyczerpaniu, powodującym, że w pogoni za jak największą oglądalnością sięga ona po wzorce dotychczas wypełniające przestrzeń „po drugiej stronie” sztuki. Znaczna większość tego, co obecnie dzieje się w sztuce ma swoją genezę w technikach i sposobie obrazowania właściwych dla pop. Zwłaszcza młodzi artyści całymi garściami czerpią z rzeczywistości kultury popularnej, nie po to, by z nią polemizować, czy afirmować, ale dlatego, że to stanowi ich naturalny punkt oparcia dla własnej wrażliwości.

## 6.2 Pozazmysłowe aspekty seksualności

Blichtr, estetyzacja, a nieraz kiczowatość oraz to wszystko, co wydaje się tak bardzo uwodzić i wzbudzać pożądanie służy często, by pokazać ukryty koszmar; to, co przerażające, zepsute, potworne, jak na fotografiach Cindy Sherman, Davida Levinthala, Magdy Poprawskiej, czy Thomasa Ruffa. U Levinthala i Poprawskiej z pozoru niewinny świat dziecięcych zabawek połączony został z rzeczywistością przemocy, okrucieństwa i seksualności. Artyści często pytają o mroczną stronę naszej wizualnej wyobraźni, o nasze upodobania, obrazowe fascynacje. Prace surrealistów wyrażają sadystyczne urojenia, z dziką rozkoszą rzeźbią w ciele. To nie jest konsumpcyjna erotyka. Prace Bellmera, Raya jak i innych surrealistów zawierają ból i nieprzyjemną prawdę o człowieku, są trudnym do przeknięcia zespoleniem erotyki z czarną stroną egzystencji.<sup>50</sup> No i wciąż wraca pytanie, na które trudno chyba znaleźć odpowiedź: skąd biorą się te fascynacje? Z naszej podświadomości? Z naszego znudzenia? Jest w tym również zawarte pytanie o granice naszej potworności, o nasze fascynacje złem? Z czego wynikają chore fantazje, dlaczego się pojawiają? Skąd bierze się pęd do oglądania masakry, czy gwałtu? Skąd bierze się ten „terror oka”?<sup>51</sup> Artyści wykorzystują ekstremalność seksualnego doświadczenia, by opowiadać o ludzkiej naturze, jak na przykład w słynnej ekranizacji powieści Markiza de Sade: *Salo, czyli 120 dni Sodomy* Pierra Paolo Pasoliniego. Obraz śmiało prezentujący wszelkie możliwe fantazje seksualne, eksplikacja brutalności, często na granicy dobrego smaku. Lecz to antyerotyczna opowieść o faszyzmie i destrukcji, o zatraceniu człowieczeństwa, studium zwichrowanego umysłu. Pod względem treści można traktować ten obraz zarówno jako wyuzdany film pornograficzny, jak i doskonałe studium wyuzdania i upadku kultury.

Także w literaturze szczegółowe opisy stosunków seksualnych służą celom artystycznym. Dopełniają charakterystykę głównych postaci. Tak jest m.in. w prozie Michela Houellebecqa. Nigdy jednak opisy te nie mają charakteru wulgarnych historyjek z pisemek porno. Houellebecq bierze na warsztat świat dobrze sobie znany – świat Zachodu, dobrobytu i konsumpcji – tej w miarę przyjemnej. Język autora *Cząstek elementarnych* to niewątpliwie język wulgarny, opisujący świat globalny, opanowany przez cywilizację przyjemności, w którym spełniają się najczarniejsze prorocтва Ericha Fromma, Zygmunta Baumana, Ayn Rand, Jeana-Francoisa Lyotarda, Jeana Baudrillarda. Ponury pejzaż ery ponowoczesnej Houellebecqa nie oszczędza nikogo.<sup>52</sup> Podobnie zresztą jak u Sary Kane,

czy Marka Ravenhilla, którego tytuł jego dramatu *Shopping & Fucking* jest tak nośny, że mógłby się stać mottem współczesnej popkultury. Słowami bohatera dramatu *Some Explicit Polaroids* Ravenhill mówi: *wszystko rozpada się na kawałki. Budynki są brzydkie i rozsypują się. Sklepy brzydkie, puste. Brzydki ludzie postępujący zgodnie z zasadami, a potem drwiący i narzekający, kiedy myślą, że nikt ich nie słyszy. Cały czas wiesz, że wszystko to jest zwyczajne gnicie, ale i tak cały czas tylko »wszystko staje się lepsze, wszystko jest dla naszego dobra. Narody maszerują naprzód w takt historii. To kłamstwo. To oszustwo. Cały ten postęp. Wielkie pierdolone kłamstwo«<sup>53</sup> Są entuzjaści i zwolennicy brutalnej tematyki. Przeciwnicy sądzą, że wszystko to, to tylko efekciarstwo i nie uwrażliwia, a właśnie znieczula, utrwala bierność widza.<sup>54</sup>*

### 6.3 Sztuka ciała

Seksualność w sztuce bardzo często zahacza o traumatyczne przeżycia twórców, lub sami oni stają się przedmiotem traumatycznej sztuki. Spośród dokonanych Tracey Emin szerokim uznaniem międzynarodowym spotkała się, nominowana do nagrody Turnera praca *My bed*, czyli rozbebeszone łóżko z brudnymi majtkami, pustą butelką po wódce i zużytymi prezerwatywami rozrzuconymi wokół. Do działań współczesnych performerów niejednokrotnie można przykleić etykietkę pornografii. Ciało i jego doświadczenie są materiałem, z którego powstaje performance. Artysta występujący przed publicznością jest tu zarówno twórcą jak i materiałem sztuki. Hiroshi Sumari podaje siebie samego na talerzu (...) Rozciągnięty dla rozkoszy innych, którzy próbują ssać jego penis, ugniatają jądra,<sup>55</sup> sam tak mówi: *patrzę na nich, podczas gdy patrzą na mnie. Interesuje mnie fakt, że mogę tworzyć sztukę w kontekście pornografii.*<sup>56</sup> Inna artystka eksploatująca własne ciało – Małga Kubiak – pytana, po co masturbuje się i uprawia seks na ekranie odpowiada: *w sztuce eksploatuję to, co eksploatuję w sobie. Seks to jest drive, pożądanie, przyjemność. Dla mnie film jest kompatybilny z życiem; jeśli uważam, że coś ma znaczenie dla człowieka, to staram się to mieć w mojej sztuce, żeby to tam było, działało (...).*<sup>57</sup> Nie są to bynajmniej odosobnione przypadki, współczesny performance postrzega ciało poprzez pryzmat płci i seksualności wykorzystując seks do swoich celów. Klasycznym przykładem może być tu także *Seedbed* Vito Acconciego, czy *Siedem łatwych portretów Mariny Abramovič* Babette Magnolte – artyści masturbowali się, a wydawane przez nich odgłosy

były nagłośnione. Gwiazda porno Annie Sprinkle, w performance *Public Cervix Announcement* zachęcała publiczność do oglądania swojej waginy od środka przy użyciu wziernika. Odniesienie w tych przypadkach do doświadczeń pornografii trudno uznać za mniej dosłowne, niż samo porno. Można mnożyć przykłady artystów lub grup wystawiających nagość na spojrzenia widzów. Katowicka grupa teatralna *SukaOff* słynie z przedstawień, w których prezentuje teatr radykalny, agresywny, epatujący przemocą i seksem.

Ciało jako przedmiot i podmiot sztuki jest domeną feministycznych, czy kobiecych performance'ów, np. grupy *Sędzia Główny*, gdy dziewczyny wyjmowały sobie z pochwy jajka i częstowały nimi publiczność, lub performance *Interior Scroll* Carolee Schneeman, w którym artystka wyjmowała z waginy długi zwój, odczytując z niego męską krytykę jej własnych filmów. Warto także wspomnieć, że ciało jako materia sztuki najmocniej uwidacznia się w spektakularnych działaniach, przekraczających granice ludzkiej wytrzymałości psychicznej i fizycznej, w których doświadczenie cielesne jest traumatyzowane, kiedy pojawia się ból i ryzyko. Można wspomnieć chociażby historyczne już występy akcjonistów wiedeńskich, a wśród nich Rudolfa Schvartzkoglera, który w wyniku okaleczenia i kastracji zmarł. Takie akcje swój transgresyjny charakter zawdzięczają nie tylko powodowaniu bólu i próbie oswojenia go, ale również stawianiu oko w oko z tabu. Transgresja, jakiej dokonuje artysta uprawiający body art ma wpłynąć na publiczność. Tam, gdzie prezentowane są sytuacje szokujące obscenicznością, bądź drastycznością, sprawdza się jednocześnie granice odporności psychicznej widzów. Współczesna sztuka ciała ujawnia problem natury etycznej oraz estetycznej, gdyż niesmak zastąpił smak. Nigdy dotąd twórczość artystyczna nie była równie cyniczna i nie ocierała się do tego stopnia o plugastwo i brudy. Czy zatem sztuka, posuwając się tak daleko, przedstawiając własne zaprzeczenie, nie sygnalizuje tym samym własnej śmierci?

### 6.4 Sztuka płci

Sztuka nie jest wolnym, autonomicznym aktem twórczym wyjątkowych jednostek. To integralny element określonej struktury społecznej, zdeterminowany określonymi instytucjami społecznymi i regulacjami prawnymi. Ruch feministek z lat 60. będący w głównej mierze reakcją na mizoginiczną codzienność modernizmu miał niewątpliwie wyzwalający

charakter. Kobiety szukały swojego miejsca pomiędzy byciem dziwką a matką.<sup>58</sup> Artystki prowokowały publiczność, by zobaczyła kobiety takie, jakimi były, jakimi są i jakimi chcą być.<sup>59</sup> *Akt* – jak pisze Agata Jakubowska – jest przedstawieniem odnoszącym się do jego seksualności, przedstawienie to jednak nie ma nic wspólnego z jej seksualnością. Jej seksualność należy do tych sfer, które uległy represji (...) kobieta i jej ciało są pisane przez mężczyzn i dla mężczyzn.<sup>60</sup> Reakcją artystek jest przedstawianie go inaczej, czyli pokazanie „prawdziwego” ciała, niepoddanego kulturalnej obróbce, naturalnego. Owej autentyczności poszukują w bezpośrednim odwołaniu do kobiecego ciała, a w szczególności jego erotycznych obszarów. Artystki często w centrum zainteresowania stawiają kobiecą fizjologię, biologię ciała, celebrytują jego rytmy i bóle, dziewictwo, dojrzewanie, miesiączkowanie, narządy płciowe, ciążę, poród. Zaowocowało to rozwojem ikonografii waginalnej. Wystarczy wspomnieć film Alicji Żebrowskiej *Grzech pierworodny*, którego cały kadr wypełnia pochwa. Hartmut Böhme określił go wizualnym „horrorem”.<sup>61</sup> Dziś artystki sięgają po porno jako narzędzie do badania kobiecej seksualności jako takiej.<sup>62</sup> Ale zarazem twórczość takich artystek, jak Delli Grace, Nicole Eisenman, czy Bettina Rheims bywa krytykowana także ze strony niektórych feministek.

Równocześnie, gdy kobiety dokonywały rozmontowywania represji i tworzyły na nowo swój seksualny wizerunek, ujawnił się fenomen queer. Seksualne wyzwolenie nie mogło zostać niezauważone w prężnie rozwijających się środowiskach gejowskich, które szybko przechwyciły nowy rodzaj sztuki przekształcając ją na własne potrzeby.<sup>63</sup> Sztuka homoseksualna budząca kiedyś wielkie kontrowersje, dziś już nikogo nie dziwi. Nieliczni artyści, którzy wcześniej próbowali poruszać tematy związane z seksualnością, poruszali się w znanym środowisku gejowskiemu systemie obrazów i znaczeń. Można tu przytoczyć na przykład twórczość występującego pod pseudonimem Toma of Finland. Na arenie publicznej pojawiły się szokujące, sadomasochistyczne męskie akty Roberta Mapplethorpe’a. To nie tylko gay porno, ale analiza samotności, poszukiwanie własnej tożsamości i akceptacji. Keith Haring, czy Gilbert & George odkrywają przed widzami najbardziej intymne sfery życia, ekstremalne doświadczenia, perwersyjne historie. A Karol Radziszewski nie chce walczyć z homofobią i nie proponuje sztuki zaangażowanej – *Jestem pedalem*, pisze na jednym ze swoich płócien. Chce nurtu pedalskiej sztuki niewalczącej. Ma to być sztuka, z tym, że sztuka stworzona przez geja, który swojej orientacji w żaden sposób nie hamuje. Jego twórczość jest próbą obalenia mitu tabu homoseksu-

alizmu, ma za zadanie banalizować zjawisko, a zarazem stanowić jego apoteozę.<sup>64</sup>

W kontekście płci należałoby także wspomnieć o artystach podejmujących zagadnienie „trzeciej płci”. Agata Jakubowska pisze: *ambivalencja płciowa fascynuje. Przyciąga, bo pozwala myśleć o stanie »pomiędzy«, w której podważone zostają zasady oparte na dualizmie. Pociąga, bo wprowadza zamęt tam, gdzie kultura narzuca binarny porządek.*<sup>65</sup> Prace Macieja Osiki, Alicji Żebrowskiej, Moniki Zielińskiej Barbary Konopki, Katarzyny Kozyry, fotografie Jeanette Jones, Nan Goldin, czy prace Wojtki Kubiaka i Lidii Krawczyk, to tylko nieliczne przykłady na popularność tego tematu. To pozwala tworzyć nową, wizualną koncepcję świata. Miejsce męskich macho zastępują na scenie androgyniczne postacie, których płęć staje się problematyczna. Brian Molko nie stroni od makijażu, sukienek i kobiecych fryzur. Oczywiście nie odkrywa swym zachowaniem niczego nowego. Jednak te codzienne przebieranki nie są formą spektaklu, a są wyrazem jego prawdziwej, biseksualnej natury. Chodzi o to, aby nie dać się określić i pobudzając wyobraźnię odbiorców, zachęcić ich do wzięcia udziału w grze dookoła płci. Erotyczne jest bycie nie tym, kim się jest. Odmienność, choć kiedyś na marginesie, dzisiaj stała się przedmiotem ujawnionym, co więcej często bywa atrakcyjna dla znudzonego, masowego odbiorcy, który w pogoni za rozrywką i zaskoczeniem oczekuje coraz bardziej kontrowersyjnych doznań.<sup>66</sup>

## 6.5 Ciała obnażone

W współczesnej kulturze nagość jednoznacznie kojarzy się z seksualnością. Jednak obnażenie w sztuce niekoniecznie jest zabiegiem o charakterze erotycznym. Lynda Nead pisze, że rozpatrując nagość, można mówić o czymś w rodzaju tyranii niewidzialności.<sup>67</sup> Obnażenie ujawnia to, co niechciane i wypierane. Brzydkie, ukryte i zakompleksione. Wstyd, wychowanie, normy moralne – każdy buduje własną hierarchię argumentów przeciw obnażaniu. Także konieczność utrzymania homeostazy organizmu społecznego wymaga wpasowania się we wcześniej narzucone ramy. Krystyna Kłosińska zauważy, że świat społeczny jest ubrany, społeczeństwo organizuje się poprzez ubranie.<sup>68</sup> Nagość staje się w tym rozumieniu przekroczeniem granicy, a także atrakcyjnym tematem dla artystów. Spencer Tunic tworzy fotograficzne pejzaże z nagich ludzkich ciał. Wizualnie tłumy rozebranych osób mają wymiar katastroficznego.

Kojarzą się z obrazami wojny, katastrofy, a nawet z przedstawieniami Sądu Ostatecznego. Artysta był zatrzymywany przez policję, miał procesy sądowe, nie zniechęciło go to jednak do tworzenia. Jego „nagie” fotografie wyrażają stosunek ludzi do nagości, mówią o obyczajach, wstydzie, a także o władzy, narzuconych konwencjach społecznych, które na czas pozowania do zdjęć zostają odrzucone. Podobnie czyni Artur Żmijewski w filmie *KR WP*, do którego nago pozują byli żołnierze Kompanii Reprezentacyjnej Wojska Polskiego. Katarzyna Kozyra wyciąga na światło dzienne to, co nigdy nie powinno wyjść na jaw. W łaźni kobiecej autorka przedstawia nakręcone ukrytą kamerą nagie ciała kobiet nieświadomych podglądania. Projekt, mający formę gwałtu budzi sprzeciw. To, co jednak wstrząsa w pracy Kozyry, to nie obnażone, niedoskonałe ciała kobiet, ale uświadomienie pozycji, jaką zajmuje widz, że jego spojrzenie jest bezprawne. Któż jednak może zagwarantować, że po obejrzeniu kąpiących się kobiet w łaźni, kolejny artysta nie postanowi pokazać publiczności scen z miejskiej toalety w Katowicach, czy gabinetu ginekologa w Warszawie? Ciała obnażone, choć aseksualne wpisują się w nurt związany z seksualnością. Dopiero uświadomienie sobie barier i represji pozwala na ich przekroczenie. Władza realizuje się na dwa sposoby – wyklucza krytykę i produkuje pochlebstwa. (...) *W teorii Foucaulta nazywa się to – »społeczeństwem normalizacji«. O ile wykluczenie wyrażało przede wszystkim mechanizmy dominacji i eksploatacji, władza normalizująca posługuje się przede wszystkim mechanizmem ujarzmięcia.*<sup>69</sup> Tam, gdzie wymóg okrycia zostaje przełamany, pojawi się inny problem – seksualna wolność, seksualne wyzwolenie. (...) *Jesteśmy zwierzętami hierarchicznymi. W miejsce usuniętej hierarchii, pojawi się następna, być może jeszcze gorsza niż pierwsza. Mamy hierarchie w naturze i zmieniające się kolejno hierarchie w społeczeństwie.*<sup>70</sup> *Rozbierajcie się więc, ale bądźcie smukli, opaleni!*<sup>71</sup>

## 6.6 Poza ciałem

Współczesna chirurgia plastyczna, medycyna, telewizja i wirtualna przestrzeń zmieniły sposoby odczuwania ciała oraz postrzegania go. Nie jesteśmy nawet w stanie powiedzieć, gdzie kończy się ciało, a zaczyna świat zewnętrzny. Biotechnologia, medycyna pozwalają na głęboką ingerencję dalece wyprzedzającą wyobraźnię. Podczas gdy pojęcie ciała staje się coraz mniej stabilne, wzrastają możliwości uprawiania seksu z ciałem. Seks cybernetyczny, seks z maszynami, kształtowanie ciała

w celu realizacji fantazji erotycznych – to jedynie domena wyobraźni. Artyści wrażliwi na te zmiany, w swoich pracach często podejmują grę z paradoksami rzeczywistości w jakiej funkcjonujemy, której nieodłączną częścią jest seks. W rzeczywistości wirtualnej tracimy wszelkie krępujące nas dotychczas ograniczenia fizycznością, możemy być każdym, wszędzie, zawsze, natychmiast i robić wszystko. Piotr Wyrzykowski w pracy *Oglądaj mnie* przedstawia powolnie skanowanie swojego ciała, piksel po pikselu. Możemy wejść w bliski, intymny kontakt z ciałem, które znajduje się na ekranie monitora i zrobić to zupełnie anonimowo. Wyrzykowski jest także autorem *Cyborg Sex Manual* – podręcznika adresowanego do cyborgów, połączenia wysoko zaawansowanej technologicznie maszyny i człowieka. Ma to umożliwić na nowo mówienie o takich „niebezpiecznych” tematach jak miłość, odpowiedzialność, czułość, tożsamość, granice własnej cielesności, potrzeba prywatności, itd.

Artyści coraz częściej w pytaniu o istotę seksualności widzą także problem seksualności sztucznej, wykreowanej przez świat mediów. Thomas Ruff fotografuje cyberporno. Akty to przetworzone zdjęcia, które artysta znalazł na porograficznych stronach internetowych, poddane zabiegom estetyzującym. Jedne są wyostrome, inne rozmazane, a jeszcze inne wykadrowane. Zdjęcia niczym nie przypominają ginekologicznego świata pornografii, nie są bezlitośnie dosłowne, przywodzą raczej na myśl przedstawienia malarskie. Rozmyty obraz jest nieosiągalny i nieuchwytny. Podobnie jak cyfrowy świat. Nie da się go dotknąć naprawdę. Artyści na wiele sposobów podejmują dyskurs seksualności w dobie nowych mediów, ale nawet przy zachłyśnięciu się możliwościami technologii, towarzyszy mu smutna wizja cielesnej przemijalności, samotności ciała, które staje się niepotrzebne, zastępowane przez cyber-ciało. Jak pisze Neil Postman: *żadna (...) kultura nie może uniknąć negocjacji z techniką, niezależnie czy prowadzi je inteligentnie, czy nie. Ubija się interes, w którym technika coś daje, a coś odbiera.*<sup>72</sup>

## 6.7 Porno design

Seks w obrazach, performance, czy wideo przeważnie służy czemuś. Mówi o dysproporcjach władzy, męskiej dominacji, maskulinistycznej kulturze, prokreacji. Czy jednak sztuka erotyczna musi nieść za sobą ukryte treści, zajmować się kwestiami politycznymi, społecznymi, religijnymi, podejmować nurtujące problemy, być walką o seksualną



tożsamość? Czy bez tych treści jest pornografią? Erotyzm pozbawiony emocjonalnego komponentu wpisuje się w proces produkcji, w którym przeistacza się w produkt służący wyłącznie zmysłowej konsumpcji. Seks świetnie się sprzedaje i wiedzą o tym nie tylko marketingowcy i autorzy reklam. Przyjemne, odprężające aspekty seksualności od dawna były obiektem kapitalistycznej przedsiębiorczości. Seksdesign? Dziś święci triumf. Wibratory w wymyślnych kształtach i wzorach jak kamiki projektu japońskiej rzeźbiarki Marie-Ruth Oda dla firmy Myla, czy Tuyo Vibromasseur firmy Big Tease Toys to wyrafinowane zabawki, których design pretenduje do miana sztuki; moda z lateksu, sukienki z prezerwatyw Adriany Bertini, pralka „ubrana” w seksowny różowy jedwab i czarne koronki, to przykłady na to, że pornomoda na dobre zadomowiła się wśród designerów. We Francji popularnością cieszą się poduszki, torby i tapety z erotycznymi wzorami. Hervé Matejewski przeniósł na abażury lamp sceny żywcem wyjęte z Kamasutry. Ceramiczne kafelki Yvana Mispelaere nazwane *Peep show* ozdobione są jedynie wizerunkiem oczu z długimi rzęsami i oferują erotyczne spojrzenie ze ścian, podczas intymnych kąpiel. Holenderski rzeźbiarz Mario Philippona tworzy surrealistyczne meble, wykorzystując erotyczne fragmenty ciała, piersi, waginy, pośladki. Powstają w rezultacie stylowe i seksistowskie „stoły z podniecającymi nogami” lub „rozkraczone szafki.”<sup>73</sup> Figi bez kroku, naklejane minibiustonosze z cekinów, puszyste pantofle na wysokim obcasie, to wszystko można kupić w sklepach dla koneserów seksownej bielizny jak *Agent Provocateur*. Produkty takie bywają również elementem wystaw i ekspozycji jak *V&A Cutting Edge*, czy *Inside Out* w londyńskim Design Museum. Na porno w czystej postaci, bez aluzji i udawania zdecydowała się francuska firma odzieżowa Shai Wear, w kampanii reklamowej „wyłącznie dla dorosłych” o nośnym tytule: *sexpacking*. Maurycy Gomulicki zaprojektował sieć seks-shopów *Erotika*. Zapytany czy czuje się artystą? – mówi: *Nuży mnie szalenie ta nieustanna potrzeba klasyfikacji, mitologizacja i demitologizacja artysty. Czy poeta przestaje być poetą, kiedy nie pisze wierszy i czy jest nim także, gdy przepycha zatkany sedes? – To trochę absurdalne rozważania.*<sup>74</sup> Porno design to nie tylko szeroka gama seksualnie nacechowanych przedmiotów i czysto wizualna jakość. Przedmioty stanowią dzisiaj jak nigdy wcześniej, o tym kim jesteśmy, czego pragniemy? Można by powtórzyć za Frommem, że jesteśmy tym, co mamy. O ile sztuka odpowiada na potrzeby człowieka, design odpowiada na potrzeby konsumenta. Nic więc dziwnego, że zaprzyjaźnił się z pornografią. Na wystawie *Sex Shop* we Wrocławskim BWA zgromadzono różnego

rodzaju fetysze, erotyczne gadżety i zabawki. Ivo Nikić umieścił w le-karskiej, oszklonej szafce zapakowane w celofan wibratory i przedmioty, np. uchwyt od prysznica, a wszystko to wyciągnięte z ludzkich odbytów. Porno design z pewnością określa czasy, w których żyjemy. To bowiem nie tylko powołane do życia przedmioty, ale przede wszystkim stojący za nimi człowiek.

## 7. Wnioski końcowe

Choć seksualność wydaje się dziś już nie mieć przed nami żadnych tajemnic, chcemy żyć w pewnej, błogiej nieświadomości. W azylu higieniczności. A to, o czym wiemy, ale wiedzieć nie chcemy wzbudza odrazę i wstręt. *Im bardziej przesiąkamy ponętными woniami perfum (...) kształtami wytwornych samochodów i smukłych sylwetek rozneglizowanych pań, rasowymi psami czy lśniącymi łazienkami, tym mocniej uderza brud i smród klatek szodowych w obskurnych blokach, pełzająca po ulicach starość, natarczywa otyłość, pot gryzący skórę.*<sup>75</sup> Skąd wziął się strach przed seksualnością? Dlaczego została ona skojarzona z czymś wstrętnym? Nasza kultura zbudowana na opozycji umysł-ciało oddawała cielesność człowieka biologii i medycynie. Ciało określone zostało jako powłoka, gdzie istnieje nasze prawdziwe ja. Od Platona, przez Augustyna, do Kartezjusza uważane było ono za krępujące i ograniczające naszą wolę i rozum. Konotacje ciała i seksu związane są nieodłącznie z materią, a zatem z tym, co ulotne, przemijalne, zmienne i stawia się je w opozycji do sfery duchowej. Umysł był czysty, dobry, dążył do osiągnięcia wyżyn intelektualnych i duchowych, a ciało z jego przyziemnymi potrzebami seksualnymi i pragnieniami go krępowało. Twierdzenie o grzesznej i niebezpiecznej seksualności jest jednym z najsilniej zakorzenionych w naszej kulturze. Jak pisze Camille Paglia: *ludzkie życie zaczęło się od ucieczki i strachu. Religia wyrosła z rytuałów pokuty, zaklęć mających na celu uspienie karzących żywiołów, a Nauka Zachodu jest wytworem apollońskiego umysłu: jego nadziei, że nazywanie i klasyfikowanie za pomocą chłodnego intelektu może odsunąć i pokonać archaiczną ciemność. Jednak nie można zrozumieć seksu, bo nie da się zrozumieć natury,*<sup>76</sup> a lęk przed nieokiełznaną siłą natury przekłada się na lęk przed seksualnością. Wtórkuje jej Georges Bataille: *Erotyzm to problem problemów. Erotyzm jest problemem najbardziej tajemniczym, najbardziej ogólnym i najdalej odsuwanym.*<sup>77</sup> Naturalnie, fundamentem erotyzmu jest seksualność. Ale to, co seksualne nie od razu staje się erotyczne. Sięganie po to, co obsceniczne jest reakcją

na całą masę mentalnych i społecznych oraz kulturowych wy tłumień i represji. Genezy tej niezwyklej, ale i na swój sposób zatrważającej kariery pornografii w sztuce współczesnej można upatrywać w kryzysie zaufania wobec dotychczasowych strategii tworzenia kultury. A przekraczanie granic wynika z potrzeby poszukiwania nowego sposobu ich zdefiniowania. Seksualność z reguły rozsądza wszystkie konwencje kulturalne, oznacza bowiem powrót na jedną chwilę do zwierzęcości, a ta poprzedza kulturę. Czy jest to zjawisko naganne i czy pornografia jest czymś, co domaga się potępienia? Foucault pisze: *nie należy opisywać seksualności jako krnąbrnego popędu z natury obcego, z konieczności zaś nieposłusznego władzy, która ze swej strony próbuje go okiełznać, co nie zawsze się jej udaje. Seksualność jest raczej szczególnie intensywnym miejscem zbieżności relacji władzy: między mężczyznami a kobietami, młodymi a starymi, rodzicami a potomstwem, wychowawcami a uczniami, duchownymi a świeckimi, administracją a ludnością. (...) Seksualność to nazwa, jaką możemy nadać historycznemu urzędzeniu (...) Olbrzymia sieć na powierzchni, gdzie stymulacja ciał, nasilenie przyjemności, zachęta do mówienia, metody poznawcze, wzmocnienie kontroli i oporów zazębiają się wzajemnie.*<sup>78</sup> Istnieje jednak konieczność utrzymania homeostazy organizmu społecznego.<sup>79</sup> To nie ciało jest więzieniem duszy, ale dusza ogranicza ciało, bowiem to w niej rodzą się wyrzuty sumienia związane z pragnieniem przekraczania granic. Demokratyczna metafora seksualności wpływa na kształt i formę współczesnych społeczeństw spektaklu, zmienia i kształtuje postawy społeczne, a także charakter prywatnego oraz publicznego dyskursu na temat granic intymności. W tym ferworze dyskusji o przyzwyczajeniach nie zauważamy ważniejszych problemów. Seks dziś staje się cyfrowy, papierowy, multimedialny, ale nie cielesny. Możliwa jest nawet platoniczna lubieżność. Internet jest przestrzenią, gdzie można uprawiać seks, podglądać innych, nie tracąc energii ani czasu. Prawdziwy świat coraz bardziej staje się nieprawdziwy. Sztuka erotyczna coraz bardziej tandetna, sztuczna i komercyjna. W obliczu współczesnych przemian nie tylko na polu sztuki, ale kultury w ogóle, coraz częściej zadajemy sobie pytanie o moralne granice wszelkiej ludzkiej działalności. Seks jest dzisiaj biznesem i ma bardzo istotne znaczenie gospodarcze zauważa Brian McNair. I trudno z nim polemizować. Mc Sex zdominował tradycyjną miłość.

Artyści próbujący podejmować dyskurs z seksualnością, głównie zwracają uwagę na pozazmysłowe aspekty seksualności, jedni przekuwają w sztukę teorie Freuda, tworząc raczej dzieła niepokojące niż podniecające, inni dostrzegają podział na płęć biologiczną i kulturową, wielu eksperymentuje z wła-

snym ciałem, przekracza moralne tabu i przepisy prawa (...) Artyści musieli zareagować na obyczajową rewolucję XX wieku, raport Kinseya i pigułkę, nagą Bardotkę, Micka Jaggera i »Głębokie gardło«.<sup>80</sup> Seksualność istotna w życiu nas wszystkich pojawia się w nieprzeliczonej mnogości przedstawień. Paradoksalnie współczesna sztuka erotyczna jest w głównej mierze aseksualna. Groteskowa, często obrzydliwa, raczej odpycha niż uwodzi. Skandalizujący film Andy'ego Warhola *Blowjob* to półgodzinne nudne zbliżenie męskiej twarzy, a jedyną obsceną jest tytuł. Sztuka jest obsceniczna głównie w tym sensie, że włącza się w jej obszar to, co w jej granicach niedozwolone, dokonując w ten sposób dekonstrukcji znaczeń. Współczesnym artystom nie zależy jednak na przekraczaniu granic i sensacji, bo trudno też znaleźć granice, które pozostały do przekroczenia. Dopiero w dzisiejszych czasach, dzięki nowym technologiom i mediom odkrywamy, że można zrealizować praktycznie wszystko, co jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. Liberalizacja obyczajów i bombardowanie seksem na każdym kroku sprawiły, że pozwala się na coraz więcej. Zarówno pornografia jak i sztuka mają przede wszystkim subiektywną naturę: sztuka erotyczna, jaka jest, każdy widzi. A raczej każdy widzi, co chce. Soft porno, inteligentkie alibi dla lubieżników, albo artystyczną refleksję nad ludzką naturą. No i dobrze, bo zarówno do sztuki, jak i seksu każdy powinien mieć własny stosunek.<sup>81</sup> Pytanie tylko, kiedy temat seksu się wyczerpie? Czy kiedyś znudzimy się na tyle, że zwykły akt znów zacznie szokować? Brian McNair dopowie: *dopóty pornografia będzie polegać na łamaniu tabu, dopóty będzie istnieć, nawet, jeśli jej transgresyjna zawartość będzie ulegać zmianie w zależności od społeczeństwa i czasu. Każde pokolenie odkrywa i przekracza swoje własne tabu, a także wynajduje nowe.*<sup>82</sup> Zawsze do czynienia będziemy mieć z cienką linią, która oddziela poprawne od niepoprawnego, tyle, że sama linia będzie przebiegać w innym miejscu. Dziś, w naszej kulturze przekraczanie tej linii stało się chic.

#### BIBLIOGRAFIA

- B.R.Barber, *Skonsumowani, jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli*, Warszawa 2008  
G.Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 2007  
Z.Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995  
K.Clark, *Akt – studium idealnej formy*, Warszawa 1998  
M.Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000

E.Fromm, *Rewizja psychoanalizy*, Warszawa 2006  
E.Fromm, *O sztuce miłości*, Poznań 2000  
A.C.Grayling, *Wartości moralne*, Warszawa 1999  
K.Imieliński, *Erotyzm*, Warszawa 1973  
A.Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004  
A.Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980  
J.M.Kurczewski [e.a.], *Praktyki cielesne*, Warszawa 2006  
J.Kurowicki, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykłady estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Warszawa 2000  
H.Marcuse, *Eros i cywilizacja*, Warszawa 1998  
B.McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawa 2004  
L.Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, Poznań 1998  
N.Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, Warszawa 1995  
G.Ritzer, *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, Warszawa 2005  
R.Shusterman, *Forma i Funk: sztuka popularna jako wyzwanie estetyczne*, Wrocław 1998  
L.von Trier, *Spowiedź dogmatyka*, Kraków 2000

#### ARTYKUŁY:

M.Adamczyk-Modecien, *Sztuka Fizjologiczna*, *Racjonalista*, Nr 97, 2006  
E.Andrzejewski, *Critical fiction*, *Ha!art*, Nr 26, 2007  
A.Araszkiewicz, *Kobieta w pornografii: feministyczne sprzeczności*, *Ośka*, Nr 1, 2000  
A.R.Burzyńska, *Naga królowa śnieżka*, *Didaskalia*, Nr 83, 2008  
K.Dąbrowski, *Problemy z kolorem, dwa życia Paula Outerbridge'a*, *Przekrój*, Nr 32-33, 2008  
W.Ferfecki, *Grochowski teatr dla fetyszystów*, *Życie Warszawy*, Nr 259, 2005  
B.Gajc, *Geny niewierności*, *Polityka*, Nr 7, luty 2001  
G.Jarzębowska, *Czy kultura popularna jest zagrożeniem dla sztuki, czy szansą zbliżenia jej do odbiorców*, *Magazyn Puzdro*, Nr 1, 2005  
A.Kaczorowska, *Format: Sara Kane*, *Splot*, Nr 3, 2007  
K.Kopocz, *Faceci lekkich obyczajów*, *Przekrój*, Nr 8, 2008  
P.Kletowski, *Ukinowienie pornografii i upornografiowanie kina*, *Ha!art*, Nr 23, 2006  
P.Leszkowicz, *Homoseksualność i twórczość*, *Sekcja*, Nr 12, 2005

K.Majewska, *Uwodzenie widza*, *Artneon*, Nr 93, 2008  
E.Milczarek, *Czy kultura popularna jest zagrożeniem dla sztuki, czy szansą zbliżenia jej do odbiorców*, *Magazyn Puzdro*, Nr 1, 2005  
M.Muszyński, *Francuska obcość*, *Konspekt*, Nr 22, 2005  
M.Niezgoda, *Stoliczku wypnij się*, *Focus Ekstra*, Nr 3, 2008  
J.Ruszczczyk, *Sztuka kochania*, *Newsweek*, Nr 29, 2008  
P.Sarzyński, *Sztuka Kochania*, *Polityka*, Nr 48, 2007  
J.Szubrycht, *Na początku było porno*, *Przekrój*, Nr 50, 2007  
J.Winnicka-Gburek, *Tęsknota do piękna, czyli komu i do czego potrzebna jest sztuka*, *Polityka*, Nr 50, 2006  
W.Wiśniewski, *Erogenne sfery popkultury*, *Kultura Popularna*, Nr 1(15), 2006

#### PRZYPISY

- 1 B.McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawa 2004, s. 5.
- 2 Media kształtują jasny obraz, co do tego, jak powinno się dziś wyglądać. Kult ciała wymaga od starzejącego się ciała dyscypliny i samokontroli, a nowe technologie w medycynie pozwalają zachować młody wygląd na dłużej. Terror piękna sięga także coraz młodszych osób, już nastolatki trafiają do gabinetów chirurgii plastycznej. Każdy może zrobić sobie nowy nos, uda, piersi. Idealny wygląd kosztuje 62 tys. zł. podaje gazeta.pl (<http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,55670,3068654.html>)
- 3 B.McNair, *op. cit.*, s. 85.
- 4 M.Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000, ss. 72 – 73.
- 5 G.Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 2007, s. 31.
- 6 Obecnie jedną z najbardziej kontrowersyjnych spraw dotyczących użycia Internetu jest nieograniczony dostęp do materiałów określanych jako erotyczne i pornograficzne. Internet pozwala każdemu na świecie, kto ma dostęp do komputera z wyszukiwarką, odnaleźć i obejrzyć wszystko na co ma ochotę: [www.sexplaneta.pl](http://www.sexplaneta.pl), [www.worldsex.com](http://www.worldsex.com), [www.sex.pl](http://www.sex.pl), [www.sexmagia.pl](http://www.sexmagia.pl), [www.pornobaza.pl](http://www.pornobaza.pl), [www.porno.pl](http://www.porno.pl), [www.webporn.pl](http://www.webporn.pl), [www.pornobank.pl](http://www.pornobank.pl), [www.sex-pasje.pl](http://www.sex-pasje.pl), [www.eroticom.pl](http://www.eroticom.pl), [www.sexlista.pl](http://www.sexlista.pl), [www.ruchanie.com.pl](http://www.ruchanie.com.pl) itp., witryny dla homoseksualistów [www.mylesbianbabes.com](http://www.mylesbianbabes.com), [www.gaypornclip.com](http://www.gaypornclip.com), transwestytów [www.x-transi.com](http://www.x-transi.com), transseksuali [hemales.net](http://hemales.net), [www.hemales.net](http://www.hemales.net).

sexysfemalewhores.com, dla osób szukających grupowych uciech [www.grupowyseks.pl](http://www.grupowyseks.pl), [www.orgyfantasy.com](http://www.orgyfantasy.com), miłośników porno filmików [www.mpegcity.com](http://www.mpegcity.com), cybernudystów [www.cybernude.com](http://www.cybernude.com), „miłośników” zwierząt [www.animalromance.com](http://www.animalromance.com), dla osób szukających mocniejszych wrażeń i przemocy [www.rerape.com](http://www.rerape.com), [www.brutaldreams.com](http://www.brutaldreams.com), [www.rapeinass.com](http://www.rapeinass.com) dla fanów znanych aktorek: [www.znane.pl](http://www.znane.pl), animacji Hentai [www.hentaiz4.pl](http://www.hentaiz4.pl), porno gier [www.gryporno.info](http://www.gryporno.info), dla miłośników młodych dziewcząt [www.teeniesxxx.com](http://www.teeniesxxx.com), [www.nastolatkihardcore.pl](http://www.nastolatkihardcore.pl), [www.szkolnysexbus.pl](http://www.szkolnysexbus.pl) oraz amatorów dojrzałych kobiet [www.oldercherry.com](http://www.oldercherry.com), [www.grannypictures.com](http://www.grannypictures.com), [www.starebabcie.com.pl](http://www.starebabcie.com.pl), sadomasochistów [www.sadomaso.com.pl](http://www.sadomaso.com.pl), [www.dominacjaibdsm.pl](http://www.dominacjaibdsm.pl), Azjatek [www.bestasianporno.com](http://www.bestasianporno.com), [www.azjatki.pl](http://www.azjatki.pl), Murzynek [www.dzikiemurzynki.pl](http://www.dzikiemurzynki.pl), Latynosek [www.8thstreetlatinas.abc.pl](http://www.8thstreetlatinas.abc.pl). Znajdzie się coś dla fanów blondynek: [www.slodkieblondynki.pl](http://www.slodkieblondynki.pl), brunetek [www.goracebrunetki.pl](http://www.goracebrunetki.pl), miłośnikówwrajstop [www.sexrajstopki.pl](http://www.sexrajstopki.pl), fetyszystów: [www.fetysz.sex-strony.pl](http://www.fetysz.sex-strony.pl), [www.fetyszfetysze.com.pl](http://www.fetyszfetysze.com.pl) oraz amatorów owłosienia łonowego [www.owlosionecipki.net](http://www.owlosionecipki.net), [www.czarnecipkinago.net](http://www.czarnecipkinago.net), nie zabraknie dużych biustów [www.megacycki.pl](http://www.megacycki.pl), krągłych kształtów [www.wielkiegrube-dupy.zboczo.net](http://www.wielkiegrube-dupy.zboczo.net), [www.okragle.pl](http://www.okragle.pl). Wiele stron zawiera amatorską pornografię, umieszczaną przez samych użytkowników witryn porno, kręcącą domowym sprzętem [www.amatorka.com](http://www.amatorka.com), [www.amatorskie.info](http://www.amatorskie.info); w wirtualnym świecie można także umówić się na randkę i uprawiać seks on-line: [www.ostrychat.com](http://www.ostrychat.com), [www.sexkamerki.biz](http://www.sexkamerki.biz). Zdarza się też, że strony pornograficzne z nazwy nie wskazują na takie treści [www.7heaven.pl](http://www.7heaven.pl), [www.netfantasy.com](http://www.netfantasy.com), [www.videos.pl](http://www.videos.pl), [www.dru.pl](http://www.dru.pl), [www.anabella.com.pl](http://www.anabella.com.pl). Zdaje się zresztą, że fantazja wytwórców pornografii nie zna granic i trudno byłoby przytoczyć tutaj wszystkie zjawiska, jakie mają miejsce w Internecie, którego ekspansję, tak jak większości nowych technologii ułatwiła właśnie dostępność stron o seksie, a także ich dochodowość – pisze B. McNair, *op. cit.*, ss. 79-120.

7 J. Ropelato, *Pornography Time Statistics*, 2006, [www.internet-filter-review.toptenreviews.com](http://www.internet-filter-review.toptenreviews.com). B. McNair zwraca jednak uwagę na fakt, iż żadna z tych statystyk nie jest do końca wiarygodna, gdyż na pytania dotyczące prywatnego korzystania z pornografii rzadko kiedy uzyskuje się szczerą odpowiedź, a także sama branża pornograficzna unika otwartości i przejrzystości, zaś przeciwnicy pornosfery dążą do ukazania tego zjawiska jeszcze większego niż faktycznie nim jest – por. B. McNair, *op. cit.*, ss. 80–81.

- 8 F. Bailey, *Let it all hang out*, *Guardian*, październik 1999, cyt. za: B. McNair, *op. cit.*, s. 124.
- 9 B. McNair, *op. cit.*, s. 84.
- 10 S. Bright, *Sexual State of the Union*, New York, s. 26, cyt. za: *Ibidem*, s. 91.
- 11 *ibidem*, ss. 86–89.
- 12 B. McNair, *op. cit.*, s. 88.
- 13 A. d'Amato, *Porn Up, Rape Down*, czerwiec 2006, [www.anthonnydamato.law.northwestern.edu](http://www.anthonnydamato.law.northwestern.edu).
- 14 V. Steele, *Fetish: Fashion. Sex and Power*, Oxford, 1996, s. 187, cyt. za: B. McNair, *op. cit.*, s. 113.
- 15 A. Grayling, *Wartości moralne*, Warszawa 1999, s. 33.
- 16 M. Foucault, *op. cit.*, ss. 17–20.
- 17 B. McNair, *op. cit.*, s. 122.
- 18 Pornografia awansuje do rangi sztuki, a seks na ekranie jest nagradzany na festiwalach filmowych. Pierwszy oficjalny festiwal filmów porno odbył się w Holandii w 1970 roku – *Wet Dream Festival*. Obecnie do najbardziej znanych wydarzeń w branży porno należą: festiwale w Barcelonie i Cannes. W tym ostatnim, równoległe do Międzynarodowego Festiwalu Filmowego, ma miejsce zjazd przedstawicieli francuskiego przemysłu pornograficznego, którzy swoim filmom przyznają statuetkę – *Hot d'Or*. Showbiznes dla dorosłych nie mógłby się obyć bez oskarów. *Adult Video News* przyznaje je od 25 lat. Ceremonia ich rozdania przyciąga do Las Vegas ponad dwa tysiące aktorów, modeli, producentów i tłum pornofanów. (L. Belke, *Oskar w wersji porno*, *Focus Ekstra*, Nr 3, 2008, s. 18).
- 19 J. Winnicka-Gburek, *Tęsknota do piękna*, *Polityka*, Nr 50, grudzień 2006, [www.polityka.pl](http://www.polityka.pl).
- 20 P. Outerbridge, cyt. za: K. Dąbrowski, *Problemy z kolorem, dwa życia Paula Outerbridge'a*, *Przekrój*, Nr 32–33, sierpień, 2008, s. 90.
- 21 A. Kłoskowska, *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 328.
- 22 Ł. Andrzejewski, *Critical fiction*, *Ha!art*, Nr 26, 2007, s. 66.
- 23 M. Kemp, *Czym różni się sztuka od pornografii*, *Gazeta Wyborcza*, listopad 2007, [www.wyborcza.pl](http://www.wyborcza.pl).
- 24 J. Szubrycht, *Na początku było porno*, *Przekrój*, Nr 50, grudzień 2007 s. 50.
- 25 J. Huntley, cyt. za: B. McNair, *op. cit.*, s. 125.
- 26 P. Sarzyński, *Sztuka Kochania*, *Polityka*, Nr 48, grudzień 2007, s. 88.
- 27 G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 2007, s. 31.
- 28 K. Imielński, *Erotyzm*, Warszawa 1973, s. 47.

- 29 ibidem.
- 30 K.Szymańska, *Film i zakreślanie granic. Między sztuką a pornografią*, Bunkier Sztuki, Nr 1, 2007, [www.teksty.bunkier.art.pl](http://www.teksty.bunkier.art.pl).
- 31 M.Foucault, *op. cit.*, s. 13.
- 32 R.Scruton, *Alarm w pościeli*, The Spectator, kwiecień 2005, [www.ornatowski.com](http://www.ornatowski.com).
- 33 M.Foucault, *op. cit.*, s. 18.
- 34 M.Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993, ss. 32–33.
- 35 M.Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000, s. 20.
- 36 Z.Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.
- 37 M.Foucault, *op. cit.*, s. 39.
- 38 T.A.Mills, S.Wavell, *No holds barred*, Sunday Times, kwiecień 1997, cyt. za: B.McNair, *op. cit.*, s. 325.
- 39 J.Burchill, *Death of innocence*, Guardian, listopad 1997, cyt. za: ibidem.
- 40 ibidem, s. 326.
- 41 A.Araszkiewicz, *Kobieta w pornografii: feministyczne sprzeczności*, Ośka, Nr 1, 2000, [www.oska.org.pl](http://www.oska.org.pl).
- 42 K.Majewska, *Uwodzenie widza*, Arteon, Nr 1, styczeń 2008, s. 6.
- 43 P.Sarzyński, *Sztuka Kochania*, Polityka, Nr 48, grudzień 2007, s. 88.
- 44 J.M.Kurczewski, *op. cit.*, s. 99.
- 45 E.van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, cyt. za: Cz. Miłosz, *Kultura masowa*, Kraków 2002, s. 85.
- 46 M.Giżycki, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001, s. 66.
- 47 F.Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: R.Nycz [opr.], *Postmodernizm: antologia przekładów*, Kraków 1988, s. 193.
- 48 [www.pinknotdead.blox.pl](http://www.pinknotdead.blox.pl).
- 49 B.McNair, *op. cit.*, ss. 137–144.
- 50 Surrealiści uznają erotyzm za dynamiczną siłę, zdolną przebić się przez sieć tyranizujących nas tabu, dzięki erotyzmowi ludzkość odkrywa pełnię swojej natury, pozwala by otwarcie ulegli swoim ukrytym żądom, demaskując tym samym okrucieństwo, wulgarność i natrętność erotycznych popędów. By wyrazić swój gniew, rozwinęli wywrotową filozofię Sade'a, uznając, że seksualność powinna dotrzeć aż po granice wytrzymałości fizycznej i emocjonalnej. (B.McNair, *op. cit.*, s. 336).
- 51 Jak pisze Lars von Trier w *Spowiedzi dogmatyka*: zło od zawsze było w centrum zainteresowania twórców, inspiruje do znacznie większej ilości wizualnych rozwiązań, podczas gdy dobro w ogóle nie ma w sobie jakichś szczególnie dobrych obrazów. Z obrazowego punktu widzenia dobro zwizualizowane łatwo wpada w okropny banał; L.von Trier, *Spowiedź dogmatyka*, Kraków 2000, s. 235.
- 52 Ł.Andrzejewski, *Pejzaż ponowoczesny w prozie Michela Houellebecqa*, [www.hc-punk.independent.pl](http://www.hc-punk.independent.pl)
- 53 M.Ravenhill, *Some Explicit Polaroids*, [www.zso4poznano3.w.interia.pl](http://www.zso4poznano3.w.interia.pl).
- 54 A.Kaczorowska, *Format: Sara Kane*, Splot, Nr 3, 2007, s.170.
- 55 B.McNair, *op. cit.*, s. 350.
- 56 D.Brittan, *Indecent Exposure, Dazed and Confused*, cyt. za: ibidem.
- 57 M.Kubiak, *Dzianina z mięsa*, Gazeta wyborcza, styczeń 2008, [www.wyborcza.pl](http://www.wyborcza.pl)
- 58 B.Gajc, *Geny niewierności*, Polityka, Nr 7, luty 2001, s. 3.
- 59 Ibidem, s. 337.
- 60 A.Jakubowska, *Na Marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 113.
- 61 H.Böhme, *Podróż do wnętrza ciała i jeszcze dalej. Sztuka Alicji Żebrowskiej*, Magazyn Sztuki, Nr 15-16, 1997, s. 75.
- 62 B.McNair, *op. cit.*, s. 340.
- 63 P.Leszko, *Homoseksualność i twórczość*, Sekcja, Nr 12, 2005, s. 11.
- 64 M.Bochenek, *Zjawisko homoerotycznej twórczości artystycznej w sztuce XX wieku*, Racionalista, 2006, [www.racionalista.pl](http://www.racionalista.pl)
- 65 A.Jakubowska, *op. cit.*, s. 35.
- 66 W brytyjskim reality show *Wszystko o Miriam* głównym założeniem programu było pokazanie widzom czegoś kontrowersyjnego, wręcz szokującego. Uczestnikom show nie powiedziano, iż modelka, o którą walczą urodziła się jako mężczyzna i nie poddała się operacji usunięcia męskich genitaliów. Wiedzieli o tym natomiast widzowie, którzy bawili się obserwując intymne kontakty zawodników z Miriam.
- 67 L.Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, Poznań 1998, s. 107.
- 68 K.Kłosińska, *Ciało, ubranie, pożądanie*, Kraków 1999, s. 269.
- 69 A.Ostolski, *Dyskurs u władzy. filozofia polityczna Michela Foucaulta*, Etyka, Nr 36, 2003, s. 10.
- 70 C.Paglia, *Seksualne osoby*, Poznań 2006, [www.czytelnia.onet.pl](http://www.czytelnia.onet.pl)
- 71 M.Foucault, *Władza i ciało*, Miesięcznik Literacki, Nr 1011, 1985, s. 184.
- 72 N.Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, Warszawa 1995, s. 13.
- 73 M.Niezgoda, *Stoliczku wypnij się*, Focus Ekstra, Nr 3, maj – czerwiec 2008, s.78.

- 74 M.Gomulicki, *Różowe obcasy*, marzec 2008, [www.pinknotdead.blox.pl](http://www.pinknotdead.blox.pl).  
75 J.Kurowicki, *Piękno jako wyraz dystansu*, Warszawa 2000, s. 27.  
76 C.Paglia, *Seksualne osoby*, Poznań 2006, [www.czytelnia.onet.pl](http://www.czytelnia.onet.pl).  
77 G.Bataille, *Erotyzm*, wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 265.  
78 M.Foucault, *op. cit.*, ss. 92–95.  
79 *ibidem*, s. 96.  
80 J.Szubrycht, *Na początku było porno*, *Przekrój*, Nr 50, grudzień, s. 50.  
81 J.Szubrycht, *op. cit.*, s. 50.  
82 B.McNair, *op. cit.*, s. 90.

---

Anna Lorenc

---

# DOŚWIADCZENIE MISTYCZNE

---

Dyplom **2005**

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Katedra Projektowania Graficznego

Pracownia Fotografii

Promotor: **PROF. WALDEMAR JAMA**

Promotor pracy pisemnej: **DR MARIA POPCZYK**

Recenzent: **ADI. I<sup>o</sup> MARIAN SŁOWICKI**

## Rozdział pierwszy: Definicja

Słowo *ekstaza* wydaje się niezwykle popularne we współczesnym świecie. Wyszukiwarka internetowa Google w ciągu 0,39 sekundy znajduje 94.300 odpowiedzi dla zapytania *ekstaza*. W pierwszych dziesięciu wytypowanych stronach internetowych pojawiają się nagłówki: *Ekstaza erotyczna*, *Ekstaza na żetony*, *Ekstaza – poradnik dla początkujących*, *Clubbing.pl: Club Ekstaza*, *Miłość, pożądanie, ekstaza* oraz *Ekstaza świętej Teresy*. Prócz stron o tematyce erotycznej, znajdziemy tu także recenzję filmu Carola Reeda *Udręka i ekstaza* oraz link do strony Instytutu Psychologii Zdrowia, na której w dziale *Słownik* pojawia się hasło *Ecstasy (Ekstaza)* – nazwa silnego narkotyku syntetycznego. Wydaje się niemal, że słowo *ekstaza* znaczy za każdym razem co innego, chociaż wspólnym mianownikiem dla wszystkich tych opisów jest jakieś niebywale silne przeżycie cielesne.

Słowo *ekstaza*, pojawiające się niezmiernie często w reklamie telewizyjnej, ogłoszeniach prasowych i na stronach internetowych, zawsze umieszczone jest w kontekście erotycznym albo nawiązuje do przeżycia erotycznego, lub stanu narkotycznego. Nie trudno zauważyć jak bardzo zdewaluowało się owo pojęcie we współczesnym świecie. Dla współczesnego konsumenta pop kultury ekstazy jest wszystko to, co wprowadza ciało w stan niezmiernie zintensyfikowanej przyjemności i na tym kończy się zakres pojmowania ekstazy. Czy jest zatem ekstaza jedynie cielesnym uniesieniem? Powszechne użycie tego terminu w sytuacjach codziennych wskazywałoby na odpowiedź twierdzącą. W *Słowniku wyrazów obcych* przeczytamy: *Ekstaza (...) [to] stan marzycielskiego zachwyty o pokroju majaczeniowym, często o treści religijnej, z oderwaniem uwagi od bieżącej sytuacji i w ogóle od rzeczywistości, potocznie stan zachwycenia, uniesienia*.<sup>1</sup> Ta definicja, dosyć uproszczona, kładzie nacisk na psychologiczne podejście do zagadnienia; z jednej strony ogołacając zjawisko ekstazy z otoczki tajemniczości, jednocześnie jednak zwraca uwagę na bardzo ważne spostrzeżenie – jest to stan raczej psychiczny niż cielesny. Już *Wielka Encyklopedia PWN* wyjaśnia ten termin następująco: *Ekstaza [gr.] (...) stan psychiczny polegający na intensywnym przeżywaniu rzeczywistości transcendentnej, któremu towarzyszy pełne lub częściowe zawieszenie działań władz psychicznych; pojawia się w aktach kontemplowania wartości religijnych, (...) w przeżyciach mistycznych (...)*.<sup>2</sup> Definicja encyklopedyczna prezentuje raczej religioznawcze podejście do zagadnienia i zakłada, że na pewno jest to przeżycie psychiczne oraz, że dotyczy kontekstu religijnego. W obydwu tych definicjach brakuje opisu tego, co pojawia się w związku

z pojęciem ekstazy na erotycznych stronach internetowych, w reklamie oraz scenach filmowych – a mianowicie aspektu seksualnego, na którym nie można koncentrować się tylko i wyłącznie, jednak trudno go pominąć.

Psychofizjologiczne podejście do tego zagadnienia, ograniczające się do badania widzialnych symptomów ekstazy, dostarcza nam opisu jedynie tego, co manifestuje się fizycznie, podobnie zresztą jak to bywa w wypadku sprowadzania ekstazy tylko i wyłącznie do sfery zmysłowości erotycznej. Jedną z najlepszych w moim mniemaniu definicji pojęcia ekstazy można znaleźć w wydawnictwie encyklopedycznym PWN. Dokładne brzmienie hasła to *ekstazy stany*. Zatem: *Ekstazy stany (gr. ekstasis 'oddalenie od miejsca, bycie poza sobą') (...) grupa stanów psychicznych człowieka, charakteryzująca się poszerzeniem granic percepcji, transcendowaniem ograniczeń oraz poczuciem zjednoczenia z siłą i doskonałością. Stany te wiążą się z przeżywaniem silnych emocji, doznaniem fascynacji, wzniosłości, bezkresu, euforii, mocy i zachwyty, a niekiedy również przerażenia, strachu i trwogi. (...) W czasie trwania stanów ekstazy pojawia się u człowieka szereg zmian somatycznych, m.in. przyspieszenie lub spowolnienie akcji serca, zmiana rytmu oddechu i tempa metabolizmu, bladeść, wypieki, bezruch wraz ze stężeniem mięśni, brak mimiki lub mimika nieadekwatna do sytuacji zewnętrznej, pocenie się, drżenie, obniżenie temperatury ciała. (...) Stany te pojawiają się niekiedy w sposób spontaniczny, niezależny od woli człowieka, czasem bywają efektem kontemplacji, ale można je również wywołać w sposób sztuczny, np. poprzez przyjmowanie psychodelicznych środków chemicznych lub stosowanie surowych postów. (...) W chrześcijaństwie termin stany ekstazy odnosi się najczęściej do przeżyć mistycznych i oznacza bezpośredni wgląd w nadprzyrodzoną rzeczywistość*.<sup>3</sup> Co w tej definicji najważniejsze, to podkreślenie, iż termin ten bywa nieostry. To bardzo ważne spostrzeżenie pozwala w jakiś sposób ustosunkować się do przywoływanego wcześniej faktu rozbieżności w rozumieniu tego pojęcia. Prócz tego – już w samym opisie zjawiska – jedną z najciekawszych cech uniesienia ekstazy jest fakt jego występowania w sposób spontaniczny, chociaż nader często wypływa doświadczenie ekstazy z życia kontemplacyjnego. Co intrygujące, *ekstazyogenne* mogą być zarówno post, odosobnienie, brak snu, połączone z kontemplacją rzeczywistości transcendentnej jak i pozostające na drugim biegunie zażywanie substancji psychodelicznych.

W kilku przytoczonych przeze mnie definicjach pojawiają się w próbie opisu zjawiska ekstazy określenia *przeżycie mistyczne* oraz *doświadczenie religijne*. W tym aspekcie ekstaza rozumiana jest jako następstwo,



reakcja ciała na doświadczanie rzeczywistości transcendentnej, które to następstwo może, lecz wcale nie musi wystąpić. Ekstaza jest tutaj jedynie fizyczną manifestacją doświadczenia mistycznego. W wydawnictwie *Religia, Encyklopedia PWN* pod hasłem *mistyka* możemy przeczytać między innymi: (...) Można określić pewne cechy diagnostyczne, których występowanie (w zasadzie łączne, przynajmniej kilku takich cech) (...), pozwoli uznać dane zjawisko za przejaw mistyki. Pierwszą z nich jest doświadczanie radykalnej bierności jakiej mistyk doświadcza, czując się jakby ogarnięty i przeniknięty przez wyższą rzeczywistość, która wnikając w najgłębsze pokłady duszy człowieka, jednocześnie całkowicie je przekracza. (...) Kolejna cecha (...) to idea Całości. Może to oznaczać różne sprawy (Boga, Kosmos itd.) (...) Ostatnią, bardzo ważną cechą diagnostyczną (...), jest całkowita przemiana bytu. Mistyk (...) nie tylko doznaje przemiany świadomości, ale jego postępowanie zmienia się radykalnie: pod wpływem tego doświadczenia (...) kieruje się bowiem inną, bardziej wymagającą skalą wartości. (...)<sup>4</sup> Czyli byłaby ekstaza jednym z momentów mocnych doświadczenia mistycznego. Przytoczona w tym miejscu inna z cech diagnostycznych, a mianowicie chęć przemiany całego życia, przewartościowanie, które dokonuje się pod wpływem doświadczenia mistycznego, odwołuje się jednak raczej do zjawiska nazywanego doświadczeniem religijnym, gdyż doświadczenie mistyczne jako takie, opisywane było jako występujące zarówno w obrębie jakiejś z religii, jak i w obszarze pozareligijnym. Doświadczenie mistyczne występujące w obrębie religii możemy zatem nazywać doświadczeniem religijnym: Występuje [ono] w różnych kontekstach myślenia o religii, inaczej definiują go psychologowie, inaczej filozofowie (...) jeszcze inaczej analitycy języka. Wspólne tym różnym koncepcjom jest przekonanie o istnieniu bezpośredniego dostępu do rzeczywistości religijnej (Boga, absolutu, czy sacrum). (...) Psychologia (bądź socjologia) bada przeżycia, czyli subiektywny wymiar doświadczenia, natomiast filozofia religii, mówiąc o doświadczeniu, zwraca uwagę także na charakter przedmiotowy tego przeżycia (nie przesądzając jeszcze sprawy istnienia tego przedmiotu).<sup>5</sup> W doświadczeniu religijnym zatem występuje pewne nakierowanie, czy też intencja podmiotu (człowieka), na przedmiot (Bóg osobowy, Kosmos, Natura itd.) w odróżnieniu od doświadczenia mistycznego, które jest możliwe niejako bez tego nakierowania.

Czy wobec wszystkich różnic odnoszących się do treści ekstazy i mistyki jest możliwe jednoznaczne zdefiniowanie tych trzech wspomnianych pojęć – jaka jest relacja między doświadczeniem mistycznym, doświadczeniem religijnym a ekstazą? Wydaje się, że ekstaza może

występować niezależnie od mistyki, wtedy gdy jest tylko i wyłącznie zależna od doznań zmysłowych – jest to wtedy ekstaza erotyczna, narkotyczna itd. Doświadczenie mistyczne dotyczy przeżycia wewnętrznego, duchowego, ale może uzewnętrznić się w ekstazie. Między pojęciami doświadczenie mistyczne a ekstaza przebiega jednak o tyle nieostra granica, że, choć jedno dotyczy sfery ducha, a drugie sfery zmysłów, to istotą człowieczeństwa jest jednoczesne, niejako nierozzerwalne występowanie obydwu tych sfer, zatem trudno jednoznacznie określić w opisie zjawiska występowania doświadczenia mistycznego i ekstazy. Doświadczenie mistyczne, jako że samo nie daje widzialnych, czy w inny możliwy sposób mierzalnych symptomów, to jego opis możliwy jest wyłącznie przez osoby, które go zaznały. Widzialną i najczęściej traktowaną jako zjawisko o podłożu psychosomatycznym, często wręcz fizjologiczną ekstazę jesteśmy w stanie rejestrować, badać, opisywać i nawet obrazować. W jakiej pozycji wobec tych pojęć ustawia się tzw. doświadczenie religijne? A konkretnie, czy może wystąpić mistyka manifestująca się ekstazą bez religijności?

Na potrzeby tej pracy postanowiłam uporządkować prezentowany materiał, w efekcie czego nastąpiło wyodrębnienie kilku grup zjawisk. Do pierwszej z nich należy to, co związane jest z doświadczeniem mistycznym, duchowym, nie manifestującym się w sposób zmysłowy, psychosomatyczny, fizjologiczny (będę je nazywać doświadczeniem mistycznym). Gdy doświadczenie mistyczne będzie występowało w obrębie religii to nazywać je będę doświadczeniem religijnym. Druga grupa to zjawiska gdzie jednocześnie (tzn. w tym samym czasie) występuje doświadczenie mistyczne oraz jego psychosomatyczne skutki; wtedy te skutki nazywam ekstazą, lub, gdy ekstaza wypływa z doświadczenia religijnego, mogę nazwać ją ekstazą religijną. Trzecia grupa zjawisk, to zjawiska psychosomatyczne i fizjologiczne związane z zawieszeniem władz zmysłowych, lecz nie związane z jednoczesnym występowaniem doświadczenia mistycznego lub doświadczenia religijnego – mam na myśli ekstazy stany będące wynikiem stymulacji ośrodkowego układu nerwowego. Będę wtedy mówić o ekstazy stanach lub o ekstazie erotycznej, narkotycznej, itd.

Dysponujemy więc pojęciami: doświadczenie mistyczne, doświadczenie religijne, ekstaza (religijna, erotyczna lub narkotyczna), ekstazy stany. W tej typologii zatem na przykład: uczucie jedności z Bogiem, Absolutem, Kosmosem, Jaźnią etc. wywołane poprzez zażycie środka halucynogennego będzie doświadczeniem mistycznym, lecz już nie do-

świadczaniem religijnym. Gdy pod wpływem substancji halucynogennej wystąpi zawieszenie władz ciała, euforia, omdlenia, brak komunikacji ze światem zewnętrznym itd., to powiem o ekstazie narkotycznej.

## Rozdział drugi: O doświadczeniu mistycznym i ekstazie kobiecej

W panteonie mistyków chrześcijańskich uderza przede wszystkim różnorodność biografii, losów ludzkich i osobowości. Również przeżycia mistyczne i związane z nimi ekstazy różnią się intensywnością, przebiegiem i czasem trwania. Jedne obfitują w wizje i omdlenia, inne wydają się dziać niemalże mimochodem i nie utrudniają ekstatykowi podejmowania codziennych czynności. Nie ma jednego wzorca ekstazy – każda jest skrajnie indywidualna. Istnieje natomiast inne zjawisko wspólne dla mistyki chrześcijańskiej – ekstaza zdaje się być przywilejem przede wszystkim kobiecym. W historii mistyki Zachodu obecność kobiet wiedzie prym zarówno pod względem ilości ekstatyczek, jak i intensywności ich przeżyć. To właśnie owa *ekstaza kobieca* będzie później wielokrotnie opisywana w tekstach samych mistyczek, w literaturze pięknej, w rozprawach teologicznych, w końcu w podręcznikach medycyny i przedstawiana w sztukach plastycznych. Ona zainspiruje i zafascynuje największe rzesze artystów, poetów, teologów, filozofów, księży, zakonników i ludzi świeckich, wzbudzając zazdrość zarówno wśród mężczyzn jak i kobiet. Trzeba jednak pamiętać, że sama ekstaza to nie wszystko, że jest ona zjawiskiem wtórnym dla doświadczenia mistycznego, jego uzewnętrznieniem. Jedną z największych mistyczek, święta Teresa z Avilla (1515 – 1582) rozróżnia dwa rodzaje doświadczenia mistycznego: *zjednoczenie*, czyli przeżycie wewnętrzne (duchowe) bez skutków cielesnych, oraz *zachwycenie* (lub, jak też je nazywa: *podniesienie, ekstaza*) – przeżycie duchowe występujące z jednoczesnym zaangażowaniem cielesnym. Święta z Avilla stawia owo zachwycenie ponad zjednoczeniem: *W tych zachwyceniach dusza jakby już nie żyje w ciele; czuje bardzo wyraźne stopniowe ostygnięcie ciepła przyrodzonego, chociaż niewypowiedzianej doznaje z tego słodkości i rozkoszy. Tu już nie ma sposobu oprzeć się, jak to jeszcze jest możliwe w zjednoczeniu (...) Tu przeciwnie, najczęściej żadnego nie ma sposobu, często bez żadnej uprzedniej myśli ni przygotowania, zniemacka przychodzi na cię pęd tak szybki a silny, że widzisz i czujesz jak ten obtok albo orzeł wspaniały wzbija się w górę i ciebie na skrzydłach swoich porywa.(...).*<sup>6</sup> Teresa podkreśla, że w doświadczeniu mistycznym

ceń bardziej zaangażowanie zarówno duszy jak i ciała (zachwycenie), lecz wystarcza jej sama duchowość, by zaszło doświadczenie religijne (zjednoczenie).

Zdarza się jednak, że rzecz się ma jak najzupełniej odwrotnie. Nacisk na obcowanie duchowe kładzie święta M. Faustyna Kowalska (1905-1938), ceniąc bardziej doświadczenie zachodzące jedynie w duszy, pisze: *Bóg napelnia duszę swym światłem. (...) Widzi, kiedy się łączyła w sposób niedoskonały z Bogiem, gdzie zmysły brały udział i duchowość była złączona ze zmysłami, choć już w sposób wyższy i szczególny – jednak niedoskonały. Jest łączenie się z Panem wyższe i doskonalsze – to jest umysłowe. (...) Są chwile, w których i Bóg wprowadza duszę w stan czysto duchowy. Zmysły gasną i są jakby umarłe. Dusza jest jak najściślej zjednoczona z Bogiem. Jest zanurzona w Bóstwie, poznanie jej jest całkowite i doskonałe, nie poszczególne – jak dawniej, ale ogólne i całkowite.*<sup>7</sup>

Ponieważ ekstaza ma swoje źródło w doświadczeniu duchowym, stąd mistycy chrześcijańscy, wierzący w obecność nieśmiertelnej duszy w śmiertelnym ciele, pojmowali doświadczenie mistyczne jako szczególną relację zachodzącą między Duszą a Bogiem. W opisie owego uczucia zjednoczenia Boga i duszy, nader często w mistyce chrześcijańskiej mówi się o analogii do połączenia oblubieńca z oblubienicą, blisko stąd do określenia pozycji każdego ekstatyka w relacji dusza – Bóg, niezależnie od tego, czy mówimy o ekstazie męskiej czy kobiecej, gdyż przedmiotem doświadczenia mistycznego jest tutaj Bóg osobowy – Chrystus. Święty Jan od Krzyża (1542—), mężczyzna – mistyk, w *Pieśni duchowej* nazywa duszę właśnie *Oblubienicą* a Boga *Oblubieńcem*.<sup>8</sup> Także św. Teresa od Jezusa rozróżnia w swojej typologii mistyki duchowe *zrękowiny* i *zaślubiny*: (...) *Zrękowiny duchowe (...) tak się mają do duchowych zaślubin (...) jak się ma obopólny do siebie stosunek dwojga narzeczonych do stosunku dwojga małżonków (...). (...) zjednoczenie w zrękowinach jest to jakby tak ścisłe spojenie dwu świec, iżby obie jedno światło dawały (...). Można jednak rozdzielić te świece i będą znowu dwie (...). (...) w zaślubinach duchowych jest to jakby woda z nieba, deszczem czy rosą padająca do rzeki albo do źródła i z wodą tychże się zlewająca. I tu już nikt tych dwóch wód nie rozdzieli ani nie rozróżni, która jest z nieba, a która ze źródła czy z rzeki.*<sup>9</sup> Wiele zaś ekstatyczek przeżyło mistyczne zaślubiny z Oblubieńcem, jak choćby święta Katarzyna ze Sieny, która otrzymała w trakcie widzenia od Chrystusa pierścień, oznakę owych zaślubin. Pierścień pozostał na jej palcu do końca życia, lecz tylko ona go widziała.<sup>10</sup>

Podobnie jak Teresa, do natury chrześcijańskiego doświadczenia religijnego wiele wniosła Hildegarda z Bingen (1098–1179), wizjonerka a zarazem poetka, autorka sakralnych utworów poetyckich i muzycznych, pierwsza znana wielka mistyczka, która pozostawiła po sobie pamiętniki.<sup>11</sup> Stanowisko Hildegardy w kwestii ekstazy jest bardzo radykalne. Mianowicie Hildegarda twierdzi, że jej wizje dzieją się w absolutnej przytomności umysłu, bez stanu ekstazy.<sup>12</sup> W tekstach mistyków ekstaza nader często wiąże się z doznaniem ogromnej rozkoszy pisze flamandzki mistyk Jan van Ruusbroec (1293–1381)<sup>13</sup>, lecz nie jest to regułą, gdyż istniały doświadczenia odwrotne, to znaczy ekstazy, które obfitowały w ogromne cierpienia. Św. Katarzyna Emmerich (1774–1825), miała na ciele liczne rany, które pojawiały się podczas ekstaz, np. krwawiące znamię krzyża na piersi, stygmaty na dłoniach, krwawiące co piątek rany na czole.<sup>14</sup> Inni mistycy doznają zarówno rozkoszy jak i cierpienia, czy też, paradoksalnie, cierpienie bywa źródłem rozkoszy: *Być zranionym przez miłość to najśłodsze uczucie i najcięższy ból, jaki można znieść* pisze Jan van Ruusbroec<sup>15</sup>, lub święta Teresa z Avilla, we fragmencie jednego z najśłynniejszych chyba tekstów mistycznych, gdzie opisuje swoje zranienie grotem przez anioła: (...) *Tak wielki był ból tego przebicia, że wyrwał mi z piersi (...) jęki (...) ale taką zarazem przewyższającą wszelki wyraz słodkość sprawia mi to niewypowiedziane męczeństwo, że najmniejszego nie czuję w sobie pragnienia, by ono się skończyło i w niczym innym dusza moja nie znajduje zadowolenia niż w Bogu samym. Nie jest to ból cielesny, ale duchowy, chociaż i ciało niejaki, owszem, nawet znaczny ma w nim udział (...).*<sup>16</sup> Niektórzy mistycy porównują ekstazę do śmierci. Faustyna mówi: *Zmysły gasną i są jakby umarłe.*<sup>17</sup> Teresa pisze: *Wtedy łaski zalewają duszę po brzegi, tak iż (...) tylko jedno ma pragnienie cieszenia się tą chwałą niezrównaną. Jest podobna do człowieka konającego, z gromnicą w ręku czekającego śmierci, której pragnie i której za chwilę się doczeka.*<sup>18</sup>

W fascynującym świecie mistyków duchowość istnieje ściśle złączona ze zmysłowością, mistycy posiadają ciała i doskonale o tym wiedzą. Wydaje się jednak, że nie ma już dla mistyka w świecie zmysłowym nic, co mogłoby choć w małym stopniu równać się tym, czego doświadczył. Każdy z nich posiada, widzialne lub niewidzialne, piętno jedności z Absolutem. Widzenia, uniesienia i rozkosze, u jednych trwające zaledwie chwilę, u innych łączące się w ciąg permanentnej niemal ekstazy, wywołują nieuleczalną tęsknotę za jeszcze większym uniesieniem, jeszcze większą rozkoszą... Trudno się dziwić, że wielu z nich stało się tak fascynującym obiektem dla medycyny, teologii, filo-

zofii i sztuki. Trudno też dziwić się temu, że wielu z nich spotykało się z niechęcią i wrogością otoczenia. Trudno w końcu dziwić się, że to, co ziemskie, przestało wreszcie mieć dla nich znaczenie.

### Rozdział trzeci: Ekstaza, sztuka i artysta

Są pewne tematy, uczucia, doświadczenia, które – w sposób całkowity, ścisły i skończony – są niemożliwe do przekazania dalej. Są tak samo pewni artyści, którzy cały czas poruszali się, lub poruszają się w obszarze sztuki, wokół tych rzeczy niewyraźnych. Do tych spraw nieopisywalnych należą niewątpliwie stany duszy, czy też psychiki, w momencie doświadczeń mistycznych, a także reakcje psychologiczne na stany ekstazy. Sztuka, w której odbicie znajduje mistyka i ekstaza, porusza kilka zagadnień dotyczących ekstaz. Po pierwsze – co się dzieje z ciałem, jak zmienia się np. fizjonomia, po drugie – jaka jest reakcja psychologiczna, po trzecie – jakie miejsce zajmuje tym doświadczeniu dusza? Sztuki wizualne, z racji samego swego ukonstytuowania, będą kładły nacisk na ową, można powiedzieć, powierzchowność ekstazy – na jej aspekt cielesny, zmysłowy. Sztuka Zachodu podejmuje temat mistyki – a może lepiej powiedzieć mistyka – nader często. I są to przedstawienia czasem aż skrajnie różne, ekstaza jako taka będzie podporządkowana przedstawieniu pewnych innych faktów (np. temu, że może wynikać z doświadczenia mistycznego) oraz, jeśli celem przedstawienia jest zakorzenienie go w religijności, to pewne cele – jakkolwiek dziwnie to zabrzmie – użytkowe, będą dominować. Nacisk będzie położony przede wszystkim na zobrazowanie, w jakimś stopniu, świętości mistyka raczej, niż jego zmysłowości. Tego typu obrazowanie doświadczeń mistycznych jest przynależne sztuce późnego gotyku i renesansu. W tradycji przedstawieniowej doświadczenia mistycznego dominuje jednak manierystyczna i barokowa ekstaza kobieca. Obok wyobrażeń Marii Magdaleny, świętej Cecylii, Katarzyny Sieneńskiej, Teresy z Avilla i innych kobiet w ekstazie, jednym chyba z mężczyzn, który nie ustępuje im pola jeżeli chodzi o wielość wyobrażeń jest Franciszek z Asyżu. Francisco Zurbaran jest autorem płótna noszącego różne tytuły w zależności od źródeł. (Fot.1). Przedstawia on modlącą się dziewczynkę. Maria Zurbarana wydaje się całkowicie nad sobą panować. Na tym obrazie na fakt jakiegoś oddania się wskazuje tylko uniesienie oczu ku górze, które zdaje się, że chce porwać ze sobą i całe ciało. Świętego Franciszka z obrazu Caravaggia

ogarnia tak wielka słabość, że leży bez sił i musi być podtrzymywany przez anioła. Franciszek się nie oddaje, on się poddaje... (Fot.2) Lecz już Maria Magdalena Caravaggia zatapia się w ekstazie. Absolutnie oddana nie panuje nad zmysłami. Barok uwolnił kobiecą zmysłowość i eksploruje ją w sztuce. (Fot.3) Barok był dla przedstawiania ekstazy religijnej epoką szczególnie płodną. Pozwolił Berniniemu na absolutnie dwuznaczne przedstawienie, które spotkało się z całkowitą aprobatą władz kościelnych i otrzymało miejsce w budowlu sakralnej. (Fot.4) Nigdy wcześniej ani później nie byłoby to możliwe. Każda inna epoka, że współczesną włącznie widziałaby w tym przedstawieniu coś niestosownego. Wszystko jest niezwykle sensualne w tym przedstawieniu: śnieżna biel i połysk marmuru, piękna, dojrzała Kobieta po prawej i chłopięcy Anioł po lewej. Kobieta zatraciła władzę nad własnym ciałem i osuwa się, by upaść, lecz nie upada, zastyga w tym dziwnym zniewoleniu. W uśmiechu Anioła jest jakąś ukryta perwersja, tak jakby zagłębianie grota w piersi Kobiety sprawiało i jemu niewypowiedzianą rozkosz. Podczas gdy jedna dłoń Anioła dzierży grot, druga unosi Teresie szatę na piersi. O prawie wiek późniejsze przedstawienie ekstazy świętej Katarzyny Sieneńskiej Pompeo Batoniego świetnie pokazuje jaka zmiana w obrazowaniu ekstazy dokonała się przez te sto lat. Katarzyna Batoniego utraciła władzę nad zmysłami, lecz na jej twarzy nie widać rozkoszy. Daleko jej do Magdaleny i Teresy. (Fot.6)

Orlan, słynna z radykalnego angażowania własnego ciała do swej twórczości, stworzyła w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku cykl instalacji (Fot. 7–10), których całość tworzy nawiązanie, przede wszystkim polemiczne, do sztuki sakralnej baroku jako epoki z całą jej rozbudowaną ikonografią, ekspresją, duchowością i zmysłowością.<sup>19</sup> Wyraźnie widać zaczerpnięcie z twórczości jednego przede wszystkim artysty i tym artystą jest Bernini. Pojawiają się tam białe popiersia i projekcje otoczonych kwiatami i gołębiami kobiet w śnieżnobiałych szatach i welonach z odsłoniętą jedną piersią. Orlan nazywa je Madonnami. Ich twarze to twarze Orlan. Sposób obrazowania naśladuje Berniniego wprost. Otaczają ją białe gołębice, dzieci przebrane za putta, projekcje holograficzne, lilie, kolumny, marmurowe rzeźby, fotografie, monitory i lustra. Aby stać się Teresą Orlan musi przejść operację plastyczną, musi otoczyć się zestawem akcesoriów, owinąć w draperię, na którą trzeba bardzo uważać, by nie zmienić jej układu, musi wreszcie kontrolować swoje ciało, aby przybierało ono pozy znane z kompozycji barokowych. To maskarada zakrojona na wielką skalę.

Austriaczka Valie Export, bierze w 2002 roku udział w wystawie *Tableaux Vivants* w wiedeńskiej Kunsthalle, gdzie wystawia swoją dosyć wczesną pracę – fotografie przedstawiające kobiety w pozach znanych z ikonografii przedstawień ekstazy religijnej. (Fot.11) Idea *tableaux vivants* (żywych obrazów) polega na odtworzeniu w świecie rzeczywistym sceny, która nawiązuje do wyobrażeń, pów, scenografii i rekwizytów znanych ze sztuki epok wcześniejszych. Od kiedy dysponujemy narzędziem, jakie daje fotografia, sceny te można po raz drugi przenieść w przestrzeń obrazu. Jedną z prac Export przedstawia kobietę, która przykłęka na książkach czy też dokumentach, które prawdopodobnie wypadły jej z ręki. Fotografie Valie Export wydają się wyjątkowo trafnie przedstawiać ową bierność podmiotu ekstazy, o tyle, że użyte rekwizyty wskazują na to, że zapadnięcie w ekstazę nastąpiło jakby przez przypadek, chociaż przedstawienie to, czerpiąc z obrazu Veronesa, bardzo silnie nawiązuje do próby obrazowania raczej doświadczenia mistycznego, niż ekstazy z jej zmysłowością.

Australijski artysta, Paul Wrigley, maluje obrazy czerpiąc wprost ze stylistyki fotografii wykonywanych dla magazynów ilustrowanych, nader często są to wręcz przekopiwane na płótno fotografie. Jedną z jego prac jest obraz utrzymany w stylistyce erotyki tzw. *pin-up girls*, który został bardzo silnie inspirowany fotografią przedstawiającą aktorkę i fotomodelkę Pamelę Anderson. (Fot.12) Obraz charakteryzuje bardzo miękkie, "świetliste" światło, zdające się promieniować z samej postaci, które artysta uzyskuje używając natryskiwanej farby w sprayu (*airbrush*). Obraz nosi tytuł *Ekstaza świętej Teresy*. Trudno powiedzieć, na ile ten tytuł jest ze strony Wrigleya prowokacją, a na ile postawa artysty wynika z faktu, że stylistyce, na której się opiera, wydaje się znajoma tylko ekstaza erotyczna, w związku z tym tylko ona wyznacza standardy przedstawiania. Być może Wrigley chce podkreślić, że pop kultura, na której się wzoruje, zna tylko zmysłowość i tylko nią się interesuje.

Sama ekstaza, zarówno religijna, narkotyczna, czy erotyczna przynależą do świata zmysłów. Być może artysta, który zna tylko ekstazę erotyczną, religijną też przedstawi jako taką. Z drugiej strony jaka jest wiarygodność artysty, który nie miał uprzednio doświadczeń mistycznych, w próbie ich przedstawiania? Czy można w sposób wizualny (a więc zmysłowy) przedstawić mistykę? Czy nie jest zatem tak, że to, co sztuki wizualne przedstawiają lub mogą przedstawić, to TYLKO EKSTAZA, niezależnie od tego, czy jest erotyczna czy religijna? Lecz czy, z drugiej strony, czyż nie mówi się, że rzeźba Berniniego jest mistyczna, pomimo że jest też erotyczna?

Ekstaza jest niewątpliwie tematem atrakcyjnym dla artysty. Związana przecież z silnymi emocjami, fizyczną ekspresją, posiada potencjał szerokiego zastosowania w sztuce. Religijna, której temat podejmując nie sposób pominąć obecności sacrum (wówczas chciałoby się uciec od profanum) oraz erotyczna, której przedstawianie jakże może być powierzchnowe. Ekstaza, nawet ta, która nie została zobrazowana wprost, wydaje się zawsze w jakiś nieuchwytny sposób być obecna w każdym kłębowisku barokowych ciał, zda się patrzeć z oczu świętych i z oczu bachantek, z oczu zakonnic i z oczu odalisek. Obraz jest niebezpieczny. Nie na darmo pierwsze przykazanie Dekalogu, w swej pierwotnej formie, brzmi: *Nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie! Nie będziesz czynił żadnej rzeźby, ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią. Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył (...)* (Wj 20,3–20,5)

Przedstawianie omdleń z rozkoszy zakonnic w ekstazie mogło być niebezpieczne. Nadal jest niebezpieczne, może nawet paradoksalnie, bardziej niż w baroku, gdy kontrreformacyjny Kościół i będąca na jego usługach sztuka odnosili triumfy. Bernini przedstawiając Teresę w spazmie rozkoszy czyni to świadomie w sposób absolutnie zmysłowy i właściwie tylko sakralność miejsca, w którym Teresa i Anioł zastygli, sankcjonuje to przedstawienie jako dzieło sakralne. Być może to, co mówi Hildegarda, czyli owo nigdy nie poddanie się ekstazie tych wizji, jest istotnie czymś wyjątkowo rzadkim; być może właśnie doświadczenie mistyczne jest prawdziwsze, głębsze, pełniejsze wtedy, gdy i dusza i zmysły mają w nim udział? Moment, w którym dualizm dusza – ciało, choć nadal niebywale silnie odczuwany, nie jest już dualizmem walki i podziału, lecz dualizmem uzupełniającym się? Ową upragnioną zgodą ciała i ducha, współistniejących bez rozdzierającej walki?

Tęsknotę współczesnego człowieka za przeżyciem duchowym, mistycznym, ekstatycznym wreszcie, widać bardzo wyraźnie u pokolenia festiwalu w Woodstock. Alkohol, muzyka, erotyka i narkotyki wywołują upragnioną ekstazę. Pokolenie to, jak chyba wszystkie pokolenia od zarania dziejów, miało świadomość, że upojenie duszy i upojenie zmysłów powinno, musi, może, chce wreszcie, występować razem, że pragnienie tej jednoczesności wynika z chęci pogodzenia dwubiegunowego oblicza ludzkiej natury, z samej istoty bycia człowiekiem. Człowiek zawsze będzie szukał i pragnął stanów ekstatycznych. Tak samo będzie szukał i pragnął mistyki. Jedni osiągają ekstazę poprzez mistykę. Inni próbują i będą próbowali osiągnąć mistykę, poprzez ekstazę... Jeszcze

inni chcą zatrzymać się na samej ekstazie i smakować ją dla niej samej, choć dla jeszcze innych korelacja ekstazy z mistyką pozostanie zawsze faktem drugorzędym, tylko słabością ciała

#### SPIS ILUSTRACJI

UŻYTE REPRODUKCJE POCHODZĄ Z NASTĘPUJĄCYCH ŹRÓDEŁ:

Fot. 1 Jean Noel Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 39

Fot. 2 Web Gallery of Art., <http://www.wga.hu>

Fot. 3 <http://www.blume-asam.de/english/kultur/f1.htm>

Fot. 4 Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>

Fot. 5 Jean Noel Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 99

Fot. 6 Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>

Fot. 7–10 <http://www.orlan.net/>

Fot. 11 Kunsthalle Wien, <http://www.kunsthallewien.at>

Fot. 12 Retort Magazine <http://www.retortmag.com/art.htm>

#### BIBLIOGRAFIA

A.Kieturakis, L.Bartoszewski *Hildegardy z Bingen wizja świata*, Wrocław 2000

J.Krawczyk, *Transgresyjna Sztuka Orlan – Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi*, <http://free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst7.html> św. s. M. F.Kowalska, *Dzienniczek*, Warszawa 2004

I.Nowak, *Jedynie artyści definiują, czym jest sztuka*, rozmowa z Orlan, <http://kiosk.onet.pl/1092699,1,2,238,druk.html>

J.N.Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003

św.Teresa od Jezusa, *Dzieła*, Tom I i II, Kraków 1987

N.Vuletic, Interview with Paul Wrigley, [http://www.retortmag.com/art\\_wrigley\\_o8.htm](http://www.retortmag.com/art_wrigley_o8.htm)

*Tableaux Vivants – Living Pictures and Attitudes in Photography, Film, and Video*, <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/9224/lang/2>

- J. Didier, *Słownik filozofii*, Katowice 1995  
W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994  
K. Rahmer, H. Vorglimbler, *Mały Słownik Teologiczny*, Warszawa 1987.  
*Religia, encyklopedia PWN*, Warszawa 2001.  
*Wielka Encyklopedia PWN*, Warszawa 2002.

PRZYPISY

- 1 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994, s. 144.
- 2 *Wielka Encyklopedia PWN*, Warszawa 2002, s. 135.
- 3 *Religia, encyklopedia PWN*, tom 3, Warszawa 2001, ss. 386–387.
- 4 *ibidem*, tom 7, ss. 86–87.
- 5 *ibidem*, tom 3, s. 265.
- 6 św. Teresa od Jezusa, *Księga życia* [w:] *idem, Dzieła*, Tom I, Kraków 1987, s. 265.
- 7 św. s. M. F. Kowalska, *Dzienniczek*, Warszawa 2004, s. 66.
- 8 św. Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, [w:] *idem, Dzieła*, Kraków 1995, ss. 78–79.
- 9 św. Teresa z Avilla, *Twierdza wewnętrzna*, (VII, 2:4), [w:] *idem, Dzieła*, Tom II, Kraków 1987, s. 422.
- 10 J. N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003, s. 64.
- 11 A. Kieturakis, L. Bartoszewski, *Wprowadzenie*, w: *idem, Hildegardy z Bingen wizja świata*, Wrocław 2000, ss. 5–7.
- 12 *ibidem*, s. 24.
- 13 J. Van Ruusbroec, *Zaślubiny duchowe*, w: J. N. Vuarnet, *op. cit.*, s. 50.
- 14 J. N. Vuarnet, *op. cit.*, s. 74.
- 15 Jan Van Ruusbroec, *op. cit.*, s. 189.
- 16 św. Teresa od Jezusa, *Dzieła*, Tom 1, Kraków 1987, s. 372.
- 17 św. s. M. F. Kowalska, *Dzienniczek*, Warszawa 2004, s. 66.
- 18 św. Teresa z Avilla, *Księga życia*, w: J. N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003, s. 98.
- 19 J. Krawczyk, *Transgresyjna Sztuka Orlan – Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi*, <http://free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst7.html>

---

Aleksandra Glapiak

---

# ZMIENNOŚĆ – ZJAWISKO FASCYNUJĄCE I OCZYWISTE

---

Dyplom 2006

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **ZMIENNOŚĆ – FILM**

Promotor: **PROF. MARIAN OSLISŁO**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR MARIA POPCZYK**

Recenzent: **ADJ. II° BOGDAN KRÓL**

...Zmieniać się, żeby tylko nic się nie zmieniło.  
To łatwe, niemożliwe, trudne, warte próby.  
Oczy ma, jeśli trzeba, raz modre, raz szare,  
Czarne, wesołe, bez powodu pełne łez.  
Śpi z nim jak pierwsza z brzegu, jedyna na świecie.  
Urodzi mu czworo dzieci, żadnych dzieci, jedno.  
Naiwna, ale najlepiej doradzi.  
Słaba, ale udźwignie.  
Nie ma głowy na karku, to będzie ją miała.  
Czyta Jaspersa i pisma kobiece...

*Portret kobiety – Wisława Szymborska*

**Mówi się**, że kobieta jest zmienną i to stwierdzenie nie jest raczej pozytywną oceną. Ta niedobra opinia o kobiecie ciągnie się od wieków. Wzięło się to zapewne z niezrozumienia psychiki kobiety przez mężczyznę i nieświadomego strachu wobec płci przeciwnej, zwłaszcza w społeczeństwie o strukturze patriarchalnej.

Zmienność to zjawisko oczywiste i mało kto się nad tym zastanawia, przyjmując to za pewnik. Wszystko wokół nas jest w ciągłym ruchu, wszystko się zmienia i nic nie jest takie samo. Spójrzmy na pory roku, to bardzo wyraźny dowód, że nic nie jest constans. Nawet w ciągu dnia pogoda może diametralnie się zmienić. Już Heraklit uważał, że każda rzecz ulega nieustannym przemianom i przybiera coraz to nowe formy. Jego zdaniem, obrazem rzeczywistości jest rzeka, wszystko w niej płynie i nie trwa w nieustannej postaci. *Nie można – według znanej formuły Heraklita – wejść dwa razy do jednej i tej samej rzeki.* Wciąż napływają nowe wody i rzeka nie jest taka sama. Dlaczego więc, kobieta miałaby być inną od zmiennego przecież świata? Dlaczego obelgą dla mężczyzny jest stwierdzenie: *masz humory jak kobieta, czy zachowujesz się jak baba.* Mężczyzna też potrafi być zmienny, lecz może jest mniej wyraźny w wyrażaniu tego.

1

Kobieta od wszech czasów zajmowała myślicieli, artystów, będąc zarazem wcieleniem dobra i zła. Jako dobro, czyli matka rodzicielka – czuła dla swych dzieci, pełna miłości i oddania. A jako zło – to kobieta pusta,

prowokująca, intrygantka, jako przyczyna męskich upadłości. Mężczyźni zafascynowani jej innością przedstawiali ją w zależności od swoich potrzeb i wyobrażeń. Jednak zawsze byli zgodni co do tego, że kobieta jest piękna, tajemnicza i zmienna. Zadaję sobie pytanie, dlaczego w jednej osobie tyle cech przeciwstawnych? Dlaczego jej zachowania często są kontrowersyjne, trudne do wytłumaczenia? Dlaczego raz w niej dominuje anioł, a raz demon? Czy to przypadek? Co takiego dzieje się, że ponętna anielica nadskakująca otoczeniu, nagle zmienia się nie do poznania w osobę o obliczu odwrotnym. Badacze zajmujący się zachowaniem kobiet i ich miejscem w świecie pokazali, że na zmienność reakcji kobiet ogromny wpływ mają uwarunkowania historyczne i kulturowe.

Pierwotne kultury czciły ją jako dawczynię życia, matkę ziemię, wielką boginię, opiekunkę dzieci. Cóż może bardziej podnieść poczucie wartości niż taka świadomość? Według starożytnych Greków kobiety były stworzone do wydawania potomstwa i uznawane jako osoby podrzędne. Z kolei w Biblii czytamy, że Bóg stworzył człowieka na swoje podobieństwo, mężczyznę i kobietę, czyli stworzył płcie równe sobie. Mimo to kobieta uważana była za istotę niższą, podległą mężczyźnie *kobieta, to zło wspaniałe, to rozkosz złowroga, jadowita i zwodnicza, oskarżana była przez płć przeciwną o sprowadzenie na ziemię grzechu, nieszczęścia i śmierci*<sup>1</sup>.

Stary Testament ukazał kobietę jako inspiratorkę grzechu pierwotnego. Mężczyzna szukał kogoś odpowiedzialnego za cierpienie, porażkę, za zniknięcie ziemskiego rajy i znalazł sobie kobietę. Kobieta powoli zaczęła wracać do łask począwszy od czasów Jezusa. Jezus chętnie otaczał się kobietami, rozmawiał z nimi, uważał je za osoby w pełnym tego słowa znaczeniu, zwłaszcza jeśli były pogardzane. Na pomoc też przyszedł wizerunek Matki Boskiej. Ale od samego początku Kościół miał trudność w uznaniu równości głoszonej przez Ewangelię. Pod piórem pierwszych pisarzy chrześcijańskich, Ojców Kościoła, pojawiły się mocno zaakcentowane wątki antyfeministyczne – niekoniecznie uświadomione. W świecie chrześcijańskim kobieta pokazuje się znów w dwóch postaciach: pokornej, uległej i dawnej wyuzdanej, rozwiązłej, pazernej na pieniądze, pozornie wesołej, przeistaczającej się nagle w złośnicę. W jednej osobie anioł i demon. Postawa męska wobec płci przeciwnej była zawsze pełna sprzeczności, raz pełna uznania innym razem bardzo krytyczna.

Począwszy od epoki kamienia, która postawiła nam więcej wizerunków kobiecych niż męskich, aż po epokę romantyczną, kobieta



była w pewien sposób jednak stawiana na piedestał. Bogini płodności – obraz niewyczerpanej natury, stała się wraz z Ateną boską mądrością, a wraz z Maryją Panną źródłem wszelkiej łaski i dobroci. Kobieta pociągała płęć przeciwną jako tajemnica, zagadka, może właśnie ze względu na swoją inność? Zmienność?

Nie można się dziwić, że kobietę porównuje się z wodą, *woda jest miękka i elastyczna, ale również twarda i nieugięta. Płynie lub stoi. Jest bezdźwięczna i głośna, posiada wszelką naturę.*<sup>2</sup> Jest spokojna, a zarazem zdradliwa. Bardzo dobrze potrafi się przystosować do istniejącej sytuacji i potrafi myśleć bardziej panoramicznie. Czuła dla swoich dzieci, wymagająca jako szef, solidna pracownica, zbuntowana feministka, porywająca kochanka. Woda to żywioł, a kobieta jest żywiołowa. Woda może przybierać różne formy: mgła, rosa, para wodna, chmura, lód, aż wreszcie rzeka, wodospad. W obrazach wody dominuje wieloznaczność postrzegana jako źródło życia i źródło śmierci. Symboliczna interpretacja znaczenia wody skłania do związku wody i kobiety. Virginia Woolf w swej książce zatytułowanej *Fale* opisała życie wewnętrzne kobiety. Pytała i dawała odpowiedzi, czy życie jest stałe czy zmienne?<sup>3</sup> Woolf używa dwóch symboli dla przeciwstawności, stabilności i ruchu: morza i fali, oba tak naprawdę są ruchome. Autorka za pomocą ruchu symboli określa *duszę kobiety*. Krytycy zwracali uwagę, że książka ta uwodzi, wabi, pozwala odczuć to wzrastanie i opadanie fali. Podobnie kobieta uwodzi, niosąc na przemian radość i cierpienia, ma rytm falowy, wznoszenia się i opadania, niczym fala morska.

Pierwszy kontakt ze środowiskiem wodnym mamy już w łonie matki, bowiem z wody zawartej w kobiecie wyłania się życie ludzkie. Woda jako naturalny żywioł ma właściwości, których możemy doświadczyć bezpośrednio naszymi zmysłami – możemy ją słyszeć, powąchać, posmakować i dotknąć. Termin *estetyczny* ma znaczenie w odniesieniu do doświadczenia zmysłowego. Według koncepcji indyjskiej *proces wyłaniania się kolejnych poziomów ewolucji przyrody kończy się przejawieniem pięciu zmysłów poznania oraz pięciu zmysłów działania, tzw. elementów subtelnych, czyli zontologizowanych własności odbieranych przez poszczególne zmysły, takie jak »dźwięk«, »dotyk«, »forma«, »smak« oraz »zapach«*<sup>4</sup>. Atom ziemi wytwarzany jest z pięciu elementów subtelnych z dominacją zapachu, atom wody z czterech z dominacją smaku, atom ognia z trzech elementów, powietrze z dwóch, eter z jednego. *Element ziemi, w odróżnieniu od pozostałych, zawiera w sobie potencjał wszystkich pięciu podstawowych własności zmysłowych i może wytwarzać przedmioty zdolne do przyciągania wszystkich*

*zmysłów.*<sup>5</sup> Woda z ziemią są najbardziej estetycznymi z żywiołów. Ciągły przepływ wodnych strumieni z jednej strony postrzegany jako zmienny, a z drugiej strony jako ciągle taki sam. Pozostajemy pod wrażeniem siły wody szczególnie patrząc na wodospad czy ocean, a z drugiej strony, wzrusza nas kruchość i ulotność takich zjawisk jak mgła, szron czy rosa. Czy ten opis, obraz rzeki, nie kojarzy się nam ze spojrzeniem mężczyzny na kobietę? Kobieta rodząca w bólach, dźwigająca swój los, lub krucho, drobna, istota potrzebująca pomocy i opieki.

Kobieta jako matka, symbolizowana jest przez ziemię. Ziemia, nasza rodzicielka wydaje ze swych czeluści plon. Posiane ziarno zaczyna kiełkować, aż zaowocuje. Ukrytą naturę ziemi zdają się zazwyczaj trafnie opisywać cechy związane bądź z pozytywnym, bądź z negatywnym aspektem archetypu animy: troskliwość, opiekuńczość, współczucie, mądrość lub z drugiej strony wyrachowana złośliwość. To wszystko cechuje kobietę. Rzadziej przedstawiane są związki ziemi z archetypem animusa. Tu szczególnie eksponowana bywa niezłomna siła drzemiąca w ziemi, która zdolna jest pokonać wszelkie przeciwności lub – przy negatywnym odczytaniu charakteryzuje cechy: agresywne, okrutne i niszczyielskie. Niekiedy symbolika ziemi posiada charakter androgyniczny, co pozwala na zespolenie całej potencji twórczej Wszechświata. W każdym człowieku jest pierwiastek męski i kobiecy. Wszyscy tak samo uczestniczą w tym co męskie i kobiece. *Zarówno to, co »żeńskie«, jak i to, co »męskie« zawiera w sobie odpowiednio aspekt przeciwny. Ujawnienie się androgyniczności danego bóstwa ziemi implikuje zespolenie w jego istocie całej potencji twórczej wszechświata.*<sup>6</sup>

Silniejsze związki ziemi z kobietą wynikają między innymi z faktu, iż w społeczeństwie agrarnym to kobiety były pierwszymi rolnikami, uprawiały, nawadniały, obsiewały i odprawiały rytuały płodności. Kobiety lepiej rozumiały cykle wegetacji z powodu rytmów jakim ulegało ich ciało. Dlatego też kobieta uznana została za ludzką przedstawicielkę Matki Ziemi. Naturę reprezentuje element macierzyński i różne wierzenia, które łączyły kobietę z ziemią. Często obrazowana w sztuce greckiej Demeter jest boginią urodzaju. Ten prosty mitologiczny wątek ma prawdopodobnie związek z wierzeniami i kultem bóstw wegetacji, której cykliczne zamieranie i odradzanie łączyło się ze śmiercią lub odchodzeniem bóstw opiekuńczych do świata podziemnego, oraz z ich wiosennym zmartwychwstaniem i powrotem na ziemię. Demeter i Persefona są personifikacją dwóch stadiów wegetacji zboża. Demeter jest dojrzałym kłosem, a jej córka ziarnem. Pobyt Persefony w Hadesie sugeruje

pozostawienie zboża w ziemi, pogrążoną w żalobie Demeter uosabia bezpłodna zimowa ziemia, zieloną Demeter – bujność roślinności, żółtą – czas zbioru płodów ziemi. Zmienny kolor podkreśla jeden z aspektów jej natury. W pradawnych wierzeniach z ziemią boginią – matką, dającą i odbierającą życie, kojarzona była też Pandora. Ten dwojaki wizerunek Pandory: życia i śmierci, spowodował patriarchalne zawężenie mitu do opowieści o kobiecie będącej źródłem zła.

Do motywów związanych z aspektem Matki Ziemi – symbolizowanej jako źródło życia zaliczyć można różne wizualizacje życiodajnej macicy, oraz skały matki, która niczym nieskalana dziewica nietknięta nasieniem, zdolna jest sama z siebie do wydania płodu. Wyobrażenia ziemi jako żywego, tętniącego energią życia było mocno ugruntowane w tradycji chińskiej. Przeważnie ziemię utożsamiano z kobietą, rzadziej spotykane były przedstawienia podkreślające związki ziemi z mężczyzną. Naturę reprezentował element macierzyński. Matki są zawsze i wszystkie takie same, podczas gdy ojcowie są bardziej uwarunkowani przez kulturę, do której należą. Kobieta jest bliższa naturze i lepiej jest poinformowana o jej sekretach. Mężczyzna jest partnerem kobiety w tej ludzkiej przygodzie, a jednocześnie myśląc inaczej, bardziej realistycznie, nie potrafi jej odgadnąć i zrozumieć. Mężczyzna i kobieta są sobie wzajemnie potrzebni, uzupełniają się, mają uzdolnienia i niepowtarzalne możliwości wynikające z przynależności płci. Mężczyznę cechuje na przykład siła, a kobietę troskliwość i delikatność. Bez kobiety mężczyzna byłby samotny. Przez spotkanie z kobietą, mężczyzna może w pełni odkryć i realizować samego siebie, stając się mężem i ojcem, ucząc się miłości i odpowiedzialności. Główna różnica między kobietą i mężczyzną polega na tym, że kobieta z natury jest bardziej predysponowana do funkcjonowania w świecie osób, a mężczyźni z natury łatwiej funkcjonować w świecie rzeczy. Te różnice występujące między obiema płciami nie pozwalają na pełne zrozumienie się w różnych dziedzinach życia. Natura kobiet – to zmienność – bo przyroda jest zmienna, a natura mężczyzn – to stałość – tak jak byt. To mężczyźni przypisywane są cechy dwóch żywiołów ognia i powietrza. Kobieta była uznawana za istotę słabszą i jednocześnie niebezpieczną. Była „złą Ewą”, niedobrą istotą wiodącą męskiego herosa do zguby, stąd porównywano ją zwykle do wody – spokojnej, a zarazem zdradzieckiej. Mężczyzna w tej symbolice utożsamiany był ze skałą – trwałą i niewzruszoną. Przypisywano mu pewność siebie, agresję, niezależność i racjonalność. Ogień w postaci światła emanuje ciepło i jasność, ale może też pochłonać, może być

gwałtowny i zaskakujący w mocy, z jaką się przejawia, nie pozwala się do końca posiąść i kontrolować i to uprzytamnia człowiekowi kruchość jego egzystencji. W mężczyźnie można odnaleźć obszary, które odpowiadają jakościom charakterystycznym dla ognia fizycznego. Czysty promień będący źródłem światła przywodzi na myśl procesy poznawcze. Tutaj odnajdujemy analogie wiążące światło z procesami świadomości i rozumowaniem. *Ogień charakteryzuje działanie Prometeusza i Hefajstosa. Obaj Herosi posiadli umiejętność opanowania i wykorzystania tego żywiołu w celu przemiany materii, obaj przekazali tę umiejętność ludziom.*<sup>7</sup> Pierwotne obrazowanie wiąże rytuał rozpalania ognia z aktem seksualnym. Prometeusz uczy ludzi rozniecać ogień poprzez pocieranie, wiercenie. Hefajstos – boski kowal pracujący z rozgrzanym piecem wprowadza do wnętrza rudę. W blasku i temperaturze ognia metalurgicznego zawierają się prawa o cielesnej rozkoszy i cierpieniu, o związku kobiety i mężczyzny. *Ogień jest żywiołem aktywnym, wnikałym w ukryte struktury świata materii.*<sup>8</sup> Materia poddana zabiegom ognia przybiera nowe formy. Cierpienie materii związane z bólem Prometeusza przykutego do skały, reprezentuje związek materii i ciała. Prometeusz odzyskuje ogień wybawiając ludzi od bezbożności i wegetarianizmu. Akt ofiarny Prometeusza ustalił miejsce człowieka w nowej rzeczywistości, gdzie nastąpił podział na ludzi i bogów, którzy dotąd żyli razem szczęśliwie. Dzięki Prometeuszowi ludzie otrzymali ogień, który przybierał nowe znaczenia. Ogień staje się kluczowym elementem bytu. Prometeusz uczy też ludzi sztuki kulinarnej. Naturalnym dopełnieniem jedzenia jest obecność kobiety i mężczyzny. Ostatecznie ogień charakteryzuje pożądanie kobiety. Płomień to również temperatura sygnalizująca intensywność i napięcie wewnętrznych doznań.<sup>9</sup>

## 2

Kobieta i mężczyzna to dwa przeciwstawne żywioły, ale jednocześnie żywioły, które się uzupełniają. Kobieta i mężczyzna to ciągła walka płci, a jednocześnie symbioza, to mieszaniny wody i powietrza, ognia i wody, wody i ziemi. To cała gama cech, które wynikają z istnienia w świecie pełnym różnorodnych bodźców. Kobieta prawdopodobnie budzi strach u płci przeciwnej, a źródłem tego strachu być może jest wiele niejasności i tabu związanych z jej intuicyjnym związkiem z natury. Kobiety uznawano za istoty gorsze, bardziej prymitywne i ograniczone, bo bliższe biologicznej naturze człowieka.

Dla równowagi i w pewnym sensie chcąc siebie dowartościować, mężczyzna zdefiniował siebie jako typ apolliński i racjonalny przez opozycję do kobiety dionizyjskiej i instynktownej. Kobieta w oczach mężczyzny jest ciągle nieodgadniona, a jej zmienna natura czasem prowadzi do frustracji płci męskiej. Według Zygmunta Freuda *kobieta pozostaje dla mężczyzny nieustanną zagadką: nie wiem, czego ona chce*.<sup>10</sup> Zauważył on w badaniach, że nie wie czego chce kobieta, jakby nie istniał żaden wzorzec jej postępowania. Zastanawiam się, czy istnieje jakiś wzorzec postępowania kogokolwiek. Uważam, że na zmienność nastrojów kobiety i nie tylko, na zmienność ludzi w ogóle, duży wpływ mają zewnętrzne bodźce. Czasem budzimy się w dobrym nastroju, pełni optymizmu, a jedno złe słowo, czy spojrzenie potrafi zgasić nasz zapał. Widocznie to słowo trafia w odpowiedni czas. Nagle w pamięci odżywają niedobre wspomnienia i nic nie jest już jest takie samo. Czar pryska. Otoczenie nie rozumie tego zachowania, kobieta będąc istotą bardzo wrażliwą w taki właśnie sposób reaguje, jakby broniąc się przez stresem. W jednej chwili zmienia swój nastrój. Freud pisze, że: *ona pragnie by on był bohaterem, a jednocześnie stara się zatrzymać go w domu, choćby miała nim pogardzać, jeśli to pragnienie zaspokoi*.<sup>11</sup> Jest dla mężczyzny wieczną żywą sprzecznością, przynajmniej dopóki nie pojmie on, że stanowi ona jednocześnie pożądanie mężczyzny i tęsknotę za stabilnością. Spontaniczność to cecha kobieca. Jej reakcje często są nieprzemyślane, automatyczne, dlatego jej słowa mogą się wydawać sprzeczne, a poglądy niestabilne. Na zdjęciu czeskiego fotografa Frantiska Drtikota *Fala* kobieta jest identyfikowana z falą lub z ciągiem ciemnych fal. Jej zachowanie jest odpowiednikiem falowania. Musi opadać w dół, aby znowu wyrzucić w górę swoje emocje. Ma często tzw. *doły*, są to czarne pesymistyczne myśli, niezadowolenie z siebie, pretensje do drugiej osoby. A potem nagle przechodzi w stan euforii, nagły przypływ czułości, przypływ sił do nowych wyzwań, emanacja empatii, radość, aby po jakimś czasie znowu opaść w otchłań czarnych myśli. Wielu filozofów próbowało poruszyć i wgłębić się w duszę kobiety, ale czy były to udane próby, czy możliwe, aby mężczyzna był znawcą kobiecej duszy? Mam poważne wątpliwości, ponieważ aby być wiarygodnym trzeba tego doświadczyć. A przecież mężczyźni są z Marsa, czy potrafią zrozumieć Wenusjanki?

W podświadomości mężczyzny kobieta budziła niepokój, nie tylko dlatego, że osądzała jego walory seksualne, ale również dlatego, że mężczyzna wyobrażał ją sobie chętnie jako niezaspokojoną, podobną do ognia, który ciągle trzeba podsycać. *Postawa męska wobec »drugiej płci«*

była zawsze pełna sprzeczności, oscylując między pociąganiem a odrazą, zachwytem a wrogością. Długo uważano, że przyjaźń mężczyzny z kobietą jest niemożliwa.<sup>13</sup> Święty Augustyn uważał, że zarówno ciało jak i dusza kobiety stanowi nieustanną przeszkodę dla nakazów rozumu. Stąd kobieta powinna być podporządkowana mężczyźnie. Święty Tomasz z Akwinu nauczał, że kobieta została stworzona mniej doskonała od mężczyzny i powinna być jemu posłuszna. Arystoteles uważał, że kobieta to niepełny mężczyzna *kobieta potrzebuje mężczyzny nie tylko po to, by płodzić, jak to jest u innych zwierząt, ale nawet, by rządzić sobą: gdyż samiec jest doskonalszy przez swój rozum i silniejszy w cnocie*.<sup>14</sup> Jednoznaczna ocena kobiety trwała przez wieki i trwa chyba nadal, ciągle powtarza się zarzut dotyczący jej zmienności. Najbardziej perfidni w słowach byli przeciwnicy kobiet końca XVI w. i początku XVII w. Niepohamowany atak na kobietę mógł doprowadzić do obrzucenia błotem całej *drugiej płci*. Kobiety miano jako: bezrozumną, krzykliwą, zmienną, gadatliwą, nieuczoną, chcącą wszystkiego naraz, złośnicę, Battista Montovano głosił:

*(kobieta jest) niestałą, zmienną, ruchliwą,  
Brudną, próżną, podejrzliwą,  
Lubi swady, grozić, rugać,  
Skąpa, podła i pleciuga.  
Uciążliwa, cierpliwości nie ma za grosz,  
Fałsz, jeno, dwa języki i zazdrość.  
Zuchwała, kąśliwa, pijanica,  
Kłamliwa, łatwowierna, czarownica...*<sup>15</sup>

Pewien badacz zajmujący się pismami o kobietach w tym okresie, obliczył, że na dziesięć przysłów francuskich z XV – XVII w. odnoszących się do kobiet, średnio siedem jest wrogich. Przykładem jest przysłowie: *W kobiecie i w winie jad płynie*. Do delikatniejszych podkreślających zmienność kobiet należy przysłowie: *Niewiasta – na dachu kogucik, to się zmieni, to obróci*. Myślę, że to strach przed kobietą, przeistoczył się w atak na kobietę niezrozumianą przez mężczyzn. Z czasem w obronie kobiet stanęły same kobiety broniące swojej płci, walczące o prawa i równość płci. Kobieta zapragnęła być widziana jako istota myśląca, jako partner mężczyzny. Według xx. feministki Simon de Beauvoire, traktowanie kobiety przedmiotowo doprowadziło do buntu i wściekłości wobec niesprawiedliwości sytuacji. By odpowiedzieć na pytanie, kim jest kobieta, Beauvoire analizuje bogaty materiał biologiczny, fizjologiczny,

socjologiczny, historyczny, literatury naukowej i pięknej. Analizuje sytuacje w jakich znajduje się kobieta. *Simonde Beauvoire i Mary O'Brien... obie teoretyczki kładą nacisk na reprodukcyjne doświadczenie kobiet. Beauvoire, choć głosi słynną tezę, że człowiek nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje, umiejscawia poczucie własnej tożsamości w specyfice kobiecego ciała, traktowanej na sposób metafizyczny. (...) pokazuje, w jaki sposób męska kultura blokuje kobiecemu ciału drogę do transcendencji i do uzyskania pełnej podmiotowej autonomii, czyniąc z niego źródło zniewolenia kobiety i podstawę dla zajęcia przez nią pozycji »Innej«.*<sup>16</sup> Kobieta będąc przez swą budowę bardziej uzależniona od potrzeb gatunkowych, od konsekwencji życia płciowego, słabsza fizycznie, nie mogła stać się męskim towarzyszem pracy i walki. Została wykluczona. Świat został fałszywie zbudowany na prawach męskich i ten męski punkt widzenia funkcjonuje do dziś. Pomimo wzrostu świadomości w społeczeństwie, kobieta nadal uważana jest za gorszą.

### 3

Druga połowa xx wieku zapoczątkowała nową erę ludzkości. W dzisiejszych czasach, gdy priorytetem jest pokój, a pożywienie produkuje się w fabrykach, wydawałoby się, iż typowy mężczyzna staje się reliktem przeszłości, a siła, sprawność fizyczna i agresja nie są już w cenie. Teraz liczy się elastyczność i umiejętność przystosowania. Może kiedyś cechy męskości, które dawniej świadczyły o dominacji tej płci, staną się synonimem przeszłości i kulturowego zacofania. W związku z tym kobiecie przypada dzisiaj szczególna rola. Poprzednie epoki, zdominowane przez mężczyzn, zrodziły typ lidera silnego, logicznego, kierującego się przede wszystkim skutecznością działania, jednak mało troszczącego się o odczucia innych. Cechy charakterystyczne dla większości kobiet, takie jak wysoka inteligencja emocjonalna, czy umiejętność całościowego ogarniania sytuacji – powoduje, że kobiety łatwiej potrafią sprostać wymaganiom stawianym przed liderami. Nastąpiła więc potrzeba większego udziału kobiecego sposobu bycia i myślenia. Wraz z rozwojem postępu technicznego i intelektualizacji, kobiety chcą coraz więcej i coraz więcej dostają. Zmienna natura spowodowała, że kobieta ewoluowała, rozwinęła się, rozszerzyła swoje kręgi zainteresowań. Coraz bardziej chce uczestniczyć w życiu społecznym, coraz bardziej poznawać świat i siebie. Kobiecie nie wystarczą już cztery ściany domu, chce się rozwijać, pracować i osiągać sukcesy. Nowoczesna kobieta to kobieta prowadząca firmę. Każda z kobiet inaczej rozumie swoją kobiecość i inaczej pojmuje swoje

role, każda wie, co dla niej jest najważniejsze. Nie jest już postrzegana jako tylko matka *jego* dzieci, gospodyni domowa, ale jako niezależna jednostka, partner do dyskusji. Potrafi zarabiać pieniądze i zabierać głos w spornych sprawach, wyrażając swe opinie, gdyż dzisiejsza kobieta to kobieta wykształcona. Od czasu, gdy kobieta zaczęła pracować odzyskała poczucie własnej wartości, stała się pewna siebie. Pomimo wielu zawodowych obowiązków potrafiła pogodzić je z domowymi, wynikającymi z roli matki i żony. Praca dała jej środki do życia i nadała sens jej istnienia. Często kobiety na stanowiskach kierowniczych lepiej się sprawdzają, gdyż ich wykształcenie niczym nie odbiega od wykształcenia mężczyzn, a jednocześnie potrafią wykorzystać swoje wrodzone umiejętności jak spryt, intuicję, flirt. Mężczyzna w kontakcie z podwładnymi bywa bardzo zdystansowany, a kobiety łatwiej nawiązują kontakt z innymi ludźmi, gdyż są bardziej otwarte na ich problemy. Nie jest jeszcze całkiem dobrze, gdyż ciągle kobiety będące na tych samych stanowiskach co mężczyźni zarabiają mniej, bo w naszych umysłach zbyt głęboko zakorzenione jest przekonanie, że kobieta jest gorsza. Mam nadzieję, że to w miarę szybko ulegnie zmianie, gdyż wszystko wokół się zmienia. *Kobieta po polsku to zwykle kobieta mająca osiągnięcia, sukcesy i nawet satysfakcję, ale ciągle niespełniona. To te niespełnione kobiety krzyczą potem, skarżą się, narzekają i są »zdenewrowane«. W ten sposób dają upust frustracji, która przybiera postać goryczy i agresji.*<sup>17</sup> Na szczęście sytuacja poprawia się na korzyść kobiet. Kobiety, które miały możliwość robienia kariery zawodowej, coraz częściej przeznaczają swoje pieniądze na pomoc domową. Te kobiety, których jeszcze nie stać na taką pomoc coraz częściej włączają mężczyzn do swoich prac domowych. Częściej mężczyźni pomagają swoim żonom przebywającym na urloпах macierzyńskich. Nie dziwi mężczyzn wychowujący dziecko, gdy matka pracuje. Coraz więcej kobiet świadomie podchodzi do edukacji, planuje karierę i życie rodzinne tak, by nie zaniedbywać swoich kobiecych potrzeb i obowiązków.

Nie sposób mówić o kobiecie nie wspominając o feminizmie. Feministki to kobiety walczące o równouprawnienie społeczne. Pragną one zmian w postrzeganiu płci pięknej przez ludzi, a zwłaszcza mężczyzn. Istniejący stereotyp feministki jako kobiety nieszczęśliwej, brzydkiej i odrzuconej przez mężczyzn niekoniecznie jest prawdziwy. Należy wreszcie uwolnić się od pewnych schematów, przestać myśleć szablonowo. Współczesna kobieta może być feministką niezależnie od swej orientacji seksualnej, stanu cywilnego czy aparycji. A każda myśląca kobieta, szukająca odpowiedzi na podstawowe pytania jest feministką.

Kobieta nowoczesna to kobieta zadbana, samodzielna, jednak nie od-  
rzucająca sympatii mężczyzn. Wygląd nie odpowiadający stereotypowi  
feministki nie powinien odbierać wiarygodności ich poglądom. Myśl fe-  
ministyczna pokazuje że bariery, które uniemożliwiają kobietom pełną  
realizację, to najczęściej bariery, które istnieją w nas samych. To w nas  
samych tkwią stereotypy. Feminizm powinien wypracować pozytywne  
wzorce zachowań. To walka uznania dla kobiet, o szacunek dla wyboru,  
o to, aby żadna z płci nie była ograniczona przez kulturowo przypisane  
jej role. Zdają sobie sprawę, że są kobiety myślące inaczej, żyjące według  
dawnego schematu, którym wystarczą cztery ściany, wychowywanie  
dziecka i nie można ich za to winić. Każda kobieta swoją przyszłość  
widzi inaczej, ale każda czerpie z feminizmu korzyści, choć często nie  
identyfikuje się z feminizmem. Feminizm to dla większości brzydkie  
słowo, jest niepopularne i nie lubiane i ma się wrażenie, że to walka  
z wiatrakami. Jednak nie należy się zrażać. Kobiety nie potrzebują tyle  
aktywności fizycznej co mężczyźni, nie pociągają ich ryzyko, a raczej  
podtrzymywanie życia. Kobiety są bardziej uczuciowe, zdolne do myśle-  
nia obrazami, kierują się intuicją. W kobietach drzemie odwieczna mą-  
drość uzdrawiania ciała i duszy. Potrafią zadbać o zdrowie psychiczne  
rodziny. To kobieta poświęca najwięcej czasu dziecku, przekazując mu  
swe uczucia, stara się budować niewidoczną nić porozumienia. Potrafi  
wybaczyć i zapomnieć dając szansę rozpoczęcia wszystkiego od począt-  
ku. Nie dziwi już nikogo matka samotnie wychowująca dziecko, nie  
musi więc na siłę wchodzić w związek z mężczyzną, który jej nie odpo-  
wiada. Ma prawo wyboru, jeśli chodzi o związek z mężczyzną. Ślub nie  
jest już dla niej najważniejszy, gdyż świetnie potrafi dać sobie radę sama.  
Kobieta powinna być równa mężczyźnie, ale to nie znaczy, że powinna  
tak samo się zachowywać. Kobiety są inne i takie pozostaną. Wszystko  
w świecie ma dwie formy: żeńską i męską – nawet w baterii jest plus  
i minus. Ludzie także mają dwie płcie, które tworzą dobrze funkcyj-  
ną całość. Różnimy się od mężczyzn, ale i między samymi również  
kobietami występują duże różnice, tyle tylko, że innego rodzaju. Każda  
z kobiet jest inna.

Kobieta potrafi autentycznie się czymś zachwycić, czego nie zauwa-  
ży przechodzący obok tego mężczyzna. Potrafi rozczulić ją motylek, lub  
wprowadzić w romantyczny nastrój mgła opadająca na pola. Jest osobą  
wrażliwą, na którą oddziałują słowa poezji, czy muzyka. Ciągłe oczekuje  
wielkiej miłości, ale pomimo tego pragnienia chce zmian w postrzeganiu  
jej samej. Patrząc na niejedną kobietę trudno w niej rozpoznać feminist-

kę. Jest zadbana, pięknie ubrana, zwolenniczka kobiecego stylu, uwielbia-  
jąca mężczyzn i ciesząca się ich powodzeniem. Dbanie o wygląd i uroda  
niekoniecznie musi się kojarzyć z próżnością, a raczej kojarzy się z wy-  
czuciem piękna, estetyką. Przyjemnie jest skupiać na sobie wzrok innych  
osób, nieświadomie kokietować, ale to nie jest dla kobiety najważniejsze.  
Najważniejszym jest czuć, że żyje się według własnego scenariusza.

Reakcje kobiet są nagłe i postrzegane jako gwałtowne, często bar-  
dzo przeciwstawne, będące zaprzeczeniem poprzedniego zachowania.  
Będąc w kiepskim nastroju emocjonalnym mają tendencje do poddawa-  
nia się czarnym myślom. Wtedy stają się przygnębione, mają poczucie  
żału, niezrozumienia i zaczynają się denerwować. Nikt nie jest w stanie  
uchronić ich od przygnębienia w jakie popadają. Mężczyźni pragnąc  
im pomóc, nie rozumieją, że kobieta musi osiągnąć apogeum złego sa-  
mopoczucia, alby potem poczuć się lepiej. *Ostatnia rzecz jakiej potrzebuje  
kobieta, której fala opada jest tłumaczenie, że jej gorszy nastrój nie ma żadnego  
uzasadnienia.*<sup>18</sup> Po wyjściu z dołka kobieta znowu staje się radosna. Kiedy  
fala uczuć kobiety załamuje się, wypływają na powierzchnię dokładnie  
te same sprawy, które były przyczyną jej poprzednich niepokojów. Opa-  
danie i wzrastanie uczuć towarzyszy kobiecie przez całe życie. *Kobieta  
ma naturalną zdolność powrotu do swojego pogodnego i kochającego wcielenia  
zaraz po okresie najgorszego nastroju.*<sup>19</sup> Na skutek jakichś wiadomości, czy  
dobrego słowa jej nastrój może zmienić się diametralnie. Po nagłym  
spadku oceny swoich szans – euforia, życie znowu okazuje się cudowne,  
a ludzie wokół wspaniali. Myśli ubierane są w optymistyczne akcenty.  
Świat kobiecy charakteryzują marzenia. Marzenia wyrrywają ku przy-  
szłości, nadają sens, życie bez nich byłoby szare, jednowymiarowe, przy-  
ziemne. Kobiety potrafią oddać się marzeniom.

W swojej pracy poświęciłam najwięcej miejsca kobiecie, wielkiej za-  
gadce dla mężczyzn. Kobiecie zmiennej; raz zalotnej to poważnej, kokie-  
tującej innym razem krytycznej. Chciałam zwrócić uwagę na jej świadome  
lub nieświadome zachowania, leżące czasem w jej podświadomości.  
Kobiecie, która posiada cechy umieszczające ją w sferze tajemniczości.  
Roztaczającej wokół siebie aurę zagadkowości, która wciąż inspirowa-  
ła mężczyzn do tworzenia. Zmienność to zjawisko fascynujące i oczywiste,  
wpisane w nasze życie. Bo w życiu zmiany występują zawsze. *Bywają  
one wolniejsze lub szybsze, powierzchowne lub głębokie, gwałtowne, drastyczne  
i liczniejsze lub spokojne, równomierne lub ledwo zauważalne, ale społeczeń-  
stwo ze swej natury nacechowane jest zmiennością, jest płynnym tokiem czegoś,  
co się dzieje.*<sup>20</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000  
J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w.*, Warszawa 1986  
J. Gray, *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus*, Poznań 1996  
J. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, Kraków, 2003  
E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta*, Kraków 1998  
I. Majewska-Opiełka, *Czas kobiet*, Poznań 2005  
B. Szlachta (red.), *Słownik Społeczny*, Kraków 2004  
W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996  
K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002

## PRZYPISY

- 1 J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu: XIV–XVIII w.*, Warszawa 1986, s. 290.
- 2 Z. Kalnická, *Woda*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002, s. 75.
- 3 ibidem, s. 116.
- 4 M. Jakubczak, *Ziemia*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002, s. 15.
- 5 ibidem, s. 15.
- 6 ibidem, s. 23.
- 7 M. Popczyk, *Ogień*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002, s. 137.
- 8 ibidem, s. 138.
- 9 ibidem.
- 10 za: J. Delumeau, *op. cit.*, s. 288.
- 11 ibidem.
- 12 ibidem, s. 287.
- 13 ibidem, s. 290.
- 14 ibidem, s. 294.
- 15 ibidem., s. 316.
- 16 E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, Kraków, 2003, s. 47.
- 17 I. Majewska-Opiełka, *Czas kobiet*, Poznań 2005, s. 75.
- 18 J. Gray, *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus*, Poznań 1996, s. 134.
- 19 I. Majewska-Opiełka, *op. cit.*, s. 138.
- 20 B. Szlachta (red.), *Słownik Społeczny*, Kraków 2004, s. 1609.

---

Alicja Bednarek

---

## **SFERY GRANICZNE CIAŁA**

---

Dyplom **2008**

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Studia pierwszego stopnia – studia licencjackie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **GRAFIKA WARSZTATOWA**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **WSPÓŁISTNIENIE**

Promotor: **PROF. WALDEMAR WĘGRZYN**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR VIOLETTA SAJKIEWICZ**

Recenzent: **DR DARIUSZ GAJEWSKI**

## WSTĘP

**Temat** ciała jest obecny w kulturze od zawsze, jest ono w nią wpisane. W naszej kulturze zostaliśmy zdefiniowani przez ciało. Ciało, jako podstawowy obszar tworzenia tożsamości, stało się jednym z głównych przestrzeni działań artystycznych. Gdzie są granice ciała? To pytanie jest tak samo trudne, jak pytanie o wszelkie granice. Czy granice ciała wyznaczają jego fizyczne obrzeża czy społeczne tabu? Granice są czymś szczególnym, rozdzielają często to, co nasze od tego, co obce. Często słyszymy, że nie powinniśmy przekraczać granic. Przekraczanie ich jest intrygujące, pociągające i w oczywisty sposób łączy się z przełamywaniem tabu, nosi w sobie jakiś element niebezpieczeństwa. Jak zauważa Mary Douglas: *źródło zagrożenia tkwi w stanach przejściowych, po prostu dlatego, że przechodząc, nie jesteśmy ani w stanie teraźniejszym, ani w kolejnym – przejście jest niedefiniowalne.*<sup>1</sup>

### Wprowadzenie. Aspekt teoretyczny obiektu

Mary Douglas opisała system symboliczny religijnych zakazów, jako oparty na społecznych podziałach oraz ścisłym wytyczeniu granic i zwróciła uwagę, że podstawowym miejscem wyznaczania tych granic jest ludzkie ciało i to, w jaki sposób odrzucane są zanieczyszczenia. *W żaden sposób nie będziemy w stanie zinterpretować obrzędów wykorzystujących wydaliny, mleko, ślinę i całą resztę, jeśli nie będziemy gotowi spojrzeć na ciało jako na symbol społeczeństwa i ujrzeć w ludzkim ciele pomniejszone odbicie mocy i zagrożeń przypisywanych strukturze społecznej.*<sup>2</sup> Granice ciała symbolizują wszelkie zagrożenia. Ciało zostaje określone jako model społeczeństwa, a funkcjonowanie różnych jego części symbolizuje złożoność struktur. Douglas zauważa, że wszystkie stany pośrednie są niebezpieczne, ponieważ wymykają się klasyfikacjom i kategoryzacji. Podstawowym obszarem wyznaczania granic jest ludzkie ciało.

Kontynuację tej myśli Douglas można odnaleźć u Julii Kristevej. Fundamentalne dla rozważań nad granicami ciała jest teoria obiektu, która czerpie z postfreudowskich rozważań na temat rozwoju tożsamości. Ciało według tej koncepcji pełni zasadniczą funkcję w kształtowaniu się tożsamości osobowej. Do fazy lustrzanej Lacana, w której tożsamość ludzka kształtuje siebie w zapośredniczeniu przez ciało, Kristeva dodaje fazę *abjection*. Definiując obiekt Kristeva wychodzi od podstawowego dla naszej kultury rozróżnienia na podmiot i przedmiot.

Wysiłki podmiotu dążącego do oddzielenia się od świata kończą się klęską, dlatego że nie da się precyzyjnie wytyczyć granic ciała. Abiekt przekracza podziały, funkcjonuje na granicy między przedmiotem, a podmiotem. Oddzielenie przedmiotu od podmiotu jest tak trudne jak wyznaczenie granic ciała. Liczne wydzieliny i wydaliny ciała, stany (jak umieranie czy ciąża) oraz niektóre organy (skóra) funkcjonują na granicy podmiotu i przedmiotu. Abiekt jest odrzucany przez podmiot, gdyż poddaje w wątpliwość istnienie granic, podważa także stabilność granic ciała, tym samym zagraża podmiotowi. Jednak abiekt nie zostaje odsunięty i ciągle funkcjonuje. Monika Bakke pisze: *podmiot zawsze stoi nad otchłanią narodzin śmierci, początku i końca, zbawienia i potępienia, abject zaś łączy go z tym wszystkim, czego ratio nie pojmuje i czego się wystrzeżga, czyli z rozpadem, przypadkowością i śmiercią; abject zaciera więc jasne granice między właściwym i niewłaściwym, czystym i pokalany.*<sup>3</sup> Abiektem są takie substancje, materie, obiekty, które wzbudzają niechęć, wstręt, odrazę, a jednocześnie są elementem ciała człowieka, bądź elementem społeczeństwa i nie mogą zostać odsunięte. Abiekt zagraża wtedy poczuciu bezpieczeństwa, stabilności, zaburza znany porządek, dlatego drażni, jest wypierany i jest zjawiskiem nieakceptowanym. Łatwiej odrzucić abiekt ze sfery granicznej, niż dokonać redefiniowania granic. To lęk przed Innym, który uosabia czyhające w naszym ciele zagrożenia; lęk przed chorobą, śmiercią, nieznaną stroną naszej tożsamości. Abiekt uświadamia nam, że nasz świat nie jest stabilny, jego porządek może zostać zaburzony, granice mogą zostać przesunięte. To właśnie troska o nasze miejsce w obowiązującej strukturze wzmacnia lęk o dany porządek, o ustalone podziały.

### Wstyd, wstręt i tabu

Zdaniem Douglas uczucie wstrętu i wstydu jest sygnałem na zbliżanie się do granic klasyfikacji. Jasne jest, że wstręt i wstyd stają się mechanizmami subordynującymi jednostkę. Z dyscyplinującej mocy wstydu i zażenowania zdajemy sobie w pełni sprawę, kiedy przyjrzymy się dzieciom lub zdzieciniałym starcom, u których te mechanizmy jeszcze się nie wytworzyły lub przestały funkcjonować. Można u nich zaobserwować pewne perwersyjne działania, np. zabawy z ekskrementami i jedzeniem.



Jak już pisałam, przełamywanie granic jest często przełamywaniem tabu. Termin tabu odnosi się do zakazu kulturowego, którego złamanie wiąże się z gwałtowną reakcją przedstawicieli tej kultury i jest przez nich rozumiane jako atak na strukturę tej kultury. W bardziej potocznym rozumieniu, tabu jest określane jako zmowa milczenia, jako coś o czym się nie mówi w danej kulturze, czyli jest to rodzaj autocenzury. Tabu jest nieodłączną częścią każdej kultury, chroni ją, zakazując pewnych czynów. Funkcja tabu jest oczywista, ma ono gwarantować ciągłość kultury, biologiczne trwanie grupy. Dlatego np. kazirodztwo, przemoc, zabijanie, pedofilia – należą do tych najpowszechniejszych tabu w różnych kulturach. Freud wskazuje nawet tabu kazirodztwa jako początek kultury. Tabu kazirodztwa, czy zabijania wydają się oczywiste i chyba nikt nie wątpi, że ich przełamanie wiązałyby się z negatywnymi konsekwencjami dla kultury. Istnieją jednak tabu, których funkcja nie jest tak jasna, można do nich zaliczyć np. tabu jedzenia. Jednak do bardziej wyrazistych przykładów niejasnych tabu należą te dotyczące złożonych problemów społecznych, np. tabu przemocy w rodzinie, które mają charakter destruktywny. Pojawia się tutaj podział na tabu *dobre* i *złe*. Tabu jako szereg zakazów generuje w kulturze napięcia. Napięcie może znaleźć swoje ujście w rytuale, czyli w pewnym czasie i przestrzeni, kiedy zakaz przestaje chwilowo funkcjonować. Na przykład brutalny sport może być ujściem dla tabu przemocy. Przykład ten dotyczy zwłaszcza kultury zachodniej, jest to rytualizacja przemocy. Nowożytna cywilizacja Zachodu usunęła wiele pierwotnych form rytualnego rozładowywania napięć, marginalizując wszelkie czynności sakralne, zaczęła za to mnożyć różnego rodzaju niejawne tabu. Bardzo często taka sytuacja prowadzi do wypierania problemu ze społecznej świadomości i uniemożliwienia jego rozwiązania, a w konsekwencji prowadzić może do jego eskalacji. Wśród antropologów funkcjonuje teoria, że we współczesnych społeczeństwach zachodnich funkcję rytuału, czyli rozładowywania zgromadzonego napięcia wynikającego z istnienia zakazu przejęła sztuka. Dlatego wśród współczesnych artystów tak często podejmowane są tematy określane jako tabu, tematy niegdyś zakazane, nieobecne – pokazując to, co wcześniej znajdowało się poza sferą widzialności. Częstym tematem staje się więc między innymi: choroba, niepełnosprawność, a także umieranie i śmierć. Wydaje się, że sztuka ery ponowoczesnej śledzi i dekonstruuje wszelkie tabu.

Joanna Tokarska-Bakir analizuje co mówią społeczeństwa liberalne za pośrednictwem artystów eksponujących materię marginalną (w myśl

poglądu Douglas, że każda struktura pojęciowa jest wrażliwa w obszarach krańcowych.<sup>4</sup> Zdaniem Tokarskiej-Bakir: *społeczeństwo, które w swoich rytuałach natrętnie eksponuje obrzeża, cielesne otwory i wydobywającą się z nich materię, można zinterpretować dwojako: albo jako społeczeństwo dostatku, które niczego się nie boi, w związku z czym w ogóle nie dba o granice, albo wręcz przeciwnie, jak niewyobrażalnie rozczłonkowaną, wyczerpaną, poszukującą bodźców życiowych cywilizację, która sama siebie prowokuje do wzmocnienia granic. Obie interpretacje – publicznie uznawana i wyznawana treść ideologii konsumpcyjnej i jej obsceniczny przemilczany rewers – nie muszą się z resztą wykluczać.<sup>5</sup>*

### abiekt-art.

Terminem wartym objaśnienia jest *abject art*; jest to pojęcie ukute przez angloamerykańską krytykę lat 80. i 90. opisujące dzieła sztuki korzystające ze skatologicznych materiałów i wizerunków. Oczywiście nurt ten zawiera w sobie pojęcie abiekt. Abiekt-art z jednej strony czerpie z tradycji społecznego krytycyzmu, a z drugiej stanowi kontynuację sztuki feministycznej i gejowskiej. *Podstawowa strategia oddziaływania abject art polega na kreowaniu przedmiotów i przedstawień brudu i obsceniczności, które naruszają, kwestionują oraz uwidaczniają restrykcyjne normy i tabu dotyczące: ciała, płci, seksualności i rasy.<sup>6</sup>* Należy dodać, że abiekt-art bardzo często posługiwał się fizjologicznymi wyobrażeniami fragmentów ciała, ekskrementów oraz materii organicznych w stanie rozkładu. Celem tego działania jest uwolnienie psychofizycznych popędów, lęków i traum. Z abiekt-art można powiązać polski nurt sztuki krytycznej. Mimo że polska scena artystyczna była mocno opóźniona, a rzeczywistość polska różniła się w stosunku do zachodniej, oba nurty odwoływały się do motywów ze sfery abiekt.

### Abiekt a sfery kobiecości. Erotyzacja abiektu

Boimy się tego, co kryje się za abiektem, dlatego odczuwamy potrzebę, którą Kristeva określa jako kontrolę i sublimację abiektu. Takim sposobem na kontrolowanie abiektu jest jego estetyzacja i erotyzacja. Do estetyzacji abiektu nawiążę jeszcze przy omawianiu prac Aliny Szapocznikow. Jednak najpierw chcę zwrócić uwagę na dwie prace

Helen Chadwick, w których akcent zostaje wyraźnie przesunięty na libido. Leszkowicz analizując prace *Piss Flowers* i *Cacao* w kontekście łączenia abiektu z seksualnością, kojarzy je jednoznacznie z formami seksualnej perwersyjności.

W *Piss Flowers* wpływ na ambiwalentny, odpychający i przyciągający zarazem charakter abiektu ma jego powiązanie z seksualnością. *Wydalanie było częścią infantylnego erotyzmu – artystka »bezwstydnie« eksploruje właśnie to pokrewieństwo.*<sup>7</sup> Przypomina zabawy z ekskrementami i jedzeniem, które można zaobserwować u dzieci, u których nie wytworzył się jeszcze wstyd jako mechanizm dyscyplinujący jednostkę. *Piss Flowers*, białe rzeźby kwiatów, to odlewy śladów powstałych na śniegu na skutek sikania, które jak pisze Leszkowicz przybrało charakter radosnej zabawy erotycznej. *Mamy tu do czynienia z delikatną wersją seksualnej aktywności określanej jako urologia, polegająca na czerpaniu erotycznej satysfakcji z obserwacji lub kontaktu z moczem partnera.*<sup>8</sup> Oczywiście przykładów eksplorujących ten obszar w sztuce jest sporo, doczekały się one własnych nazw jak np. piss - art. Artystką, która podejmuje w swojej twórczości ten temat jest choćby Kiki Smith, kategorię tę można na tyle rozszerzyć, żeby przywołać tu takich artystów jak Marcel Duchamp, Andy Warhol, Andres Serrano, Jackson Pollock, których twórczość ma zawierać tego rodzaju odniesienia.

Chadwick nadaje erotyczny charakter substancjom pochodzącym ze sfery abiekt, jednak abiekt bardziej łączy się ze sferą seksualną w innej z jej prac, mianowicie w *Cacko*. Chadwick dotyka tu kolejnej kategorii abiekt – jedzenia. Ze względu na jego związek z moralnością, na to, że przekracza granice organizmu, dostaje się wewnątrz i może zanieczyszczać, dlatego obłożone jest licznymi tabu. Fontannę czekolady można interpretować jako *pulsujący seksualnością fizyczny ekwiwalent pracy libido, fontanna była również odczytywana przez krytykę nie tylko jako wyobrażenie hermafrodytycznych genitaliów, ale i jako metafora zbiornika kału, czyli najniższej »bazowej« materii.*<sup>9</sup> Czekolada staje się ekskrementalnym substytutem. Taka interpretacja fontanny czekolady całkowicie wpisuje się tendencję abiek-art, operującą właśnie skatologicznymi zamiennikami. *Wśród różnych kategorii abject Kristeva wymienia ciało kobiece mówiąc, że specyfika kobiecej seksualności, a raczej głównego organu płciowego, stanowi zagrożenie dla podmiotu fallicznego. Tym, co budzi przerażenie, ale i fascynuje, jest między innymi niemożność rozróżnienia na zewnętrzne i wewnętrzne, nieokreśloność czy raczej brak formy, możliwość przekraczania granicy nieustannie w obu kierunkach, w przyjemności i bólu.*<sup>10</sup> Nawet gdyby nie wiązać

abiektu z jedną z płci, to i tak w naturalny sposób stoi on po stronie kobiecej. Choćby ze względu na szereg czynności, czy stanów typowych dla kobiety jak, np. karmienie. Kobiece wcielenie abiekt bardzo często funkcjonuje we współczesnej sztuce kobiet podejmującej zagadnienia ciała, oralnych i erotycznych przyjemności.

Opisując sferę abiekt w kobiecej cielesności, nie sposób jest nie poruszyć wątków feministycznych. Podejmowanie wątku fizjologii kobiecej może być tematem dość niebezpiecznym. Z jednej strony podnosi się głos o niepotrzebny naturalizm, z drugiej przypomina się problem szukania przez feministyczne artystki kobiecego języka i natychmiastowe zarzuty o esencjalizm i tworzenie kobiecego języka z męskiego punktu widzenia. Warto jednak w tym miejscu dodać, że feministyczne teorie używają pojęcia abiekt analizując zjawisko wrogości wobec kobiet i męskiego ciała oraz inne obszary uważane przez kulturę patriarchalną za niższe.

#### Ciąża – stan graniczny

Kristeva określiła ciążę jako jeden z głównych obszarów abiekt. Jej zdaniem rodzenie to: *szczyt rozlewu krwi i życia, palący moment wahania (pomiędzy wewnątrzem i zewnątrzem, ego i innym, życiem i śmiercią) horror i piękno, (...)*<sup>11</sup> Kristeva zauważa, że narodzinom towarzyszy niezwykle siła destabilizująca. Ciąża jest abiektem, stanem pośrednim, przejściowym. Ciało ciężarnej zmienia się, pęcznieje, jest więc hybrydyczne. Hybrydalność, z samego założenia, jest czymś z pogranicza. Związek abiektu z hybrydalnością jest oczywisty. Zarówno Kristeva, jak i Douglas dostrzegają, że formy łączenia się kojarzą się z brudem. Hybrydy w samej idei łączenia zagrażają definicjom i naruszają granice, grożą destabilizacją systemu symbolicznego. Jednocześnie kobieta odczuwa brak jakiegokolwiek możliwości panowania nad tymi postępującymi zmianami. Na ile to ciało jest jej, kobiety, a na ile zostało zawłaszczone przez Innego. Powraca tu problem niepewności przebiegu granic. Wiele kobiet ciężarnych ma odczucie oddzielenia od własnego ciała. Zdaniem Cixous podmiotowość kobiety w ciąży jest problematyczna. Niezależność matki jako podmiotu zostaje wówczas często ograniczona. Dla Cixous dziecko to Inny, ale Inny bez przemocy, bez przejścia przez utratę i przez walkę. Niezwykła fizjologia stanu ciąży bardzo często przeraża, również same kobiety. Jest to lęk przed nieznanym, lęk przed transformacją. Strach

przed zmianą cielesną i strach przed wejściem w nową rolę, rolę matki. Lęk wynika oczywiście również ze strachu przed bólem. Zdaniem Kristevej bólu nie kończy moment urodzenia dziecka. *Moje ciało już nie jest moje (...) ból, jego ból pochodzi z wewnątrz i nigdy nie pozostaje oddzielny, inny, zapala mnie natychmiast, bez sekund wytchnienia. Tak jakby to było tym, co urodziłam i, nie chcąc się oddzielić, nalegając na powrót, zamieszkiwało mnie nieustannie. Nie rodzi się w bólu, rodzi się ból: dziecko go reprezentuje i odtąd umiejscawia się, jest ciągly. Oczywiście możesz zamknąć, przykryć uszy, nauczać, załatwiać sprawy, sprzątać dom, myśleć o przedmiotach, podmiotach. Ale matka jest zawsze napiętnowana bólem, poddaje się mu.*<sup>12</sup> Ból jest zdecydowanie najsilniejszym doznaniem dotyczącym porodu. Jest nie tylko elementem porodu, ale i całego procesu macierzyństwa.

Nasza kultura wypiera fizjologię ciąży i nadaje jej duchowego wymiaru. Widoczne jest to w określeniach opisujących ciążę jako *stan błogosławiony, stan łaski*. Tymczasem trudno wyobrazić sobie stan bardziej fizyczny, stan w którym cała cielesność kobiety byłaby bardziej zaangażowana. Jednak kultura wypiera fizjologię ciąży, porodu i karmienia piersią. Poród uznaje się za coś przerażającego, wstrętnego. Ekspozowanie brzucha przez ciężarną jest powszechnie źle widziane, podobnie jak karmienie piersią w miejscach publicznych. Kultura może wypierać fizjologię ciąży nie tylko dlatego, że nie idzie ona w parze z erotycznym obrazem kobiety, ale również dlatego, że ciąża poprzez swoją transgresję wzbudza strach. Zastanawiając się nad niechęcią ludzi do wizerunku kobiety ciężarnej, warto zadać pytanie o przedstawienia Matki Boskiej Brzemiennej. Choć tradycja polska może poszczycić się licznymi formami kultu Maryjnego, to obraz Maryi w stanie błogosławionym jest rzadko spotykany. Jest Matka Boża karmiąca, Matka Boża z dzieciątkiem na ręku, jest cierpiąca pod krzyżem, jednak wizerunek Matki Bożej brzemiennej jest niemal nieobecny w polskiej kulturze. Co ciekawe, jeszcze kilkadziesiąt lat temu był praktykowany w polskim Kościele obrządek tzw. wyvodu. Ciąża i poród jako związane z krwią uchodziły za nieczyste, dlatego każda kobieta po porodzie przychodziła do kościoła, by przejść oczyszczenie. Obrzęd wyvodu odbywał się sześć tygodni po porodzie. Kobieta z zapaloną świecą stawała w progu świątyni, a kapłan kropił ją święconą wodą. Płonący ogień i święcona woda były znakami oczyszczającymi.

Wyparcie ze świadomości kulturowej kobiecej fizjologii tworzy z ciąży i menstruacji najsilniej obwarowane tabu dotyczące kobiecego ciała. Nie interesuje mnie jednak wyliczanie przykładów i dociekanie

przyczyn takiego stanu rzeczy. Ciekawe jest to, w jaki sposób wstręt do czynności i zjawisk fizjologicznych przekłada się na negatywne zjawiska społeczne, w tym wypadku mizoginię. Właśnie te konsekwencje społeczne stają się tematem pracy Anny Baumgart *Bombowiczka*. Biały odlew przedstawiający nagą dziewczynę w ciąży z zaciśniętą pięścią? Umieszczona na czerwonym tle, z przepaską na biodrach i maską świni na twarzy. Tytuł *Bombowiczka* kojarzy się jednoznacznie z agresją i wojną. Przedstawiony tu wizerunek kobiety w ciąży stoi w opozycji do funkcjonującego w kulturze wizerunku kobiety ciężarnej jako bezbronnej, delikatnej. Jasne jest, że takimi bojowniczkami są kobiety samotne, zdane same na siebie matki z dzieckiem. Artystka sama mówi o swojej pracy: *To osoba osaczona przez system, osaczona przez pewne konwencje, które próbuje przełamać. Dlatego ma zaciśniętą pięść i jest bezbronna, jest obnażona, ale jednocześnie waleczna. To bojownicza.*<sup>13</sup>

Przykładem artysty badającego problem granic jest Marc Quinn. Zasłynął wykonując prace z krwawej substancji – tym razem z łożyska swojej partnerki, wydalonego po porodzie ich syna Lucasa, stworzył jego portret (*Lucas*, 2001). Ta praca wykorzystująca łożysko, była według słów artysty o tym, gdzie kończy się matka, a zaczyna dziecko. Z czym zmagają się Quinn, próbując tym nietrwałym fizjologicznym substancjom nadać kształty twarzy? Czy są te niezwykle portrety? Quinn próbuje wnikać w te procesy, ukazać to, co wewnętrzne, niereprezentowalne, ale co jest samą istotą życia. Próbuje ukazać „materialność” naszego życia. Widać jednak, że takie próby skazane są na niepowodzenie. Krew poza organizmem nigdy nie może być już „żywa” (a co najwyżej zamrożona).

## Tabu menstruacji

Ze wszystkich tabu dotyczących kobiecego ciała krew miesięczkowa wydaje się być największym. Menstruacja w kulturze to oddzielny, ważny temat. Tabu menstruacji jest tabu jawnym i tak właściwie niewiele się w tej kwestii zmienia. Krew miesięczkowa opisywana jest jako nieczysta, brudna. Trudno o inną sferę kobiecości, którą kultura otacza takim milczeniem. Ale kultura zachodnioeuropejska nie jest jedyną, w której wydzieliny kobiecego ciała są demonizowane. W zdecydowanej większości społeczności na świecie funkcjonuje jakaś forma tabu menstruacyjnego. Jego powszechność jest porażająca, co czyni je obok

tabu kazirodztwa jednym z bardziej podstawowych, uniwersalnych tabu wielu kultur. Aby zrozumieć dlaczego obraz menstruacji w kulturze obwarowany jest licznymi religijnymi i obyczajowymi tabu trzeba bliżej przyjrzeć się krwi jako takiej. Jean-Paul Roux podkreśla ambiwalentny charakter krwi. *Blisko związana z obrazami śmierci, a jeszcze bardziej z obrazami życia, które ostatecznie zawsze zwycięża, krew była uważana jednocześnie za niebezpieczną i uzdrawiającą, przynoszącą nieszczęście i przynoszącą szczęście, nieczystą i czystą. Jeśli wciąż jeszcze odpycha i przyciąga, to dlatego, że jak wszystko, co święte, posiada naturę niejasną i wieloznaczną.*<sup>14</sup> Krew oraz kojarzący się z nią lęk i cierpienie począwszy od menstruacji, przez inicjację seksualną, ciążę, poród, poronienie, czy aborcję towarzyszą kobiecie w każdym następnym etapie życia.

Krew z całą pewnością wpisuje się w sferę abiekt. Jest czymś z pogranicza i to nie tylko z pogranicza ciała, jako jedna z jego wydzielin, ale co nawet bardziej fascynujące z pogranicza życia i śmierci. Zjawisko abiektu dotyczy nie tylko sfery cielesnej, ale i mocno z nią związanej sfery społecznej. Abiekt zagraża wtedy poczuciu bezpieczeństwa, stabilności, zaburza znany porządek, dlatego drażni, jest wypierany i jest zjawiskiem nieakceptowanym. Tak właśnie menstruacja jest zjawiskiem wypartym ze świadomości kultury. Maria Janion zwraca uwagę, że to, co łączy kobietę z naturą przeraża i budzi wstręt. Wyklucza kobietę, a jednocześnie ujawnia jej przyrodzoną niższość. Cięża również. *Ciąża, tak jak menstruacja, do niedawna w ogóle była wykluczona z kultury, nie uzyskała żadnego wyrazu symbolicznego. Dopiero ostatnio kobiety pisarki zaczęły walczyć o wprowadzenie symboliki dotyczącej kobiecej fizjologii. Jest to na ogół źle przyjmowane, mówi się, że to niepotrzebny nikomu naturalizm.*<sup>15</sup>

### Integralność naruszona. Ciało chore

Chore ciało z całą pewnością wpisuje się w sferę abiekt. Temat choroby nowotworowej traktowany jest jako coś wstydlivego, co należy ukrywać, coś obscenicznego, choć w dyskursie publicznym coraz więcej uwagi poświęca się rakowi. Odwołuję się do choroby nowotworowej, ponieważ funkcjonuje ona jako choroba naszych czasów. *W przypadku raka nie - inteligentne komórki ulegają rozmnożeniu, a ty zostajesz zastąpiony przez coś, co nie jest tobą. Immunolodzy określają komórki rakowe jako »obce«, rak jest chorobą »innego«.*<sup>16</sup> Susan Sontag wskazuje wręcz na kulturowe napiętnowanie chorych, uświadamia, że często obarcza się chorych winą za ich

chorobę. Sytuacja ta dotyczy najczęściej kobiet, odpowiedzialnych za funkcjonowanie domu.

Wpływ choroby na twórczość, przedstawianie zmian wyglądu spowodowanych chorobą to temat, który podjęła Katarzyna Kozyra w *Olimpii* z 1996 r. Autorka odwołuje się do obrazu Maneta o tym samym tytule, a tym samym do *Wenus z Urbino* Tycjana. Kozyra poprzez te odwołania nawiązuje do tradycji aktu kobiecego. Podejmuje dyskusję z modelowym wizerunkiem kobiecego ciała powielając gest Maneta, któremu zarzucano zbyt odidealizowanie kobiecego ciała. Kozyra konfrontuje wizerunek chorej kobiety ze stereotypową erotyczną kobiecością. Włącza ciało chore, obsceniczne do sfery widzialnej. Ci chorzy to Inni, których się określa i izoluje w procesie medykalizacji. Kozyra występuje przeciwko izolacji oraz sposobom funkcjonowania w kulturze. *Wizerunki z mediów zostają połączone tu z tymi medycznymi, bo one funkcjonują jako dwa bieguny, między którymi oscylują kształtujące swoją tożsamość podmioty.*<sup>17</sup>

Choć prace Katarzyny Kozyry i Aliny Szapocznikow mają wspólny mianownik, którym jest choroba nowotworowa, to sposób, w jaki obie artystki o niej mówią jest zupełnie inny. Szapocznikow nie zmusza widza do konfrontacji z umęczonym chorobą ciałem, jak czyni Kozyra. Jej prace są raczej sposobem na uporanie się za świadomością postępującego procesu umierania. *Nowotwory* to cykl prac Aliny Szapocznikow, który był realizowany przez niemal cały czas choroby artystki. Szapocznikow cierpiała na nowotwór piersi, jednak nie przeszła mastektomii. W swoich pracach w gruncie rzeczy nie posługuje się chorym, umierającym ciałem, choroba jest tutaj jedynie zasygnalizowana. *Nowotwory*, jak pisze Jakubowska, *odnoszą się do ciała, ale nim nie są, nie są nawet jego przedstawieniem.*<sup>18</sup> W swoich pracach Szapocznikow nie wprowadza chorego ciała do sfery widzialnej. *Szapocznikow w obliczu choroby porzuca ciało. Wpisuje się w patriarchalne kody jego niewidzialności. Zastępuje swe ciało »cielesnymi« obiektami. Takimi, do których można zastosować określenie »informe«.*<sup>19</sup> Te bezformia nie dają się określić kształtem i kategoriami kultury. Poprzez desublimację, dematerializację ciała poszukuje sposobów na określenie doświadczeń chorego ciała. Artystka poprzez nadanie nowotworom twarzy dokonuje ich *uosobienia*. Traktuje je jako odrębne byty o własnej woli, a jednocześnie jako część siebie. Zastanawia się, czy to co niszczy jej ciało jest fragmentem jej samej, czy *Obcym*. Szapocznikow przedstawia nowotwory jako oddzielone od własnego ciała, a mimo to nadaje im swoje rysy twarzy. Nowotwór funkcjonuje w jej pracach

jako coś swojego i obcego zarazem, coś z pogranicza. Niemożność określenia czy pochodzi on z wnętrza czy z zewnątrz pozwala na zastosowanie kategorii abiekt w tym kontekście, choć artystka raczej intuicyjnie niż świadomie dotyka w swoich pracach tej kategorii. Można tu mówić o estetyzacji abiektu, czyli o zjawisku, które nie występuje w pracach Jo Spence, czy Katarzyny Kozyry. U Szapocznikow sposobem na radzenie sobie z procesem *abjection* jest estetyzacja tego, co odpychające: form nowotworowych guzów, chorej tkanki. Można więc mówić raczej o estetyce nowotworu.

## Ciało kalekie

Integralność ciała to kolejne tabu, które funkcjonuje w naszej kulturze. Mastektomia napawa lękiem podwójnie. Po pierwsze narusza integralność ciała, jak każdy inny rodzaj kalectwa. Po drugie dotyczy części ciała ściśle związanego z kobiecością. Ta część kobiecego ciała ma w kulturze znaczenie erotyczne i funkcjonalne. Kultura zachodnioeuropejska uwypukla estetyczne i erotyczne spojrzenie na kobiece piersi. Nawet kobiecie trudno patrzeć na kobiece ciało inaczej niż poprzez klisze kulturowe. Z tego, męskiego punktu widzenia pozbawienie piersi łączy się z pozbawieniem kobiecości. Taki sposób postrzegania problemu jest bardzo często widoczny u kobiet z nowotworem piersi. Warto przypomnieć, że kultura europejska łączy kobietę z brakiem, wystarczy przyjrzeć się teoriom psychoanalitycznym. Według Freuda brak penisa u dziewczynek miał wzbudzać u nich lekceważenie własnej płci i zazdrość o penisa. Jeszcze dalej idzie Jacques Lacan, który samą kobietę określa jako brak. *W tym kontekście utrata piersi sprawia, że kobieta zostaje uwikłana w podwójny brak, staje się jednocześnie »wybrakowanym mężczyzną« (pozbawionym fallusa) i »wybrakowaną kobietą« (pozbawioną piersi), postacią poza płcią i podporządkowaniem społecznym.*<sup>20</sup>

Aktualnie media coraz częściej podejmują temat nowotworu piersi, stał się on reprezentacyjny dla całego tematu raka. Prawdopodobnie dlatego, że nowotwór piersi ma najbardziej wizualny charakter. A same Amazonki przełamują tabu mówienia o raku, szczerze, otwarte i do tego zwykle bardzo dbające o wygląd, są niezwykle medialne. Przełamują stereotypy chorego na raka i stają się pozytywnymi bohaterkami. Jednak w mediach kobiety nie chorują i nie umierają, pokazuje się tylko te, którym udało się pokonać chorobę.

Lynda Nead słusznie wskazuje, że w przypadku kobiet usuniętych

na margines widzialności, prawo do samookreślenia zbiegało się z prawem do pokazywania siebie i bycia widzialną w kulturze. Jeżeli w szerszym znaczeniu potraktujemy sztukę jako prawomocny wskaźnik społecznej widzialności, fakt pomijania pewnych typów ciał będzie odbijał życiowe doświadczenia kobiety w społeczeństwie, w którym dominuje kultura fizycznej perfekcji.<sup>21</sup> Temat ten najczęściej podejmują kobiety, które same zmagają się z chorobą nowotworową piersi. Jak Alina Szapocznikow, o której już pisałam, czy Jo Spence. Jo Spence stworzyła dokumentację własnej choroby, zmagania się z nią oraz terapii poprzez fotografię (określała swe prace jako *Fototerapię*). Ukazywała walkę z *obcym*, który od wewnątrz niszczy i zabija. Fotografka zderzała też obrazy swojego chorego ciała z popularnymi wyobrażeniami na temat kobiecości. Pokazała jak okrutna jest choroba nowotworowa i że dla oglądających ciało chorej osoby jest niczym ciało potwora, w pracy pt. *Wyggnana* z serii *Opowieści o chorobie i zakłopotaniu*, ukazała swój tors z napisem na klatce piersiowej *Monster* i fragment twarzy przysłonięty częściowo maską *Potwora w operze*, ukazując w ten sposób podwójność owego spotwornienia: potwór, który znajduje się wewnątrz ciała przeobraża kobietę w potwora dla spojrzenia innych.

## Zakończenie

Wraz z wkroczeniem w epokę konsumeryzmu zmieniło się nastawienie w stosunku do ciała. Zaczęto poświęcać więcej uwagi jego potrzebom, zaczęto dokonywać operacji zmieniających wygląd lub płęć. Ciało zostało zdesakralizowane. Rozwój nauki umożliwia przekraczanie granic nauki, a nawet śmierci. Transplantacja, klonowanie stają się rzeczywistością, wywołuje to oczywiście sprzeciw niektórych grup społecznych, ponieważ zagraża tradycyjnie pojmowanej integralności podmiotu. Pojawia się lęk przed naruszeniem granic ciała, sacrum ciała, który w przypadkach niektórych religii objawia się odrzuceniem – choćby transfuzji krwi. Niechęć w stosunku do naruszania integralności ciała poprzez transplantację czy jakkolwiek inny sposób może mieć związek z zachodnimi mechanizmami podmiotu określanymi jako *abjection*. Tłumaczy to, dlaczego inne kultury, jak np. Korea Południowa, w której badania nad klonowaniem ludzkich embrionów jest bardzo zaawansowane.

Medycyna dotyka problemu granic ciała w sposób oczywisty. Jednak jednym z najważniejszych elementów współczesnej kultury sięgającym dalej niż wspomniane granice, a wręcz urzeczywistniającym

podział między ciałem i tożsamością jest Internet. W cyberprzestrzeni nie tylko granice ciała są iluzoryczne, rozplývają się również granice podmiotu. Skoro podmiot może istnieć na wiele sposobów w wirtualnym świecie, to znaczenie ciała i jego realność tracą na znaczeniu. Artystą badającym temat kierowania i przekształcania ciała za pomocą technologii jest australijski performer Stelarc. Połączył on swoje ciało za pomocą złożonego systemu elektronicznego z Internetem, umożliwiając w ten sposób ludziom z całego świata kontrolę nad własnym ciałem.

Nowe technologie wyznaczają kontekst wymagający ponownego określenia ciała i jego granic. Jednak jasne jest, że w miarę rozwoju nauki i medycyny cielesność będzie coraz bardziej trudna do zdefiniowania, a im dalej posuniemy się w rozważaniach nad granicami ciała, tym bardziej możemy być pewni ich iluzoryczności.

#### BIBLIOGRAFIA:

- M.Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000  
J.Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2000  
M.Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007  
E.Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005  
J.Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 2006  
A.Jakubowska, *Na marginesach lustra*, Kraków 2004  
T.Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2002  
*Kobieta i (b)rak. Wizerunki raka piersi w kulturze*, MarMar, 2007  
I.Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002  
I.Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002  
J.Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997  
J.Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982  
J.Le Goff, N.Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, Warszawa 2006  
P.Leszkwicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001  
Z.Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002  
L.Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998  
S.Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, PIW, Warszawa 1999

#### PRZYPISY

- 1 M.Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007, s. 132.
- 2 Ibidem, s. 150.
- 3 M.Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 26.
- 4 M.Douglas, *op. cit.*, s. 155.
- 5 Ibidem, s. 42
- 6 P.Leszkwicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001, s. 235.
- 7 Ibidem, s. 191.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem.
- 10 A.Jakubowska, *Na marginesach lustra*, Kraków 2004, s. 123.
- 11 Ibidem, s. 98.
- 12 J.Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, 1982, s. 167.
- 13 A.Pałyga, *Terroryzm według Baumgart*, [http://www.raster.art.pl/archiwa/archiwum\\_fr.htm](http://www.raster.art.pl/archiwa/archiwum_fr.htm)
- 14 K.Bielas, *Kiedy wampir się skrada*, Wywiad udzielony przez M. Janion na temat książki *Wampir. Biografia symboliczna*, [http://femesteban912.blogspot.com/2005\\_10\\_23\\_archive.html](http://femesteban912.blogspot.com/2005_10_23_archive.html)
- 15 Ibidem.
- 16 S.Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Warszawa 1999, s. 71.
- 17 A.Jakubowska, *Na marginesach lustra*, Kraków 2004, s. 145.
- 18 Ibidem, s. 149.
- 19 Ibidem.
- 20 *Kobieta i (b)rak. Wizerunki raka piersi w kulturze*, MarMar, 2007, s. 7.
- 21 L.Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998, ss. 107–108.

---

Anna Kuźmińska

---

## FORMA ABSOLUTU ABSOLUTNOŚĆ FORMY

---

Dyplom 2008

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **GRAFIKA WARSZTATOWA**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **CYKL GRAFICZNY „FORMA”**

Promotor: **PROF. STANISŁAW KLUSKA**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR MIECZYŚLAW JUDA**

Recenzent: **PROF. BOGDAN TOPOR**

### WSTĘP

**Praca** będzie dotyczyła pojęcia Absolutu. Z uwagi na dosyć skomplikowany charakter tego zagadnienia oraz wielość możliwości zaprezentowania tematu, potrzebne będą wyjaśnienia motywów jego podjęcia oraz przedstawienie kierunków opracowywania. Przede wszystkim przytoczę słownikową definicję Absolutu. Ta definicja będzie traktowana jako synteza ogółu wyobrażeń ludzkich na temat tego pojęcia wyrażona najprościej w kilku zdaniach. Oprócz tego punktem wyjścia będzie zdefiniowanie Absolutu jako zjawiska, które zajmuje określone miejsce w świadomości człowieka.

W tekście *Prochy Feniksa* Christine Coquillat, która opisuje twórczość Yvesa Kleina – artysty zajmującego się sztuką conceptualną i performance znajdujemy zdanie: *Klein, poddając się swoistemu mistycyzmowi, nie ustawał w dążeniu do absolutu, pierwotnej czystości i piękna.*<sup>1</sup> Co dla artysty może określać ten Absolut? Zaczniemy od definicji słownikowej: *byt samioistny, niezależny, nieograniczony, zupełny, niezłożony, wieczny, pojmowany jako synteza, źródło, racja lub stwórca całej rzeczywistości, absolut*<sup>2</sup>. W tej definicji zostały wymienione ważne cechy Absolutu takie jak: nieskończoność, wieczność i doskonałość. Wydaje się też ważnym to, że Absolut utożsamiany jest ze Stwórcą świata lub też jego główną zasadą. Wracając jednak do świadomości i wyobrażeń przeciętnego człowieka warto zwrócić uwagę na pewien interesujący fakt. Rzecz dotyczy sposobu rozumienia świata zewnętrznego, wszelkich rzeczy, które spotykamy na swojej drodze takich jak przedmioty widziane przez nas, zjawiska, które postrzegamy, działania jakie wykonujemy. Przypuszczalnie jest tak, że artysta pragnie zrozumieć każdą z tych rzeczy, na swój sposób „przeczytać” ją, zrozumieć sens. Gdy widzę krzesło jest dla mnie jasne dlaczego ono tak wygląda, do czego służy i dlaczego powstało. I w tym sensie mogę zrozumieć jego istnienie, jego bycie, kształt jaki przybrało. Jest jeszcze coś oprócz tych kilku cech, które można zbadać przy pierwszym kontakcie z tą rzeczą. Chcąc jeszcze bardziej zrozumieć ten przedmiot, zastanawiam się nad nim, myślę o jego historii, charakterze, przeznaczeniu, przyszłości, zastanawiając się nad nim kieruję się w stronę rozumienia jego „duszy”. Wiele z tych odkryć wystarczająco zaspokaja nasze potrzeby. Każdy sens jaki artysta odkrywa i jaki zaczyna rozumieć służy mu do tworzenia świata, świata, który przedstawia w swoim dziele. W większości przypadków świat jaki zastajemy na co dzień jest dla nas zrozumiały (proste przedmioty, których

używamy na co dzień, na które patrzymy, zdarzenia w których uczestniczymy), możemy więc zaspokoić się wytłumaczeniem sobie pewnych spraw. Oprócz tych sensów, którymi możemy się zaspokoić jest coś jeszcze, znajdujemy sferę, która nie jest w żaden sposób wytłumaczalna. Istnieją zjawiska, których sensu nie znamy, są pytania bez odpowiedzi nie dlatego, że odpowiedzi nie znamy, ale dlatego, że jednoznacznej odpowiedzi nie ma w przyrodzie i w ogóle w logicznych regułach myślenia ludzi. Poczucie właśnie tej niejasności sformułowałam jako istniejący Absolut lub też sferę w świadomości człowieka, w której znajduje się Absolut. Jest to więc pewien zbiór tkwiący gdzieś w świadomości, w którym znajduje się wszystko, o czym nie mamy pojęcia, przestrzenie, których nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić, znaczenia, których nigdy nie pojmujemy; wszystko co jest zupełnie inne niż to, co jest w tej chwili, a co jest możliwe do poznania. Absolut jest też ideałem ponieważ zawiera ideał. Ideału nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić, dlatego jest on w sferze absolutnej. Jeśli poczucie takiej sfery posiadają wszyscy ludzie, czyli jeśli są świadomi pewnej istniejącej niewiedzy, to w jaki sposób ta świadomość może wpłynąć na ich życie i na to co robią, co tworzą? To właśnie jest pytanie kierujące w stronę zaprezentowania celu mojej pracy: czy Absolut w pewien sposób decyduje o tym, jak nasze życie wygląda i jacy jesteśmy lub jacy się stajemy z każdą nową chwilą?

Sformułowane powyżej pytanie jest raczej propozycją na temat tego, nad czym warto się zastanowić, ponieważ nie powstaje ono dlatego, by wyjaśnić wszystko i przedstawić ostateczną odpowiedź. Praca będzie próbą przybliżenia zjawisk, problemów związanych z pojęciem Absolutu. Celem jest badanie pewnych obszarów, które nurtują ludzkość od wieków, po to, by zapalić tam światło, które jednak nie sprawi, że wszystko stanie się jasne. Być może niektóre zagadnienia okażą się na tyle ciekawe, by motywowały do zadawania dalszych pytań: *Niech to zjawisko natury, które wam się wydało wprzód niemożliwe, objawi wam, że mogą być i inne, których nie znacie jeszcze. Nie wyciągajcie z waszej nauki tego wniosku, że nie zostaje wam nic do poznania, ale że zostaje wam nieskończenie wiele do poznania.*<sup>3</sup>

Wobec faktu, że praca będzie wypowiedzią o wydzwiku filozoficznym, gdyż głównie w tej dziedzinie nauki znajdują się odpowiedzi na pytania o Absolut, to główne obszary dociekań będą obejmowały następujące zagadnienia: 1. Czy istnienie Absolutu jest potrzebą ludzi? 2. Rozbieżność pomiędzy tym, co my postrzegamy za absolutne (czyli to „inne,” które możemy pojąć) a tym, co jest absolutne w rzeczywistości

(czyli to „inne”, którego nie możemy pojąć z uwagi na swoją ograniczoną naturę) 3. Pokazanie źródeł myśli ludzkiej odnoszącej się do Absolutu; w tej części pracy zostanie przedstawiony historyczny moment zastąpienia mitologii i religii filozofią. Zostaną opisane cechy charakterystyczne Absolutu, to co możemy o nim wiedzieć określając go zarówno jako twór abstrakcyjny oraz jako sferę naszej świadomości. Będzie to próba zestawienia dawnej myśli ze współczesną filozofią Absolutu. Poruszony zostanie także problem realności Absolutu jako Boga. W tej części pracy pokazany zostanie pogląd Maxa Schelera odnoszący się do sfery absolutnej. W drugiej części pracy istnienie Absolutu zostanie skonfrontowane ze sztuką. Praca przedstawiać będzie poglądy na temat związku sfery absolutnej ze sztuką i z pojęciem sacrum.

## Forma absolutu

### I. Zapotrzebowanie na absolut. Potrzeba jasności.

Wstępne ustalenia zakładają, że Absolut jest, określając go w definicji i subiektywnym odczuciu ludzkim. Ustalić tak naprawdę, czy jest okazuje się niezwykle trudne, ponieważ trudno mówić o jednym rodzaju realności, a następnie o postaci tej realności. Realność jego istnienia oparta będzie na jego realności istnienia w naszym – ludzkim – wyobrażeniu. Poczucie istnienia czegoś poza naszym zasięgiem rozumowym, zmysłowym, ludzkim wyraża Blaise Pascal: *Czuję, że mogłem nie być, albowiem ja polega na mojej myśli: zatem ja, który myślę, nie istniałbym, gdyby zabito moją matkę, nim otrzymałem życie. Nie jestem tedy istnieniem koniecznym. Nie jestem także wieczny ani nieskończony; ale widzę, że jest w naturze istota konieczna, wieczna i nieskończona.*<sup>4</sup> Czytając te słowa warto zwrócić uwagę na dwa fakty. Pierwszy z nich dotyczy przekonania, że człowiek jest bytem skończonym i niekoniecznym – mogłoby go nie być. W takim razie człowiek jest świadomy tego, że jest, ponieważ wie o tym, że jest. Drugim, ważnym faktem jest wykazanie pewności, że istnieje istota nieskończona i konieczna. Zarazem widoczny jest fakt, że jest to istota, której nie da się poznać, a więc jest to pewien Absolut poza ludzkim zasięgiem zrozumienia. To, że jest Absolut, Pascal również przyjmuje za dane w jego myśli, gdyż potrafi o tym pomyśleć, byt absolutny jest więc urealniony o tyle, o ile można sobie o nim pomyśleć. Skoro Absolut jest wyobrażeniem ludzi, to dlaczego w ogóle



go sobie wyobraziliśmy? I dlaczego chcemy wierzyć w tę istotę wieczną i nieskończoną?

Pragnienie człowieka do poznania tego, co jest nieznanne określa jego ciekawość. Pragnienie człowieka do wychodzenia w stronę nieznanego jest określana jako skłonność metafizyczna. Takie definiowanie pragnienia przedstawia wypowiedź Lévinasa: *Metafizyka zwraca się ku »gdzie indziej«, ku »inaczej«, ku »innemu«. W najogólniejszej postaci, jaką przybrała w historii myśli, jest ruchem wychodzącym od znanego nam świata – nawet jeśli na jego skraju albo w nim skrywają się ziemie jeszcze nieznanne – od »u siebie«, które zamieszkujemy, w stronę obcego poza sobą, w stronę jakiegoś »tam«.*<sup>5</sup> Lévinas tłumaczy powstanie i utrzymywanie się metafizyki, określa fakt, że istnieje ruch ku nieznanemu. Jednak to nieznanne odnosi się do konkretnych zjawisk. Metafizyka w znaczeniu klasycznym (w scholastyce) to nauka o bycie, jego strukturze, atrybutach, poszczególnych rodzajach i sposobach istnienia; od XVIII w. także ogół rozważań filozoficznych odnoszących się do tego, co niepoznawalne zmysłowo. Tak więc tymi konkretnymi zjawiskami, do których odnosi się metafizyka będą zjawiska nie dające się poznać zmysłami. Będzie to pragnienie człowieka do zwracania się w stronę nieznanego, lecz w taki sposób nieznanego, który nie daje nadziei na poznanie zmysłowe. Oznacza to, że pragnienie metafizyczne jest różne od pragnienia poznania rzeczy dających się poznać, różne od tej ludzkiej ciekawości tego, co nieznanne lecz istniejące »u siebie«.

Na temat metafizyki jako potrzeby człowieka mówi Max Scheler. Opisuje sferę absolutną jako realną. Czytając Schelera odkrywamy, że tej zasadzie nie można zaprzeczyć, gdyż treść sfery absolutnej zawsze będzie. Treścią Absolutu będzie to, co go „wypełnia”, będzie to jakaś określona (mniej lub bardziej) forma bytu. Tak więc według Schelera treść sfery absolutnej zawsze będzie, nawet jeśli zostanie określona jako „nic”, będzie zgodnie z metafizyką bytem z tą właśnie treścią „nic”. *Tak jak z pewnością każda skończona osoba do (przynajmniej domniemywanej) sfery absolutnej (to znaczy do sfery Absolutu intencjonalnie odnosi się w każdym ze swych możliwych aktów (choćby w następnym akcie mogło się okazać, że domniemana sfera Absolutu wcale nie była faktycznie absolutna), i tak jak z pewnością [każda skończona osoba] wie, że jest obejmowana przez tę sferę, i czuje, że jest od niej zależna – tak z pewnością jest też istotowo konieczne, by sferę tę przeżywała jako wypełnioną – jeśli realnością – to także pozytywną, naoczną istotą, obojętne czy wierzy, czy nie wierzy w określoność istoty tej realnej [sfery], czy na temat tej wiary bądź niedowierzania [coś] sądzi (to znaczy*

*formuluje jakieś twierdzenia) i się wypowiada. Ukierunkowanie wiary na zawsze rysującą się w umyśle treść jako określoność realności domniemywanej jako absolutna jest z istotowej konieczności współdane w skończonej świadomości i nie sposób go usunąć, nie likwidując skończonej świadomości.*<sup>6</sup> Natomiast teoria agnostycyzmu głosi, jak opisuje Scheler: *że o realności która nie ulega dla niej wątpliwości w sferze absolutnej nigdy nie mamy prawa orzec, czym ona jest zatem również nie mamy prawa orzec, że jest »Bogiem«, gdyż w ogóle nie mamy prawa orzekać, czym coś jest.*<sup>7</sup> Agnostyk nie ma racji, gdyż sfera absolutna, a zarazem metafizyka istnieje w ludzkiej świadomości z przyczyn takiej „danej” natury człowieka: *Ponieważ wszelka skończona świadomość stale jej współdaną sferę absolutną z konieczności wypełnia zatem jakąś treścią naocnościową czy przeżyciową i ponieważ tak czyni również ten, który tego nie chce – agnostyk (tyle, że wbrew swej woli i wiedzy [wyrażonej w postaci] sądów), przeto można powiedzieć również tak: wszelka skończona świadomość – jeżeli nie otrzymała faktycznego autoprzekazu od Boga – z konieczności ma jakąś metafizykę, to znaczy opierając się na ogóle skończonych treści istotowych, wpisuje [określona] istotę w »każdorzazowo mniemaną« sferę absolutną.*<sup>8</sup> Czy możemy więc traktować naszą skłonność metafizyczną jako pragnienie wpisane w naszą naturę? Co za tym idzie, czy nasze zapotrzebowanie na Absolut mogłoby być wynikiem tego, że częścią naszej świadomości jest metafizyka? Z tekstów Schelera mogłoby wynikać, że jest to możliwe. Sam autor tłumaczy bowiem, że metafizyki nie nabyliśmy na historycznej drodze wykształcenia, ale posiadamy ją od zawsze jako element własnej, ludzkiej natury: *Nawołując [ludzkość], by »zadowalała« się »pracą« wśród rzeczy i dóbr należących do relatywnych sfer istnienia i wartości, pozytywista nie może zatem osiągnąć swego domniemanego celu, jakim jest odzwycajenie [nas] od tej skłonności i jej wypalenie. Ze swej istoty może osiągnąć tym przypisem jedynie coś zupełnie innego: sztuczne przysysanie się do relatywnych sfer istnienia i wartości oraz [sztuczne] odwrócenie zainteresowania – nie świadomości [w ogóle], lecz jedynie świadomości [na płaszczyźnie] sądów i pojęć (wraz z kierunkiem wypowiedzi) – od mniemanej treści jego mniemanej sfery Absolutu.*<sup>9</sup>

Sama świadomość istnienia tego „nieznanego” może okazać się dziurą, która będzie rodziła niepokój. Czytając *Myśli* dzisiaj znajdujemy bardzo wnikliwie i obrazowe wytłumaczenie świata Absolutu. Z opisywanej przez Pascala rzeczywistości człowieka wybrałam dwa cytaty: *Cały ten widzialny świat jest jeno niedostrzeżalną drobiną na rozległym łonie natury. Żadna idea nie zdoła się do tego zbliżyć. Darmo byśmy piętzyli nasze pojęcia poza wszelkie dające się pomyśleć przestrzenie (...) Jest to nieskończona*

kula której środek jest wszędzie a powierzchnia nigdzie<sup>10</sup> oraz *Ostatecznie bowiem czymże jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośredkiem między niczym a wszystkim. Jest nieskończenie oddalony od rozumienia ostateczności, cel rzeczy i ich początki są dlań na zawsze ukryte w nieprzeniknionej tajemnicy; równie niezdolny jest dojrzeć nicości, z której go wyrwano jak i nieskończoności, w której go pogrążono.*<sup>11</sup> Pascal opisuje Absolut jako tajemnicę, niezbadaną i zdolną tłumaczyć rzeczy dziejące się, nadającą sens wszelkim zjawiskom. Wszystko, co mogłoby tłumaczyć zapotrzebowanie na Absolut, jego konieczność zaistnienia znajdujemy w zdaniu: *Wiekuiста cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie.*<sup>12</sup> Wyobrażenie nieznanego wzbudza niepokój. Skoro nie ma sposobu na to, by wiedzieć wszystko i ciągle będziemy zadawać pytania choćby o przyczynę istnienia ludzi i świata, i o to gdzie będziemy znajdować się po śmierci, musimy być skazani na ten niepokój i tę niejasność. Z drugiej strony nasza możliwa skłonność metafizyczna doprowadzi do zadawania tych pytań wciąż na nowo. Wydaje się, że pomimo świadomości o tym, że człowiek nie jest w stanie poznać tych „nieskończonych przestrzeni”, nie zaprzestanie on poszukiwać i pytać.

Problem jaki tkwi w poszukiwaniu Absolutu opisuje Leszek Kołakowski: *Cisnie się na usta pytanie: jeśli nie sposób wymknąć się z tego diabelskiego koła we wszelkich podejmowanych przez nas próbach dotarcia do absolutu w ramach logicznego porządku, to dlaczego by po prostu nie oświadczyć, że poszukiwania te są niczym więcej, niż próżną gonitwą za chimerymi, i zaprzestać ich ze zdrowego rozsądku?*<sup>13</sup> Czy jest to więc możliwe, aby Absolut w ogóle nas nie obchodził? Może jednak nie da się usunąć poczucia istnienia czegoś koniecznego i nieskończonego, a zarazem nie da się usunąć pragnienia jego poznania? *Zdaje się, iż mimo wszystkich oświadczeń empirystów, pragmatystów i sceptyków o rychłym ostatecznym globalnym triumfie ich podejścia do sprawy, poszukiwanie ostatecznej podstawy jest równie nieusuwalną częścią kultury, co zaprzeczenie prawomocności tego poszukiwania.*<sup>14</sup> W tych słowach zawiera się przekonanie o tym, że poszukiwania Absolutu nie zostaną nigdy przerwane. Autor używa tu określenia „ostateczna podstawa”. To określenie należy interpretować jako jedną z możliwych postaci Absolutu. Zatem Absolut jest w naszym wyobrażeniu, a jego treść, która może być treścią różną – w zależności od tego w co jesteśmy skłonni uwierzyć – jest naszą potrzebą. Skoro widzimy świat pełen niedoskonałości, jesteśmy sobie w stanie wyobrazić świat doskonały. Skoro widzimy świat pełen niejasności, jesteśmy sobie w sta-

nie wyobrazić prawdę bez żadnych wewnętrznych sprzeczności, pozbawioną bezsensu. To jakim chcemy widzieć Absolut i to, że będzie to właśnie Absolut wynika z faktu jacy sami jesteśmy. Kołakowski pisze: *Gdy już wiemy, że zdarzają się błędy i złudzenia, w nieunikniony sposób nasuwają się pytania o rzeczywistość, która nie może być nigdy złudzeniem, czy o prawdę, co do której nie sposób się mylić.*<sup>15</sup> To właśnie poczucie pewnego braku jest przyczyną, dla której Absolut zaistniał w naszym wyobrażeniu.

## II. Absolut z potrzeby i Absolut „inny”.

W poprzednim rozdziale chciałam przede wszystkim wykazać, że istnieje związek pomiędzy tym, co dla nas jest Absolutem a naszym pragnieniem. Określiłam więc zjawisko zapotrzebowania na Absolut. W tym wypadku Absolut będący w naszym wyobrażeniu stał się tworem realnym, jednak ta realność stała się zależna od naszej myśli. Czy zatem mogłaby istnieć realność Absolutu poza naszym wyobrażeniem? Aby określić to innymi słowami: czy można mówić o Absolutcie w ogóle, jako o rzeczy na tyle abstrakcyjnej, by nie stała się ona tworem zrodzonym w naszej myśli, ale istniejącym mimo naszej myśli? W opisywanym możliwym zapotrzebowaniu na Absolut zostało określone konkretne pragnienie ludzi. Jeśli chcielibyśmy teraz rozdzielić dwa pojęcia Absolutu, czyli oddzielić pojęcie Absolutu jako potrzeby, pragnienia i wyobrażonej niejasności, od pojęcia Absolutu jako tworu abstrakcyjnego i bytu transcendentnego musielibyśmy przede wszystkim zadać pytanie: czy Absolut o transcendentnym charakterze jest także pragnieniem? Lévinas powie: *Metafizyczne upragnione Inne nie jest »inne« jak chleb, który jem, jak kraj, w którym mieszkam, jak pejzaż, który kontempluje, jak niekiedy ja sam wobec siebie, jak to »ja«, które jest »innym«.* (...) Pragnienie metafizyczne zmierza do czegoś całkiem innego, do absolutnie innego. Zwykła analiza pragnienia nie może zdać sprawy z tego osobliwego roszczenia. U podstaw tego, co zwykle uznaje się za pragnienie, leży potrzeba; pragnienie tak rozumiane wyraża ubóstwo i niekompletność bytu, który utracił niegdysiejszą wielkość. W takim wypadku pragnienie pokrywa się ze świadomością tego, co utracone. Jest zasadniczo nostalgią, chorobą wygnania. Ale jeżeli tak, to ona nie ma najmniejszego pojęcia o tym, co prawdziwie inne.<sup>16</sup> Jest więc potrzeba, którą wyraża Pascal i pragnienie, które określa Lévinas jako pragnienie metafizyczne. Jeśli chodzi o tę pierwszą, może się ona odnosić do tego, co Lévinas nazywa „niekompletnością bytu”. *Więc jest potrzeba, którą może*

zaspokoić coś czego nie znamy, coś czego nam brakuje, co nie zostało nam dane. Właśnie to pragnienie pokrywa się ze świadomością tego, co zostało „utracone”. Być może więc potrzebujemy wypełnić ten Absolut pewną treścią, która zaspokoi tę naszą potrzebę. Absolut stanie się więc treścią, stanie się sacrum, którego potrzebujemy, a którym będzie istota, byt doskonały jak Bóg. Absolut jako Bóg, jako określone sacrum, zaspokoi człowieka a jego inność zostanie wchłonięta przez (...) tożsamość istoty myślącej bądź posiadającej.<sup>17</sup>

Pragnienie metafizyczne, o którym mówi Lévinas ma dotyczyć Absolutu, który jest inny i inny musi pozostać ponieważ nie dotyczy żadnej formy, która jest potrzebą, nie da się nim zaspokoić. Tu jednak trafiamy na problem jaki opisuje Leszek Kołakowski: *Tak więc przez konieczność istnienia Ultimatum rozumie się, że jest to konieczność jego własna, a nie nasza. Logika nasza odkrywa wewnętrzną sprzeczność w nieistnieniu Absolutu, ponieważ niesprzeczność jest w nim zawarta, nie zaś odwrotnie.*<sup>18</sup> Pomimo, że Absolut istnieje w naszych ludzkich regułach myślenia nie możemy dokonać jego poznania na zasadzie tych reguł, jeśli traktujemy go jako twór autonomiczny. Sposób jego poznania musiałby być próbą odarcia pewnych analiz z subiektywnego punktu widzenia. Jest to jednak niemożliwe. Kołakowski opisuje błędne koło, które nie pozwala na triumf poszukiwań autentycznej treści Absolutu, ani nie pozwala na rezygnację z tych poszukiwań. Możemy go wypełnić treścią, którą możemy sobie wyobrazić i zrozumieć tak, jak Pascal wypełnia ją Bogiem: *Cały ten widzialny świat jest jeno niedostrzegalną drobiną na rozległym łonie natury. Żadna idea nie zdoła się do tego zbliżyć. Darmo byśmy piętrzyli nasze pojęcia poza wszelkie dające się pomyśleć przestrzenie (...) Jest to nieskończona kula której środek jest wszędzie a powierzchnia nigdzie. Słowem jest to najbardziej dotykalny znak wszechpotęgi Boga, że nasza wyobraźnia gubi się w tej myśli.*<sup>19</sup> Jeśli jednak nie wypełnimy go żadną treścią (zakładając, że takie niewypełnienie jest możliwe) pozostanie Absolutem, o którym możemy powiedzieć jedynie to, że nic o nim nie wiemy.

### III. Pojawienie się Absolutu.

Nawet jeśli bardzo interesującym faktem wydaje się próba ustalenia początku Absolutu, nie odważyłabym się jej podjąć. Jest to bowiem próba z góry skazana jest na niepowodzenie. Jak można badać początek Absolutu, który jest początkiem wszystkiego, lub który zawiera w sobie początek wszystkiego? Można jedynie poszukać, w którym miejscu za-

częto myśleć o Absolucie jako o koncepcji filozoficznej i kiedy zaczęto używać określenia Absolut. W. Stróżewski zauważa: *Początkiem filozofii jest filozofia początku.*<sup>20</sup> O koncepcji Absolutu jest mowa przy narodzinach tej pierwszej filozofii, która swoje pytanie o Absolut utożsamiała z pytaniem o początek wszystkiego: *Postawił je pierwszy znany filozof – legendarny Tales z Miletu. Interesowała go jak i bezpośrednich jego następców, »prawdziwa« natura świata, a więc to, co się kryje za zjawiskami i zmianami, które stale obserwujemy. Chciał odkryć to co jest stałe i konieczne i już »zmianie« nie podlega, a zarazem jest ową przyczyną – zasadą (arche) źródłem danego nam w doświadczeniu świata.*<sup>21</sup> Jako pierwszy pojęcia Absolut użył jednak Plotyn, określając nim Prajednię, z której emanują wszystkie inne byty[26]. Właściwie treść pojęcia Absolutu jest bardzo różnorodna. Zatem mówiąc słowami ludzi zajmujących się filozofią Absolut jest to dobro stojące na szczycie świata idei (Platon), byt najdoskonalszy, konieczny i niezmienny, czysta forma, najdoskonalsza substancja, myśl samomyśląca (Arystoteles), współistnienie przeciwieństw (Mikołaj z Kuzy), stwórca świata, naczelną ideą – racją bezwzględnie konieczną (R. Descartes), centralna monada wyjaśniająca istnienie i działanie zegara – świata (G.W. Leibniz), niesubstancjalna i nieświadoma, czysta, twórcza jaźń (J.G. Fichte), całość niegotowa, rozwijająca się i ujawniająca w procesie dialektycznym, rozumna i zmienna (G.W.F. Hegel). Włodzimierz Dłubacz opisuje moment, w którym mitologię zaczęto odróżniać od późniejszej koncepcji filozoficznej zakładającej, że Absolut nie ma już żadnej innej przyczyny powstania, jest od początku pierwotny: *Gdy jednak poeci teologowie zapytali o »przyczynę« całej rzeczywistości, wówczas odpowiedź okazała się być bardzo trudna. Mitologiczna koncepcja Chaosu jest próbą udzielenia połowicznej odpowiedzi. Z jednej strony bowiem jest słusznym wskazaniem na istnienie jakiejś przyczyny wszystkiego, ale i – z drugiej strony – ujawnieniem poznawczej bezradności, przyczyna ta bowiem jest czymś nieokreślonym, przeto niepoznawalnym, oraz powstałym. W gruncie rzeczy nie może więc być przyczyną pierwszą.*<sup>22</sup> Mitologia stała się niewystarczająca, zawierała w sobie sprzeczności, które w końcu zaczęły przeszkadzać. Grecy postrzegali naturę jako zbiór rzeczy powstałych i przemijających. Zaczęli przenosić tę właściwość natury od rzeczy najprostszych do najbardziej ostatecznych, takich jak przyczyna powstania świata. Wierzyli, że: *Pytanie o powstanie świata może pojawić się tylko na kanwie doświadczenia ruchu i stałej zmienności (powstania wszystkiego) występującej w świecie.*<sup>23</sup> Z obserwacji samej natury można było wywnioskować tę zasadę, według której wszystko się zmieniało i trwało, która

zawierała w sobie tajemnicę powstania świata. Zasada stała się tajemnicą do odkrycia, stała się Absolutem: *Tak więc celem powstałej filozofii stało się znalezienie i określenie zasady świata – twórczego tworzywa (jakiejś mocy), dającego ruch i życie, działającego »racjonalnie«.* Pierwsza zasada jest bowiem, według filozofów, nie tylko materialnym początkiem świata i ożywiająca go mocą, lecz także jego »mądrym« prawem, bo działanie przyrody jawiło im się jako rozumne i sprawiedliwe. Odkrycie takiej zasady świata jest równoważne ze wskazaniem na jego bytowość, ostateczną przyczynę – Absolut; to co dla jego bytowania przedstawia się jako konieczne i pierwsze.<sup>24</sup> Zatem przyczyna świata i ostateczna podstawa, która nie mogła już powstać z czego innego będzie określeniem pierwszego Absolutu wokół którego skupiła się myśl filozoficzna. To, że istnieje Absolut, jest koniecznością ludzi, którzy go „powołali do życia” określając nim zasadę istnienia świata. Z tej obawy, która jest z kolei wynikiem nieznanego prawdy o całej rzeczywistości, powstał Absolut. Następnie stał się właśnie tą nieodgadnioną prawdą. By było możliwym badanie Absolutu, dalsze skupienie się filozofii właśnie na odkrywaniu tej zasady i przyczyny świata, musiał on stać się jednostką autonomiczną, oddzieloną od życia człowieka i jego myśli. Właśnie to stało się przyczyną dla której mitologia i religia stały się niewystarczające: *Tak więc tym, co zdecydowało o zaistnieniu racjonalnej postawy poznawczej, narodzinach filozofii i teorii Absolutu oraz powstania kultury filozoficznej, było przyjęcie przez filozofów »autonomii« świata (natury) jako przedmiotu badania i »autonomii« rozumu jako przedmiotu poznającego i poszukującego przyczyn. Konceptcja »autonomii« świata pojawia się jednak za cenę »wyrzucenia« bogów z natury i wprowadzenia w ich miejsce filozoficznych zasad.*<sup>25</sup> Widoczny jest fakt, że mitologia poszła już dawno w zapomnienie, natomiast istnieją nadal i filozofia, i religia. Okazuje się, że pomimo różnic dzielących filozofię i religię posiadają one jednak cechy wspólne, obie nawzajem podtrzymują rację konieczności swojego istnienia. Według Dłubacza Absolut może pełnić analogiczną do Boga funkcję: Absolut zaś to »byt«, z którego wszystko bierze swój początek – źródło wszystkich rzeczy, zasada czy przyczyna świata. Jego pojęcie tworzone jest na kanwie badania bytu – natury. Poszczególni filozofowie różnie go pojmują, choć nazywają go często Bogiem lub czymś boskim. Wydaje się, że czynią tak z uwagi na to, że pełni on analogiczną do Boga funkcję w świecie oraz jest czymś doskonałym (wiecznym). Boskie dla filozofów jest teraz to, za sprawą czego wszystko inne powstaje, samo zaś nie powstaje, nie ma więc początku, jest ukrytą, doskonałą i wieczną przyczyną.<sup>26</sup> Skoro powstała filozofia, gdyż powstało pytanie o początek, filozofia stała się tą myślą człowieka, która

musi sięgać wciąż dalej i dalej. Na swojej drodze poznania będzie więc wykluczać, a następnie zakładać. Jest otwartą myślą ludzkości, która nie zadowoli się przyjęciem za źródło i ostateczną podstawę pewnej prawdy, tak jak robi to religia, lecz zgodnie z tym, co odkryła – fakt niemożności odkrycia ostatecznej podstawy – skupi się na analizowaniu natury świata i możliwej natury Absolutu. W obrębie filozofii Absolut staje się bytem koniecznym: *Przeto już pierwsi filozofowie greccy to prawdziwi »giganci«.* Nie mając poprzedników i »zaczynając« od mitów, dochodzą do zadziwiających rezultatów – postulując istnienie zasady (przyczyny) świata, odkrywają konieczność istnienia Absolutu.<sup>27</sup>

#### IV. Absolutność określona.

##### 1. Kołakowski i Absolut autonomiczny.

Myśl filozoficzna uznając autonomię świata jako natury (niezbadanej) i autonomię rozumu jako podmiotu poznającego nie wyklucza jednak możliwości poznania cech Absolutu jako tworu autonomicznego bez konieczności badania jego prawdziwej, realnej czy nierealnej treści. Zgodnie z dawnym podziałem antycznych dociekań na te filozoficzne i te karmiące się religijnym sacrum, należy prześledzić sytuację, w której pojmowany współcześnie Absolut ma postać Boga i sytuację, w której Absolut jest pojęciem dającym się zanalizować na płaszczyźnie logicznego wnioskowania. W tej drugiej sytuacji współczesną myśl prezentuje Leszek Kołakowski, którego *Horror metaphisicus* podejmuje próbę określenia i scharakteryzowania pojęcia Absolutu. Kołakowski przyjmuje, że Absolut jest tożsamy z prawdą i że musi być wszystkim tym, co wie i być doskonale przejrzystym dla samego siebie, jako że jakkolwiek dystans między tym, co wie a nim samym zniweczyłby i pewność i Całkowitość.<sup>28</sup> Cechy, którymi określany zostaje Absolut zarówno wykluczają możliwość poznania jego treści, utwierdzają go w jego autonomiczności i zapewniają temu bytowi charakter pierwszej przyczyny i podstawy wszystkiego. Następnie Kołakowski opisuje kolejne jego cechy: *Logicznie konieczny, samo-podtrzymujący się byt musi być całkowicie niewzruszony; gdyby podlegał zmianom wywołanym przez cokolwiek innego, byłby podatny na zepsucie i zniszczenie, co jest w oczywisty sposób nie do pogodzenia z jego »nieskończonością« (tj. doskonałą autonomicznością) i niewarunkowaniem.*<sup>29</sup> Kolejną cechą Absolutu musi być założenie, że jest on jedynym takim

bytem: *Gdyby był więcej niż jeden Absolut, ograniczałyby się wzajemnie i żaden nie spełniałby wymogu nieskończoności.*<sup>30</sup> Absolut nie może być więc zależny od niczego innego, a cały wszechświat musi zależnym być tylko od niego. Skoro jednak nie może być zależny od niczego to nie może być też zależny od czasu: *Jest tedy Absolut beczasowy, nie wiecznotrwały. Gdyby mógł pamiętać przeszłość jako przeszłość, tj. jako coś, co było, lecz już nie jest, i antycypować przyszłość jako taką, tj. jako coś, czego jeszcze nie ma, ale będzie, gdyby musiał dochodzić do zrozumienia samego siebie za pośrednictwem pamięci i przewidywania, nigdy nie byłby zupełny, nigdy całkowity, lecz stale zmuszony odróżniać w sobie to czym jest od tego, czym mógłby być. Jest więc również beczasowy jak matematyczne równanie.*<sup>31</sup> Przedstawione analizy określające Absolut są logicznym wnioskowaniem. Ale jak się wydaje obserwacja natury może prowadzić również do innego ujęcia Absolutu. Pascalska analiza zastanej natury prowadzi do odkrycia Absolutu, który staje się sacrum, przejawia boską doskonałość i nieskończoność.

## 2. Pascal i konieczność sacrum

W wielu fragmentach *Myśli* dostrzegalny jest pesymizm. Pascal ukazuje nieporadność człowieka wobec siły wyższej, od której on jest zależny, siły, która ma na niego wpływ: *Ostatecznie bowiem czymże jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośredkiem między niczym a wszystkim. Jest nieskończenie oddalony od rozumienia ostateczności, cel rzeczy i ich początki są dlań na zawsze ukryte w nieprzeniknionej tajemnicy; równie niezdolny jest dojrzeć nicości, z której go wyrwano jak i nieskończoności, w której go pogrążono*<sup>32</sup>. Pascal opisuje dosyć tragiczną sytuację człowieka niezdolnego zrozumieć zasad natury, ale człowieka świadomego Absolutu. To człowiek świadomy Absolutu rozumie ten ból niepewności. Jednocześnie Pascal nadaje charakter osobowy sile, która przewyższa człowieka i ma nad nim władzę, gdyż jest nie odkryta i doskonała: *Pożądamy prawdy a znajdujemy w sobie jedynie niepewność. Szukamy szczęścia a znajdujemy jedynie nędzę i śmierć. Jesteśmy niezdolni nie pragnąc prawdy i szczęścia, a nie jesteśmy zdolni do pewności, ani do szczęścia. Pozostawiono nam to pragnienie, zarówno aby nas ukarać, jak aby dać odczuć, skądśmy spadli*<sup>33</sup>. Ostatnie zdanie może świadczyć o tym, że Pascal, podobnie jak Lévinas, widzi w naszym pragnieniu tęsknotę za tym, co utracone. Przez to, że jest w stanie widzieć naszą ludzką niedoskonałość potrafi wyobrazić sobie wielkość doskonalszą, która pojmuje świat. Wielkość doskonała jest w stanie widzieć źródło świata i jego ostateczny

koniec. Pascal wyraża myśl pełną pokory wobec tej wielkości. Absolut staje się sacrum, jest doskonały, ponieważ jest przeciwieństwem naszej niedoskonałości i skończoności.

## 3. Między Pascalem a Kołakowskim. O człowieku z niepewnością.

Człowiek świadomy Absolutu, to człowiek skazany na niepewność. Skoro zadaje pytanie o sens wszystkiego, o ostateczną prawdę, musi odkryć, że odpowiedzi nie ma. Są jednak tacy, którzy o to nie pytają. Być może jedni widzą Absolut, a inni nie, jedni są gotowi na zniesienie ciężaru niepewności, a inni nie. Pascal krytykuje ludzką ignorancję dla tej poważnej sprawy, jaką jest znalezienie odpowiedzi na pytanie o sens świata i naszej śmierci. Twierdzi, że *Łatwiej jest znieść śmierć bez myśli o niej, niż myśleć o śmierci bez niebezpieczeństwa.*<sup>34</sup> Pascal za odwrócenie uwagi od Absolutu wini wyobraźnię: *Wyobraźnia nasza spęcznia nam tak bardzo terażniejszość przez to, że ją ustawicznie rozważa, a tak pomniejsza wieczność przez nie zastanawianie się nad nią, iż czynimy z wieczności nicość, a z nicości wieczność; wszystko to tkwi w nas tak mocno, że cały nasz rozum nie może nas obronić.*<sup>35</sup> Został tu również wyrażony żal do natury, która nie pozwala człowiekowi być w pełni świadomym swojego losu, prawdziwego przeznaczenia i przyczyny dla której znalazł się on na tym świecie. Wiara w Boga mogłaby być lekarstwem na niepewność i lęk. Kołakowski pisze: *Człowiek stąpający chwiejnie na krawędzi przepaści niezdolny jest obronić się przed (»zwierzycym«) lękiem, nawet jeśli wierzy w opatrność. Podobnie wiara w Boga nie znosi specyficznie ludzkiego (jak ująłby to Pascal) strachu w obliczu śmierci jako konieczności przygodnej egzystencji, w obliczu niemej i głuchej Wszechświata – strachu, od którego tchórzliwie próbujemy uciec w bezmyślne, odurzające rozrywki.*<sup>36</sup> Poprzez niepewność jesteśmy w stanie uświadomić sobie Absolut. Musimy to zrobić mimo lęku, mimo strachu musimy pomyśleć o śmierci i o tym, co dalej. Gdy to zrobimy odkryjemy Absolut, zrozumiemy jego wielkość i złożoność świata. Myśląc o jego twórcy uznamy jego boskość.

## V. Realność i Rzeczywistość.

Realność i rzeczywistość to pojęcia na pierwszy rzut oka niepasujące do Absolutu. Wiadomo z definicji, że Absolut leży poza naszą możliwością poznania. Jest niepojęty. Realnym wydaje się to co możliwe do pojęcia,

a rzeczywistym to co jest w określony sposób doświadczalne. Nie chodzi tu jednak o to by zaprzeczyć temu, że Absolut w jakiś sposób istnieje. Okazuje się przecież, że Absolut jest i można go określać na wiele sposobów. Wszystko zależy od tego, jak będziemy definiowali realność Absolutu i rzeczywistość z nim związaną. Tak więc czym może być realność Absolutu? I jaka jest ta najwyższa Rzeczywistość?

Kołąkowski ustala realne istnienie Absolutu w ludzkiej świadomości zrodzone z konieczności: Skoro pogoń za Prawdą i za Rzeczywistością pisany mi z dużej litery przyjmuje się jako strukturalna część kultury bądź ludzkich umysłów, łatwo dostrzec, że nic jej zaspokoić nie może prócz Absolutu<sup>37</sup>. Czy jednak da się udowodnić na drodze logicznego rozumowania autentyczność danej treści sfery absolutnej? Takie pytanie postawił Max Scheler.<sup>38</sup> W tym wypadku wykluczona została możliwość zaprzeczenia w istnienie Boga. Nie można byłoby bowiem powiedzieć, że na pewno go nie ma. Można o nim również powiedzieć, że na pewno jest, jeśli użyjemy właściwego autoprzekazu. W takim wypadku Bóg staje się realny. Podobnie można udowodnić realność każdej treści sfery Absolutnej: *Stan, »że istnieje sfera absolutna«, a dalej stan rzeczy, »że istnieje ontyczna sfera absolutna«, i stan wartości, »że istnieje aksjologiczna sfera absolutna«, nie są »wiarą«, którą można by mieć lub której można by nie mieć, nie są też możliwym stanem pytania, który można by tak czy inaczej podawać w wątpliwość, lecz oczywistą, całkowicie adekwatną wiedzą opierającą się na byciu danym tego stanu rzeczy – [danego] przed wszelką wiarą i niewiarą, przed wszelkim »pytaniem«; teza zaś, która »dotyczy« [tej wiedzy], jest w oczywisty sposób prawdziwa, to znaczy tak »prawdziwa«, że zapewne może z nią korespondować możliwe niewydawanie sądu o prawdziwości tej tezy, ale nie [może z nią korespondować] choćby tylko możliwa negacja podmiotu tegoż sądu.*<sup>39</sup> Czy można więc odnosząc się do każdej danej nam rzeczy, zjawiska stwierdzić z góry ich realność? Wydaje się, że dla Schelera jest to możliwe. W przytoczonych na początku rozdziału słowach Kołąkowskiego pisał on o prawdzie, którą może zaspokoić Absolut, czyli o prawdzie odnoszącej się do najwyższej Rzeczywistości. Za tą najwyższą Rzeczywistość Kołąkowski uznaje rzeczywistość nie podległą żadnej innej rzeczywistości, niezawisłą. Pytanie jednak jest takie: czy nasza rzeczywistość zależy w jakiś sposób od tej nie podległej? Czy jest jej częścią? Kołąkowski opisuje tę zależność możliwych rzeczywistości: *Cokolwiek jest rzeczywiste przygodnie, jest rzeczywiste pod warunkiem, że coś innego jest nieprzygodnie rzeczywiste, tj. samo przez się ugruntowane.*<sup>40</sup> Inaczej rzeczywistość Absolutu pojmuje Pascal, który uzależnia ją od czasu. Problem

jednak rozciąga się dalej, gdyż pytamy o to, czy nasza dusza (zakładając, że ją mamy) jest wieczna? Jeśli jest nieśmiertelna musiała by być lub posiadać w sobie namiastkę Absolutu. Być może, że w tym sensie dany jest nam pewien rodzaj absolutności i w taki sposób nasza rzeczywistość spleta się z Absolutem.

## Absolutność formy

### I. Odmalowany Absolut.

Na początku powstaje pytanie: w jaki sposób Absolut może mieć związek ze sztuką? W książce *Absolut i forma* przedstawiony został ciekawy związek pomiędzy sztuką a Absolutem. Zostało stwierdzone, że sztuka staje się pewnym Absolutem dla artysty. W dziele będzie się on odnosił do Absolutu jako do świata doskonałości, harmonii, prawdy i piękna. Jest to tylko jeden z poglądów mówiący o związku Absolutu ze sztuką, ponieważ Absolut może się odnosić do sztuki również w sposób bardziej pośredni. Tak jak w myśli ludzkiej, w filozofii Absolut istnieje, jest przedmiotem odniesień i zjawiskiem do określania, tak i w twórczości musi być, ponieważ twórczość wyrasta z myśli, rozwija się tak samo jak myśl. Jeśli człowiek ma jego świadomość, to artysta tym bardziej. Jeśli Absolut jest częścią świata, to jest też częścią dzieła artystycznego, które ten świat przedstawia. W takim szerokim kontekście zostanie przedstawiony związek Absolutu ze sztuką.

Odnosząc się do początku pracy, można stwierdzić, że używając określenia Absolut mówimy o czymś, co ma najwyższą wartość i jest uznane za doskonałe.<sup>41</sup> Stefan Morawski przytacza pogląd André Marlaux, który doszukuje się Absolutu w sztuce współczesnej: *Malarstwo i życie to dwa różne byty. Artysta nie chce być sumieniem świata; właśnie przez zerwanie z nim realizuje najwyższą wolność: »Zafascynowany odtąd własnym absolutem, w obliczu coraz bardziej chorej kultury, artysta bez precedensu znajduje w swym przekleństwie źródło swej płodnej twórczości«.*<sup>42</sup> Morawski opisuje pogląd Marlaux, dotyczący rozróżnienia dwóch sensów sztuki. Jest to według Marlaux wielkie przejście od sztuki przedstawienia i przedstawienia znaczenia do sztuki przedstawienia formy autonomicznie spełniającej się, posiadającej własny, nie związany z rzeczywistością sens: *Od Maneta sprawa malarstwa staje się sprawą świadomego wyboru między dobrą a złą sztuką. Wszyscy wielcy artyści myślą wyłącznie o zakom-*

ponowaniu płaszczyzny obrazu, pozostali drugorzędni malarze nadal praktykują fikcję, w której zakresie bije ich na głowę sztuka filmowa. Głównym zatem problemem artystycznym, począwszy od impresjonistów, jest pikturalizacja świata. Malarstwo ma wszakże swój język odrębny (niezależny od realnego świata podobnie jak muzyczne środki wyrazu), a zatem celem twórczości staje się nie malowanie kogoś czy czegoś, lecz po prostu... malowanie.<sup>43</sup> W takim określeniu: sztuka dla sztuki widoczna jest chęć uczynienia z faktu tworzenia pewnego Absolutu, najwyższej wartości. Morawski przedstawia przekonania Marlaux o tym, w jaki sposób dzisiejsza sztuka (nazwana antyhumanistyczną) stała się sacrum i dlaczego musi być sacrum: *Dlaczego jednak koncepcja czystej malarskości jest religijna skoro odrzuciła Boga, dogmaty chrześcijańskie i szczerą wiarę w istnienie więzi człowieka ze światem? Dlatego, że według Malraux charakterystyczne dla religii nie są jej metafizyczne, czy teologiczne zasady (...), ale jej funkcja społeczna: apelowanie do zmysłu metafizycznego, wiązanie człowieka z kosmosem, stwarzanie absolutu jako równoważnika dla bezsensownego świata realnego. Równoważnik ten posiada również współczesna sztuka. Obie fazy historiozoficznego rozwoju sztuki łączy to, że i w jednej i w drugiej dzieło artystyczne stwarza świat autonomiczny, tzn. z potocznego punktu widzenia – irrealny.*<sup>44</sup> Sztuka wyraża więc poprzez swoje dążenie do doskonałości (formy, emocji, przekazu itp.) pewien Absolut. Według tej teorii możemy wyróżnić przynajmniej dwie tezy, które udowadniają związek sztuki z Absolutem. Pierwsza będzie prawomocna przy założeniu, że sztuka wyraża pewien kosmos. Począwszy od XX wieku następuje przełom w sztuce – jak opisuje to Malraux – powstają formy „niezwiązane” z rzeczywistością człowieka, lecz budujące autonomiczny świat, niezależny od dyktowanych oczekiwań odbiorców, czy realiów zastanej rzeczywistości. Pojawiają się nurty, które urealniają coraz większy antyhumanizm sztuki. Odwrócenie się od człowieka oznacza tu zwrócenie się w stronę Absolutu, zainteresowanie rzeczywistością doskonalszą i abstrakcyjną. W tym wypadku kosmos, do którego odnosi się artysta jest Absolutem, a forma, którą tworzy jest wyrażeniem tego Absolutu. Druga teza będzie dotyczyła traktowania sztuki jako rzeczywistości pozbawionej bezsensu. Ponieważ ta znana rzeczywistość nie jest pozbawiona bezsensu, wiemy, że zdarzają się błędy i złudzenia, w nieunikniony sposób nasuwają się pytania o rzeczywistość, która nie może być nigdy złudzeniem, czy o prawdę, co do której nie sposób się mylić.<sup>45</sup> Sztuka będzie więc światem autonomicznym, doskonałym i doskonale logicznym, pozbawionym sprzeczności. Dzieło będzie prezentowało ten irrealny, przejrzysty

świat, ład i porządek form, które powstają dla idei nie skrywającej w sobie tajemnicy, lecz idei określonej. Sztuka wyraża więc rzeczywistość absolutną. Oto w jaki sposób Marlaux obserwuje obecność Absolutu w sztuce. Ale artysta może jedynie próbować dotrzeć do Absolutu, jego dzieło będzie wyrażało raczej niemożność osiągnięcia tej ostateczności. W ten sposób podważony zostaje pogląd istnienia pojęcia Absolutu jako sacrum w sztuce. Morawski polemizując z Marlaux przytacza pogląd Heideggera: *O kryzysie sztuki współczesnej egzystencjalista może mówić jedynie wówczas, kiedy (...) domaga się od artysty dotarcia do istoty bytu (Sein), dotarcia, które ze względu na granice egzystencji ludzkiej (Dasein) jest zresztą nieosiągalne. Sztuka albo więc wyraża fundamentalne rozdarzenie egzystencjalne między naszym istnieniem a bytem jako Sein i wówczas jest prawdziwa, albo gubi tę perspektywę i wtedy grozi jej uwiąd.*<sup>46</sup> Właśnie w takim sensie według Morawskiego sztuka może być zależna od Absolutu. Dzieło zawierać będzie Absolut o tyle, o ile artysta będzie świadomy jego istnienia. Następnie Morawski wyraża pewną wątpliwość: *Może więc sztuka nigdy nie osiąga więcej poza zbliżeniem do owego absolutu i zmuszona jest go wciąż tracić i wciąż na nowo na próżno zresztą, ubiegać się o niego?*<sup>47</sup> Morawski nie zgadza się więc z opinią Malraux, który problem istnienia Absolutu w sztuce sprowadza do inwazji czystych form w miejsce przedstawiania świata. Zamiast tego proponuje inny rodzaj konfrontacji Absolutu z dziełem sztuki: *Tezę Malraux o sakralizacji form można odnieść sensu stricto tylko do tych kierunków artystycznych, które wyrosły przede wszystkim z kubizmu analitycznego, tzn. do »łuczyczmu« Łarionowa i Gonczarowej, grupy »de Stijl«, suprematyzmu Malewicza i puryzmu Ozenfanta i Corbusiera oraz do twórczości takich artystów, jak Kandinsky, Delaunay, Kupka i Klee. Wszystkie te różnorakie nazwiska i prądy należą do nurtu nazwanego abstrakcjonizmem.*<sup>48</sup> W tej dyskusji widoczny jest problem ustalenia miejsca dla Absolutu w sztuce. Interesujący jest pogląd na temat form, które służą Absolutowi oraz zobrazowanie działań artysty, który przekracza granicę sztuki za każdym razem działając jednak na rzecz sztuki: *Naturalistyczne tendencje w ciągu całego historycznego procesu sztuki i wchodziły w konflikt z antyiluzjonistyczną, autentyczną postawą artysty; podobnie jest z owymi »absolutami« – artysta wciąż wykroczał poza sztukę i wciąż do niej tylko chciał się ograniczyć.*<sup>49</sup>

## II. Przekraczanie granic

Istnienie Absolutu wydaje się znaczące dla zjawiska tzw. „wykraczania poza sztukę”. To, że sztuka przekracza pewne ustalone normy, pewne granice widać, gdy analizuje się historię szeroko pojmowanej myśli ludzkiej. Podobnie jak filozofia zajmuje się dążeniem, budowaniem pewnych koncepcji, sztuka staje się drogą ku nieznanemu. Często na końcu tej drogi pojawia się absurd, który artysta z namysłem pokazuje. Nieznane jest tożsamy z przyczyną istnienia świata, z tajemnicą wszelkiego bytu, z formą, która mogłaby tłumaczyć to co wokół nas zastane. Wydaje się, że tak skonstruowany został człowiek. Swoim działaniem, myśleniem, tworzeniem zmierza do doskonałości (np. formy, myśli) przez to, że przyjmuje postawę, która jest naturalnie za przekraczaniem granic. Rozwój egzystencjalny dotyczy także tworzenia. Artysta podobnie jak filozof może zadawać sobie pytanie: Gdzie jest Absolut, Bóg? Jest to pytanie artysty, którego sztuka nauczyła różnorodności świata, którego dotknęła świadomość tego, że ta różnorodność wpływa na specyfikę tworzenia, na myśl, a zarazem na dzieło. Pytanie artysty, który pragnie, by jego dzieło nie było bezsensowne, by ujawniało, pokazywało coś, którąś z prawd świata, a poprzez swoją postać – tę jedyną i niepowtarzalną, to dążenie do wszechsensu, do Absolutu. Christine Coquillat przedstawia postawę artysty wobec sztuki następująco: *Posługując się dziełami jako koniecznym środkiem komunikacji, nie przestawał marzyć o zrezygnowaniu z nich, uwolnieniu się od presji materii, osiągnięciu niematerialności. Pragnął wyjść poza widzialne, dotykalne, ku ciszy i nicości (...) sztuka była jego sposobem wznoszenia się, drogą wiodącą ku sacrum.*<sup>50</sup> Zatem artysta daje przykład zjawiska jakim jest „wykraczanie poza sztukę”. Wobec faktu, że pragnął on wyjść poza „widzialne” i „dotykalne” można wnioskować, że jest to sposób metafizycznego poznania. Artysta ten pragnie dotknąć bytu transcendentnego. Przy pomocy swojej sztuki jako narzędzia poznania chciał dotknąć tego, co niezbadane, wieczne i niewytłumaczalne.

## III. Sacrum i piękno.

Na przykładzie Yvesa Kleina, artysty, który marzył o „osiągnięciu niematerialności” można pokazać pojęcie sacrum w kontekście sztuki. Sacrum to sfera świętości, przeciwieństwo profanum – sfery świeckiej. Wokół niej koncentrują się wierzenia i praktyki religijne. Od początków

historii człowieka sacrum określało i stanowiło wszystko co nieznanne, boskie, mityczne. Dopóki więc będzie istnieć ta tajemnica, której nie będziemy w stanie poznać, będzie również istniało sacrum. Wielkość sacrum jest w tym momencie tożsama z Absolutem, jednak z tą różnicą, że sacrum odnosić się będzie zawsze do tej cechy Absolutu jaką jest moc i potęga. Jest to Absolut uświęcony. Więcej o powiązaniu sacrum z Absolutem znalazłam w jednej z wypowiedzi zamieszczonej w internecie: *Potrzebna jest nam duchowość, umieszczenie swojego życia w szerszym kontekście. Potrzebne jest sacrum, które pomaga nam odnaleźć drogę, choćby podświadomie. Inaczej się gubimy, popadamy w depresję, która staje się epidemią naszych czasów. (...) Cykl życia i śmierci to misterium o którym we współczesnym świecie woli się nie mówić, pośród kolorowych reklam i masowej rozrywki.*<sup>51</sup> Odnosząc się do tego stwierdzenia warto powrócić do wypowiedzi Pascala: *Jak możesz być tak głupi, żeby omijać jedyną naprawdę ważną sprawę – śmierci i nieśmiertelności?*<sup>52</sup> Pascal opisywał odwrócenie uwagi ludzi od rzeczy absolutnych, skrywających sacrum i winił za to również rozrywkę i w konsekwencji krytykował grzeszną nieświadomość. Niezależnie od czasów i przestrzeni pojęcie sacrum istnieje i każdy człowiek jest w stanie znać jego definicję. Każdy człowiek jest w stanie określić, czym właśnie dla niego będzie sacrum. Ten uświęcony Absolut będzie różny, lecz zawsze upragniony. Skoro sztuka może być „sposobem wznoszenia się” i „drogą wiodącą ku sacrum” w takim razie dzieło może być drogą do Absolutu, próbą porozumienia i próbą zrozumienia. Osiągnięcie sacrum w sensie jego stworzenia, przedstawienia, ukazania wyrażenia jest zjawiskiem wielce znaczącym, upragnionym, zapisanym w podświadomości jako skosztowanie raj, odczytywanym jako możliwość uświęcenia się. Dotknięcie sacrum staje się tożsame z osiągnięciem sensu, wyższego celu, czegoś nadrzędnego, bliskiego ostateczności.

Dla człowieka wierzącego w Boga jego sacrum jest oczywiste. Dla filozofów – jak opisał to Dłubacz – Absolut jest analogicznym względem Boga sacrum. Czym dla artysty będzie sacrum? Celem do którego on zmierza jest piękno. Staje się ono najwyższym celem dzieła, jest jego sacrum. Umberto Eco dowodzi autonomiczności piękna: *Nie może istnieć żadne pełne godności i szlachetne dzieło wyższe nad ową poezję (poezję samą w sobie), która jest poezją i niczym więcej, ową poezją pisaną wyłącznie dla poezji.* *Jeśli intelekt zajmuje się prawdą, a poczucie moralne skłania się do obowiązku, smak kształci się w pięknie. Smak jest władzą autonomiczną, wyposażoną w swoje prawa, które jeśli w ogóle skłonić nas mogą do pogardzenia grzechem, to tylko dlatego, że jest on bezkształtny i sprzeczny z miarą i pięk-*



nem.<sup>53</sup> Traktowanie piękna jako Absolutu, do którego zmierza sztuka jest podobną ideą do tezy Marlaux. Różnica jednak może być taka, że ten pierwszy Absolut był światem autonomicznych form, podczas gdy drugi staje się Absolutem autonomicznego Piękna, które jednak nie jest pozbawione humanizmu. Sztuka sakralizuje formy zastane w rzeczywistości i tworzy piękną jedność: *Nie ma piękna, które nie byłoby dziełem sztuki; tylko to, co jest sztuczne, może być piękne.* »Natura nawykowo się myli« stwierdził Whistler, a Wilde uściślił: *»Im bardziej studiujemy sztukę, tym mniej interesuje nas natura«. Brzydka natura nie może stworzyć piękna, musi zadziałać dopiero sztuka, która tworzy tam gdzie jest tylko przypadkowy bezład – konieczną i niezmienną, ograniczoną jedność.*<sup>54</sup>

### Zakończenie

Pierwsza część pracy dotyczyła Absolutu w ogóle jako pojęcia, które następnie prezentowało swoją złożoną i bardzo różną treść. Były to badania na temat tego, w jaki sposób traktowany jest Absolut, czym jest, czym się może stać, co nazywamy Absolutem i jak go sobie wyobrażamy. Druga część pracy dotyczyła absolutności formy. Absolutność formy nie jest jednak tutaj głównym tematem, lecz przytoczonym, możliwym miejscem dla pojawienia się Absolutu w sztuce. Oprócz tej jednej zbieżności Absolutu ze sztuką pojawiają się też inne. Aby dokładnie ustalić miejsce dla Absolutu w sztuce należałoby traktować sztukę bardzo umownie, określając ją tylko jedną definicją odnoszącą się np. do sposobu wyrażania piękna. Jednak sztuka jest bardzo różnorodna, nieokreślona, albo określana na wiele różnych sposobów na przestrzeni wielu wieków. Dlatego pojawianie się Absolutu w sztuce będzie tak różnorodne jak pojawianie się Absolutu w ogóle w naszej rzeczywistości. Absolut będzie wszędzie tam, gdzie mają miejsca poszukiwania. W filozofii zajmować będzie miejsce zarezerwowane dla stwórcy świata, dla zasady, która ten świat czyni takim, jakim go widzimy. W sztuce będzie upragnionym sensem, upragnionym pięknem, emocją, która wyraża niezrozumiałość, wielkość niepojętą, tajemnicę. Poszukiwanie urealnia pewne zjawisko, pewną prawdę właśnie jako istniejący Absolut.

Poszukiwanie jest sensem mojej pracy, która powstaje jako Forma. W takim odniesieniu cykl graficzny może w sposób pośredni wiązać się z Absolutem. Jest poszukiwaniem właściwego przedstawienia ekspresji i sensu rzeczy, która stała się inspiracją do powstania tej formy graficz-

nej. Część rzeczywistości staje się częścią dzieła, które odbiera jej pierwotną formę, zachowuje jednak jej pierwotny sens. Skoro rozważania na temat Absolutu muszą osiągnąć sacrum są one właściwie tłumaczeniem jakiegokolwiek sztuki, czy aktu twórczego. Sacrum jest obecne w każdym przedmiocie, który został podniesiony do rangi przedmiotu kultowego. Moim przedmiotem kultu stało się martwe zwierzę. To jest podniesienie jego rangi do rangi inspiracji, podniesienie rangi jego martwej postaci do rangi formy graficznej, która w dziele ma szansę sięgnąć sacrum. W tym wypadku forma graficzna staje się pomnikiem, zakończeniem transformacji – drogi od przedstawienia rzeczy widzianej do przedstawienia rzeczy zrozumianej.

Rozważania na temat tworu absolutnego doprowadziły do momentu, w którym staje się jasne, że Absolut nie może zostać skonsumowany, ogarnięty, że musi istnieć właśnie jako Absolut. Wykazał to trafnie Kołakowski opisując błędne koło. Każde zbliżenie się do pojęcia oddala nas od niego, bo ukazuje jego wielkość, doskonałość. Mogę również powtórzyć, doszukując się analogicznego błędnego koła w sztuce, że przypuszczalnie sztuka nigdy nie osiąga więcej poza zbliżeniem do owego absolutu i zmuszona jest go wciąż tracić i wciąż na nowo na próżno zresztą, ubiegać się o niego.<sup>55</sup> Dzięki temu może jednak wyznaczać drogę artystycznych realizacji, sam Absolut może być inspiracją. Być może skrywa się gdzieś w naszej rzeczywistości. Być może skrywa się w każdej rzeczy, którą można rozumieć i rozumieć wciąż na nowo, ale nigdy nie ostatecznie. Absolut w mojej pracy przeszedł drogę od pragnienia do bytu autonomicznego, potem stał się Bogiem, następnie bytem koniecznym, nieokreślonym i realnym. Stał się świadomością doskonałości i sięgnął sacrum. Jako najwyższa wartość stał się w końcu pięknem i zarazem sensem dzieła.

### BIBLIOGRAFIA

- J.Babiński, *Udowodniony Bóg?*, Pelplin 2005  
E.Boniecki, *Struktura »nagiej duszy«: studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993  
Ch.Coquillat *Prochy feniksa*, Artluk 2(4) 2007  
W.Dłubacz, *U źródeł koncepcji Absolutu. Od Homera do Platona*, Lublin 2003  
U.Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005  
W.K.Heisenberg, *Ponad granicami*, Warszawa 1979

K.Kaliski, *On the edge*, w: M.Juda (red.), *O świecie i obrazach świata*, Katowice 2004  
L.Kołąkowski, *Horror metaphisicus*, Warszawa 1990  
L.Kołąkowski, *Bóg nam nic nie jest dłużny*, Kraków 1994  
E.Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, Warszawa 2002  
B.Pascal, *Myśli*, Warszawa 1972  
M.Scheler, *Wolność, miłość, świętość*, Kraków 2004  
Słownik wyrazów obcych PWN, Warszawa 1996  
W.Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 1994  
W.Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982  
<http://jasna-polana.pl>, 2008.04.13. o sacrum i rytuałach przejścia

#### PRZYPISY

1 Ch.Coquillat *Prochy feniksa*, Artluk 2(4) 2007.  
2 Słownik Wyrazów Obcych PWN, Warszawa 1996, s. 4.  
3 B.Pascal, *Myśli*, Warszawa 1972, s. 129.  
4 ibidem.  
5 E.Lévinas, *Całość i nieskończoność*, Warszawa 2002, s. 18.  
6 M.Scheler, *Wolność, miłość, świętość*, Kraków 2004, s. 138.  
7 ibidem, s. 132.  
8 ibidem, s. 139.  
9 ibidem, s. 140.  
10 B.Pascal, *op. cit.*, 51.  
11 ibidem, s. 53.  
12 ibidem, s. 62.  
13 L.Kołąkowski, *Horror metaphisicus*, Warszawa 1990, s. 42.  
14 ibidem, s. 42.  
15 ibidem, s. 43.  
16 E.Lévinas, *op. cit.*, s. 19.  
17 ibidem.  
18 L.Kołąkowski, *op. cit.*, s. 41.  
19 B.Pascal, *op. cit.*, s. 51.  
20 W.Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 7.  
21 W.Dłubacz, *U źródeł koncepcji Absolutu. Od Homera do Platona*, Lublin 2003, s. 60.  
22 ibidem, s. 55.

23 ibidem.  
24 ibidem, s. 57.  
25 ibidem, s. 60.  
26 ibidem, s. 63.  
27 ibidem, s. 65.  
28 L.Kołąkowski, *op. cit.*, s. 44.  
29 ibidem, s. 45.  
30 ibidem.  
31 ibidem, s. 47.  
32 B.Pascal, *op. cit.*, 53.  
33 ibidem, s. 120.  
34 ibidem, s. 106.  
35 ibidem, s. 71.  
36 L.Kołąkowski, *Bóg nam nic nie jest dłużny*, Kraków 1994, s. 171.  
37 idem, *Horror metaphisicus*, Warszawa 1990, s. 43.  
38 M.Scheler, *op. cit.*, ss. 129–130.  
39 ibidem, s. 131.  
40 L.Kołąkowski, *Bóg nam nic nie jest dłużny*, Warszawa 1994, s. 239.  
41 S.Morawski, *Absolut i forma*, Kraków 1964, s. 61.  
42 ibidem, s. 60.  
43 ibidem, s. 62.  
44 ibidem, s. 132.  
45 L.Kołąkowski, *Horror metaphisicus*, Kraków 1990, s. 43.  
46 Morawski, *op. cit.*, s. 132.  
47 ibidem, s. 139.  
48 ibidem, s. 140.  
49 ibidem.  
50 Ch.Couquillat, *op. cit.*  
51 <http://jasna-polana.pl>.  
52 B.Pascal, *op. cit.*, s. 162.  
53 U.Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 216.  
54 ibidem, s. 340.  
55 S.Morawski, *op. cit.*, s. 139.

---

Maria Piotrowska

---

# DOWÓD NA ISTNIENIE BOGA NA PODSTAWIE POWSTANIA WSZECHŚWIATA

---

Dyplom 2007

Wydział Grafiki Malarstwa i Wzornictwa

Katedra Grafiki Warsztatowej

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **GRAFIKA WARSZTATOWA**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **POWSTANIE WSZECHŚWIATA**

Promotor: **PROF. STANISŁAW KLUSKA**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR MIECZYŚLAW JUDA**

Recenzent: **PROF. JÓZEF BUDKA**

## WSTĘP

MOTTO:

*Jest coś bezładnego,  
Co było przed niebem i ziemią.  
Milczące i puste  
Samotne stoi i nie zmienia się.  
I bez znużenia krąży.  
Może być matką tego świata.  
Nie znane mi jego imię,  
Więc zwę to drogą.*

Lao Cy

**Oczom** człowieka XXI wieku Wszechświat ukazuje się w swej ewolucji historycznej i rozwoju jako utwór symfoniczny w trakcie samostwarzania się lub komponowania jako symfonia nieukończona jeszcze, stworzona nawet w tej chwili, a cyzelowana inwencją jej Twórcy, i to symfonia z człowiekiem jako jej dominującym motywem<sup>1</sup>. Jego odrębność wobec utworu symfonicznego polega jedynie na tym, że jest on symfonią mnogości bytów. Problem, polega na tym, czy utwór ten da się pomyśleć sam, bez Twórcy? Czy owa kosmogeneza, biogeneza i antropogeneza są do pojęcia jako powstające samorzutnie, z niczego, rozwijające się na mocy sił własnych pierwotnej materii, której przecież samo istnienie jest dla nas tajemnicą.

Jesteśmy bezspornymi świadkami rozwoju i rozrostu tej kosmicznej symfonii. Na naszych oczach rodzą się nowe byty, możemy śledzić ewolucję i rozeznaczyć się w jej ukierunkowaniu. Zorientowanym niezwykle precyzyjnie, a realizowanym bez straty czasu, z ciągłym przyspieszeniem i zawsze o tym samym zwrocie. Czy to, że nie widzimy ręki Kompozytora tej symfonii musi oznaczać, iż istnieje ona sama, bez Niego, że tworzy się samorzutnie? Czy też raczej winniśmy uznać, że jest Ktoś, kto działa od początku i również w obecnej chwili? Ontologiczna samowystarczalność Wszechświata może wydawać się bezzasadna i niesprawiedliwiona. Samo istnienie kosmogenezy jest faktem niezawodnym, ale jak je pojąć? Inaczej mówiąc, dzięki pozytywnym naukom stoimy dziś wobec bezspornego faktu, wyboru dwóch dróg, którymi będziemy szli, które można dwojako interpretować: albo od wielu miliardów lat stworzenie dokonuje się lub jest dokonywane. W przejściach od tego, co

proste ku temu, co złożone, od rozproszenia ku zorganizowaniu, od istot nieożywionych ku istotom żywym i myślącym, od mniej ku więcej.<sup>2</sup> Czy to ciągłe i nieukończone stwarzanie możemy sobie wyobrazić jako samorzutne? Domysł taki wydaje nie do pojęcia, gdyż pociąga za sobą sprzeczności na wszystkich płaszczyznach. Moglibyśmy powiązać go jedynie na drodze nadania pierwotnej materii bezpodstawnych możliwości samostwarzania, (co wydaje się absurdem) oraz możliwości nadawania sobie uorganizowania, obdarzania się życiem i myślą, a to przecież absurd zakrawający o fetysz.<sup>3</sup> Gdzie w takim razie powinniśmy szukać rozwiązania „problemu” początku, którędy pójść za prawdą? – ścieżek wyboru mamy wiele.

Zacznijmy więc od teologicznej. Dla Żydów i chrześcijan ten sam Bóg był sprawcą wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych<sup>4</sup>. Jak sugeruje neoplatonizm Bóg stworzył w sposób wolny i stworzył w czasie.<sup>5</sup> Prawdopodobnie najbardziej uderzającą cechą teologii stworzenia jest pojęcie początku – jednakże jest ono wyłącznie mityczne.<sup>6</sup> W idei początku dochodzimy do sedna mitu stworzenia, a być może mitycznego myślenia. Nie może ono jednak wzbogacić racjonalnych spekulacji o pochodzeniu wszechświata.<sup>7</sup> Krocząc dalej dochodzimy do starożytnych myślicieli. Encyklopedia PWN określa Wszechświat mianem kosmosu.<sup>8</sup> W języku greckim słowo to oznacza dokładnie ład.<sup>9</sup> Myśliciele greccy pojmowali wszechświat jako wszechład, który wyłonił się z chaosu, tzn. z bezładu. Koncepcja ta nie dopuszcza ewolucyjnych zmian.<sup>10</sup> Według Arystotelesa Wszechświat jest odwieczny, jak odwieczna jest tworząca go materia. Jest on zarazem przestrzennie ograniczony. Wszystko stanowi w nim jednolity łańcuch przyczynowo i celowo powiązanych zdarzeń.<sup>11</sup> Przy czym zapoczątkowała go Pierwsza Przyczyna: Bóg jako byt doskonały, niezależny i konieczny.<sup>12</sup> Nie znajdujemy się już w kosmosie Arystotelesa: wymykającym się genezie, trwaniu i stawaniu się, zrodzeniu i starzeniu<sup>13</sup>. Był on dla niego jak byt u Parmenidesa, samą Stałością i Trwałością, niepodlegającą zużyciu<sup>14</sup>. Był to Wszechświat boski. W oczach Arystotelesa gwiazdy to substancje boskie, za to świat podksiężycowy już takim nie był. Odrzucenie genezy kosmologii Arystotelesa jest związane z tym kosmicznym i gwiazdowym fetyszem.<sup>15</sup>

Idąc dalej dochodzimy do nowożytności, która odbóstiła Wszechświat. Stało się tak, gdyż poznała jego genezę, budowę chemiczną i fizyczną. Ma to niesłychanie istotne znaczenie z ontologicznego punktu widzenia.<sup>16</sup> Wszechświat Majmonidesa, Alberta Wielkiego i św. Tomasza z Akwinu to jeszcze kosmos Arystotelesa. Jedynie wszczepiono

w niego żydowskie i chrześcijańskie pojęcie stworzenia go przez Boga, odebrano mu przy tym cechy boskie i ogłoszono, że ma swój początek. Jest on Wszechświatem pozbawionym cech stawania się, bez ewolucji wewnętrznej, całkowicie ukończonym, światem bez genezy historycznej. Stąd bierze się trudność pogodzenia tego bezczasowego kosmosu z biblijnym pojęciem stworzenia. Przypomnijmy, że miałby go stworzyć Bóg w sposób wolny i w czasie.<sup>17</sup> Podobnie z resztą rzecz się ma ze Wszechświatem Kartezjusza – nieprzerwany ruch materii zapoczątkowany przez Boga.<sup>18</sup> Choć wyszedł z kosmologii atomistów, a nie arystotelesowskiej, jego zewnętrzne pojęcie stworzenia nadal pozostaje sztuczne i chybione.<sup>19</sup> Jakiegokolwiek byśmy nie podjęli drogi-hipotezy, dziś z pewnością możemy stwierdzić, że Wszechświat ukazuje nam się jako zachodzący w czasie historyczny, fizyczny, genetyczny i ewolucyjny proces.<sup>20</sup> I, jeśli mają zamiar być obiektywnymi, powinni wziąć to pod uwagę filozofowie i metafizycy.<sup>21</sup> Dla Arystotelesa prawdopodobnie nie miałyby to znaczenia, ale naukowcy badają obecnie genezę Wszechświata, ruch Ziemi, gwiazd, galaktyk. Wiemy dziś, że materia ma swój określony wiek i jest w stanie ciągłego stawania się.<sup>22</sup> Gwiazdy powstają, wybuchają, giną. Jeszcze do niedawna pytanie o wiek atomów nie miałyby sensu. Dziś określenie go nie stanowi większego problemu – wiemy, że mają stosunkowo krótką żywotność.<sup>23</sup> W takim razie, o jakiej materii mówią filozofowie rozprawiający o jej wieczności? Bo z pewnością nie o materii ożywionej – ta bowiem powstała stosunkowo niedawno, a im bardziej cofniemy się w czasie, wydaje się ona strukturalnie prostsza.<sup>24</sup> Na drodze naszych poszukiwań spróbujmy więc znaleźć odpowiedź na pytanie o genezę Wszechświata, życia, nas samych, którzy jesteśmy jego nieodłączną częścią.

## Rozdział I. Wszechświat – jego koncepcje

MOTTO:

*Usiany gwiazdami nieboskłon istniał na długo przed pojawieniem się życia na Ziemi.*

Nieboskłon od dawna stanowi dla ludzkości niewyczerpane źródło fascynacji. Według współczesnych naukowców koncepcją, która zdaje się mieć największe szanse na przyjęcie jest model rozszerzającego się Wszechświata, ograniczonego zarówno czasowo i przestrzennie.<sup>25</sup> Prace

nad nim były prowadzone równoległe na całym świecie. Wniosek był jeden, a przyniósł go 1928 rok: *jednomysłność co do ucieczki galaktyk oraz prężącego tym zjawiskiem. (...) Galaktyki oddalają się od nas z prędkością V, która jest proporcjonalna do ich odległości*<sup>26</sup> – ich prędkość może nieograniczenie rosnąć. Prawo to sformułowali Humson i Hubble z obserwatorium w Port Wilson, a zostało wielokrotnie potwierdzone przez badania galaktyk znacznie odleglejszych. Oddalanie się galaktyk wiąże się ściśle z poszerzaniem się Wszechświata, co oznacza rozszerzanie się przestrzeni. Ten model pociąga za sobą wniosek, że przed kilkoma miliardami lat (dziś wiemy, że trzynastoma miliardami), Wszechświat był skupiony do masy względnie ograniczonej, a począwszy od tego stanu rozpoczyna się jego historia i ewolucja<sup>27</sup>. Według Colina Ronana jego istnienie rozpoczęło się przed 15 miliardami lat *największą eksplozją wszechczasów – Wielkim Wybuchem*.<sup>28</sup> Paul Couderc w swym założeniu nie utożsamia początku Wszechświata z jego stworzeniem. *Orzekać bowiem, że Wszechświat miał początek, to jeszcze nie to samo, co orzekać, że został stworzony*.<sup>29</sup> Pojęcie początku wywodzi się z nauk doświadczalnych i ma charakter empiryczny. Pytanie o stworzenie Wszechświata dotyka zupełnie odmiennej płaszczyzny rozumowej. Nasuwa się pytanie – czy początek Wszechświata wynikający z jego rozszerzania się jest początkiem absolutnym, a może specyficznym „przeskokiem” między rozszerzaniem uprzednim a przyszłym?

Jeśli początek naszego Wszechświata jest takim „przeskokiem,” to *jego wiek jest czasem jaki upłynął od pierwszego przejścia Wszechświata przez stan, w którym jego promień stanowił minimum (...) lub czasem jaki upłynął od ostatniego maksimum gęstości Wszechświata*<sup>30</sup>. Założenie takie sugeruje, iż proces rozszerzania się Kosmosu poprzedzał jakiś cykl wcześniejszy. Nie mamy jednak co do tego żadnych pozytywnych wskazań. Z drugiej strony, jeśli początek rozszerzania stanowi absolutny początek Wszechświata, to jest on ograniczony czasowo i przestrzennie. Według teorii względności musiałby być kulą o średnicy od miliarda do stu miliardów lat świetlnych.<sup>31</sup> Według M. Eliade: *(...) póki jakaś rzecz nie zaistniała, nie mógł też istnieć jej czas. Dopóki nie zaczął istnieć kosmos, nie było też czasu kosmicznego*.<sup>32</sup> Koncepcji tej, zdającej się dziś nie do odrzucenia, sprzeciwiało się i sprzeciwia wielu naukowców i kosmologów, eliminując przy tym metafizyczny charakter procesu powstania. Mnożą się różne teorie takie jak A. Douvilliera, głosi on, iż Wszechświat jest sam w sobie bytem. Albo koncepcja modelu statycznego Engelsa zakładającego odwieczność i wieczność Wszechświata, który stale miałby się znajdować w tym

samym stanie.<sup>33</sup> Astrofizyk F. Zicky zakłada model wieczny, trwały, ale nierozszerzający się. Miałyby w nim zachodzić różne procesy i zmiany, ale w ramach kosmicznej równowagi.<sup>34</sup> Jednorodny i stacjonarny Wszechświat zakładają B. Bondi, T. Gold i F. Hogle.<sup>35</sup> Przywołane powyżej koncepcje są najlepszym dowodem na to, iż w rozważaniach natury filozoficznej nie należy opierać się na teoriach naukowych, które ulegają ciągłym zmianom i są przedmiotem sporów. Przechodząc od jednej teorii do drugiej nauka przebywa drogę, która nie widzi i jeszcze długo nie zobaczy swego kresu. W dochodzeniu do prawdy powinno się opierać się jedynie na obiektywnej rzeczywistości, jak też nie polegać *na filozofowaniu niepowiązanym z rzeczywistym światem, z fizycznym wszechświatem i wszystkim co on w sobie zawiera*.<sup>36</sup> Po pierwsze Wszechświat istnieje w procesie stawania się w ściśle określony sposób.<sup>37</sup> Niezaprzeczalny wydaje się również ewolucjonizm stawania się Kosmosu oraz fakt, iż pierwszy początek wykracza poza granicę empirycznego poznania<sup>38</sup>. Nasuwa się pytanie, czy umysł ludzki potrafi poza tę granicę wyjść? Być może rozwiązanie leży w metafizyce, takiej jak pojmował ją Arystoteles. Filozofia pierwsza uprawiana według metody arystotelesowskiej w swych stwierdzeniach posuwa się krok po kroku wychodząc z konkretnych danych doświadczalnych<sup>39</sup>. Czy stosując konkretnie tę metodę ludzka zdolność pojmowania może dojść do tego, co nieempiryczne, niedotykalne, niedające się zważyć, zmierzyć ani zobaczyć? Wielu współczesnych wybitnych naukowców zaprzecza takiej możliwości<sup>40</sup>. Z resztą sam Arystoteles nie porusza problemu samego istnienia Bytu, jego genezy. Zadaje jedynie pytanie: *czym ten byt jest?: Odwieczny przedmiot wszystkich dociekań obecnych i minionych, problem, który ciągle ciąży nad nami, mianowicie pytanie: co to jest Byt? – sprowadza się do pytania: co to jest Substancja... Dlatego również dla nas przedmiotem głównym, pierwszym, przedmiotem jedynym, by tak powiedzieć, naszych dociekań, winna być natura Bytu rozumianego w tym właśnie znaczeniu*.<sup>41</sup> Nie ma u niego mowy o stwarzającym Bogu, a nieruchomy poruszyciel z dwunastej księgi Metafizyki wydaje się powołany jedynie po to, by wyjaśniać racjonalnie rozumienie możliwości zmian<sup>42</sup>.

Powróćmy w takim razie do wyżej omawianej kwestii rozrastającego się wszechświata ograniczonego przestrzennie i czasowo, mającego określoną masę i liczbę atomów. Czas zaczął się wraz ze Wszechświatem. Gdyby nie było Wszechświata nie byłoby i czasu.<sup>43</sup> Czas to pojęcie pochodne wobec rzeczywistego Wszechświata. Jeżeli Kosmos rozrasta się z biegiem czasu, to dlatego, że przestrzeń się rozrasta. Przed

powstaniem Wszechświata nie mogło więc być przestrzeni i czasu. Św. Augustyn twierdzi: (...) *co się dzieje w czasie, to się dzieje i po jakimś już czasie, i przed jakimś czasem, i po tym, co minął, i przed tym co nastąpi; tymczasem nie może być żadnego czasu minionego, bo nie było żadnego stworzenia, którego zmienne ruchy sprawiłyby czas.*<sup>44</sup> Wszechświat, z tego punktu widzenia musi mieć początek swego bytu. Takie „narodziny” z niczego, absolutny początek, są trudne do pojęcia z ateistycznego punktu widzenia.<sup>45</sup> Problem stanowi tu nie tyle początek bytu, co sam byt. Gdyby bowiem nawet wykluczyć teorie pierwszego początku Wszechświata, pozostaje jednak faktem, że jego ewolucja stanowi i przedstawia mnogość początków: jąder ciężkich, systemów słonecznych, materii złożonej, organicznej ożywionej, i.t.p. *Wygląda na to, że wszechświat powstał do życia w jednej chwili.*<sup>46</sup> W przypadku rozrastającego się Wszechświata problem jest o tyle bardziej złożony, że ostateczna nicość nie może sama z siebie wytłumaczyć narodzin, emergencji tego Wszechświata znajdującego się w stanie ciągłej genezy, tylko byt może zdać sprawę z bytu.<sup>47</sup> Wybierając drogę ateizmu musielibyśmy założyć, że Wszechświat to jedyny Byt – wynika z tego, iż przed nim nie było nic.<sup>48</sup> W jaki sposób z tej nicości miałyby powstać człowiek? Materia przecież nie mogła się stworzyć sama, gdyż, aby stwarzać trzeba istnieć. Wyrażenie „samemu się stwarzać” jest pozbawione sensu. Stwierdzenie, że Wszechświat jest bytem jedynym i absolutnym w rzeczywistości jest odwołaniem do mitów teogonistycznych, według których byt stwarza się z niczego.<sup>49</sup> Jeśli Wszechświat ma początek, to ateizm jest nie do przyjęcia.

Dla chrześcijanina Bóg jest stwórcą nieba i ziemi. Nie jest to jednak ani teoria naukowa, ani wniosek filozoficzny. *Stworzenie jest przede wszystkim symbolem religijnym wyrażającym ludzkie doświadczenie zależności od absolutnej zasady.*<sup>50</sup> W religii tej ideę stworzenia uważa się za fundamentalną, chociaż niekoniecznie najważniejszą. Idea stworzenia nie została pomyślana, aby odpowiedzieć na ostateczne pytanie filozoficzne: dlaczego jest raczej coś niż nic. Problemu nie rozwiązuje narzucenie Kosmosowi wieczności i nieskończoności w czasie i przestrzeni. Jeśli bowiem nawet odrzucić kwestie samego początku, pozostają do wyjaśnienia inne rozliczne początki, które stanowią ewolucję Wszechświata. Zakładając jego wieczność nie staje się wobec „problemu”. Jak zauważył św. Tomasz z Akwinu: *wieczność Wszechświata wcale nie dowodzi, iż jest niestworzony.*<sup>51</sup> Teza ta powraca do poglądów pierwszych greckich filozofów: Anaksymandera, Anaksymenesa i Heraklita, który wyraźnie nauczał, że świat istniał od zawsze i istnieć będzie na wieki jako żywy ogień.<sup>52</sup> Dalej za

jego poglądami podążyli stoicy. Dziś jednak wiemy, że Wszechświat ma swoją historię – historię przyrody. Jest on ciągłą ewolucją. Odbierając mu genesis, musielibyśmy przyrównać go do Boga. Samostwarzanie materii jest niemożliwe z ontologicznego punktu widzenia. Aby mogła tego dokonywać musiałaby uprzednio istnieć. Musiałaby wytworzyć wszystko, co istnieje we wszechświecie, w tym życie i myśl, a przecież *Wszechświat jest Bytem absolutnym czy też pochodzi od bytu absolutnego poprzez konieczność natury, poprzez wyprowadzanie go z innej istoty absolutnego bytu.*<sup>53</sup> Jedynym problemem jest wyjaśnienie dlaczego ten byt się przemienia. Wydaje się, że niezbędne wyjaśnienie zagadnienia przedstawia nam jedynie metafizyka stworzenia – biblijna metafizyka żydowska i chrześcijańska. Głosi ona tezę, iż Wszechświat ma rację bytu, *gdyż jest dziełem Boga Stwórcy, który chce tego Wszechświata, który chce tego Wszechświata, jako że Ów Wszechświat jest macierzą, z którego mają się narodzić byty powołane do uczestnictwa w życiu Bożym.*<sup>54</sup> W rezultacie pozostają nam do wyboru tylko dwie logiczne drogi: metafizyka panteistyczna lub głosząca stworzenie. Zupełny ateizm wydaje się nie do przyjęcia. Biorąc przy tym pod uwagę, iż panteizm jest wewnętrznie sprzeczny<sup>55</sup> trudno nam przypisać mu atrybuty bytu absolutnego, koniecznego, wiecznego i ontologicznie wystarczającego.<sup>56</sup> Wszechświat z pewnością istnieje, ale bytem absolutnym nie jest. W takim razie do przyjęcia pozostaje nam jedynie ścieżka metafizyczna orzekająca jego stworzenie, czyli wiara w Boga Stwórcę.

## Rozdział II. Geneza życia

Wielu uczonych naszych czasów podejmuje problem wyjaśnienia warunków powstania życia na naszej planecie. W jaki sposób materia zorganizowała się w ten sposób, iż powstał podstawowy, a zarazem najbardziej skomplikowany organizm, jakim jest komórka? Wbrew pozorom problem filozoficzny wciąż stoi przed nami, narasta w miarę postępu badań naukowych. Bowiem zgłębienie samego procesu nie wyjaśnia jego przyczyny, dlaczego zachodzi owo uorganizowanie? W tych kwestiach nic nie da analiza środków i struktur, odtwarzanie ewolucyjnego procesu, w wyniku którego materia nieorganiczna uorganizowała się tak, iż stała się ożywioną. Warto zwrócić uwagę na trzy etapy narastania złożoności materii, zdolność układów do samozachowania się, pojawienie się układów zdolnych do powiększania swojej masy kosztem substancji

środowiska, pojawienie się układów dynamicznie stabilnych, maksymalizujących swoją dynamikę. Jednak empiryczne dociekania nigdy nie doprowadzą do tajemnicy powstania. Przeciw uczonym, którzy uznają, iż przedstawili nam na nią dowód kieruje swą krytykę już Platon: *w samej rzeczy czymś zupełnie innym jest to, co jest rzeczywiście przyczyną, a czymś innym to, bez czego przyczyna nie byłaby nigdy przyczyną*.<sup>57</sup> Brak możliwości empirycznego poznania Pierwszej Przyczyny nie wyklucza możliwości badań naukowych. Metafizyka bowiem może nam pomóc w ujawnieniu tego, że Bóg działa. Uczony pozwala nam zrozumieć jak Bóg działa<sup>58</sup>. Tak jak w przypadku powstania Wszechświata, wobec powyższego problemu możliwe są trzy ścieżki – postawy. Pierwsza prowadzi do wyrzeczenia się problemu, druga łączy się z metafizyką panteistyczną, trzecia, to droga metafizyczna stawiająca problem pojawienia się życia jako niemożliwy do rozwiązania dla rozumu ludzkiego. Idąc za Eckhartem Louis Doupré stwierdza: *W swej istocie stworzenie jest tożsame z Bogiem; w swym istnieniu nie ma z Bogiem nic wspólnego. Bóg jest więc całkowicie immanentny w stworzeniu, równocześnie całkowicie je przekraczając*.<sup>59</sup>

Ścieżka atomizmu filozoficznego, pogląd usiłujący wyjaśnić powstanie życia przez przypadek, została w dzisiejszych czasach całkowicie odrzucona. Przypadek nie wystarcza by wyjaśnić uporządkowanie się atomów w drobinę, drobin w molekułę, wreszcie wszystkich drobin w żywy kosmos, jakim jest komórka. Wchodzi tu w grę okoliczność jeszcze ważniejsza i radykalnie przesądzająca kwestię: uporządkowanie atomów, drobin, molekuł nie wystarcza by wyjaśnić fakt samego życia żywej istoty. Dzisiejsza nauka obaliła również pogląd atomizmu filozoficznego Leucypa i Demokryta opierającego się na tezie pierwszego chaosu (beźładu), z którego miał się zorganizować kosmos – ład.<sup>60</sup> Rozwój materii opiera się bowiem na prawie narastania jej złożoności i jej uorganizowania.<sup>61</sup> Z filozoficznego punktu widzenia należy wyjaśnić nie tylko istnienie Wszechświata i materii, ale również problem bardziej złożony, jakim jest niezwykła aktywność żywej istoty.

Od materii nieożywionej istoty żywe odróżnia struktura zachowawcza – zdolność przystosowania formy do funkcji. Wytworzony przedmiot ma również swą formę i funkcję, ale nie jest ona tym samym. Organizmy żywe, mimo iż mogą posiadać ten sam skład chemiczny, co nieożywione, rozróżniają takie cechy jak: konieczność odżywiania się, ich kształt nie zależy od składu chemicznego, mają możliwość samoodnowy i swą strukturę.<sup>62</sup> *Żywa istota jest działającym podmiotem nawet wtedy, kiedy jest nieświadomą swych działań*.<sup>63</sup> Wnioski są proste: uorganizowanie

materii stanowi problem, nie można jej wywieść z praw fizyki dotyczących materii takiej, jaką była ona przed 4–5 milionami lat. Pojawienie się życia oznacza nowość i tę nowość należy wytłumaczyć.

Jeśli materii, o jakiej rozprawiają fizycy nie chcemy przypisywać magicznych właściwości, musimy przystać na to, że tylko Bóg może wyjaśnić pojawienie się życia, *nie można bowiem z »mniej« wywodzić »więcej«*.<sup>64</sup> Należy dokonać wyboru między ścieżką metafizyczną, która przypisuje światu materialnemu boską moc (metafizyka panteistyczna), a tą, która mówi, iż świat fizyczny nie wystarcza by wyjaśnić swe własne istnienie<sup>65</sup>. Wybór wydaje się oczywisty, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że materia, o której rozprawia fizyka nie może być odpowiedzialna za prawa nią rządzące. Można by więc spróbować uznać doktrynę o stworzeniu – teologicznie poprawną – na początku Bóg stworzył przyrodę i od tego czasu pozwala On się jej rozwijać historycznie według rządzących nią praw wewnętrznych.<sup>66</sup> Jednocześnie jest On substancją wszystkiego.<sup>67</sup> Życie przecież, podobnie jak dziecko, musiało się pojawić w pewnym momencie dziejowym. Możemy jeszcze pójść w inną stronę – koncepcji, wg. której stworzenie dokonuje się nawet dzisiaj, dokonuje się ciągle i to od początku świata.<sup>68</sup> Ewolucja kosmiczna i biologiczna ukazuje nam proces, który trwa od miliardów lat. Jednym z zasadniczych etapów stworzenia jest tu pojawienie się życia jako krok naprzód w boskim działaniu. Tylko Bóg mógłby tu złożyć posiew, który pozwoliłby zrodzić Ziemi życie, a temu życiu nadać myśl.<sup>69</sup>

### Rozdział III. Ewolucja biologiczna

Ewolucję biologiczną uznaje za fakt większość naukowców. Z biegiem czasu materia ukierunkowuje się ku formom coraz bardziej złożonym, a więc mniej prawdopodobnym<sup>70</sup>. Z metafizycznego i teologicznego punktu widzenia ważne jest jedynie uznawanie w historii pojawienia się gatunków istot żywych – dzieło stworzenia. Już *Lamarck zwrócił uwagę, że pogląd głoszący ewolucję biologiczną nie jest bynajmniej nie do pogodzenia z żydowskim i chrześcijańskim poglądem głoszącym stworzenie*.<sup>71</sup> Odkrycie faktu ewolucji ujawniło jedynie sposobność stworzenia. Nie dokonało się ono bowiem jednorazowo, w ciągu siedmiu dni, ale trwa do dziś. Aktu stwórczego nie wyjaśnia darwinowski przypadek. Nie może on bowiem wytłumaczyć uorganizowania najmniejszej komórki.<sup>72</sup> Jak wytłumaczyć ten fakt? Chęcią rozwoju? Trzeba by wówczas nadać materii ce-

chy życia i myśli, nadać jej wybitnie dialektyczne pojęcie. Rozumowanie racjonalne nadaje nam wniosek, że nie sama materia nadaje sobie uorganizowanie, ale jest ona poddana uorganizowaniu, a to zasadnicza różnica. Jest tym, z czego utworzone są rzeczy, a nie tym, co stwarza.<sup>73</sup> Św. Tomasz z Akwinu głosił iż Bóg, Pierwsza Przyczyna, udzielił stworzonym przez siebie bytom rzeczywistej możliwości i skuteczności działania. Nadał im godność bycia przyczynami: Chciał innym bytom nadać godność świadczenia o sobie.<sup>74</sup> Byty stworzone, według tomizmu, przez stanie się przyczyną innych bytów, dążą do upodobnienia się do Boga.<sup>75</sup>

Ewolucję biologiczną przedstawia się jako wznoszenie się, ukierunkowywanie ku istotom zdolnym do myślenia. Stosuje się do tego w pełni analiza Arystotelesa: materia nie wystarcza sama, aby wyjaśnić ewolucję biologiczną, tak jak miniona historia świata nie wystarcza, aby wyjaśnić jego teraźniejszość. Jeden tylko byt, który posiada już życie i myśli może wytłumaczyć to wznoszenie się. Jeśli nie chcemy popaść w ślepią uliczkę mitologii, musimy uznać, że ewolucja ta jest prowadzona i kreowana przez Byt, który ma w sobie co najmniej to, co my: życie i myśl.<sup>76</sup> *W ewolucji biologicznej szczytowym momentem było pojawienie się człowieka. Był to początek czegoś zupełnie nowego i człowiek, jako istota osobowa obdarzony został władzą początku.*<sup>77</sup> W komentarzach do tekstów św. Augustyna, Hannah Arendt stwierdza: (...) *powiada się, że aby na świecie było możliwe zaistnienie czegoś nowego, musi zaistnieć początek, którego jednak poprzednio (...) nigdy nie było. Po to więc, aby początek był, został stworzony człowiek, przed którym nie było jeszcze żadnego innego człowieka, (...) Augustyn odróżnia ten początek od początku stworzenia.*<sup>78</sup> Czym jest istota ludzka? Czym różni się poza warunkami fizycznymi od innych stworzeń? Idąc za rozważaniami Leszka Kołakowskiego zapytajmy: *Jak mogło dojść do tego, że stworzenia, których potrzeby ograniczały się do jedzenia, kopulacji i chronienia się przed żywiołami, i które ponoć sztukę i religię wynalazły po to, aby lepiej zaspokoić tamte potrzeby życiowe, z nieznanym powodów poczęły cenić te wynalazki dla nich samych?*<sup>79</sup>

Istota ludzka na pewno jest bytem, który umie sam z siebie pomyśleć, że istnieje.<sup>80</sup> Nie może jednak stwierdzić, że istnieje sam z siebie. Jego byt jest czymś przejętym, darem. Bycie przejmujemy od rodziców, którzy przejęli je od swoich rodziców. Jest on przekazywany z pokolenia na pokolenie. Albo więc jest się bytem samoistnym, który może orzec: *Jam jest, którym jest*<sup>81</sup>, albo trzeba zgodzić się z faktem, że byt się przejął. Jednak człowiek nie jest jedynie bytem. Jest ponadto żywym organizmem. Jest on jako wszechożywiona istota strukturą zachowawczą.<sup>82</sup>

Jest podmiotem, który myśli, ma świadomość refleksyjną i mówi. Jest ciałem, które, gdy obumiera znika. W żywej istocie występuje więc złożoność: z jednej strony rozliczne składniki materialne, a z drugiej zasada kształtująca, struktur zachowawcza, którą *Arystoteles nazwał »formą żywej istoty«* czy jej »duszą«, *psyche*.<sup>83</sup> Nie można jednak stwierdzić, że człowiek składa się z duszy i ciała. Jest on bowiem ciałem z duszą. Gdy dusza opuszcza ciało, pozostają jedynie zwłoki. Obciążona ręką jest materia, z duszą i ciałem tworzy swe dzieła. Dusza jest więc istotą uorganizowanego ciała. Istnienia duszy nie trzeba udowadniać jak udowadnia się istnienie Boga, przyjmując świat za punkt wyjścia. *Bowiem sam organizm jest żywą duszą, która nadaje kształt materii.*<sup>84</sup> Nie możemy przy tym zapomnieć, iż człowiek jest ponadto istotą wolną – zdolną do grzechu. Dlaczego tacy jesteśmy? *Bo świat zamieszkały przez bezgrzeszne automaty wytworzyłby znacznie mniej dobra niż ten, w którym ludzkie istoty, obdarzone swobodą wyboru, mogą często wybierać zło.*<sup>85</sup>

Człowiek jest bytem i zarazem nie może sam z sobą zdać sprawy ze swego istnienia. Bogiem bowiem nie jest. Jest również żywą istotą, a materia, którą sam w sobie kształtuje, sama z siebie nie wystarcza, by wytłumaczyć tajemnicę życia. Jest istotą myślącą, a materia również nie wystarcza, by zdać sprawę z myśli, jaką jest obdarzony. Jedynie Byt Boga może wyjaśnić pojawienie się bytu nie będącego samym z siebie Bytem Absolutnym. Jeden tylko Bóg Żywy może wyjaśnić pojawienie się życia na Ziemi. Jedna tylko myśl boża może zdać sprawę z pojawienia się myśli.<sup>86</sup> Świat nie mógł się wziąć sam z niczego. Życie nie mogło się wziąć z nieożywionej materii. Myśl nie mogła powstać sama z tego, co myślą nie było. A jeśli koniecznie chce się pozostać przy drodze ateistycznej, orzec trzeba, że świat istnieje sam, a ewolucja kosmiczna dokonuje się bez czyjegokolwiek współdziałania. Stajemy tu wobec trudnej alternatywy: albo wówczas należy nadać materii pewne cechy życia i myśli – mogłaby mieć wówczas zdolność twórczą. Cechy te są jednak wynikiem ewolucji biologicznej i historycznej. Pomijając fakt, że przynależą do istot żywych – ludzi. Materia musiałaby być wówczas „kims”, a ten „ktoś” musiałby również podlegać rozwojowi.<sup>87</sup> W jaki sposób miałaby powstać ta materia, skoro Boga nie ma? Czyżby ona miała być Bogiem? Gdyby jednak nie chcieć jej nadawać cech boskich, w jaki sposób materia, która nie zawiera w sobie ani myśli, ani życia, umiałaby wytworzyć istoty żywe i myślące?



## Zakończenie

Dzięki naukom pozytywnym stoimy dziś wobec bezspornego faktu: od wielu miliardów lat stworzenie Wszechświata dokonuje się lub jest dokonywane w przejściach od tego co proste, ku temu co złożone, od rozproszenia ku zorganizowaniu, od istot nieożywionych ku ożywionym, od „mniej” ku „więcej”.<sup>88</sup> Oznacza to, że bytujemy we Wszechświecie w stanie ciągłego, nieukończonego jeszcze stwarzania. Czy może ono być samoczynne? W powyższych rozdziałach znajdziemy dowody na to, iż teza taka niesie za sobą sprzeczności na wszystkich płaszczyznach. Bezsporną wydaje się ontologiczna i zasadnicza niewystarczalność naszej rzeczywistości, jej niezdolność do zdania sprawy z samej siebie, z tego, czym jest, co w sobie zawiera i czym się staje.<sup>89</sup> Wcześniej wspomniane filozofie i koncepcje próbowały i będą próbować zadać temu kłam. Usiłując więc, dobrze znanej fizyce i chemii nadać cechy stwórcze. A wszystko po to, by nie być zmuszonym do uznania, że to Ktoś inny działa w materii i za nią. By uniknąć wniosku, że działa w niej Bóg żywy, będący poza nią. Filozofie te zaprzeczają początkowi zdarzeń na świecie, początkowi pojawienia się życia i myśli osiągającej rozkwit u kresu ewolucji biologicznej. W takim razie, w jaki sposób wytłumaczą początki i powstanie bytów dziś, na naszych oczach?

Którekolwiek z koncepcji filozoficznych, empirycznych ścieżek byśmy nie wybrali, zawsze dojdziemy do punktu, w którym nasz umysł okazuje się zbyt małym, by ogarnąć rozstrzygany problem. To mała niebieska linia, za którą stoi Byt Wyższy niedopuszczający nas do wszechwiedzy, bo będący właśnie nią. To monoteistyczny Bóg Stwórca – początek początków. Był przed słowem, dlatego tak trudno nimi Go określić. To, co niezrozumiałe, co przed czasem – ten narodził się ze Wszechświatem – to właśnie On. Wszechświat z pewnością istnieje. Bytem absolutnym nie jest, a powstać musiał. Stworzył go Bóg.

W poprzednich rozdziałach ukazaliśmy bezzasadność i mitologiczny charakter panteizmu. Wniosek nasuwa się jeden: sam świat na pewno jest nie do pomyślenia – jako rozumny ze swej istoty w swym rozwoju i we wszystkim, co w sobie zawiera. Świat na pewno jest do pomyślenia tylko wtedy, gdy się uzna, że Ktoś inny w nim działa, w Kim my również mamy swój byt i działanie. I tu właśnie w naszej rzeczywistości odnajduje miejsce monoteistyczny Bóg. Cała ewolucja biologiczna dochodząca aż do człowieka nie może być dziełem przypadku. Sama istota ludzka, tak doskonała dusza z ciałem nie mogła powstać sama z siebie. Świat

nie mógł się wziąć sam z niczego. Życie nie mogło narodzić się z nieożywionej materii. Myśl nie mogła powstać z tego, co myślą nie było. Jeżeli dowody na istnienie Boga zostały przeprowadzone w rozumowy sposób i za punkt wyjścia mają rzeczywisty świat, nie trzeba zadawać sobie pytania: dlaczego i w jaki sposób dany dowód odnosi się do rzeczywistości, bo przecież na niej jest oparty. Powyższe rozważania opierają się na bycie istniejącego wszechświata. Droga myśli prowadzi od jednego istniejącego obiektu do drugiego, od jednej żywej istoty do innej. W dzisiejszych czasach dowód na istnienie Boga traktuje się jako rozrywkę umysłową, w której istnienie Boga opiera się na kuglarskich sztuczkach<sup>90</sup>. Dowody te sprowadzają się wówczas do dziecięcej zabawy w klocki. Dowodu istnienia żywego Boga nie można wywieść z czysto abstrakcyjnej gry pojęć. Natomiast wyżej wymienione dowody wychodzą z tego, co dane jest nam wszystkim nieodparcie – ze świata i dociekają, co ten świat implikuje i co zawiera.

A jeśli Boga nie ma? Powołując się na poglądy Pascala – to nic. Wierzący porażki nie odczuje. Duszy wówczas nie ma. Znikniemy z naszym biologicznym ciałem i nigdy nie dojdziemy do prawdy. Nierzeczywistego być nie może: rzeczywistego nie może nie być. Prawdę tę zaiste wiedzą ci, którzy prawdę wiedzieć mogą. Wpleciony w swe stworzenie, Duch jest ponad unicestwieniem. Nikt nie zdoła przywieść do końca Ducha, który jest wiecznotrwały. <sup>91</sup> (...) *Bo poza czasem zamieszkuje on w ciałach, choć ciała te mają w swym czasie kres, lecz sam pozostaje niezmierny, nieśmiertelny. Prowadź więc dalej twą walkę wielki wojowniku. Ponad mocą miecza i ognia, ponad mocą wód i wichrów, Duch jest wiecznotrwały, wszechobecny, nigdy się nie zmienia, nigdy nie porusza, zawsze Jeden.* (Bhagavad Gita).<sup>92</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- H. Arendt, *Wola*, Warszawa 1996  
Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1990  
Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983  
Arystoteles, *O duszy*, Warszawa 1992  
św. Augustyn, *Państwo Boże*, Kęty 1998  
L. Doupré, *Inny wymiar*, Kraków 2003  
M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1996  
Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, Kraków 1985  
L. Kołakowski, *A jeśli Boga nie ma...*, Londyn 1987

P.Kunzmann, *Atlas filozofii*, Warszawa 1999  
A.Oparin, *Problem początku życia, Badania międzynarodowe w świetle marksizmu*, nr 25 – 26, Londyn 1966  
D.Palmer, *Atlas prehistorii*, Warszawa 2001  
*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań – Warszawa 1988  
Platon, *Fedon*, Kraków 1995  
C.Ronan, *Wszechświat*, Warszawa 1996  
św. Tomasz z Akwinu, *O bycie i istocie*, Lublin 1998  
J.Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 2001  
C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001  
*Encyklopedia Popularna*, PWN, Warszawa 1982

#### PRZYPISY

1 C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001, s. 400.  
2 ibidem, s. 401.  
3 ibidem, s. 16.  
4 L. Dupré, *Inny wymiar*, Kraków 2003, s. 328.  
5 ibidem, s. 330.  
6 ibidem, s. 352.  
7 ibidem, s. 353.  
8 *Encyklopedia Popularna PWN*, Warszawa 1982, s. 872.  
9 ibidem.  
10 P.Kunzmann, *Atlas filozofii*, Warszawa 1990, ss. 28–62.  
11 L.Dupré, *Inny wymiar*, Kraków 2003, s. 326.  
12 Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983, 1072b.  
13 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 16.  
14 ibidem.  
15 ibidem.  
16 ibidem.  
17 L.Dupré, *op. cit.*, s. 328.  
18 Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, Kraków 1985, s. 87.  
19 C.Tresmontant, *op. cit.*, ss. 16–17.  
20 ibidem, ss. 12–17.  
21 ibidem.  
22 ibidem, ss. 17–20.  
23 ibidem.

24 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 21.  
25 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 22.  
26 ibidem, s. 22.  
27 ibidem, ss. 23–25.  
28 C.Ronan, *Wszechświat*, Warszawa 1996, s. 178.  
29 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 26.  
30 C.Ronan, *op. cit.*, s. 38.  
31 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 27.  
32 M.Eliade, *Czas święty i mity*, w: idem, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1996, s. 92.  
33 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 30.  
34 ibidem, s. 31.  
35 ibidem, s. 33.  
36 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 39.  
37 ibidem, s. 40.  
38 C.Ronan, *op. cit.*, s. 177.  
39 Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983, 1071b.  
40 C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001, s. 44.  
41 Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983, 1028b.  
42 Louis Dupere, *Inny wymiar*, Kraków 2003, s. 326.  
43 C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001, s. 115.  
44 Św. Augustyn, *Państwo Boże*, T. II, s. 190–191.  
45 C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001, s.111.  
46 Colin Ronan, *Wszechświat*, Warszawa 1996, s. 176.  
47 C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001, s. 116.  
48 ibidem, s. 117.  
49 ibidem.  
50 L.Dupré, *op. cit.*, s. 323.  
51 C.Tresmontant, *op. cit.*, s.120.  
52 Heraklit z Efezu, Diels, frag. 30.  
53 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 155.  
54 ibidem.  
55 ibidem, s. 161.  
56 ibidem.  
57 Platon, *Fedon*, Kraków 1995, 98c, nn.  
58 C.Tresmontant, *op. cit.*, s.195.  
59 L.Dupré, *op. cit.*, s. 325.  
60 P.Kunzmann, *Atlas filozofii*, Warszawa 1999, s. 33.  
61 C.Tresmontant, *op. cit.*, Warszawa 2001, s. 242.

- 62 ibidem, ss. 245–250.
- 63 Arystoteles, *O częściach zwierząt*, w: idem, *Dzieła Wszystkie*, Warszawa 1990, T. I. 1, 640b–641a.
- 64 C.Tresmontant, *op. cit.*, Warszawa 2001, s. 279.
- 65 ibidem.
- 66 ibidem, s. 284.
- 67 L.Dupré, *op. cit.*, Kraków 2003, s. 292.
- 68 ibidem, s. 285.
- 69 ibidem, s. 286.
- 70 C.Tresmontant, *op. cit.*, Warszawa 2001, s. 303.
- 71 ibidem, s. 309.
- 72 ibidem, ss. 309–316.
- 73 ibidem, s. 327.
- 74 C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001, s. 339
- 75 ibidem
- 76 ibidem, s. 347
- 77 J.Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 2001, s. 307.
- 78 H.Arendt, *Wola*, Warszawa 1996, s. 157.
- 79 L.Kołakowski, *A jeśli Boga nie ma*, Londyn 1987, s. 103.
- 80 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 353.
- 81 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1988.
- 82 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 371.
- 83 ibidem, s. 371.
- 84 ibidem, s. 384.
- 85 L.Kołakowski, *op. cit.*, s.14.
- 86 C.Tresmontant, *op. cit.*, s. 393.
- 87 ibidem, s. 395.
- 88 C.Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, Warszawa 2001, s. 401
- 89 ibidem, s. 302
- 90 ibidem, s. 414.
- 91 L.Kołakowski, *op. cit.*, ss.135–137.
- 92 ibidem, s. 149.

---

Anna Szpakowicz

---

# **NIEBO – WYOBRAŻENIA I INTERPRETACJE W KULTURZE I SZTUCE**

---

Dyplom **2008**

Wydział Grafiki Malarstwa i Wzornictwa

Studia drugiego stopnia – studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **GRAFIKA WARSZTATOWA**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **CYKL GRAFIK – WIDOK NIEBA**

Promotor: **PROF. JAN SZMATLOCH**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR ALEKSANDRA GIEŁDOŃ-PASZEK**

Recenzent: **DR DARIUSZ GAJEWSKI**

ANEKS: **CYKL FOTOGRAFII – NIEBO. PROF. WALDEMAR JAMA**

Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. [RODZ. 1,1]

Tymi słowami zaczyna się Pismo Święte. Nie bez znaczenia moja praca również zaczyna się od tych słów. Są dla mnie ważne. Tak samo zaczęłam wcześniejszą pracę – licencjacką. Wtedy to skupiłam się na ziemi – na górach. Tym razem moją uwagę, myśli i czyny zwracam ku niebu. Otóż przede wszystkim – niebo jest. Dla mnie to ciche i spokojne miejsce, gdzie kwitną dobre myśli. To miejsce szczególne, niezniszczalne. To stan szczęśliwości. Możliwość i swoboda robienia tego, co sprawia szczególną radość i przyjemność – zdolność do kochania, wolność tworzenia. To miejsce osiągalne, wcale nie takie odległe – jeśli tylko się chce – jest tuż obok. Kiedy tworzę, kiedy podróżuję, kiedy spotykam pięknych ludzi, także kiedy rozmyślam, wyciszam się, modłę – sięgam nieba. Często. Obserwuję wszystko wokół, podziwiam, zachwyam się, wzruszam. Właśnie w tym, co wokół, codziennie dostrzegam niebo. Z ogromnej całości świata, zachłannie wybieram jego soczyste kawałki. Wybieram uważnie i spokojnie. Szczególnie nocą *rozkoszuję* się widokiem nieba – gwieżdzistego nieboskłonu. Bardzo często, myślą i spojrzeniem zahaczam o gwiazdy. Uwielbiam odrywać wzrok od ziemi, by sięgać daleko – o niebo dalek – przez ciemne chmury życia do gwiazd...

W niniejszej pracy zamierzam skupić jednak uwagę na różnorodnych interpretacjach zagadnienia nieba w kulturze i sztuce. Postaram się przedstawić różne sposoby ujęcia tego tematu, różne wyobrażenia. Od naukowych definicji, interpretacji artystów, przez opisy mistycznego doświadczania nieba, aż po astronomiczne spojrzenie na nieboskłon. W języku polskim słowo niebo jest wieloznaczne. W innych językach, np. angielskim, czy we włoskim jest wyraźny podział na sky/il (cielo – niebo i heaven/il paradiso – raj). W języku polskim powiemy niebo – co może oznaczać kosmos, nieboskłon lub raj, niebo widzialne i niewidzialne jednocześnie. Sięgając korzeni samego słowa niebo: *to wyraz rodzimy, ogólnosłowiański (...) ma interesujące przekształcenie znaczeniowe: pierwotnie mgły, chmury, obłoki, a następnie to, co spod obłoków i chmur wygląda, firmament, nieboskłon, wreszcie – jako pojęcie biblijne – o znaczeniu abstrakcyjnym forma egzystencji duchowej, transcendencja oraz raj, życie wieczne, miejsce szczęśliwości wiecznej.*<sup>1</sup>

Różne znaczenia nieba zachowały się w związkach frazeologicznych, większość z nich do dziś jest w powszechnym użyciu np. pod (gołym)

niebem ‘nie pod dachem’ (obecnie także pod chmurką); niech ci niebo sprzyja ‘niech Bóg, Opatrzność ma cię w opiece’; wynosić kogo pod niebiosy ‘wychwalać’; z nieba spaść ‘zjawić się nagle’; komuś nieba przychylić ‘uszczęśliwić kogoś’; być w siódmym niebie ‘czuć się szczęśliwym’; bujać po niebie/ w obłokach ‘marzyć’; iść do nieba ‘być zbawionym’.<sup>2</sup> Po tym krótkim omówieniu znaczenia słowa niebo, przejdźmy do przeanalizowania wszelkich aspektów nieba.

## 1. Co to jest niebo – definicje.

Niebo w polskiej tradycji ludowej ma wymiar podwójny: fizyczny i religijny. Jest nie tylko sklepieniem, kopułą wznoszącą się nad ziemią, po której poruszają się światła i ciała niebieskie, ale też domeną Boga, aniołów, świętych i zbawionych dusz. Jest celem dążeń człowieka i nagrodą za dobre życie na ziemi. Towarzyszy człowiekowi, pomaga mu, wspiera zakochanych, nagradza i karze. Wartościowanie nieba jest zawsze najwyższe, symbolizuje ono – nie tylko w tradycji polskiej – nieskończoność, świętość, sprawiedliwość, najwyższą radość i szczęście, ale także wzniosłość, duchowość, wieczność. Równocześnie ludowy obraz nieba pozostaje w bliskim związku z jego obrazem w mowie potocznej, która w swojej warstwie frazeologicznej przechowuje wyjątkowo silne ślady tradycji i wierzeń: być w siódmym niebie; coś jest jak grom/piorun z jasnego nieba; wołać o pomstę do nieba; krzyżeć wniebogłoso; komuś niebo się otwiera; komuś coś spada jak z nieba, nic nie spadnie z nieba, niebo a ziemia, niebo w głbie, itp. Wymienione związki frazeologiczne stosowane są do dziś – na co dzień; wielu z tych wyrażen niejednokrotnie używa się nie zwracając nawet uwagi na ich niebiańskie pochodzenie.

Niebo w najstarszych kulturach było ujmowane jako przestrzeń materialna – sklepiena kopuła nad kręgiem ziemi, górna połowa całego świata – i zarazem przestrzeń uduchowiona: miejsce przebywania bogów i dusz ludzi zmarłych. Szeroko znane jest wyróżnianie kilku (5,7,9,11) sfer nieba, rozciągających się jedna nad drugą. Powszechnie (poza Egiptem, gdzie Niebo było kobietą, boginią Nut, rozpiętą nad męską Ziemią w kształcie sklepienia) niebo jest traktowane jak żywioł męski, zaś ziemia jako żywioł żeński.<sup>3</sup>

Niebiosa to niebo ponad nami oraz wszystko, co znajduje się poza zasięgiem przykutej do ziemi i skazanej na śmiertelność, ludzkości. W pojęciu mitycznym niebo odnosi się do królestwa duchowego, tak jak

ziemia do materialnego; niebo jest zatem siedzibą Boga lub bogów, do której Chrystus został wyniesiony po swym zmartwychwstaniu (do której Maryja została wzięta). Niebo to metafora idealnego stanu, którego mogą dostąpić tylko ci śmiertelnicy, których ziemskie życie było nieskazitelne. Nie zawsze jednak niebo kojarzono z krainą znajdującą się gdzieś w górze, poza zasięgiem naszego wzroku. W egipskiej oraz germańskiej symbolice siedziba błogostawionych mieści się pod ziemią; w mitologii celtyckiej oraz innych raj kojarzony jest z mitycznymi wyspami położonymi daleko na Oceanie Zachodnim.<sup>4</sup> NIEBO jest powszechnie łączone z siłami nadprzyrodzonymi i symbolizuje władzę i duchowy rozwój. Baldachimy noszone głównie nad władcami, szczególnie w Azji, ale i w innych rejonach, stanowią niebiańskie symbole królewskiej godności i potęgi.<sup>5</sup> Niebo (z wyjątkiem Egiptu) uważano zawsze za tożsame z zasadą męską, aktywną, z duchem i z liczbą trzy (...). Nadto, wśród ludów orientalnych, mocne były powiązania nieba ze sklepieniem. W Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego znajdujemy dwa konkretne pytania dotyczące nieba: Co należy rozumieć przez niebo? Niebo jest stanem najwyższego i ostatecznego szczęścia. Ci, którzy umierają w łasce i przyjaźni z Bogiem, i nie potrzebują późniejszego oczyszczenia, są zgromadzeni wokół Jezusa i Marii, aniołów i świętych. Tworzą oni kościół niebieski, gdzie oglądają Boga »twarzą w twarz« (1 Kor 13,12), żyją w komunii miłości z Trójcą Świętą i wstawiają się za nami.<sup>6</sup> (...) Co znaczy wyrażenie »któryś jest w niebie«? To biblijne wyrażenie nie oznacza jakiegoś miejsca, lecz sposób istnienia. Bóg jest ponad wszystkim. Wyrażenie to wskazuje na majestat, świętość Boga, jak również na Jego obecność w sercach ludzi sprawiedliwych. Niebo, dom Ojca, jest prawdziwą ojczyzną, do której zdążamy z nadzieją, podczas gdy znajdujemy się jeszcze na ziemi. Żyjemy już w nim ukryci z »Chrystusem w Bogu« (Kol 3,3).<sup>7</sup>

Jest wiele różnych definicji, a mimo to trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, co to jest niebo. Czy zatem jest w ogóle możliwe by przedstawić delikatną, abstrakcyjną, tak trudną czasem nawet do wyobrażenia, materię nieba? Jak? Jakich użyć środków i sposobów? Jakich słów, jakich kolorów?

## 2. Kolory nieba

Niebo symbolizuje wiele kolorów. Jednym z głównych jest złoto. W świątyniach i pałacach często pozlacało i nadal pozlaca się belki wiązań

dachowych i dachy. Złote tło w mozaikach oraz ikonach, zwłaszcza w sztuce bizantyńskiej, wskazuje także na niebiański żywioł czystego światła, w którym mieszka Bóg ze swoimi świętymi. Powinno się ich zatem przedstawiać nie w otoczeniu ziemskim, lecz we właściwym im świetle. Stąd odrealniona złota przestrzeń wokół przedstawianych postaci. Złota aureola wokół ich głów ma to samo znaczenie.

Złoto (aurum) będąc najszlachetniejszym z metali, od pradawnych czasów wiąże serce człowieka. Nie tylko piękność złota, lecz i inne jego właściwości czyniły je od dawien dawna godnym pożądaniam. Nie ulegające zniszczeniu przez ogień, rdzę i żrące ciecze jest symbolem, już w kulturach pierwotnych, czegoś wielkiego i wartościowego, czego posiadanie zapewnia władzę i pożądaniam. Dlatego też szczególną rolę odgrywa w kulcie, także w sporządzaniu insygniów władców będąc wyrazem ich potęgi i bogactwa oraz jako pieniądź i wielce cenne klejnoty. Oczywiście nie zawsze owe kosztowności wykonane były z litego złota. Pozłacanie było znane już starożytnym dzięki wcześniej zauważonej dużej rozciągliwości złota. W kosmologiczno-religijnym obrazie świata starożytnych ludów Wschodu złoto, jak i pozostałe metale, miało swoje określone miejsce i pozostawało w określonym stosunku do planet.

Złoto było przyporządkowane słońcu, które swoim złocistym światłem zalewa głęboki błękit nieba. Szerokie zastosowanie złota w kulcie ma charakter czynności symbolicznej; chciano okazać cześć Najwyższemu tym, co najbardziej drogocenne na ziemi. Dlatego też w prorockiej wizji czasów mesjańskich dary i skarby ludów pogańskich, które podążają do królestwa prawdziwego Boga, stanowią nieodłączny element obrazu ostatecznej chwały.

### CZY NIEBO JEST NIEBIESKIE?

*Pomyśl  
Pomyśl czy przyszło ci kiedy do głowy  
że błękit jest czasem siny czasem granatowy  
bywa jak lazur lub jak kraska modry  
cieszą się święci w górze  
na dole pies z pieszkiem  
że nawet niebo nie zawsze bywa niebieskie*

ks. J. Twardowski

Błękit – barwa niebieska jest kolorem firmamentu i dlatego też symbolem nieba i wszystkiego, co ma z nim jakiś związek. Dla Hindusów błękit, jako barwa chmur deszczowych, jest symbolem Kriszny. Na Wschodzie dość powszechne jeszcze dzisiaj jest przeświadczenie, że kolor niebieski chroni przed złym spojrzeniem. Gdy Jahwe zawarł przymierze ze swoim ludem, wstąpił Mojżesz z Aaronem i kilkoma ze starszyznymi na górę Synaj. Ujrzeni Boga Izraela, a pod Jego stopami jakby jakieś dzieło z szafirowych kamieni, świecących jak samo niebo (Wj 24,10). Według antycznych poglądów kosmologicznych, sklepienie niebieskie było nieruchome, mocno osadzone w swych fundamentach. Dlatego błękit jest także symbolem trwania, stałości i wierności. Używany w kulcie żydowskim szafir (hiacynt), niebieska odmiana purpury, miał przypominać Izraelitom o Bogu nieba, a niebieska szata wierzchnia najwyższego kapłana była symbolem jego bezpośredniego obcowania z Najwyższym. Błękit hiacyntowy miał w starożytności wartość niemal taką samą, jaką miała ciemnoczerwona, czy fioletowa purpura. Wulgata wymienia ją jako barwę królewską zarówno w Księdze Syracha (40,4), jak i w Księdze Ezechiela (23,6) i Księdze Estery (1,6), gdy mówi o zastonach w przebogatym pałacu Aswerusa (Kserksesa). Błękit z jednej strony dzieli symboliczne znaczenie z purpurą, a z drugiej zaś z bielą, jeśli są one znakiem nieskazitelności, niezawisłości i czystości, a więc przymiotów, które są właściwe wszystkiemu, co związane z niebem. Dlatego kolor niebieski został kolorem Matki Bożej.<sup>8</sup>

Zgadzam się – niebo istnieje – nie tylko na obrazach, ale także w rzeczywistości; istnieje naprawdę. A nieboskłon – nie jest tylko niebieską przestrzenią nad nami. Mieni się nieskończoną ilością odcieni. O świcie – szaro-blade, zimne, ociepla się wraz z pierwszymi promieniami słońca; goreje – w czerwoności wschodu. Inne w południe – w zależności od pogody. Odmienne także o zmierzchu – potrafi zachwycić całą symfonią barw – od żółtych czerwieni przez karminowe purpury i zdecydowane fiolety po granaty i w końcu czerni. Wyjątkowe, nocne, wspaniałe, czarne niebo – ozdobione milionami gwiazd. Tajemnicze, mistyczne. Plastikzne?

### 3. Niebo w sztuce – różnorodność przedstawień

Niemal od zawsze artyści próbowali zmierzyć się z tematem natury i kosmosu, a raczej natury jako elementu kosmicznego ładu. Ciągłe

obecne biblijne motywy dzieł – stojące bardzo wysoko w akademickiej hierarchii tematów, jak np. Stworzenie Świata, Potop i jego konsekwencje, stawały się coraz częściej wzniosłymi pretekstem jedynie do ukazania tajemnicy natury i potęgi żywiołów. Malarze podejmowali wysiłki ich opisanie, zbadania, a nawet ich okiełznania. Tak czynił William Turner zanim odważył się na czysto malarskie studia natury oraz istoty żywiołów. Francis Danby, czy Thomas Cole poruszali kwestię relacji: Biblia a świat i kosmos. Artyści amerykańscy, zwłaszcza przedstawiciele Hudson River School, przedstawiający przyrodę, uczynili tematem swych dzieł pejzaż amerykański postrzegany jako wizerunek Ziemi Obiecanej, metaforę wyższego ładu, obietnicę moralnego odrodzenia ludzkości. Malarzom nieobca też była chęć metodycznego poznania przyrody. Najwybitniejszy obok Turnera, brytyjski pejzażysta, John Constable z docieklivością godną meteorologa, wspierany lekturą traktatów wpatrywał się w niebo, studiował chmury i obłoki. Z malarskich zapisów swych obserwacji czynił dział nauki. Niebo widziane oczyma Constable'a zyskiwało większą nawet materialność i konkretność niż ziemia, tęcza – łagodny łuk obietnicy, jak sam ją określał – przywodziła na myśl sławione również przez poetów odkrycia Izaaka Newtona. Malarstwo stawało się narzędziem poznania.

Constable wykształcił własny styl oparty na wnikliwej i rzeczowej obserwacji przyrody i zmian w jej oświetleniu. Charakteryzuje go swobodna, impastowa faktura i oddawanie zmienności światła i atmosfery. Utrwalał przelotną chwilę – drganie powietrza, wiatr, pianę na falach. Brunatny koloryt pejzaży akademickich zastąpił soczystą zielenią. Malował głównie widoki angielskiej wsi (*Młyn w Flatford* 1817, *Biały koń* 1819, *Młyn w Stratford* 1820, *Wóz z sianem* 1821, *Wspinający się koń* 1825, *Zamek Hadleigh* 1829, *Most Waterloo* 1832), często ten sam motyw w różnych ujęciach i oświetleniu (*Dolina Dedham* 1811 i 1828, *Katedra w Salisbury* 1823 i 1831). Obserwując relacje między światłem, cieniem i kolorem malował w plenerze liczne małe szkice olejne, uznawane obecnie za najlepsze obrazy.

Angielska szkoła pejzażu zakładała, iż najważniejsze jest uchwycenie widoku nieba. Jako pierwszy element obrazu malowano właśnie niebo. Od niego bowiem zależał klimat, charakter całego obrazu. Malowano pospiesznie, gdyż, jak wiadomo – stałe, wieczne niebo jest niezwykle zmienne w swoim wyglądzie. Burza – uchwycona, zamknięta w ramy obrazu budziła niepokój i trwogę; widok pogodnego, czystego, błękitnego nieba wywoływał pozytywne emocje – radość, zadowolenie; zaś zachód słońca – spokój i zadumę.

Caspar David Friedrich, reprezentował skrajnie odmienną od Constable'a postawę. Za temat swych dzieł obrał pokorną kontemplację natury przez człowieka i uczynił z niej akt wiary. Niemal każdy jego obraz, nie tylko podręcznikowy *Krzyż w górach* z rozświetlonym słońcem krucyfiksem na szczycie góry, zyskiwał rangę pejzażu „religijnego” – pejzażu–modlitwy do Boga, pejzażu – zachwyty dla doskonałości dzieła Stwórcy. Boskością mogła emanować każda pora doby - i *Poranek w Karkonoszach* (1810/11) i *Zachód słońca* i *Wieczór* (czy *Gwiazda wieczorna*) i każdy element przyrody. Friedricha urzekały w równym stopniu zarówno wyniosłe górskie szczyty, kruche kredowe skały, jak i morze czy bezkres równiny. Krajobraz bywał jeszcze wzbogacany ponurym akordem sił kosmicznych, ciemnych chmur, głębią niepokojącego mroku. W obrazach Friedricha ludzie często oddają się kontemplacji księżyca; zimne jego światło jest jak sygnał nadchodzący z kosmicznych dali.

Kolejne pokolenia artystów, wielokrotnie powracając do zdefiniowanej w sztuce romantycznej relacji człowiek – natura – wszechświat, na nowo rozbudzały i pogłębiały fascynację kosmosem, czasami tylko zmieniając jej charakter. Tematyka kosmologiczna zdominowała też niektóre dzieła w pełni abstrakcyjne, np. kompozycje Wassily'ego Kandinskiego. Abstrakcyjna forma, niemal zawsze wyrażająca wartości duchowe, uznana została w XX wieku za najdoskonalszą do wyrażania kosmologicznych treści. Fascynacja niebem i kosmosem trwa w sztuce niemal nieprzerwanie do dziś, ale, co ciekawe, najbardziej twórcze jej przykłady powstały przed wtargnięciem sputników i rakiet w przestrzeń kosmiczną, przed karierą kosmonautyki i pojawieniem się człowieka na Księżycu.

Wielu malarzy odnajdywało w nocnych tematach źródło inspiracji dla dzieł, w których dominuje wrażenie ciszy, spokoju i odprężenia. Jednak „nocne obrazy” malowane przez Vincenta van Gogha, w krytycznych chwilach życia artysty ukazują noc pełną wibracji i niepokoju. *Gwieździsta noc w St. Remy* jest dobrym przykładem tego, w jaki sposób wizję artysty warunkuje stan jego ducha. Van Gogh, chory i zagubiony, namalował rozwichrzony nokturn, pełen zmian i wirów powietrza krążących w przeciwnych kierunkach.<sup>9</sup>

Niebo przedstawiano i starano się oddać jego obraz i charakter nie tylko w malarstwie, ale i w architekturze. Budowano sklepienia na kształt nieboskłonu. Kopuła – element architektoniczny jest idealnym sklepieniem budowli centralnej. Wczesnymi przykładami takich „pozornych kopuł” są groby kopułowe z okresu sztuki mykeńskiej. Rozkwit

kopuł nastąpił w okresie sztuki hellenistycznej, która stosowała budowle centralne. Osiągnięcia ówczesne do mistrzostwa doprowadzili Rzymianie (np. rzymski Panteon). Największe znaczenie osiągnęło jednak sklepienie kopułowe w sztuce bizantyjskiej (są to tzw. bazyliki kopułowe np. Hagia Sophia, Stambuł), która z jednej strony wywarła wpływ na architekturę islamu, z drugiej na budownictwo we Włoszech (np. San Vitale w Rawennie i kościół Św. Marka w Wenecji). Największy wpływ sztuka Bizancjum wywarła na sztukę prawosławnej Rusi. Sztuka zasklepienia kopuł odrodziła się w okresie renesansu, ale w całości nowej koncepcji architektonicznej (np. F. Brunelleschi, kopuła katedry we Florencji i Michał Anioł, kopuła bazyliki Św. Piotra w Rzymie). Wzory te powielano w późniejszych okresach.<sup>10</sup> Współcześnie, architekci również wzorują się na kształcie nieba – powstaje wiele wzniosłych i okazałych budowli – których sklepienia przywołują na myśl firmament niebieski. Ale wśród twórców są nie tylko architekci.

Zbierając materiały do pracy napotkałam współczesnych, polskich artystów, którzy tak jak ja starają się interpretować niebo w swoich pracach. To m.in. Dariusz Kaca, który tworzy własne, bardzo osobiste obrazy nieba, konstelacji gwiazd, chmur, ptaków – liczne, barwne lino-ryty. Dedykuje je swoim najbliższym, przyjaciółom. Jego obrazy, grafiki, ilustracje emanują pięknem, spokojem i harmonią. Wyróżnia je perfekcyjny warsztat.

Innym, także zainspirowanym niebem twórcą jest Jarosław Skutnik. W mailowej korespondencji Skutnik pisze: *Mniej więcej w 2002 roku swoim studentom w pracowni grafiki zaproponowałem temat: niebo. Niebo jako: element pejzażu, pejzaż samoistny, przeciwieństwo ziemi, przestrzeń podróżna, obszar zagrożenia, stan ducha, raj utracony, miejsce do którego zdążamy, miejsce które napawa nas lękiem, miejsce gdzie przebywają Oni, kosmos, bezgraniczna otchłań, dom Boga (Bogów), sielskie manowce. W efekcie pracownianych działań powstawały prace dość różnicowane, często bardzo osobiste. Postanowiłem również włączyć się do tematu i zrealizowałem dwie prace Niebo I oraz Niebo II.*

Wśród twórców zainteresowanych podobną tematyką znalazła się także Anna Brudzińska – i jej malarskie uchwycenie koloru nieba w cyklu *Własny kawałek nieba*. A.Giełdoń-Paszek tak o tym pisze: (...) *Błękit to kolor duchowy, emanujący łagodną energią, to barwa wyrażająca przestrzeń wewnętrznego milczenia. Błękit zachęca do kontemplacji, do podróży w głąb siebie. Błękit kojarzy się z niezemskim bytem, obszarem nieogarnionym i czystym, z niebem. (...) W sztuce Brudzińskiej są delikatne aluzje do Ivesa*



*Kleina. Pobudza wyobraźnię i to na różnych poziomach – od najprostszych, symbolicznych skojarzeń, po wysublimowane reinterpretacje.*<sup>11</sup> Interpretacja nieba Anny Brudzińskiej jest zaskakująca dla odbiorcy, ale i zwyczajnie sentymentalna.

#### 4. Mistyka nieba – niebo nie tylko biblijne

Jak już była o tym mowa, niebo to mityczna kraina, lub jedna z krain stanowiących zaświaty. Kojarzona zazwyczaj z osiągnięciem stanu wiecznej szczęśliwości (stan ten i miejsce występuje pod różnymi nazwami w wielu różnych systemach wyznaniowych). Według chrześcijan, muzułmanów i wyznawców judaizmu – stan wielkiej radości duszy spowodowany wiecznym przebywaniem z Bogiem oraz miejsce przebywania dusz w takim stanie. Muzułmanie nazywają niebo Dżannah i uważają, że jest ono miejscem nie tylko rozkoszy duchowej, ale i cielesnej. Czy niebo to wieczny orgazm? pyta w swojej książce Szymon Hołownia<sup>12</sup> – Gdy myślimy o niebie, przypominamy sobie chwile, kiedy czuliśmy się najbardziej szczęśliwi, i próbujemy pomnożyć je przez wieczność. Być może jest to jedna z najbardziej trafnych, krótkich definicji stanu niebiańskiego?

Według nauk kościoła rzymskokatolickiego, do nieba miałyby iść osoby żyjące dobrze i osoby które przed śmiercią dokonały aktu żalu za grzechy, jednak każdy może je osiągnąć. W niebie doświadczy pełni szczęścia, według swoich zasług zdobytych za życia. Kalwinizm głosi, że dusze mające się tam dostać zostały wyznaczone, pozostałe go nie doświadczą. W buddyzmie istnieje 26 niebios zamieszkiwanych przez różnych bogów. Są to światy doskonalsze niż ludzki. Można się w nich narodzić dzięki prawemu żywotowi, a także zobaczyć je dzięki zaawansowanemu poziomom medytacyjnym i „nadprzyrodzonym mocom”. Także mitologia rzymska i grecka obfituje w opisy niebios – miejsc przebywania wielu bogów, bogiń i bóstw zamieszkujących niebios, lub święte góry (np. Olimp).

A skąd wiadomo, że niebo jest? Wystarczy przyglądnąć się ludziom – ludzkości – na przestrzeni wieków i odpowiedź wydaje się być prosta. Człowiek największego sukcesu, choćby osiągnął wszystko, co na tej ziemi jest do osiągnięcia – władzę, szacunek, majątek, to mimo to, ciągle i stale będzie miał poczucie niedostatku i niespełnienia. Będzie mu mało, niekoniecznie z powodu chciwości czy zachłanności. A im więcej

posiadzie, tym łatwiej niestety się zagubi i oddali od tego, co dla niego najlepsze. Jasną odpowiedź daje św. Augustyn: *Niespokojna jest (bowiem) dusza człowieka dopóki nie spocznie w Panu*<sup>13</sup>. Radości serca i pokoju duszy można zakosztować już tu, na ziemi, będąc blisko Boga, myślą i postępowaniem; w komunii z Nim. Wielu z nas ma w sobie silną intuicję, wieczną tęsknotę – czuje, że jest coś jeszcze, coś wspaniałego, coś potem. To prawdopodobnie miejsce, z którego przybyliśmy i do którego zmierzamy. To niebo. Niebo różnie nazywane – rajem, ogrodem, krainą szczęśliwości. Zwane także Niebiańskim Jeruzalem. To szczególnie wyobrażenie raju jako miasta niebiańskiego, nawiązujące do tradycji starotestamentowej Jerozolimy. Jeszcze zanim Jeruzalem Niebiańskie zostało opisane w *Apokalipsie Św. Jana*, św. Paweł trzykrotnie wspominał w swoich listach o mieście w niebie, Niebiańskiej Jerozolimie. Dokładny opis miasta, jaki przedstawił św. Jan w swoim objawieniu, wpłynął na ukształtowanie się ikonografii tematu. Motyw ten pojawiał się i rozwijał w sztuce od III do XIV wieku, a nawet nieco dłużej i to nie tylko w malarstwie (w mozaikach, malowidłach ściennych, miniaturach rękopisów), rzeźbie architektonicznej (głównie na kapitelach kolumn i w dekoracji portali) i sarkofagowej, ale również w wyrobach rzemiosła artystycznego. Symboliczną formę niebiańskiego miasta nadawano kadzielnicom i ampułkom, świecznikom i lampom; wywarła ona także wpływ na plany architektoniczne kościołów.

Przedstawienia Jeruzalem niebiańskiego najczęściej występowały w cyklach ilustrujących *Apokalipsę św. Jana*, gdzie najłatwiej było ukazać je ściśle według opisu biblijnego, a więc na planie kwadratu, otoczone murami z blankami i wieżami, z dwunastoma bramami, ozdobione szlachetnymi kamieniami, ale mogły pojawiać się również jako wyobrażenia samodzielne.<sup>14</sup>

Temat Niebieskiej Jerozolimy pod kątem chrześcijańskiej egzegezy i jako motyw ikonograficzny w sztuce rozpatrywał ks. Stanisław Kobielus pisząc tak: *W świadomości Żydów, pójść do Jerozolimy, oznaczało pójść do Miasta Bożego, znaczyło zobaczyć Syjon. Obrazy biblijne oraz tradycja chrześcijańska miały ogromny wpływ na ikonografie Niebieskiej Jerozolimy w sztuce (głównie w średniowieczu i w czasach nowożytnych). Z wyobrażeniem i wizją Niebieskiej Jerozolimy w obu Testamentach – zarówno w Starym jak i Nowym, mocno zintegrowana jest rzeczywistość historyczna. Do Jerozolimy – politycznej i religijnej stolicy państwa – podążały pielgrzymki Żydów, aby stanąć wobec »oblicza Jahwe« (Pp 16, 16). (...) Tajemnicza, żydowska i antyczna symbolika Apokalipsy, nasycona wieloznacznymi treściami, była od dawna, szczególnie*

dla artystów, niewyczerpalnym źródłem inspiracji twórczej. Szczególną rolę odegrał opis Niebieskiej Jerozolimy, który kształtował w społeczności Kościoła wyobrażenie nieba (...) już od wczesnych czasów chrześcijaństwa.<sup>15</sup> W istocie biblijne symbole i motywy od wieków inspirują artystów. A jak powiedział św. Bernard z Clairvaux: *Coelestia exempla sunt terrestium* – rzeczy niebieskie są wzorem dla ziemskich. W imię tej zasady wznoszone były wczesnochrześcijańskie bazyliki i bizantyjskie kościoły kopułowe. Kościół ziemski, rozumiany jako mieszkanie Boga, pragnął imitować prawdziwe sanktuarium Boga jakim jest niebo.<sup>16</sup>

Ponowny renesans motywu Jerozolimy Niebiańskiej, po okresie średniowiecza, miał miejsce w baroku. Barok bowiem swym iluzjonizmem, pragnął wciągnąć człowieka, będącego jeszcze na ziemi, w strefy chwały niebieskiej. Iluzjonistycznie wykreśloną architekturę do dziś podziwiać możemy w kopułach barokowych świątyń. „Niebiańskie” przedstawienia miały także wymowę dydaktyczną: ziemia jest tylko miejscem pielgrzymowania do niezagrożonego szczęścia w Świętym Mieście Boga. Jeśli ziemia i doczesne życie to tylko stan przejściowy, to logicznym wydaje się myśl, że zatem musi być coś po śmierci. Chrzęścianie w *credo* wyznają: ciała zmartwychwstanie i życie wieczne. Jest to trudne do ogarnięcia ludzkim umysłem, wręcz niemożliwe. Ale na tym polega wiara – przyjmuje się to, w co się wierzy za Prawdę.

Nikt tak naprawdę nie potrafi, nie może podać dokładnych współrzędnych, co do miejsca znajdowania się nieba. Przez wieki ludzie próbowali zlokalizować niebiosa. W XII wieku uważano, że raj znajduje się we wschodniej części świata; położony tak wysoko, że sięga księżycy i że wody potopu go nie zalały.<sup>17</sup> Z kolei Krzysztof Kolumb był przekonany, że rajem jest odkryta przezeń Ameryka. Dzisiejszy świat, w dobie komputerów, satelitów, mimo niewyobrażalnie szybko rozwijającej się techniki i różnym technologiom, wciąż nie jest w stanie dać jednoznacznej odpowiedzi, gdzie jest niebo, gdzie jest raj? Wciąż stwarzamy i wymyślamy go sobie na bieżąco. Raj w każdej epoce był projekcją ludzkich tęsknot i potrzeb; miejscem, w którym bez wysiłku można znaleźć to, czego człowiek szuka na ziemi.<sup>18</sup> Tajemnica tkwi w tym, że, niebo zawsze było (i jest) tam, gdzie nie sięga wzrok.<sup>19</sup> To prawda, najważniejsze jest niewidoczne dla oczu – jak potarzał, by zapamiętać Mały Książę.<sup>20</sup> Pozwolę sobie zadać ponownie pytanie, czym zatem jest niebo? Czym będzie? Setki, tysiące opisów. Wszystko jest bez znaczenia. *Niebo to po prostu miłość.(...) Niebem nie będzie wspaniały świat idei, lecz będzie podniesione do nieskończoności bogactwo naszych zmysłowych doznań. (...) Ciało z powrotem*

*stanie się jednym z duszą.*<sup>21</sup> Będziemy po prostu nieustannie, niewyobrażalnie szczęśliwi. Nieba nie ma na mapie. Papież Jan Paweł II zwraca uwagę, że o niebie należałoby raczej myśleć jako o pewnym stanie bytu, a nie o zwykłym miejscu. Niebo nie jest abstrakcją, czy też fizycznym miejscem pośród obłoków, lecz żywą i osobistą więzią z Trójcą Świętą. Tak więc „być w niebie”, to nie to samo, co „być w Warszawie” lub „być w Tokio”. Być w niebie, to być w stanie miłości. Na audyencji generalnej 21 lipca 1999 roku, papież, Jan Paweł II powiedział: *Kiedy przeminie postać tego świata, ci, którzy przyjęli Boga w swym życiu i przynajmniej w chwili śmierci otwarli się szczerze na Jego miłość, będą mogli się cieszyć pełnią komunii z Bogiem, stanowiącą cel ludzkiej egzystencji. Jak poucza Katechizm Kościoła Katolickiego: to doskonałe życie z Trójcą Świętą, ta komunia życia i miłości z Nią, z Dziewicą Maryją, aniołami i wszystkimi świętymi, są nazwane »niebem«. Niebo jest celem ostatecznym i spełnieniem najgłębszych dążeń człowieka, stanem najwyższego i ostatecznego szczęścia* (n. 1024). Pragniemy dzisiaj poznać bliżej biblijny sens słowa „niebo”, by móc lepiej zrozumieć rzeczywistość, którą ono oznacza.

Modląc się mówimy Ojciec nasz, któryś jest w niebie, a dalej: bądź wola Twoja jako w niebie, tak i na ziemi. Te słowa modlitwy, której nauczył nas Chrystus, ukazują niebo jako duchową przestrzeń Ojca, przestrzeń niejako wypełnioną – mieszkanie Trójcy Przenajświętszej. Równocześnie dalsze słowa tej modlitwy wskazują na ziemię: bądź wola Twoja jako w niebie, tak i na ziemi. Niebo jest bowiem miejscem, w którym Bóg na nas oczekuje. Niebo jest miejscem naszego ostatecznego powołania i przeznaczenia. Mamy w niebie spełnić swoje powołanie, swoje istnienie, obcując wiekuiście z Bogiem żywym, z Ojcem, Synem i Duchem Świętym. Taka jest prosta prawda o niebie, którą odczytujemy ze słów Modlitwy Pańskiej i z Ewangelii, a więc nie chodzi tu o jakieś miejsce szczególne w znaczeniu fizycznym, ale o przestrzeń duchową, przestrzeń obcowania z Bogiem, które jest naszym powołaniem i ostatecznym przeznaczeniem.<sup>22</sup>

## 5. Niebo astronomicznie

Galileusz był pierwszym, który użył teleskopu do obserwacji nieba. Za własne odkrycia został dożywotnio skazany przez edykt Inkwizycji na areszt domowy. Wyrok zniósł 359 lat później Jan Paweł II. Nie ma chyba człowieka, który nigdy nie zainteresował się tym, jak wygląda

Wszechświat, z czego zbudowane są gwiazdy i jak „to wszystko” funkcjonuje. Starożytni Grecy nazwali Wszechświat Kosmosem, czyli ła-dem i porządkiem. Odkryli też głębokie związki między matematyką i astronomią. Po nich i dzięki nim narodziły się wielkie teorie Kopernika, Keplera i Newtona. Stopniowo astronomowie sięgali dalej: w XVIII wieku zaczęto badać mgławice, rozmieszczenie gwiazd w przestrzeni oraz miejsce Słońca w układzie Drogi Mlecznej. Zaś wiek XX przyniósł przełom, pozostawiając nam w spadku paradoksalny obraz rozszerzającego się wszechświata powstałego w wyniku Wielkiego Wybuchu. Po tysiącach pracy uczonych wiele pytań o naturę Wszechświata znalazło swoją odpowiedź, ale zrodziło się też wiele nowych zagadnień, które nadal czekają na rozwiązanie.

W astronomicznych poszukiwaniach ludzi zafascynowanych prawami natury i kosmosu prędzej czy później trafia się na Leonardo da Vinci. Był geniuszem, mistrzem, uważnym obserwatorem Wszechświata, człowiekiem renesansu. Interesowało, zadziwiała i fascynowało go wiele dziedzin życia, m.in. nauki przyrodnicze i astronomia. O Słońcu, Księżycu i gwiazdach pisał tak: *Słońce posiada materię, kształt, ruch, blask, ciepło i siłę stwórczą. Wszystkie te właściwości powstają z siebie bez pomniejszenia się. (...) Księżyc sam w sobie nie posiada światła. Jego oświetlenie zależy od pozycji wobec Słońca, my natomiast widzimy tę jego oświetloną część, która znajduje się na wprost Ziemi.(...).* Gwiazdy widziane są w nocy, a nie w dzień, a to dlatego, że jesteśmy otoczeni gęstym powietrzem, składającym się z niezliczonych cząstek wilgoci, z których każda, niezależnie, gdy padają na nią promienie słoneczne, odbija ich blask. Wówczas te nieprzebrane, jasne cząsteczki zasłaniają gwiazdy. Gdyby tak atmosfera nie istniała, wówczas gwiazdy byłyby zawsze widoczne na ciemnym tle nieba.<sup>23</sup> Wszystko co wiedział i mówił Leonardo okazuje się prawdziwe – my wiemy to samo dzisiaj, nie tyle z wnikliwej obserwacji, co dzięki super technologiom. Dziś, to wszystko co mówił jest dla nas normalne i oczywiste. Miejmy jednak na uwadze fakt, iż da Vinci doszedł do tego już w XV w.

Pisząc o Niebie, nie sposób pominąć gwiazd – naturalnym jest, że się o nie zahacza. Wspaniałość gwiazd jest pięknością nieba, błyszczącą ozdobą na wysokościach Pana (Syr 43,9). W całym pogańskim antyku gwiazdy uchodziły za żywe istoty obdarzone rozumem, troszczące się o świat i nie mogące być zbrukane złem. Ludy pierwotne czciły je jako bogów. W piśmie klinowym znakiem Boga jest gwiazda. Gdy chciano nazwać tę ponadmysłową wielką Istotę, wskazywano na niebo (Schedl). Astrologia opanowała cały starożytny świat. Zgodnie z właściwymi jej

zapatrywaniem uważano, że los każdego człowieka zależy od gwiazdy, pod którą się urodził.

Jeśli chodzi o gwiazdozbiory, to nie mają one zarysów postaci, od których pochodzą ich nazwy. Nazywanie gwiazd było związane częściowo z wyobrażeniami religijnymi (por. symbole Ewangelistów), a częściowo ich związkiem z życiem ludzi, którzy w swym postępowaniu kierowali się gwiazdami. Księga Powtórzonego Prawa ostrzega Izraelitów przed kultem gwiazd: *Gdy podniesiesz oczy ku niebu i ujrzysz słońce, księżyc i gwiazdy, wszystkie zastępy niebios, obys nie pozwolił się zwieść, nie oddawał im pokłonu i nie służył, bo Pan, Bóg twój, przydzielił je wszystkim narodom pod niebem* (4,19). Niezwykle piękno nocnego nieba ukazuje się przecież na Wschodzie znacznie okazalej niż w Europie. Nawet czciciele prawdziwego Boga pozostawali pod jego urokiem, tak że Psalmista woła: *Gdy patrzę na Twe niebo, dzieło Twych palców, księżyc i gwiazdy, któreś Ty utwierdził: czym jest człowiek, że o nim pamiętasz, i czym – syn człowieczy, że się nim zajmujesz?* (Ps 8,4 n.). Mimo ścisłego zakazu Boga również Izraelici oddawali cześć gwiazdom w czasie, gdy rządili nimi bezbożni królowie (por. 2 Kri 17,16; 21,3.5; 23,4 n.). W Piśmie Świętym gwiazdy są stworzeniami, które radośnie wypełniają rozkazy Stwórcy: *Gwiazdy radośnie świecą na swoich strażnicach. Wezwał je. Odpowiedziały: »Jesteśmy«. Z radością świecą swemu Stwórcy* (Ba 3,34). On liczbę gwiazd oznacza, wszystkie je woła po imieniu (Ps 147,4). Księga Hioba mówi o uciesze porannych gwiazd (38,7), a Psalm 148 wzywa wszystkie gwiazdy, aby chwaliły Pana.

Jednak najbogatsze treści symboliczne łączono i nadał łączy się z Gwiazdą Betlejemską. To kometa, prowadziła Trzech Króli na miejsce narodzin Jezusa. Zarówno w tradycji Wschodu jak i Zachodu spadające z nieba gwiazdy zwiastowały narodziny bogów.<sup>24</sup> Gdy nadeszła pełnia czasu, trzem magom ze Wschodu, szukającym nowo narodzonego króla Żydów, ukazała się niezwykła gwiazda, osobliwe i wywołane przez Boga zjawisko świetlne w atmosferze ziemskiej, wymykające się wszystkim astronomicznym domysłom. Święty Ignacy, biskup i męczennik antiocheński, głosi pochwałę tej gwiazdy, gdyż jest ona objawieniem tajemnicy Chrystusa.<sup>25</sup> Problem charakteru Gwiazdy Betlejemskiej podjęty został już w pierwszych wiekach egzegezy biblijnej. Zaznaczmy od razu, że w tradycji tej przeważa pogląd, wyrażany i obecnie, zwłaszcza w biblistyce katolickiej, o cudownym, nadnaturalnym charakterze zjawiska. Później, już po okresie Reformacji, uwydatnił się tu różnica katolickiej i protestanckiej tradycji. Bardzo skąpy w szczegóły opis

ewangelisty spowodował, że w literaturze apokryficznej i legendach przybywało elementów wzbogacających go.<sup>26</sup>

Biblijny opis zjawiska astronomicznego, zwanego najczęściej gwiazdą betlejemską, nie przestaje intrygować również naukowców, o czym świadczą ciągle pojawiające się w literaturze astronomicznej doniesienia na temat gwiazdy Biblijnej. Z punktu widzenia astronomii istotne wydają się trzy zdania z drugiego rozdziału Ewangelii św. Mateusza o przywołaniu przez Heroda potajemnym Mędrców i wypytywaniu ich dokładnie o czas i miejsce ukazania się gwiazdy. Wskazują one, że gwiazda betlejemka była jakimś nowym obiektem lub zjawiskiem, które pojawiło się na niebie. Z trzeciego zdania wynika natomiast, że gwiazda ta, po pierwsze, poruszała się po niebie i po drugie, że ruch ten odbywał się ze wschodu na południe. Dotychczas z zapisków kronikarskich można było wnioskować, że to była „gwiazda z miotłą”, a więc musiała to być kometa. Ta Kometa mogła być widoczna gołym okiem z uwagi na małe zapylenie nieba w tamtych czasach, jak i noce pozbawione sztucznych światła, a więc idealne warunki do obserwacji nieba.<sup>27</sup>

## Zakończenie

Podsumowując – czy mamy świadomość, że niezależnie od pogody, także od pogody ducha, niebo jest? Nieustannie trwa. Cokolwiek by się działo, dzieje się przez „chwile”, a niebo – istnieje. Niezmiennie trwa, ciągle zmienne. Każda religia posiada niebo, gdzie mogą się spotkać Ci, co wierzą. Niebo otacza nas zewsząd. Niebo, pozorne sklepienie nad ziemią, w dzień bezchmurny koloru niebieskiego, na którego tle obserwuje się ciała niebieskie i ich ruchy. W kosmologii i eschatologii wielu religii jest to strefa świata, nadziemski kraj szczęśliwości i przeciwstawiania się piekłu, siedziba Boga, bóstw i duchów wybranych zmarłych.

Wieczne niebo, jest zawsze, ale nigdy takie samo. Każda sekunda zmienia je. Zmienia jego wygląd. Jaki jest kolor nieba? Nieopisany. Jak już wspominałam w jednym z początkowych rozdziałów – ciągle zmienny, mieniający się. Czasem to błękit, innym razem czerwienie i złoto i czerń. Lubię zmienność nieba. Ciągle tak, wiele się tam dzieje. Często podnoszę głowę i spoglądam do góry, szczególnie jak jadę daleko. Wtedy czuję się lepiej, nie czuję się sama. Nocą, gwiazdy są te same, i ten sam przyjazny Księżyc i ukochany Orion.

Cykl 12 grafik wykonanych techniką wklęsłodruku, to wynik próby połączenia wszystkich aspektów składających się na „moje niebo”. Dlaczego dwanaście? Przypadkowo? Nie. Całkiem świadomie. Symbolicznie. Odpowiem cytując D. Forster: *Z dawien dawna poganie, Żydzi i chrześcijanie uważali dwanaście za liczbę szczególnie cenioną, za typową liczbę zupełną i całą. Z podziałem roku na dwanaście miesięcy spotykamy się najpierw w Babilonie, potem w Egipcie, później także u Rzymian. Dwanaście znaków zodiaku dzieli niebo usiane gwiazdami na dwanaście regionów.*<sup>28</sup> Dzień składa się z dwunastu godzin, tak samo noc. Dwunastka może posłużyć za wieloraką miarę, ponieważ stanowi pewien środek pomiędzy wiele a mało. Liczba dwanaście często jest wymieniana w Piśmie Świętym, najczęściej w związku z dwunastoma pokoleniami. Ojcowie Kościoła starali się wykazać, dlaczego Pan wybrał właśnie dwunastu apostołów. Św. Augustyn również stawia sobie to samo pytanie, dlaczego dwunastu apostołów? Ponieważ są cztery strony świata i cały świat wezwany został przez Ewangelię, dlatego cztery ewangelie zostały napisane, a cały świat jest wezwany w imię Trójcy, żeby zgromadzony został Kościół: cztery przez trzy daje dwanaście. Zupełnie szczególne miejsce zajmuje liczba dwanaście w Apokalipsie. Występuje w niej aż 22 razy.<sup>29</sup>

W grafikach z „niebiańskiego” cyklu staram się ukazać nie tyle kosmiczną, gwiazdną przestrzeń, co widok na fragment mojego nieba. Widok niejednokrotnie jak z okna na to, co we mnie. Skrawek nieba to skrawek listu, kawałek pejzażu – niebiańskiego; a może to tylko, lub aż, wyobrażenie mojego górskiego, czy włoskiego nieba (np. w sugerowanych przez mnie elementach architektury czy przyrody)? W moim dyplomowym cyklu, można dostrzec elementy krajobrazu – to naturalne – wciąż bowiem istnieją we mnie ślady gór z wcześniejszego dyplomu licencjackiego. Pojawia się także kosmos, gwiazdy, Księżyc, obiekty astronomiczne. Moje niebiańskie przedstawienia to wachlarz obrazów, nawarstwianie się kadrów, historii, zdarzeń, miejsc, kształtów; fragmenty spiętrzonych myśli i kawałki listów niewysłanych.

Do przedstawienia ogromu nieba wybrałam większy niż dotychczas format matryc. Uwidaczniają się wpływy włoskie, np. w sugerowanych przez mnie elementach architektury. Celem uporządkowania przestrzeni w grafikach używam podziałów i form geometrycznych. Inspiruje mnie porządek i ład wszechświata. Lubię porządek. Kreślę trójkąty, kwadraty, koła, półkola. Niebo to przestrzeń duchowa, to przebywanie blisko Boga, obcowanie ze świętym. Czułam się niezwykle tworząc ten cykl. Sam na sam, z wyobrażeniem nieba. Cisza, zaduma, myśli moje, grafika i ja.

Aneks z fotografii to także cykl. Na 12 fotografiach pokazuję wybrane spośród setek kadry nieba. To niebo przyważone, dostrzeżone ukradkiem, okiem aparatu. Uchwycona chwila – właśnie ten, a nie inny widok nieba utrwalony przeze mnie, już na zawsze. Spojrzenia fotograficznego nauczył mnie Szymon Piotr. Jestem Mu za to bardzo wdzięczna. Robiąc zdjęcia niejednokrotnie czuję prawie namacalnie jak czuwa nad kadrem, spoglądając z nieba.

#### BIBLIOGRAFIA

- Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa 1980  
S.Carr-Gomm, *Arcydzieła światowego malarstwa – Mity, postacie, symbole*, Warszawa 2003  
J.E.Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2001  
P.Coelho, *Alchemik*, Warszawa 1995  
D.Forster OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001  
V.van Gogh, *Listy do brata*, Warszawa 1964  
S.Gordon, *Popularna encyklopedia mitów i legend*, Warszawa 1998  
Sz.Hołownia, *Tabletki z krzyżykiem*, Kraków 2007  
T. Jendryczko (red.), *Historia sztuki – twórcy, nurty, style*, Warszawa 2002  
*Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994  
W.Koch, *Style w architekturze*, Warszawa 1996  
*Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*, Kielce 2005  
*Kronika Chrześcijaństwa*, red. M. Łotyszowa, Warszawa 1998  
ks. R.E.Rogowski, *Miłość ziemi – miłość Nieba*, Wrocław 2006  
ks. R.E.Rogowski, *Wicher i myśl*, Katowice 1999  
F.Rienecker, G.Maier, *Leksykon Biblijny*, Warszawa 2001  
ks. K.Sokołowski, *Kaplica sykstyńska*, Rzym 1987  
ks. J.Twardowski, *Czas bez pożegnań*, Warszawa 2004  
L.da Vinci, *Szkice i zapiski*, Warszawa 2006  
A.de Saint-Exupéry, *Mały Książe*, Warszawa 2003  
I.Stone, *Pasja życia*, Warszawa 2007  
I.Stone, *Udręka i ekstaza II*, Warszawa 2006  
*Sztuka wielkich mistrzów*, Warszawa 2005  
J.Tresidder, *Symbole i ich znaczenie*, Warszawa 2001  
F.Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, Katowice 2000  
K.Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym*, Warszawa 1998

- N.Wolf, *Caspar David Friedrich /1774–1840/*, Köln 2003  
K.Zwolińska, Z.Malicki, *Słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1999

#### SPIS STRON WWW

- <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/B/BP/twardowski>  
<http://portalwiedzy.onet.pl>  
[http://portalwiedzy.onet.pl/57632constable\\_john,haslo.html](http://portalwiedzy.onet.pl/57632constable_john,haslo.html)  
<http://www.anblue.net/tekst-Gieldon-Paszek.html>  
[www.interia.pl](http://www.interia.pl)  
[http://nauka.katalogi.pl/Wojski\\_o\\_gwiazdach](http://nauka.katalogi.pl/Wojski_o_gwiazdach)  
<http://kosciol.wiara.pl>  
<http://www.stopklatka.pl>  
[http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan\\_pawel\\_ii/przemowienia](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/przemowienia)  
[http://www.wiw.pl/astronomia/eseje/gwiazda\\_betlejemska/2/c1.asp](http://www.wiw.pl/astronomia/eseje/gwiazda_betlejemska/2/c1.asp)  
<http://sosptma.astrowww.pl/artykuly.htm>  
<http://www.kopernik.kalisz.pl/MKopernik/5.html>  
<http://www.google.pl/search?q=wielcy+i+niebo>  
<http://www.culture.pl/niebo>

#### PRZYPISY

- 1 K.Długosz-Kurczatowa, *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2003, s. 47.
- 2 ibidem.
- 3 R.W.Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, ss. 747–748.
- 4 S.Gordon, *Popularna encyklopedia mitów i legend*, Warszawa 1998, s. 197.
- 5 J. Tresidder, *Symbole i ich znaczenie*, Warszawa 2001, s. 98.
- 6 *Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*. Kielce 2005, s. 73.
- 7 ibidem, s.190.
- 8 D.Forster OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 116–117.
- 9 T.Jendryczko (red.), *Historia sztuki – twórcy, nurty, style*, Warszawa 2002, s. 11.
- 10 F.Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, Katowice 2000, ss. 123–124.
- 11 <http://www.anblue.net/tekst-Gieldon-Paszek.html>.
- 12 Sz.Hołownia, *Tabletki z krzyżykiem*, Kraków 2007, s. 300.

- 13 <http://kosciol.wiara.pl>.
- 14 R.Giorgi, *Aniołowie i demony*, Warszawa 2005, s. 54.
- 15 S.Kobielus, *Niebiańska Jerozolima: od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989, s. 94.
- 16 ibidem, s. 99.
- 17 Sz.Hołownia, *op. cit.*, Kraków 2007, s. 289.
- 18 ibidem, s. 290.
- 19 ibidem, s. 292.
- 20 A.de Saint – Exupéry, *Mały Książę*, Warszawa 2003, s. 99.
- 21 Sz.Hołownia, *op. cit.*, s. 296.
- 22 [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan\\_pawel\\_ii/przemowienia](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/przemowienia)
- 23 Leonardo da Vinci, *Szkice i zapiski*, Warszawa 2006, s. 191.
- 24 J.Tresidder, *Symbole i ich znaczenie*, Warszawa 2001, s. 98.
- 25 D.Forster OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 103.
- 26 [http://www.wiw.pl/astrologia/eseje/gwiazda\\_betlejemska/2/c1.asp](http://www.wiw.pl/astrologia/eseje/gwiazda_betlejemska/2/c1.asp).
- 27 <http://sosptma.astrowww.pl/artykuly.htm>
- 28 D.Forster, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 104.
- 29 ibidem, s. 51.

---

Katarzyna Gielecka

---

**MIĘDZY NIEBEM A ZIEMIĄ  
– IKONA JAKO INSPIRACJA  
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ**

---

Dyplom **2008**

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Studia pierwszego stopnia – studia licencjackie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **GRAFIKA WARSZTATOWA**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **STUDIUM IKONY**

Promotor: **PROF. WALDEMAR WĘGRZYN**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR ALEKSANDRA GIEŁDOŃ-PASZEK**

Recenzent: **PROF. MARIUSZ PAŁKA**

*Człowiek współczesny przesycony jest już wszystkim co ludzkie, niekiedy za bardzo ludzkie w sztuce naszych czasów.*

J. Ałpatow

**Przyszedł** moment, gdy w twórczości artystycznej niemal wszystko jest dozwolone i wydawałoby się, że wszystko można pokazać. Mimo to, wciąż nam czegoś brakuje, badamy, błądzimy. Szukamy sposobu na ukazanie emocji, tego co niewidzialne, ale prawdziwe – Absolutu. Tęsknimy za tym co boskie, wzniosłe, duchowe. Jak więc znaleźć kontakt z sacrum poprzez sztukę? Z odpowiedzią na wszystkie te ludzkie niepokoje przychodzi ikona.

Do momentu odkrycia ikony przez artystów XX wieku była ona traktowana na Zachodzie niemal jako sztuka ludowa, obiekt kultu religijnego. Przed długi czas ikona była nazywana czarną deską, gdyż warstwy pokostu z wiekami czerniały, sprawiały że obraz stawał się ledwo widoczny, bardzo ponury. W XIX i XX wieku restauratorzy odkryli oblicze ikony na nowo, zdejmując wierzchnie warstwy i odkrywając kolor – świetlisty, mocny, czysty. W końcu artyści XX wieku zainteresowali się ikoną ze względu na jej estetykę: surowe, archaiczne piękno, odwagę deformacji, świeżość spojrzenia<sup>1</sup>. Kubiści, ekspresjoniści, abstrakcyjniści zafascynowani sztuką naiwną i egzotyczną – jej prostotą, deformacją, prawdziwością, tkwiącą w niej magią i czystą duchowością, odkrywali na nowo sztukę naiwną – afrykańską, Oceanii, aż w końcu ikonę. Modigliani, zachwycony sztuką Czarnej Afryki, tworzy popiersia kobiet, Picasso, po obejrzeniu wystawy pierwotnych rzeźb afrykańskich, zaczyna upraszczać i schematyzować swoje dzieła, Matisse odbywa podróż do Rosji, tam ma okazję oglądać prawdziwe ikony, których wpływ można zauważyć w obrazie *Madame Matisse* z roku 1913, gdzie twarz narysowana mocnym, czarnym konturem przypomina te z ikon. Jak pisze A. Kostołowski: *malarstwo bizantyńskie okazało się wyjątkowo bliskie niektórym osiągnięciom sztuki nowoczesnej. Wszystkie doświadczenia artystyczne XX wieku sprawiły, że jak rewelację zobaczono: porcelanowe twarze, wydłużone postacie, nieziemski koloryt, bliki świętych blasków i aureoli, »kubizm« gór, abstrakcyjne podziały.*<sup>2</sup> Dostrzeżono w ikonie nie tylko walory estetyczne, ale także olbrzymie pokłady energii, niezwykle przekonujący sposób, w jaki ikona oddaje to, co duchowe. Estetyka, niezwykle kanon, teologia ikony – wszystko to stało się inspiracją dla artystów współczesnych.

W pracy mojej chciałabym zastanowić się nad tym, czym tak naprawdę jest ikona, że staje się sposobem na obrazowanie świata duchowego, niewidzialnego, którego obraz zawsze tkwi gdzieś w naszej głowie, a który tak trudno jest nam sprecyzować. Chcę także przeanalizować jak sztuka ikony wpływała na artystów współczesnych, którym ikona była bliska, którzy szukali w niej kontaktu z sacrum, odnajdywali w jej estetyce sposób na swoją sztukę, przenosili jej duchowość do dzieł współczesnych, w końcu przez doświadczenie ikony wiedzieli jak wychodzić poza granice tego, co widzialne. Wybrałam trzech artystów, wywodzących się kręgu prawosławia, ale którzy w swoich artystycznych działaniach są od siebie bardzo różni: Jerzego Nowosielskiego, Kazimierza Malewicza i Leona Tarasewicza. Wszyscy oni mają jednak ze sobą coś wspólnego – to właśnie w ich dziełach odnaleźć można ducha ikony. Nowosielski przyswaja sobie kanon ikonograficzny i przekształcając go, tworzy swój własny, Malewicz pokazuje inną rzeczywistość, inne wymiary, Tarasewicz natomiast potrafi oddać niezwykle, niemal boskie światło, wychodząc nim dosłownie poza ramy swoich obrazów, otaczając nim widza. Właśnie ci artyści potrafili stworzyć sztukę, która przenosi nas w świat duchowy, ukazuje nam niewidzialną, przemienioną rzeczywistość.

#### Patrząc na ikonę (kolor, światło, kanon).

Ikona przyciąga swą odmiennością, estetyką tak inną od tej, otaczającej nas na co dzień. Jako obiekt kultu ikona ma w sobie coś dostojnego, podniosłego, w końcu to obraz Boga, ale może chodzi tu bardziej o bijącą od niej energię, może „magię”, a może boskie światło wydobywające się gdzieś z jej środka. Jednak wszystko co dotyczy ikony, także jej specyficzna estetyka, ma swoje podłoże w jej teologii. Ikony nie ogląda się jako portretu, elementu wystroju świątyni, czy ilustracji wydarzenia. Dla prawosławnych przebywanie w obecności ikony: *więzało się z uświęconym wiarą poczuciem realnej obecności przedstawionej na niej osoby.*<sup>3</sup> Dla nas, przyzwyczajonych do sztuki Zachodu, gdzie ma ona często za zadanie tylko odtwarzanie, zobrazowanie oryginału, zrozumienie ikony jest nie lada wyzwaniem. W ikonie nic nie jest przypadkowe – począwszy od proporcji ciała, gestów, światła, kolorów, kończąc na materiałach użytych do jej stworzenia. Postać z ikony jest inna, nie z tego świata, gdyż jej ciało jest przemienione, nieśmiertelne, jest święte i ta świętość



ma być oczywista, widoczna na pierwszy rzut oka, nie domyślna, nie ukryta. Stąd też specyfika przedstawienia postaci – zaskakują nas wydłużone, lewitujące nad ziemią sylwetki świętych, zgeometryzowane szaty, pod którymi wyczuć można „ciała duchowe”, czyste kolory bijące nieokreślonym, wewnętrznym światłem.

Proces pisania ikony przewiduje ściśle określone czynności, których kolejności ikonnik musi przestrzegać. Wszystkie czynności poprzedza modlitwa i kontemplacja. Malarz ikon ma tworzyć stopniowo, zaczynając od konturów, zarysu, nakładania jednego koloru na portret, rozwijając potem ikonę i nakładając kolory na siebie. Ikonę maluje się od kolorów najciemniejszych, stopniowo rozjaśniając oblicze i nadając mu świetlistość. Malowanie od najciemniejszego do jasnego ma swój symboliczny charakter – postać ma się wyłaniać z tego co ziemskie i grzeszne, mroczne, ku temu co boskie – ku światłu. Ważne jest to, że w ikonie nie ma światłocienia. Przedstawiona postać nie ma na sobie cienia, gdyż tam gdzie cień, tam nie ma światła, a gdzie brak światła, tam brak Boga. Barwy mają oddawać kolorystykę ciała, ale nie są do końca naturalnym kolorem karnacji. Światło ikony nie ma być naturalną jasnością twarzy, gdyż jest to jasność uświęconego ciała.<sup>4</sup> Wszystko to ma oddawać światło wewnętrzne, które nie oświetla postaci z konkretnego punktu, a promieniuje wprost z jej wnętrza.

Złoto na ikonie wyraża to, co najcenniejsze w świecie duchowym – boską energię, wszechobecne światło. Wokół głowy świętego można dostrzec złoty nimb – czyli świetlistą aurę. Chrystusa często otacza złoty blask wokół całej postaci – mandorla. Często ze względu na cenę złota zastępowano je innymi kolorami, które miały tylko przypominać o boskim świetle – rola kolorów, także i złota, nie jest w ikonie dekoracyjna a symboliczna: *złoto dla patrzącego oka i myślącego umysłu jest obrazem światła*.<sup>5</sup> Kolor, którego używano do przedstawiania światła to także biel, widoczna jako białe bliki na twarzy czy dłoniach, które w końcowej fazie malowania wydobywają blask. Ikonograf nakłada kolor lokalnie, nadając każdemu elementowi ikony widoczne granice. Poprzez kolory ma też oddać nastrój, który w klasycznej ikonie był zawsze radosny, ponieważ ikona była świadectwem zwycięstwa. Żaden kolor nie jest przypadkowy i ma swoje znaczenie. Tak też biel (zarazem występująca jako światło), to znak czystości, wspólnoty z tym, co boskie. Często szaty Chrystusa (na przykład w *Przemienieniu*) są białe, tak jak szaty sprawiedliwych w *Sądzie Ostatecznym*. Przeciwnieństwo bieli – czerni, to kolor pochłaniający każdy inny, symbolizuje piekło i całkowite oddalenie się

od Boga (na przykład czarna pieczara smoka w ikonie *Cud św. Jerzego nad smokiem*). Czerwień i błękit to kolor szat Zbawiciela. Chiton<sup>6</sup> jest koloru ciemnej czerwieni, himation<sup>7</sup> zaś błękitny. To zestawienie koloru symbolizuje Wcielenie, podwójną naturę Chrystusa – człowieka i Boga. Czerwień to kolor męczeństwa, krwi, ludzkiej natury Chrystusa, purpura jest też symbolem króla. Błękit to kolor nieba, boskości. Bogurodzica ma często szaty w tych samych kolorach, ale czerwona jest chusta, błękitne zaś pozostałe szaty. Połączenie tych kolorów to także symbol połączenia macierzyństwa i dziewictwa zarazem. Także szaty męczenników miały kolor czerwony, co łączyło ich z Chrystusem poprzez ofiarę krwi.

Twarz malowana jest niezwykle dokładnie, podczas gdy reszta ikony jest wręcz uproszczona. Narządy zmysłów są przedstawiona na ikonie w charakterystyczny sposób – oczy nie mają blasku, a uszy posiadają nienaturalny kształt, nic nie jest tu zwykłe. Taki sposób przedstawienia ma oznaczać nieczułość na świat materialny, brak ekscytacji i nastawienie się na odbiór tego, co duchowe i święte. Niezmiernie ważne są też ręce. Gest zawiera w sobie określoną informację duchową, ważny jest też przedmiot, który przedstawiony trzyma w rękach. Gesty są spokojne, przekazujące błogosławieństwo, przyjmujące łaskę, lub modlitewne. Święci raczej trwają w modlitwie niż gestykulują. Ciało na ikonie wydaje się unosić lekko nad ziemią, stopy nie dotykają jej. Wydłużone proporcje ciała człowieka to symbol uduchowienia. Szaty mają charakter uporządkowany, posiadają swój rytm i harmonię. Czas i przestrzeń w ikonie rządzą się własnymi, określonymi prawami. Ikona nie jest przedstawieniem realistycznym, ukazuje bowiem byt nie ziemski, ale wieczny. Na jednej ikonie można często spotkać równocześnie przedstawienie dwóch innych czasów.

Bardzo ciekawa i jakże inna niż ta, do której jesteśmy przyzwyczajeni w malarstwie Zachodu od czasów renesansu, jest w ikonie perspektywa odwrócona – przeciwna do zbieżnej. Perspektywa ta sprawia, że świat z ikony wydaje się nas otaczać. W miarę oddalania się zwiększają się przedmioty, a także zakres widzenia, dając wrażenie nieskończoności. Linie perspektywy odwróconej zbiegają się przed ikoną, w miejscu gdzie stoi widz, często mówi się, że: *odwrócona perspektywa rzeczywiście ma swój punkt wyjścia w sercu tego, który kontempluje ikonę*.<sup>8</sup> Perspektywa zbieżna, uważana w sztuce za poprawną, ma za zadanie iluzorycznie odtworzyć świat człowieka, perspektywa odwrócona ukazuje świat boski. Nie znaczy to, że ikonografowie nie znali perspektywy zbieżnej. Malarze ikon nigdy jej po prostu nie zaakceptowali, ponieważ w ikonie perspektywa

odwrócona ma swój sens duchowy i była niejako przeciwko „pokusom cielesnego wzroku.”<sup>9</sup> Ikona nie jest trójwymiarowa i nie próbuje naśladować trójwymiarowości, posiada za to wielowymiarowość duchową.<sup>10</sup> Architektura czy pejzaż pojawiający się w ikonie, dopełniały całość określając miejsce rozgrywania się sceny (dom, kościół, czy grotta), nigdy nie stawały się tematem przedstawienia. Budowla lub też pejzaż nie zamysłują sceny, służą jako jej tło. Układy architektoniczne podporządkowane są kształtem ludzkiej postaci. Podczas gdy postać przedstawiona jest w sposób logiczny, choć nie naturalistyczny, tak jak szaty, które układają się odpowiednio do sylwetki, to z architekturą jest inaczej – proporcje są poważnie zachwiane w stosunku do postaci. Można tu wręcz mówić o fantazji architektonicznej, budynek jest nieproporcjonalny, niefunkcjonalny, okna i drzwi nie są na swoim miejscu. Wszystko to działa wbrew prawom rozumu, jest to niejako symbol triumfu ducha nad prawami rozumu.<sup>11</sup> Głównym elementem ikony ma być przedstawienie ludzkiej postaci. Krajobraz i architektura powinny mieć rolę drugoplanową. Im ikona starsza, tym znaczenie drugoplanowych elementów mniejsze. Detale nie mogą zagłuszać przedstawienia postaci.

Swoją symbolikę posiadają także materiały, których używano zazwyczaj do pisania ikon. Chociaż ukryte są pod malunkiem i niewidoczne, to użycie każdego z nich ma swój cel. Nośnikiem ikony jest deska, drewno, symbolizujące Drzewo Życia z Edenu, drewno odnosi się także do krzyża, na którym Jezus został ukrzyżowany. Podobnie takie musi być przygotowane w sposób bardzo staranny, aby było wytrzymałe na zmienne warunki, a szczególnie na upływ czasu. Drewno musiało być jak najwyższej jakości, najczęściej lipowe. Deskę taką wędzono, aby uodpornić ją na działanie korników i pleśni, które w przyszłości mogłyby przyczynić się do zniszczenia boskiego wizerunku. Na drewno przyklejano delikatne płótno – symbol pierwszej ikony odcisniętej na chuście. Następnie pokrywano je kilkunastoma warstwami podkładu, który musiał być nanoszony stopniowo, dokładnie cienkimi warstwami, aby ikona nie zaczęła pękać. Farby (zazwyczaj tempery jajeczne) zawierały pigmenty z prochu ziemi lub minerałów pochodzenia organicznego – dokładnie utłuczone, zmielone, połączone z żółtkiem. Można odnieść to do życia ludzkiego, które jest czymś bardzo kruchym i w każdej chwili może nastąpić jego kres – z prochu powstałeś w proch się obrócisz. Przypomina nam to, że powstaliśmy z ziemi.

Ikona w swoim przedstawieniu bardzo różni się od zachodniej sztuki sakralnej. Jak pisze Leonid Uspienski: *kult człowieczeństwa Chrystusa*

*jest obcy tradycji wschodniej.*<sup>12</sup> Ikona przedstawia ciało przemienione, promienne, ciało czasu przyszłego, nie zaś ciało umęczone, przeznaczone do rozkładu.<sup>13</sup> Różnicę taką możemy zaobserwować w ujęciu tego samego tematu – np. twarzy Zbawiciela. Zachodnia wizja Zbawiciela to twarz cierpiąca, zakrwawiona, podkreślenie momentu największego cierpienia. Wschodnia ikona, mandylion, przedstawia Chrystusa pełnego blasku, twarz jest spokojna, nie ma na niej śladów cierpienia.

### Przejście – ikona jako okno do świata duchowego.

Znaczący w ikonie jest element przejścia, od widzialnego, do tego co duchowe i poza naszym wzrokiem. *To dzięki ikonie człowiek współczesny ma szansę wyjść poza granice świata widzialnego, wnikać w istotę rzeczy nadprzyrodzonych. Ikona daje mu coś takiego, czego nie jest w stanie dać żadne inne dzieło sztuki – pisze Alpatow.*<sup>14</sup> Świat ikon, to świat duchowy, przemieniony. To co niewysłowione, czego nie da się przekazać słowami w księgach, to przekazuje ikona. Estetyczne przeżycie ikony ma prowadzić do doznań duchowych, do zobaczenia tego, czego zobaczyć się nie da. Paul Evdokimov tak charakteryzuje ten stan: *sztuka, posługując się elementami tego świata, objawia nam głębię praktycznie będącą nie do wyrażenia.*<sup>15</sup> Ikona nie ma na celu zatrzymania naszego wzroku na wizerunku, nie mamy go podziwiać, nie mamy go analizować, ma jedynie na celu ułatwienie przejścia. Przejścia do tego, co duchowe. Doskonale opisuje to Nowosielski, mówiąc: *Najbardziej pociąga mnie pewien poziom doznań duchowych, które mogą być spowodowane przeżyciami estetycznymi. (...) Kształty i wyobrażenia znane z rzeczywistości zewnętrznej nagle nabierają jakiegoś bytu – przenoszą się do innej sfery bytu. To przygoda nie tylko duchowa, ale i emocjonalna. To tak, jakbyśmy się przekonali, że potrafimy latać.*<sup>16</sup>

Zewnętrzne piękno ikony ma zachęcać, pociągać ku kontemplacji, ostatecznie ikona ma nas poprowadzić do sfery boskiej, ma kierować ku niej myśli patrzącego. Nie oddaje się czci samej ikonie, czy wizerunkowi, a osobie którą ona przedstawia, stajemy z nią twarzą w twarz. Jak pisze Irina Yazykova: *Ikona jest swego rodzaju oknem prowadzącym ku światu duchowemu.*<sup>17</sup> To okno, przez które możemy zajrzeć na drugą stronę. Odczucie to powinno być na tyle silne, że nie tylko zobaczymy świat przemieniony, ale też uwierzymy, że naprawdę istnieje.

## Jerzy Nowosielski – rzeczywistość przemieniona.

Jerzy Nowosielski od początku świadomie odnosił się do ikony w swoim malarstwie. Wynikało to z faktu, że sztuka ta była pierwszą prawdziwą z jaką miał styczność, wywarła na nim tak ogromne wrażenie, że określiła jego malarstwo, jego styl. Jak sam pisze: *Moim pierwszym kontaktem z wielką sztuką w oryginale był kontakt z ikoną, (...) ustawiło mnie to na całe życie zarówno w moim malarstwie sakralnym, jak i świeckim. Ikona była moją szkołą malarzką. Na ikonie uczyłem się malarstwa.*<sup>18</sup> Niezależnie od tego, czy malował obrazy sakralne, czy świeckie, przyswajał sobie środki wyrazu ikon – linie, światło, sposób ukazywania ciała. Nowosielski wykorzystuje kanon ikony, przekształca go, nagina, tworzy wreszcie swój własny – potrafi stworzyć ikonę zdobiącą ścianę cerkwi, ale i przenieść całą duchowość sztuki ikonograficznej do obrazów świeckich – aktów, pejzaży, abstrakcji. Sam Nowosielski nie dzieli swoich dzieł na świeckie i sakralne, dla wszystkich stosuje te same charakterystyczne środki wyrazu.

Aby dokładniej przeanalizować związek twórczości Nowosielskiego z ikoną, posłużę się jednym z jego obrazów: *Plaża wewnętrzna*. Na pierwszym planie wysuwa się wydłużona kobieca sylwetka przedstawiona niczym męczennicy z ikon. Ciało jest uproszczone, pokazane wręcz schematycznie, tak jak w ikonach pojawia się ciemny kontur. Na twarzy, obojczykach, kolanach, widać mocne światło w postaci jasnych blików. Tak jak w ikonie, nie ma tu światłocienia, jedyne światło ma swoje źródło w ukazanych postaciach. Kobieta przedstawiona na pierwszym planie zamknięta zostaje w ramie. W ramie, która w ikonach miała być granicą między tym co boskie, a ziemskie.

Wokół głównej postaci pojawiają się mniejsze, pochodzące jakby z innych obrazów, wklejone, znajdujące się w innym miejscu a może i innym czasie, niż główna postać. Można porównać to do istnienia wielu pokoiów w jednym budynku, gdzie we wszystkich coś się dzieje, w jednym czasie podglądamy kilka postaci w różnych sytuacjach. A może to jedna i ta sama postać ukazana w różnych chwilach swojego życia? Tak jak żywoty świętych zdobiące ramy ikony. Pamiętać trzeba, że ikonie można spotkać równoczesne przedstawienie kilku różnych czasów. Nowosielski tworzy tu mnóstwo „okien”, „drzwi”, dodaje lustra i odbite w nim postacie. Patrząc na obraz ma się nieodpartą chęć zajrzenia „pod spód”, otworzenia jednego z okien i przejścia na drugą stronę, wejścia przez uchylone drzwi, dokładniejszego zobaczenia w lustrze odbitego świata. Artysta łączy tu

figuratywne przedstawienia postaci z abstrakcyjnymi, geometrycznymi podziałami. Nowosielski zawsze był rozdarty między przedstawieniem figuratywnym a abstrakcją geometryczną, a ikona daje mu szansę połączenia tych dwóch światów. Sam pisze o tym tak: *Zainteresowanie ikoną narodziło się z pewnej mojej udręki (...) byłem rozdarty między dwie fascynacje malarskie: fascynację dotyczącą obrazowania rzeczywistości zewnętrznej, głównie postaci ludzkiej, i fascynację wolną kreacją plastyczną, czyli abstrakcją, a ściśle – abstrakcją geometryczną.*<sup>19</sup>

Sztuka ikony zawsze wychodziła od analizy rzeczywistości, koloru, ludzkiego ciała, jednocześnie miała za zadanie ukazywać świat przemieniony, duchowy, inną rzeczywistość-przyszłość. U Nowosielskiego abstrakcja służy pokazaniu świata duchowego, jak sam pisze: *Każda abstrakcja jest »ukrytą figuracją«, także te obrazy przedstawiają coś bardzo konkretnego (...) Wiem, że są moją wizją osobistą zjawisk, czy bytów, o których cokolwiek wiemy, ale które zaistnieć mogą w naszej świadomości i w naszym sercu tylko z pomocą takiego malarstwa.*<sup>21</sup> W większości obrazów Nowosielskiego występują też pewne zaburzenia perspektywy i proporcji. Patrząc po raz pierwszy na taki obraz, oko odczytuje to jako pewną nieprawidłowość, dopiero potem, gdy przyglądamy się uważniej, wchodzimy do innego świata, do innej rzeczywistości, obraz fascynuje nas i wciąga. Nowosielski wykorzystuje ponadczasowe, nieprzemijalne wartości ikony, nie jest to jednak naśladowanie, czy stylizacja. To świadomie obrana ścieżka, która daje mu możliwość pokazania rzeczy niemożliwych. To sposób na przedstawienie rzeczywistości przekształconej w wyobraźni artysty.

## Malewicz – prawosławny mistycyzm.

Malewicz nazywa swoją sztukę bezprzedmiotową, odrzuca przedstawianie rzeczywistości, interesuje go czyste odczucie. Artysta ogranicza swoje środki wyrazu do płaszczyzn, prostych i figur geometrycznych; pisze: *Suprematysty wynaleźli nowe znaki bezpośrednio oddające uczucia (a nie ich odbicia, które przybrały jakiś kształt), ponieważ suprematysta nie ogląda i nie ocenia – on doznaje, odczuwa.*<sup>22</sup> Stąd też rezygnacja z przedstawień naturalistycznych, gdyż według artysty formy naturalistyczne to jedynie wytwór wyobraźni i nie są podobne do rzeczywistości. Człowiek nie jest w stanie pojąć rzeczywistości dlatego też nie jest w stanie osiągnąć niewzruszonej pełni.

Najważniejszym elementem suprematycznej twórczości artysty był kwadrat i wywiedzione z niego formy (np. krzyż). Malewicz twierdzi, że

formy te można porównać do prymitywnych kresek (rysunków) praczłowieka, których kompozycja nie jest ornamentem, lecz ukazuje odczucie rytmu.<sup>22</sup> Tak też kluczowym obrazem Malewicza stał się Czarny kwadrat, gdzie artysta w punkcie centralnym umieszcza czarny czworobok na białym tle. Kwadrat to przedstawienie „odczucia bezprzedmiotowego”, kryje w swojej czerni tajemnicę, wyższy wymiar pełen energii duchowej. Sam artysta pisze o swoim najbardziej rozpoznawalnym obrazie: *Widzę w tem to, co niegdyś widzieli ludzie w obliczu Boga, (...) i jeśli by kto z siwej? mądrości przenikł w tę tajemniczą twarz czarnego kwadrata może by obaczył to co i ja widzę.*<sup>23</sup>

W sztuce Malewicza przewija się też zagadnienie obecności związane z teologią ikony. Obcowanie z ikoną było jednoznaczne z przebywaniem w obecności osoby na niej przedstawionej (co ciekawe zdarzały się przypadki, gdy ikona była traktowana jak żywy człowiek, gdzie brano ją ze sobą do sądu lub też na chrzest jako żywego świadka). Obraz na ikonie nie był tylko odtworzeniem wizerunku świętego, wyobrażenie osoby miało ścisły związek z prototypem. Tak też sztuka Malewicza nie była abstrakcją oderwaną od rzeczywistości, dla artysty był to realizm, gdzie jak twierdził, przestrzeń malarska staje *bardziej żywa niż jakakolwiek twarz z parą oczu i uśmiechem.*<sup>24</sup> Turowski w katalogu jubileuszowym wystawy o Malewiczu pisze tak: *Koncepcja obrazu jako obecności świata pozwalała Malewiczowi budować w obrazie wielopiętrowy kosmos, poruszać się wśród wypełniających go energii, doznawać bezpośredniego odczucia istnienia nieskończoności przestrzeni. Tożsamość świata i jego obrazu gwarantowała artyście pełną wolność.*<sup>25</sup> Geometria Malewicza pełna jest duchowej energii, elementu przejścia do świata ukrytej tajemnicy, gdzie artyście nic już nie ogranicza.

### Tarasewicz – energia światła.

Światło – to pierwsze, skojarzenie jakie przychodzi na myśl patrząc na obrazy Leona Tarasewicza – niesamowita energia, przebijająca gdzieś spod płócien. To światło jest niejako rozwinięciem tradycji ikony. Możliwe, że wiąże się to ze wspomnieniami Tarasewicza, pochodzącego z Białorusi. On sam wspomina ogromne wrażenie, jakie wywarła na nim sztuka cerkiewna: *przedpołudniowe słońce wymieszane z zapachem kadzideł pełza światłem witraży po chropowatych ścianach, odślaniając kolejne kolorowe fragmenty fresków (...) przeogromna galeria mojego dzieciństwa zatopiona*

w gregoriańskim śpiewie.<sup>26</sup> Można powiedzieć, że Tarasewicz maluje światłem, tak jak światłem malowana jest ikona, bo światło stanowi jej temat.<sup>27</sup> Jest to zawsze symbol duchowości, łączący się z czymś mistycznym, odnoszący się do sfery sacrum. Zobrazowanie czegoś tak abstrakcyjnego jak boskie światło, wydaje się niemożliwe, a jednak światło to bije z ikon z niezwykłą mocą, wręcz promieniuje, a ciała świętych emanują wewnętrznym blaskiem.

Z płócien Tarasewicza wyłaniają się olbrzymie pejzaże, konary drzew, a przez wszystko przebija oślepiające wręcz światło, tworząc migoczące, drgające rytmy. Tarasewicz stosuje kolory podstawowe, nakłada je stopniowo, co można porównać do procesu rozjaśniania oblicza ikony, uzyskując ostatecznie niezwykły blask. Całość przeplata często czernią, taki kontrast potęguje odczucie świetlistości. Dla Tarasewicza kolor był zawsze ważny, gdyż jak mówi: *to za pomocą koloru chcemy odtworzyć istniejący świat i powołujemy swoje marzenia, istniejące tylko w naszej wyobraźni.*<sup>28</sup> Twierdzi on, że we współczesnym, otaczającym człowieka świecie brakuje czystego koloru, miasta pograżają się w czerni, za to kolor *oddycha w sztuce »prymitywnej«, ludowej.*<sup>29</sup> Czy to nie w ikonie właśnie znajdujemy czyste świetliste kolory, które miały odzwierciedlać radość przemienienia?

Kolejna cecha obrazów Tarasewicza to ich otwarta kompozycja. Wczesne obrazy artysty wydawały się być jedynie kadrem, pewnym wycinkiem większej całości, która istniała gdzieś poza ramą blejtramu. Sam Tarasewicz przyznaje: *Mnie ograniczała umowność płótna i blejtramu. Staralem się wyjść poza jego krawędź (...) obraz zaczął być kompozycją otwartą, jego krawędź była tylko umowna.*<sup>30</sup> To tłumaczy dlaczego patrząc na taki obraz, oko intuicyjnie szuka dalszej części, która istnieje poza kadrem, bo zabrakło dla niej miejsca na powierzchni płótna. Dlatego Tarasewicz idzie dalej, nie tworzy iluzji przestrzeni, a wychodzi dosłownie poza obraz. Płótna są już zbyt małe, kolor „rozlewa” się na ściany, podłogi sufitu. I tak też Tarasewicz tworzy niezwykle obrazy otaczające widza, wciągające go w świat koloru, światła, innej rzeczywistości. Artysta pokrywa pasami kolorów ściany, sufitu, podłogi, sprawiając, że obraz nie jest już niczym ograniczony. Teraz odbiorca dosłownie wchodzi w namalowany świat. Dla Tarasewicza jego obrazy to wyalienowana cerkiew bez ścian.<sup>31</sup> Znikają wszelkie ograniczenia, obraz wychodzi do nas. Porównać to można do ikony, która ma za zadanie wprowadzenie nas w świat przemieniony, gdzie również perspektywa odwrócona ma na celu stworzenie wrażenia otaczania widza, wychodzenia do niego, w końcu przez kontemplację, wchodzimy w inny świat, w którym nie ma już granic,

świat ikony ma nas otaczać. Jak pisze M. Poprzęcka: *Tarasewicz odbywa tu jakby drogę odwrotną do tej, którą pokonywali twórcy perspektywy. Ich wysiłek zmierzał do sprowadzenia przestrzeni do płaszczyzny. Malarstwo Tarasewicza z płaszczyzny wychodzi w przestrzeń.*<sup>32</sup> Tak też malarze ikon mimo, że znali prawidłową perspektywę, nie używali jej, gdyż było to ograniczenie, które zamykało przestrzeń w płaszczyźnie.

Można więc stwierdzić, że Tarasewicz wciąż wraca do korzeni, do ikony, do światła, czystości koloru, do stopniowego wydobywania obrazu poprzez warstwowość barw, w końcu wychodzi poza ramy obrazu, by pokazać inny świat, by widz mógł w niego wejść i doświadczyć jego istnienia.

### Zakończenie

Ikona przetrwała wieki jako wciąż inspirujące przedstawienie świata duchowego, odpowiedź na to, jak ukazać absolut. Na trzech przedstawionych przeze mnie przykładach artystów ikona odcisnęła trwałe ślady, widoczny w całym ich dorobku artystycznym, po części dlatego, że zakorzenieni byli w kulturze prawosławnej, gdzie kontakt z ikoną jest codziennością. Współcześnie znaleźć możemy wielu artystów, którzy czasem chwilowo, czasem na dłuższy czas ulegają urokowi ikony. Przykładem może tu być wystawa prac studentów i pedagogów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach *Ikona – Droga do nieba*, na której jakże różni artyści wystawili prace, z których każda bliska była estetyce lub duchowi ikony. Każdy kto spotkał się z tą sztuką, nie pozostaje obojętnym na jej oddziaływanie. Ikona skłania odbiorcę do odwagi wyjścia poza znaną mu codzienną rzeczywistość, jest zupełnie inna od otaczającego świata i może przez to tak fascynująca.

Także moja praktyczna praca dyplomowa, inspirowana była sztuką ikony. Pod wpływem analizowania i studiowania ikon zmieniała swój kształt, by przybrać w końcu formę cyklu poziomych grafik wykonanych metodą sitodruku. Sitodruk dał mi możliwość stopniowego wdrukowywania warstw tła, lub ręcznego ich malowania i wdrukowania na to grafiki. Pojawiają się tu dłonie w błogosławiącym geście, lewitujące stopy, czy też kadr twarzy, wszystko w nienaturalnie dużych wielkościach. Mimo, że grafika opiera się na przetworzonej fotografii, tak duże powiększenie daje wrażenie, że dłonie nie są ludzkie, pochodzą z innego świata. Dodatkowo elementy te wylaniają się z otoczenia czerni, co miało powodować wrażenie wychodzenia ku widzowi. Całość przybiera formę poziomych kadrów, dłonie, czy stopy zawieszono są w próżni, twarz zostaje przecięta w połowie, zastanawiać się można czy

w kadrach pojawia się ta sama postać, a może jest ich kilka? Tu pozostawię kilka niedopowiedzeń, ale jak powiedział Nowosielski: *Jak czegoś w obrazie nie ma, to czasem to coś jest bardziej obecne, niż gdyby było. Poprzez to, że my na tym miejscu oczekujemy czegoś, chcielibyśmy to zobaczyć, a tego akurat nie ma. Tam jest pustka, ale ta pustka stwarza właśnie miejsce dla pracy naszej wyobraźni.*<sup>33</sup>

### SPIS ILUSTRACJI:

1. Jerzy Nowosielski *Plaża wewnętrzna*, 1964, olej, płótno, fot. Tomasz Szemalikowski
2. Kazimierz Malewicz, *Czarny Kwadrat na białym tle*, olej, płótno, 1913
3. Leon Tarasewicz: *Bez tytułu*, 1989, olej, płótno; 190×390cm, Muzeum Narodowe Poznań
4. Realizacja malarska Leona Tarasewicza w Pawilonie Polskim w ramach 49. Biennale Sztuki w Wenecji, 2001; obecnie kolekcja Współczesnej Sztuki Polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, fot. W. Zubala

### BIBLIOGRAFIA:

- S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji*, Warszawa 1988  
P. Evdokimov, *Sztuka ikony teologia piękna*, Warszawa 2006  
P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1984  
B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985  
G. Krug, *Myśl o ikonie*, Białystok 1991  
J. Madeyski, *Jerzy Nowosielski*, Kraków 1973  
K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006  
J. Nowosielski, *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2007  
A. Turowski, *Supremum Malewicza*, Warszawa 2004  
L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 2003

### CZASOPISMA

- Jerzy Nowosielski*, *Wielcy Malarze*, nr 105, Kraków 2000  
*Kazimierz Malewicz*, *Wielcy Malarze*, nr 100, Kraków 2000  
Haake M., *Malarstwo natury a natura malarstwa, o tradycji artystycznej malarstwa Leona Tarasewicza*, *Art Questiones*, R: 2004

Leon Tarasewicz, Warszawa 2003

*Ikona – Droga do nieba*, wystawa prac studentów i pedagogów ASP w Katowicach, ks. M. Spyra, M. Pałka (red.), Katowice 2005

## INTERNET

[www.jezuici.pl/~jwrobel/wypisy.htm](http://www.jezuici.pl/~jwrobel/wypisy.htm)

[www.orthodoxworld.ru/polish/icona/2/index.htm](http://www.orthodoxworld.ru/polish/icona/2/index.htm)

[www.angelus.pl/ikony.php?akcja=perspektywa](http://www.angelus.pl/ikony.php?akcja=perspektywa)

[www.niniwaz.cba.pl/religia\\_jest.htm](http://www.niniwaz.cba.pl/religia_jest.htm)

## PRZYPISY

- 1 Jerzy Nowosielski, *Wielcy Malarze*, nr 105, Wrocław 2000. s. 28.
- 2 A. Kostołowski, za: *Jerzy Nowosielski, Wielcy Malarze*, op. cit., s. 28.
- 3 A. Turowski, *Supremus: wystawa w 125 rocznicę urodzin artysty*, Warszawa 2004. s. 20.
- 4 L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 2003, s. 149.
- 5 S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji*, Warszawa 1988, s. 183.
- 6 chiton – szata bez rękawów, spinana na ramionach
- 7 himation – wierzchnia szata zakładana zwykle na chiton
- 8 P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 1964, <http://www.jezuici.pl/~jwrobel/wypisy.htm>
- 9 I. Yazykova, *Świat ikony*, <http://www.orthodoxworld.ru/polish/icona/2/index.htm>
- 10 <http://www.angelus.pl/ikony.php?akcja=perspektywa>
- 11 L. Uspienski, op. cit., s. 153.
- 12 ibidem, s. 138.
- 13 ibidem, s. 131.
- 14 J. Ałpatow, za: J. Madeyski, *Jerzy Nowosielski*, op. cit., s. 8.
- 15 P. Evdokimov, *Sztuka ikony teologia piękna*, Warszawa 2006. s. 25.
- 16 J. Nowosielski w rozmowie z Agatą Ławniczak, *Odra* nr 7–8, 1993 podaje za: J. Gondowicz, *Jerzy Nowosielski*, op. cit., Warszawa 2006
- 17 I. Yazykova, *Świat ikony*, <http://www.orthodoxworld.ru/polish/icona/book/2.htm>

- 18 J. Nowosielski, *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2007. s. 111.
- 19 ibidem, s. 111.
- 20 Jerzy Nowosielski, *Wielcy Malarze*, op. cit., s. 27.
- 21 K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006, s. 92.
- 22 ibidem, s. 74.
- 23 K. Malewicz, podaje za: *Jerzy Nowosielski, Wielcy Malarze* nr 105, Kraków 2000, s. 29.
- 24 Kazimierz Malewicz, *Wielcy Malarze*, nr 100, Kraków 2000, s. 13.
- 25 A. Turowski, op. cit., s. 20.
- 26 Tarasewicz, podaje za: *Jerzy Nowosielski, Wielcy Malarze*, op. cit., s. 30.
- 27 P. Evdokimov, op. cit., s. 162.
- 28 M. Ślizińska (red.), *Leon Tarasewicz*, Warszawa 2003, s. 4.
- 29 ibidem, s. 4.
- 30 ibidem, s. 6.
- 31 podaje za: *Jerzy Nowosielski, Wielcy Malarze*, op. cit., s. 30.
- 32 *Leon Tarasewicz*, op. cit., s. 9.
- 33 J. Nowosielski w rozmowie z R. Zamysłowskim, *Religia jest rzeczą bardzo niebezpieczną*, [http://niniwaz.cba.pl/religia\\_jest.htm](http://niniwaz.cba.pl/religia_jest.htm)

---

# Barbara Kawalec

---

## TEORIA KOLORÓW GOETHEGO

---

Dyplom 2005

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **CYKL OBRAZÓW „OKNA”**

Promotor: **PROF. MACIEJ BIENIASZ**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR DOROTA GŁĄZEK**

Recenzent: **ADI. ANDRZEJ TOBIS**

SPECJALIZACJA DODATKOWA:

Katedra Projektowania Graficznego

Pracownia Plakatu

Promotor: **PROF. ROMAN KALARUS**

Temat: **CYKL PLAKATÓW KULTURALNYCH**

**Gdy** w 1665 roku Sir Isaac Newton rozszczepił promień światła białego wreszcie zostało wyjaśnione pochodzenie kolorów. Dotychczas większość ludzi zgadzała się z poglądem pochodzącym jeszcze od Arystotelesa, według którego samo czyste światło nie ma żadnej barwy, zaś kolor jest cechą danego przedmiotu.<sup>1</sup> Odkrycie Newtona nastąpiło w czasie, gdy wielu artystów szukało teoretycznych podstaw stosowania koloru. W *Dialogue sur le Coloris* wydanym w 1672 roku Roger de Piles zauważa, iż o ile wielu malarzy można uznać za świetnych rysowników, niewielu jest dobrych kolorystów. Wyjaśnia ten fakt tym, że rysunek ma określone reguły bazujące na anatomii i perspektywie, natomiast nikt nie określił precyzyjnych reguł dla użycia koloru.<sup>2</sup> Tym, którzy szukali tego typu wskazówek, teoria Newtona niewiele jednak mogła pomóc. Uczony zajął się jedynie przyczyną powstawania barw świetlnych. Jego poglądy zdobyły dużą popularność zarówno wśród uczonych jak i laików, ale dla malarzy pozostały zupełnie nieprzydatne.<sup>3</sup>

Próba stworzenia teorii przeznaczanej przede wszystkim dla artystów było *Farbenlehre* Johanna Wolfganga von Goethego wydane w roku 1810. Autor uważał ją za podstawę i zachętę dla dalszych badań koloru. Własne oczy były dla niego dostatecznym narzędziem do badań – poznawanie świata kolorów stawało się możliwe dla każdego. Nie uważał nauki za domenę jedynie ludzi wykształconych w tym kierunku. Wskazywał czytelnikom zjawiska, które mogli doszec w codziennym życiu, a wiele eksperymentów dało się przeprowadzić domowymi metodami.<sup>4</sup> Goethe zawsze interesował się sztuką i nauką, jednak nie był profesjonalistą w tej dziedzinie, z czego doskonale zdawał sobie sprawę i co wielokrotnie podkreślał. Mimo wszystko swojej teorii był wyjątkowo pewien.<sup>5</sup> Opublikowana po wielu latach badań książka zawiera opis przeprowadzonych przez niego doświadczeń i obserwacji, a także wnioski, które z nich wyciągnął. W kluczowej kwestii pochodzenia kolorów były one niestety błędne. Goethe nie tylko sądził, że teoria Newtona jest niewystarczająca, uznał ją również za z gruntu fałszywą. O ile w większej części swojej książki dopuszcza możliwość własnej pomyłki i czasami wręcz zachęca innych do zweryfikowania swoich wniosków, to jednak teorię Newtona atakuje wyjątkowo osobiście i zajadłe przyrównując ją do starego zamku, który już dawno należało zburzyć robiąc miejsce dla nowych dokonań. Dobrym przykładem jego radykalnych poglądów jest chociażby ta uwaga oddająca nastawienie pisarza: *Z obrzydzeniem i oburzeniem widzimy jak Priestley w swojej »Historii optyki«, tak jak wielu przed nim, datuje sukces wszystkich badań świata kolorów od epoki rozszczepionego promienia*

światła, lub tego co wydawało się tym być, spoglądając z wyższością na dawniejszych badaczy, którzy mimo wszystko, podążali cicho właściwą ścieżką (...).<sup>6</sup> Zanegowanie wszystkich dotychczasowych osiągnięć nauki przysporzyło autorowi później wielu kłopotów i było jednym z powodów odrzucenia całej jego książki.

Trudno nie zgodzić się z Goethem co do tego, że teoria Newtona rzeczywiście nie wyczerpywała tematu. Sam Newton zauważał jednak, iż kolor jest nie tylko zjawiskiem fizycznym, lecz także doznaniem zmysłowym, ale nie było to przedmiotem jego badań – skupiał się na tym co dawało się obiektywnie stwierdzić. Jego następcy natomiast sprowadzili kolor jedynie do długości fali świetlnej – zupełnie pomijali subiektywne aspekty tego zjawiska.<sup>7</sup> Dopiero w *Farbenlehre* Goethe podszedł do problemu koloru od sony psychologii, estetyki, filozofii oraz techniki malarskiej i to przede wszystkim stanowi o wartości jego pracy. Tłumacząca powstawanie kolorów teoria Goethego ma źródło przede wszystkim w błędnej interpretacji zjawiska barw marginalnych. Ironią losu jest to, że sam Goethe oszega w jednym z fragmentów swojej książki przed wyciąganiem pochopnych wniosków z przeprowadzanych doświadczeń. To zaś przydarzyło się właśnie jemu samemu. Barwy marginalne powstają na granicy światła i ciemności przy przechodzeniu światła białego przez kryształ. Są to: błękit przechodzący w czerwień i żółć przechodząca w czerwień.<sup>8</sup> Stąd przekonanie, że kolory powstają ze zmieszania światła i ciemności. Nie jest to bynajmniej nowa teza. Goethe nawiązuje do teorii Arystotelesa – powszechnie uznawanej już w jego czasach za przestarzałą. Jego poglądy mają też źródło w dziele osiemnastowiecznego francuskiego jezuita Louisa-Bertranda Castela *Optique des couleurs*, który twierdził, że niektóre barwniki z natury pokrewne są jasności lub ciemności.<sup>9</sup> Pomijając inspiracje Goethego dokonania poprzedników, można stwierdzić, że ta teoria powstawania kolorów ma przede wszystkim źródło w jego ogólnej koncepcji świata opartego na przeciwieństwach – ciała i duszy, światła i ciemności, plus i minus itd. Przekonanie to wielokrotnie daje o sobie znać w jego pracy. Nie pasowała do tego teoria, według której w powstaniu barwy miało udział jedynie światło. Jeśli istniały opozycja oraz symetria światła i ciemności, to oba te elementy musiały mieć w tym procesie swój udział.<sup>10</sup>

Goethe zdaje sobie sprawę z rozległości dziedziny, którą się zajmuje. Zwraca uwagę na różne nauki, które mogą wnieść wkład w badanie świata barw. Przykładem tego jest biologia. Skoro kolory pojawiają się na istotach żywych, argumentuje, to należy zbadać co owe zjawiska

wywołuje i od czego zależą. Podobne uwagi czyni autor również na temat fizjologii, chemii i fizyki. Sam nie czuje się odpowiednio kompetentny by takie badania przeprowadzać, ale widzi tu ciekawe wyzwanie dla innych.<sup>11</sup> Wypowiadając się na temat sposobów badania kolorów, autor zauważa, że w przeszłości teoria w tej dziedzinie była ściśle związana z optyką, a co za tym idzie nieodzowna była matematyka. To miało według niego jedynie negatywny wpływ. Pisze: *Teoria kolorów w szczególności dużo ucierpiała poprzez pomieszanie jej z optyką, nauką, która nie może obejść się bez matematyki; podczas gdy sama teoria kolorów może być badana zupełnie niezależnie od optyki. Przyznaje, że jedynie geometria może być badaczowi barw czasem przydatna.*<sup>12</sup> Takie postawienie sprawy przesuwając badanie barw z zakresu nauk ścisłych, gdzie umieścili je Newton i jego następcy, w rejony bliższe filozofii, psychologii i metafizyki, czego wyrazem jest teoria Goethego w samej swej istocie. Goethe wspomina także o problemie, którym wielu uczonych i artystów zajmowało się zarówno przed nim, jak i wiele lat potem. Chodzi tu mianowicie o wzajemne relacje kolorów i dźwięków. Wielu ludzi próbowało na podstawie najrozmaitszych zasad przypisywać kolejnym dźwiękom odpowiadające im barwy. Starali się też odkryć reguły wspólne światom dźwięków i barw. Charakterystycznym przykładem był insument zaprojektowany w połowie XVIII wieku przez Louisa Bertranda Castela. Każdemu dźwiękowi przypisany był konkretny kolor – każdy utwór muzyczny miał więc też swoją interpretację kolorystyczną. Nawet Newton, opowiadający się za ściśle naukowym podejściem, rozróżnił siedem kolorów podstawowych w rozszczepionym przez siebie promieniu światła. Jedynym tego uzasadnieniem była analogia w muzyce.<sup>13</sup> Goethe nie próbuje w swojej pracy czynić takich porównań, choć dopuszcza możliwość odkrycia przez kogoś odpowiednich reguł. Pokrewieństwo światów muzyki i koloru jest dla niego niezaprzeczone, ale nie próbuje ustalić konkretnych odniesień – uważa to za niemożliwe. Obie dziedziny rządzone są jedynie wspólnymi wyższymi prawami. Pisze o nich: *Są jak dwie rzeki, które mają swoje źródła w tej samej górze, lecz później płyną w zupełnie różnych warunkach i przez zupełnie odmienne regiony, tak więc nie można ich w tym czasie porównywać. Oba są podstawowymi elementami działającymi według ogólnego prawa podziału i tendencji do jedności, falowania i drgania, jednak działają w zupełnie różnych obszarach, w różny sposób, w różnych środowiskach i na różne zmysły.*<sup>14</sup>

Szczególnie interesującą częścią książki Goethego są sony poświęcone oddziaływaniu poszczególnych kolorów, a także ich zestawień,



na ludzką psychikę, jego zastosowania w malarstwie, czy farbiarstwie. W wielu wypadkach są to dość luźne uwagi – sam autor zdaje sobie sprawę, że są to dziedziny jeszcze mało zbadane. Rozróżnia między oddziaływaniem barw w stanie czystym (bez związku z naturą i kształtem obiektu, na którym się znajdują), a oddziaływaniem w konkretnym kontekście, na określonej powierzchni – na przykład użyte w malarstwie, czy stroju. Kolory są ważnym elementem sztuki i „mogą służyć wyższemu celom estetycznym”. Mają też określone wartości moralne. Na ogół kolory dostarczają nam przyjemności. Są dla nas tak ważne jak światło. Właśnie to uczucie przyjemności może być źródłem przypisywania własności leczniczych kolorowym kamieniom szlachetnym. Aby doświadczyć wpływu, jaki wywiera na nas dana barwa, najlepiej jest być przez nią zupełnie otoczonym – znajdować się w pomieszczeniu pomalowanym na dany kolor lub patrzeć przez zabarwione szkiełko. Kolory wywołują w nas emocje niezależnie od obiektu, na którym się pojawiają, jednak najlepiej obserwować ich oddziaływanie, gdy są w stanie czystym.<sup>15</sup> Wszystkie barwy chromatyczne są dla Goethego jaśniejsze od czerni i ciemniejsze od bieli. Jedynymi barwami fundamentalnymi są błękit (najbliższy ciemności – braku światła) i żółcień (najbliższy jasności). Jeśli zmieszamy je w czystej postaci powstaną zieleń. Jeśli zaś je zagęścimy staną się czerwone. Gdy zmieszamy je w takim stanie otrzymamy czystą czerwień – najdoskonalszą z barw. Ta teoria ma w dalszej części książki wpływ na porządek kolorów i przypisywanie im właściwości i znaczeń.

Żółty jest, według Goethego, jednym z dwóch kolorów podstawowych. Jeśli podzielimy kolory na posiadające wartości dodatnie i ujemne, znajduje się on po stronie dodatniej. W przekonaniu autora, jak i większości ludzi, jest kolorem najbliższym światła. Wywołuje pozytywne skojarzenia i wrażenie ciepła. Symbolizuje radość, honor i godność. Najlepiej prezentuje się na gładkich wypolerowanych powierzchniach. Łatwo się jednak brudzi tracąc swoje pozytywne właściwości. Jego zielonkawy odcień, kolor siarki, skłania się ku kolorom ujemnym i robi nieprzyjemne wrażenie. Także położony na szorstkiej powierzchni, gdzie nie promieniuje swoją pełną energią, przestaje kojarzyć się ze złotem i ogniem. Stać się odpychającym kolorem hańby. Dowodem na takie poszeźwanie żółci jest, według autora, kolor kapeluszy noszonych w jego czasach przez bankrutów.<sup>16</sup>

Kolor nazywany powszechnie pomarańczowym Goethe, nie używając tej nazwy, dzieli na dwa osobne kolory. Pierwszym z nich jest

czerwonożółty. Według jego teorii powstawania barw, powstaje on poprzez intensyfikację żółci, bądź też jej ściemnienie. Jest to kolor ognia lub zachodzącego słońca. Wszystkie cechy żółci wzmagają się w nim.

Następną w kolejności barwą powstającą przy intensyfikacji żółci jest żółtoczerwony. Ma w sobie jeszcze więcej energii. Temu faktowi przypisuje autor jego popularność wśród dzieci, ludzi prostych lub niecywilizowanych.<sup>17</sup>

Kolorem przeciwstawnym żółtemu i drugim podstawowym kolorem u Goethego jest błękit. Będąc po stronie ujemnej, jest związany z ciemnością. Pomimo tych cech wywołuje przyjemne doznania. *Ten kolor wywiera szczególnie i prawie nieopisywalny wpływ na oko. Jako barwa jest silny, ale leży po stronie ujemnej i w swojej najwyższej czystości jest jakby pobudzającą negacją. Jego wygląd jest więc rodzajem sprzeczności między podnieceniem a spokojem. Oddalając się pociąga nas za sobą. Kojarzy się z chłodem i ciemnością. Pokoje w tym kolorze wydają się być większe, ale przy tym zimne i puste. Tak samo jak żółty, błękit może się pogłębiać. Przechodzi wtedy w kolor czerwono-błękitny (podobnie jak w przypadku pomarańczowego, autor dzieli fiolet na dwa kolory). Ów kolor nadal jest po stronie ujemnej, ale ma już coś w sobie z żywoci czerwieni. Pogłębiając się przechodzi w błękitnoczerwony.*

Czerwień jest kolorem szczególnym. Powstaje poprzez pogłębienie się żółci oraz błękitu i późniejsze połączenie tych kolorów. Autor pisze: *Obserwowaliśmy ciągły postęp w intensyfikacji żółci i błękitu i widzieliśmy jakie wrażenia wywołują poszczególne stany; stąd można wyciągnąć wniosek, że teraz po połączeniu pogłębionych skrajności musi nastąpić uczucie spełnienia: w ten sposób w zjawiskach fizycznych, ten najwyższy ze wszystkich przejawów koloru następuje ze złączenia dwóch przeciwieństw, które stopniowo przygotowywały się do unii.*<sup>18</sup> Czerwień zawiera w sobie oba kolory składowe, choć jest zupełnie odrębna i nie skłania się ani ku żółci, ani ku błękitowi. Wywołuje wrażenie powagi i dostojeństwa. Nie przez przypadek jest kolorem królów.

Z tych samych kolorów co czerwień powstaje też zieleń, aczkolwiek w zupełnie inny sposób. Żółć i błękit łączą się w niej w stanie czystym. Jeśli zmiesza się je w stanie czystym, zieleń wywołuje wrażenie spokoju i spełnienia: *Oglądający nie ma ani chęci ani siły wyobrazić sobie stan poza nią. Stąd jest on najczęściej wybierany do pokoi, które są stale zamieszkiwane.*<sup>19</sup>

Trzeba zauważyć, że Goethe zdecydowanie odróżnia oddziaływanie koloru na ludzką psychikę wynikające z jego natury, od skojarzeń

wywoływanych przez przypisywane mu znaczenia, które zależą od kultury. O tym pierwszym przypadku autor pisze: *Pokazaliśmy powyżej na różnych przykładach, że każdy kolor wywołuje wyraźne wrażenie na umyśle i w ten sposób jednocześnie kieruje się do oczu i uczuć. Stąd wynika, że kolor może być użyty do określonych moralnych i estetycznych celów. Takie zastosowanie, zupełnie zgodne z naturą, możemy nazwać symbolicznym, jako że kolor byłby użyty zgodnie ze swoim wpływem i od razu oznajmiałby swoje znaczenie.*<sup>20</sup> Innym użyciem koloru jest użycie alegoryczne. Pojęcia, które dana barwa oznacza nie jesteśmy w stanie intuicyjnie odgadnąć. Przykładem jest kojarzenie koloru zielonego z nadzieją. W samej naturze owej barwy nie ma nic co mogłoby ów wybór uzasadniać. Autor wspomina o jeszcze jednym sposobie interpretacji koloru. Może on być mistycznym językiem *bo skoro każdy diagram reprezentujący różnorodność kolorów prowadzi do pierwotnych zależności, które należą zarówno do natury jak i organu wzroku, nie może być wątpliwości, iż można je użyć jako języka w przypadkach gdy chcemy wyrazić podobne pierwotne zależności nie objawiające się zmysłom w tak silny i różnorodny sposób.*<sup>21</sup> Powiązania między kolorami w teorii Goethego mogą mieć swoją mistyczną interpretację. Żółć i błękit, leżące na dwóch przeciwległych krańcach skali przyciągają się i zdążają ku sobie. Zwykle zmieszanie ich ze sobą, dające zieleni odnosi się do ziemskiego pokolenia Elohim (czyli duchów lub aniołów). Gdy pogłębiając się łączą się w czerwień, to połączenie wiąże się z pokoleniem niebiańskim. Autor poprzestaje na tym jednym przykładzie, mając nadzieję, że gdy jego teoria się rozpowszechni zastosowania i aluzje, alegoryczne, symboliczne i mistyczne pojawią się w zgodzie z duchem czasów. Wydaje się poświęcać bardzo niewiele miejsca mistycznemu i filozoficznemu aspektowi swojej teorii, jednak cała książka jest przesiąknięta jego wizją świata opartego na dopełniających się przeciwieństwach. Barwy, zarówno w sposobie powstawania jak i we wzajemnych relacjach, podporządkowane są tym samym ogólnym zasadom co reszta natury. Żaden kolor nie może istnieć samodzielnie. Dopiero w parze z kolorem przeciwstawnym tworzy harmonijną całość. Nasze oczy same domagają się takiego dopełnienia.

Ludzie posiadają instynkt podpowiadający im jak harmonijnie dobierać kolory. Goethe wiąże upodobanie do wyrafinowanych kolorów oraz umiejętność ich zestawiania z kulturą i wykształceniem. Przyznaje jednak, że nawet ludzie nieuczeni mają w tym względzie pewną intuicję. Przykładem jest sposób malowania twarzy przez Indian. Zaprezentował go Goethemu pewien oficer po powrocie z Ameryki. Autor ocenia efekt

jako nie nieprzyjemny. Wnioskuje stąd, że ludzie niezależnie od kultury kierują się podobnymi zasadami przy komponowaniu zestawień kolorystycznych.<sup>22</sup> Przy tym samo upodobanie do takich a nie innych barw może zależeć od charakteru narodowego: *Narody pełne życia, na przykład Francuzi, lubią intensywne kolory z aktywnej sony skali, spokojne narody, jak Anglicy i Niemcy noszą słomkową żółć razem z ciemnym błękitem.*<sup>23</sup>

Jak już wspomniałam, pragnienie Goethego by jego książka zainspirowała innych badaczy do zainteresowania się mało poznanym światem barw nie spełniło się. Błędne wytłumaczenie powstawania kolorów spowodowało uznanie go za dyletanta i zignorowanie jego innych, tym razem już trafnych, obserwacji i wniosków. Inną przyczyną było też zapewne uznawanie przez wielu artystów w owym czasie, w epoce klasycyzmu, koloru za rzecz drugorzędną.<sup>24</sup> Jednym z niewielu zainteresowanych badaniami Goethego był malarz z Hamburga – Philipp Otto Runge. Jego książka *Die Farben-Kugel* ukazała się w tym samym roku co *Die Farbenlehre*. Jej tematem jest przede wszystkim tytułowa kula barw – opracowany przez autora system trójwymiarowo porządkujący kolory. Dopiero na końcu wspomina on o swoich subiektywnych odczuciach związanych z nimi. Runge przez wiele lat korespondował z Goethem wymieniając poglądy i głównie dla tego ich teorie łączy się ze sobą. Sam Goethe bardzo cenił sobie ich współpracę i widział w Rungem bratnią duszę. Było to tylko złudzenie. W rzeczywistości, nie mieli ze sobą zbyt wiele wspólnego. Runge akceptował teorię Newtona i jego siedem kolorów podstawowych, zresztą sposób w jaki one powstają nigdy nie stanowił przedmiotu jego zainteresowania. Nie zajmował się wpływem barw na ludzki umysł, ani sposobem poszegania ich przez człowieka. Skupił się raczej na znalezieniu systemu dla uporządkowania kolorów, co miało pomóc artystom w pracy.<sup>25</sup> Odkrycia Newtona nie uważał za przydatne w jakikolwiek sposób malarzom. Rozróżniał między studiowaniem światła – zadaniem dla fizyków, a praktycznym studiowaniem koloru jako pigmentu – domeną artystów. Podobnie jak Goethe uważał poznanie zasad użycia koloru za wyjątkowo ważny element wykształcenia artysty. Upadek sztuki przypisywał zanikowi wiedzy o kolorze. Według Rungego, jedynie Coreggio i niektórzy holenderscy miszowie rozumieli go w sposób instynktowny.

Jednym z najważniejszych zagadnień, które Rungego zajmowały jest, typowe dla romantyzmu, przypisywanie barwom mistycznych i filozoficznych znaczeń. Uważał barwy za siłę objawiającą w naturze boskie prawdy, na przykład poprzez istnienie trzech kolorów podstawowych

wych symbolizujących Tróję Świętą. Błękit symbolizuje Ojca, czerwień – Syna, zaś żółć – Duch Świętego. W pewnym sensie kolory mogą wyrażać całą historię zbawienia. Światło było zagubione w ciemności i dopiero śmierć Chrystusa na krzyżu zwróciła nam je w naszej wierze. Trzy czyste kolory symbolizują raj, który był dla nas zamknięty, są też wyrazem obecności Boga w naszej duszy. Runge dzieli też kolory w inny sposób – na ziemskie i niebieskie, a także na posiadające pierwiastki żeński bądź męski.<sup>26</sup> W tym, opartym na przeciwieństwach widzeniu świata, jest bardzo podobny do Goethego. Goethe jednak nie posuwa się aż tak daleko w przypisywaniu barwom mistycznych znaczeń. Być może zdaje sobie sprawę z tego, że jest to bardzo subiektywna sprawa, a on w *Farbenlehre* dąży do ustalenia i udowodnienia faktów w tak pełnej niepotwierdzonych teorii dziedzinie jaką jest nauka o barwach. Dlatego też poświęca temu zagadnieniu bardzo niewiele miejsca.

Drugim artystą, którego imię łączy się z teorią Goethego jest Joseph Mallord William Turner. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą dwóch jego obrazów namalowanych w hołdzie dla Goethego. Są to: *Cień i ciemność: wieczór potopu oraz Światło i kolor (Teoria Goethego): poranek po potopie – Mojżesz piszący Księgę Rodzaju*.<sup>27</sup> Pierwszy z tych obrazów utrzymany jest w ciemnej, błękitnawej tonacji, drugi zaś w jasnej, ciepłej. Ich celem jest przede wszystkim ukazanie zdolności koloru do przekazania konkretnej idei, nasaju, a nie wrażenia ciemności i światła.<sup>28</sup> Można w nich doszec, charakterystyczny dla prac Turnera, kontrast uzyskany poprzez przeciwstawienie sobie barw ciepłych i zimnych, nie zaś barw komplementarnych. Nie pasuje to do teorii Goethego, dla której te obrazy miały być przecież hołdem.

Trudno jednoznacznie określić jakie były poglądy Turnera na kolor. Żywo interesował się tym tematem. Prowadził nawet przez pewien czas wykłady w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Niewiele jednak ocalało z nich notatek. Artysta nie był elokwentny, więc dla większości studentów były zupełnie niezrozumiałe.<sup>29</sup> Turnera w *Farbenlehre* pociągało przede wszystkim podkreślenie roli ciemności w procesie powstawania barw. Miał jednak za złe Goethemu określenie jej jedynie jako brak światła. Dla niego światło, ciemność i barwy były substancjami, nie tylko promieniami odbitymi od różnych powierzchni. Światło w jego obrazach, a zwłaszcza tarcza słoneczna, malowane było grubymi warstwami farby.<sup>30</sup> Nie zgadzał się również z opisywanym przez Goethego sposobem powstawania czerwień, w tym względzie bliższa mu prawdopodobnie była teoria Newtona.<sup>31</sup>

Nie można powiedzieć by teoria Goethego w jakiś szczególny sposób wpłynęła na Turnera. Szukał w niej raczej potwierdzenia własnych, już ukształtowanych, poglądów. Nie ma dowodów na to, że fragmenty poświęcone użyciu koloru w malarstwie pomogły mu w pracy. Jak wielu malarzy posługiwał się przy malowaniu przede wszystkim intuicją. Sądzę, że zrozumiał ten problem Runge, który zajmował się naukowym badaniem koloru, będąc przecież przy tym także artystą. Nigdy nie był pewien jaka powinna być relacja między teorią a praktyką malarską. W jednym z listów do brata pisał o swojej „kuli barw”: *...jest to dla mnie konieczne, bym pracując jako artysta, nic o niej nie wiedział, gdyż to są dwa różne światy, które się we mnie spotykają*.<sup>32</sup> Być może ten odczuwany przez Rungego podział na dwie różne sfery, sztuki i nauki, był powodem, dla którego jego książka ograniczała się jedynie do suchych, naukowych faktów, pomimo szerokich zainteresowań autora.

Znamienne jest, że o ile teoria Goethego nie spotkała się z uznaniem wśród artystów, wzbudziła duże zainteresowanie wśród filozofów. Schelling korespondował z autorem jeszcze przed publikacją pełnej wersji *Farbenlehre* i wiele idei Goethego pojawia się w *Philosophie der Kunst* napisanej w latach 1802-3. Również Schopenhauer w *Über das Sehen und die Farben* opiera się w dużej mierze na poglądach Goethego, Hegel natomiast korzysta z niej w swoich wykładach na temat sztuki.<sup>33</sup> Zarówno Hegel jak i Schopenhauer odrzucają optykę Newtona na rzecz teorii Goethego. Pociąga ich oparty na przeciwieństwach sposób powstawania barw i odbierania ich przez ludzkie oko. Heglowi udziela się również entuzjazm Goethego dla problemu koloru i przekonanie o jego wysokiej pozycji w sztuce. Píše: *Malarstwo nie tylko nie odczuwa braku trzeciego wymiaru, lecz właśnie z całym rozmysłem go odrzuca, aby to, co jest tylko przeszennie realne zastąpić wyższą i bogatszą zasadą barwy. Kolor jest dla niego bardziej idealną zasadą zdolną przedstawić bardziej idealną treść*.<sup>34</sup>

Fakt, że teoria Goethego bardziej przemawiała do filozofów niż do malarzy, wynika z pewnością częściowo z tego, że sama w sobie była raczej teorią filozoficzną. Sposób w jaki według niego powstają barwy z pewnością przekonywał wielu nie ze względu na przedstawione dowody, ale na światopogląd, którego była wyrazem. Natomiast dopiero w dwudziestym wieku doszeżono w *Farbenlehre* interesujące obserwacje dotyczące fizjologii i psychologii, choć, jak sądzę, i ten sukces nie zadowoliłby autora. Napisał swoją książkę przede wszystkim dla malarzy, a oni ją odrzucili. Dlatego stwierdzał z goryczą w jednym z listów, że *znajduje poparcie jedynie wśród umarłych*.<sup>35</sup>

#### BIBLIOGRAFIA:

- R.M.Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge. A Study in Nineteenth Century Art Theory And Iconography*, Northern Illinois University Press 1970  
J.W. von Goethe *Theory of Colours*, London 1970  
J.Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from antiquity to abstraction*, London 1993  
J.Gage, *Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism*, London 2002  
J.Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969  
M.Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1979  
W.Vaughan, *Romanticism and Art*, London 1994

#### PRZYPISY

- 1 D.B.Judd, Preface, w: *J.W. von Goethe, Theory of Colours*, London, 1970, s. 5.
- 2 J.Gage, *Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism*, London 2002, s. 134.
- 3 M.Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, tom II*, Kraków 1979, s. 70.
- 4 J.Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from antiquity to abstraction*, London 1993, s. 201.
- 5 D.B.Judd, *op. cit.*, 1970, s. 9.
- 6 J.W. von Goethe, *Theory of Colours*, London, 1970, s. 45.
- 7 D.B.Judd, *op. cit.*, 1970, s. 7.
- 8 D.B.Judd, *op. cit.*, s. 12.
- 9 M.Rzepińska, *op. cit.*, s. 75.
- 10 *ibidem*.
- 11 J.W. von Goethe, *op. cit.*, 1970, ss. 291-297.
- 12 *ibidem*, s. 287.
- 13 J.Gage, *Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism*, London 2002, s. 139.
- 14 J.W. von Goethe, *op. cit.*, ss. 298-300.
- 15 *ibidem*, ss. 304-305.
- 16 *ibidem*, ss. 306-308.
- 17 *ibidem*, s. 310.
- 18 *ibidem*, s. 314.

- 19 *ibidem*, s. 316.
- 20 *ibidem*, s. 350.
- 21 *ibidem*, s. 351.
- 22 *ibidem*, s. 326.
- 23 *ibidem*, s. 328.
- 24 M.Rzepińska, *op. cit.*, s. 74.
- 25 J.Gage, *op. cit.*, ss. 169-172.
- 26 R.M. Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge. A Study in Nineteenth Century Art Theory And Iconography*, Northern Illinois University Press 1970, ss. 89-95.
- 27 oba obrazy znajdują się w Tate Britain Gallery w Londynie.
- 28 J.Gage, *op. cit.*, s. 165.
- 29 J.Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London, 1969, s. 117.
- 30 J.Gage, *Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism*, London 2002, s. 165.
- 31 J.Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from antiquity to abstraction*, London 1993, s. 204.
- 32 J.Gage, *Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism*, London 2002, s. 175.
- 33 J.Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from antiquity to abstraction*, London 1993, s. 202.
- 34 M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 85.
- 35 J.Gage, *Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism*, London 2002, s. 173.

---

Zofia Przybylska

---

# TANIEC WSPÓŁCZESNY. ROZWAŻANIA NA MARGINESIE TWORZENIA IDENTYFIKACJI WIZUALNEJ MIĘDZYNARODOWEJ KONFERENCJI TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO I FESTIWALU SZTUKI TANECZNEJ.

---

Dyplom 2008

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **GRAFIKA**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **IDENTYFIKACJA WIZUALNA MIĘDZYNARODOWEJ  
KONFERENCJI TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO I FESTIWALU SZTUKI  
TANECZNEJ**

Promotor: **PROF. MARIAN OSLISLO**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR HAB. IRMA KOZINA**

Recenzent: **ADI. MARIAN SŁOWICKI**

Recenzent: **ADI. II<sup>o</sup> BOGDAN KRÓL**

## I. WSTĘP

### 1. Taniec w ujęciu antropologiczno-historycznym

Nie jest moim celem zdefiniować pojęcie tańca, ani nawet wyczerpująco opisać jego złożoność. Zdaję sobie sprawę, że teoretyczne zaplecze tego zjawiska wciąż się kształtuje i brakuje zgodności na temat genezy i rodowodu tańca. Trudno opisać słowami coś, co samo w sobie nie posługuje się środkami werbalnymi. Podjęcie tego tematu wydaje mi się mimo wszystko bardzo kuszące. Taniec jest taką formą ludzkiej działalności, która nie jest jednowymiarowa. Bogactwo środków formalnych, jakimi się posługuje, treści jakie przekazuje i emocje jakie wzbudza, jest nieograniczone. Jednak ciągle poszerzanie granic tego, co nazywamy tańcem, a wręcz ich zacieranie, utrudnia klasyfikację tego zjawiska. W encyklopedii powszechnej Larousse'a czytamy, że taniec to *forma ekspresji ludzkiego ciała podlegająca rytmowi, muzyce lub kompozycji choreograficznej*.<sup>1</sup> Anna Królca przywołuje definicję tańca, w tradycyjnym ujęciu, jako kombinację figur skodyfikowanych bądź nie.<sup>2</sup> Z kolei Roger Garaudy, tłumacząc istotę tańca, odwołuje się do etymologii słowa *tańczyć*, które we wszystkich językach europejskich wywodzi się od rdzenia *tan* oznaczającego napięcie. Na tej podstawie formułuje on stwierdzenie, według którego taniec jest intensywnym odczuwaniem i wyrażaniem stosunku człowieka do przyrody, do społeczeństwa, do przeszłości i do bogów.<sup>3</sup> W oparciu o tak różne definicje trudno stwierdzić, czy z tańcem mamy do czynienia tylko wtedy, gdy ruch ludzkiego ciała podporządkowany jest muzyce. Czy może być on wynikiem odkrywania ruchów natury i podążania w jej rytmie? Jeśli taniec to skodyfikowany zestaw ruchów, to na ile możliwe jest także autentyczne wyrażanie własnych stanów emocjonalnych w tańcu? Według niektórych tzw. ruchy taneczne obserwować można już w życiu płodowym.<sup>4</sup> We wczesnych fazach dzieciństwa człowiek także wykonuje tego typu ruchy i niekoniecznie są one podporządkowane muzyce. Częściej wyrażają potrzebę bezpieczeństwa i ciepła, którą odczuwaliśmy w okresie płodowym lub są sposobem na wyładowanie nagromadzonej w ciele energii. Co więcej, idąc tropem nie do końca uświadomionych i fizjologicznie niezbędnych ruchów ciała, tańcem można nazwać także pewne zachowania u zwierząt, takie jak tańce godowe.

Nie zagłębiając się w tego typu spekulacje warto zastanowić się, kiedy taniec staje się sztuką. Tak jak w przypadku innych jej dziedzin

taniec jest formą sztuki, gdy wyraża treści abstrakcyjne, gdy jest wyrazem ludzkiej ekspresji, gdy tancerz coś swym tańcem komunikuje. Emile Jacques-Dalcroze zauważa: *Myśl artystyczna nie jest jedynie wynikiem wibracji nerwowych, fizycznych i instynktownych; emanuje ona z tajemniczego wnętrza w którym doznania fizyczne przetwarzają się pod wpływem wyższych sił i pragnień. Nie mam najmniejszych wątpliwości, że organizm prawdziwego artysty funkcjonuje poza jego świadomością. Ale przejawy podświadomości nie wystarczą do stworzenia dzieła sztuki, ponieważ sztuka wymaga harmonii, ładu, a te dwa czynniki uzależnione są od świadomego «ja».*<sup>5</sup> Kolejnym warunkiem zaistnienia aktu twórczego jest więc świadomość.

Można przyjąć, że właściwie sztuka tańca rodzi się wraz z pojawieniem się człowieka na ziemi i początkami zdolności abstrakcyjnego myślenia. Tam gdzie formułuje on pierwsze społeczności, gdzie tworzy się ich hierarchia, gdzie występuje obrzędowość, kult i mistyka, tam pojawia się taniec. Staje się on formą organizującą i stymulującą ludzkie życie. Taniec jest częścią rytuału pozwalającego zawładnąć siłami natury, formą uwielbienia bóstw i próbą nawiązania kontaktu z duszami przodków. W pierwotnym społeczeństwie tancerz był swego rodzaju kapłanem, a jego taniec modlitwą przebłągalną. Pierwsze tańce o charakterze rytualnym datuje się na okres paleolitu, ale ślady historyczne świadczą o tym, że taniec mógł powstać w cywilizacji Sumerów w rejonie Mezopotamii, gdy pojawiały się pierwsze bóstwa.<sup>6</sup> Jak podkreśla Walter Sorrel: *Każdy taniec jest obrzędem z ukrytymi korzeniami rytuałów, nawet w takich stylowych formach jak balet. W naszych czasach tancerz może ignorować powiązanie tańca z kultowym charakterem istniejącym od wczesnych początków, lecz nie może temu zaprzeczyć.*<sup>7</sup> Rdzenny mieszkaniec Afryki tańcem manifestuje przynależność do plemienia i tylko przez żywe w nim uczestnictwo ta jedność ma szansę się uobecnić. Ruch taneczny i plastyczna obudowa jest mocno stylizowana i wyrazista, akcentując tym samym silny związek z siłami nadprzyrodzonymi. Warto zwrócić uwagę na zdumiewający fakt, jak różne jest postrzeganie tańca w różnych kulturach i jak różne pełni w nich role. Mogłoby się wydawać, że niewerbalna forma komunikacji posługująca się przecież podobnym medium (w tym wypadku ciałem) powinna rozwijać się w podobnym tempie i raczej łączyć, niż dzielić. Na to, dlaczego w jednych kulturach taniec jest sztuką wiodącą, a w innych nie, ma wpływ wiele czynników, od religii, przez tło historyczne, po sytuacje gospodarczą. Powtarzając za czeskim choreologiem Janem Rey'em nie możemy zapominać o tym, że chociaż w Japonii czy Kambodży taniec nie stracił tak bardzo na

znaczeniu, jak w kulturze europejskiej, to uległ on jednak skostnieniu i funkcjonuje jako *żywa tradycja*.<sup>8</sup> W naszej kulturze, choć taniec nie zyskał takiego statusu, widać przynajmniej większą swobodę w poszukiwaniu nowych form tanecznego wyrazu.

W starożytnej Grecji taniec był jednym z trzech elementów tzw. *trójjedynnej chorei* – formy ludzkiej ekspresji łączącej taniec, muzykę i śpiew. Naturalny związek tańca z choreią podkreśla zasób słów, jakimi wówczas Grecy opisywali działania związane z ruchem, gestem, głosem i melodią. W starożytnej grece czasownik *melpain* oznacza zarówno ruch ciała, jak i ruch głosu, a słowo *chorsos* dotyczy tańczących i śpiewających uczestników obrzędu. Starożytna choreia dotyczy jednak głównie obyczajowości i wierzeń ówczesnego człowieka. *Kiedy Grek rodził się, kochał czy umierał, czynił to w rytmie odwiecznej chorei* zauważa Włodzimierz Tomaszewski.<sup>9</sup> Nowonarodzone dziecko ateńskie dołącza do wspólnoty rodzinnej w objęciach ojca wykonującego swoisty taniec wokół ogniska domowego. Dzisiejsze orszaki żałobne, to pozostałość po tańcach, które towarzyszyły zmarłym w przejściu do innego świata. Sceny te utrwalano między innymi na malowidłach ściennych w grobach Egipcjan i Etrusków oraz w epejach Homera. Taniec jako odrębna dziedzina sztuki pojawia się u Greków w okresie klasycznym (v w. p.n.e). Ale sztuka rozumiana jest jako wytwarzanie zgodnie z regułami, a nie tworzenie rzeczy pięknych. W Rzymie za sprawą Cyclerona krążyło powiedzenie, że tańczy tylko pijany (*Nemo saltat, nisi ebrius*). Badacze starożytności wspominają jednak pojedynkę, jaki stoczył on z rzymskim aktorem Roscjuszem o to, kto lepiej wyrazi swoją myśl: *Cycero – za pomocą słowa, czy Roscjusz ruchem swojego ciała. W efekcie Cycero uznaje wyższość przeciwnika, mówiąc: (...) jest to artysta tej miary, że ma się wrażenie, że jego jednego warto oglądać na scenie, a zarazem jest to tak wartościowy człowiek, że właściwie nie powinien występować na scenie.*<sup>10</sup> Widać, że scena jest tu czymś pejoratywnym, dlatego, że kojarzy się z niewolnikami. Coraz bardziej zhierarchizowane społeczeństwo antyczne dzieli się na odbiorców i wykonawców chorei. Większość władców z przodowników tańca, którymi zwykło się ich określać staje się z czasem jego odbiorcami. Taniec staje się rozrywką możnowładców, umacnia ich status boskich namiestników. Tym samym tworzą się dwa bieguny w europejskiej kulturze tańca, z których jeden to sztuka wysoka reprezentowana przez możnowładców i im podporządkowana, a drugi to praktyka niższych warstw społecznych lub środowisk mieszczańskich, służąca zabawie i szeroko rozumianej rozrywce.

## 2. Renesans tańca jako odrębnej formy sztuki na przełomie XIX i XX wieku.

Za renesans tańca jako odrębnej formy sztuki możemy uznać XIX wiek, kiedy zaczęto badać wszechstronne możliwości motoryczne ludzkiego ciała i zdolności wyrażania ruchem stanów emocjonalnych. Prekursorem tańca nowoczesnego (modern) jest François Delsarte, który sformułował zaplecze teoretyczne.<sup>11</sup> Po pierwsze, całe ciało bierze udział w tworzeniu wyrazu i tylko dzięki ekspresji ciała możliwe jest poczucie samorealizacji. Po drugie, wszystkie uczucia mają swój odpowiedni wyraz cielesny. Szerokie obserwacje Delsarte'a przyczyniły się do stworzenia techniki tańca modern. Za pionierkę nowego nurtu w tańcu należy uznać także Marthę Graham. Modernistyczna wizja tańca staje w opozycji do bogatej tradycji sztuki baletowej. Zrywa z kodyfikacją tańca, wirtuozerią i estetycznością. Dąży do maksymalnej ekspresyjności. Powołuje się na teorię Freuda, według której pod uformowanym kulturowo ego istnieje nieuświadomiony i dziewiczy obszar ludzkiej osobowości. Próba ponownego nawiązania z nim kontaktu miała być podstawowym celem działań twórczych. *When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing.*<sup>12</sup> Zdanie Jacksona Pollocka dobrze ilustruje trochę utopijną, ale za to bardzo modernistyczną chęć zatracenia się artysty w akcie twórczym. Taką chęć deklaruje także Martha Graham mówiąc, że *należy siebie zniszczyć, aby odbudować siebie całkowicie odnowioną, zdolną do bezpośredniego wyrażania swym ciałem stanów wewnętrznych. Nie chodzi o zasugerowanie złości, pragnienia, bólu, trzeba być złością, pragnieniem, bólem.*<sup>13</sup> Żywa jest chęć powrotu do pierwotnej idei tańca jako żywego uczestnictwa, tańca, który jest życiem. Twórcy tańca nowoczesnego próbują odkryć istotę ruchów naturalnych, takich jak chód, skok, bieg, oddech i tworzą z nich pełnoprawny element ruchu scenicznego. W coraz bardziej zurbanizowanej, skomercjalizowanej i medialnie manipulowanej rzeczywistości, tancerze modernistyczni stają się „terapietami” ludzkich ciał (i dusz), głoszącymi hasła powrotu do źródeł. Taniec jest ich zdaniem ostatnim łącznikiem między hipercywilizowaną teraźniejszością, a niknącą witalnością wyidealizowanej prymitywnej przeszłości.<sup>14</sup>

Opozycją dla działań modernistycznych jest twórczość choreografa Merce'a Cunninghama związana z takimi prądami w sztuce jak dadaizm, surrealizm, ready made, pop-art, idea multipli. Dla Cunninghama coraz większa informatyzacja, automatyzacja i globalizacja świata

współczesnego wymaga przewartościowania fundamentalnych pojęć związanych z tańcem, takich jak ruch, rytm, czas i przestrzeń. Zmiana relacji między tymi składnikami prowadzi do nowych rozwiązań formalnych. Dzieła Cunninghama zdają się reprezentować wszystkie elementy ponowoczesnej kultury, z dekonstruktywizmem, symultanicznością i przypadkowością na czele. Przez ich pryzmat patrzy on na ruch samego ciała, ale także na całość artystycznego wydarzenia, które tworzy. Chociaż wywodzi się ze szkoły Marthy Graham, esencji modernizmu, odchodzi od jej założeń na tyle daleko, by można go było uznać, jeśli nie za prekursora postmodern dance, to na pewno za inicjatora nurtu. Z całą pewnością można tylko powiedzieć, że interdyscyplinarny charakter jego dzieł, złożoność i analityczność procesu twórczego, intelektualny ekspresjonizm, który reprezentuje, czynią go jednym z największych współczesnych choreografów. Postmodernizm wprowadził do tańca wiele nowatorskich i eksperymentalnych rozwiązań, ale także zanegował istniejącą tradycję i powstałe techniki ruchu tanecznego. Zatarł granice między sztuką a codziennością, między artystą a widzem. Spopularyzował happening i działania interaktywne, a wyjście poza przestrzeń sceniczną/muzealną to elementy, których ślady są wciąż żywe w tańcu współczesnym.

## II. Taniec jako element działań interdyscyplinarnych na przykładzie wybranych artystów XX i XXI wieku.

To ujęcie sztuki tańca nakreśla tylko niektóre zagadnienia z nim związane. Prezentuję w nim przede wszystkim te pojęcia, do których nowatorskie podejście twórców XX i XXI wieku zaowocuje odkryciem nowych form tanecznego wyrazu. Takie, których negacja zaprowadzi do przesunięcia granicy między życiem a tańcem, tańcem a sztuką, twórcą a odbiorcą. Moje zainteresowanie tańcem jest przykładem czyściej, niemalże dziecięcej fascynacji, której nie zdążyły jeszcze stłumić powtarzane definicje i utarte sposoby interpretacji. Intrygujący jest dla mnie fakt, że nawet będąc tylko odbiorcą tej sztuki śledzę równocześnie proces twórczy, towarzysząc artyście. To niezwykła sytuacja dla mnie jako projektanta, dla którego najważniejszy jest efekt końcowy. Projekt raz ukończony żyje własnym życiem, albo od razu umiera. W tańcu dzieło nie może istnieć bez twórcy, chociaż jego obecność nie musi być bezpośrednia. Interdyscyplinarne działania z tańcem zwracają moją

uwagę przede wszystkim dlatego, że reprezentują te formy komunikacji przez sztukę, które świadomie pragnę odbierać. Tworzenie komunikatów angażujących jednocześnie wiele kanałów percepcji jest chyba jedyną metodą poruszenia współczesnego odbiorcy. Zmasowany atak na zmysły, rozum oraz bezpieczne granice codzienności za którymi kryje się nie-artysta.

Amerykańska awangarda taneczna lat 60. rozwijająca się w atmosferze całkowitej swobody twórczej, penetrująca wszelkie obszary sztuki, jednocześnie z nimi polemizując takie ataki czyniła nieustannie. Prekursorem wywodzącym się z amerykańskiej awangardy tanecznej lat 60. takich działań jest Merce Cunningham. Jego uwaga skupia się jednak bardziej na formalnych możliwościach, jakie niesie ze sobą zmiana relacji między ruchem, czasem i przestrzenią, niż na negacji wszelkich dotychczasowych technik w ramach ówczesnego buntu wobec tradycji. Sama forma taneczna, a nie treści i emocje, które tancerz zwykle starał się nią wyrażać, staje się najistotniejsza. Punkt ciężkości z tego, co ruch oznacza, przesuwana jest na to, czym ruch jest. Roger Copeland mówi o tym, że Cunningham ma się tak do modernistycznej wizji tańca, jak Jasper Johns i Robert Rauschenberg mają się do twórczości Jacksona Pollocka.<sup>15</sup> *Zawsze myślałem, że należy atakować lub kwestionować wiele problemów we wszystkich kierunkach. Nie wiem czy mi się to udało, ale zawsze czułem, że należy startować jednocześnie do rozwiązywania problemów ruchu, przestrzeni, czasu, muzyki, sztuk wizualnych pozwalając każdemu z tych elementów na zachowanie niezależności* wyznaje Cunningham.<sup>16</sup> Działania Cunninghama (trudno nazwać je tańcem, skoro, samym tańcem nie są) można uznać za bardzo miejskie. Napewno nie bez znaczenia jest fakt, że Cunningham całe życie działał w Nowym Jorku. W tak wielkiej metropolii różne rodzaje ruchu nakładają się na siebie przypadkowo, zmieniają swoje tempo i kierunki. Dźwięki zmieniają swoje natężenie i charakter. Obraz atakuje niezaliczoną ilością punktów, z których każdy stara się przykuć uwagę przechodnia. Przedmioty nieoczekiwanie i nieustannie wchodzą i wychodzą poza pole naszego widzenia. Ludzie i samochody zatrzymują się, by zaraz potem gwałtownie przyspieszyć. Elementy zrytmizowane kontrastują z przypadkowymi i chaotycznymi. Istnieje rozdźwięk między tym, co widzimy, a tym, co słyszymy. To, czego jesteśmy świadkami w jego dziełach, to głęboka struktura miejskiego życia, a nie jego fotograficzna powierzchnia.<sup>17</sup> „Formalizm” Cunninghama nie polega więc na zastąpieniu sztuki przedstawiającej sztuką nieprzedstawiającą, ale na zmianie starego sposobu mimesis na

nowy, bardziej adekwatnie odzwierciedlający złożoność współczesnego zurbanizowanego życia.

Charakterystyczne dla szkoły Cunninghama było jego podejście do muzyki w tańcu. Ruch, który staje się wartością samą w sobie nie potrzebuje już muzyki, na której oprze swoją rytmikę. Odseparowanie ruchu tanecznego od muzyki kontestowało teorię Emila J. Dalcroza, według którego *działanie muzyki nie dotyczy tylko słuchu, ale całego systemu mięśniowego i nerwowego, (...) a wszelkie odmiany tempa i energii muzycznej można odtwarzać ruchami ciała*.<sup>18</sup> Przeciwnie do swoich poprzedników Cunningham nie uważał, by możliwa była niekontrolowana reakcja mięśni na bodziec dźwiękowy. Zasadą jego wszelkich działań była chęć, by widzieć wyraźnie, a nie odczuwać dogłębnie. *«Seeing clearly» rather than «feeling deeply»*.<sup>19</sup> Muzyka, a może bardziej dźwięk w przedstawieniach Cunninghama jest dziełem przede wszystkim Johna Cage’a, z którym razem z innymi artystami amerykańskiej awangardy, na początku swej działalności współtworzył środowisko żywej wymiany myśli wokół Black Mountain College. Działania Cage’a wpisują się też w nurt muzyczny zwany muzyką konkretną. Według niego nasze definiowanie muzyki opiera się na założeniu, że stara się ona nam coś powiedzieć. Na oczekiwaniu, że fakt słuchania nie jest jedynie słuchaniem samym w sobie, podczas gdy jego zainteresowanie krąży tylko wokół tego, co nazywa *activity of sound* i jego doświadczaniem.<sup>20</sup>

Jednym z cenniejszych doświadczeń pozwalających zrozumieć istotę muzyki jest doświadczenie ciszy. Dźwięk i cisza jest materiałem muzyki, a zintegrowanie tych elementów jest komponowaniem. *I have nothing to say, and I'm saying it*<sup>21</sup> mówi Cage w komentarzu do najbardziej radykalnego swojego utworu *Tacet 4'33* (4 minuty i 33 sekundy ciszy na orkiestrę lub jakikolwiek inny instrument muzyczny). Mam wrażenie, że cisza tak naprawdę nie istnieje, że jest hałasem, tylko o innym natężeniu. Mamrotanie miasta zza okna, delikatny stukot niemal bezszelestnej klawiatury komputera, odgłos przetykania śliny i szelest przewracanych kartek papieru. Prawdopodobnie nawet w spreparowanych, laboratoryjnych warunkach cisza jest niemożliwa, ponieważ słyszeliśmy powidoki zasłyszanych wcześniej dźwięków. W jednym z wywiadów, tłumacząc swoje postrzeganie dźwięku, Cage przywołuje dzieło *Sculpture musicale* Marcela Duchampa, w którym istotnym staje się zagadnienie przestrzeni w muzyce. Dźwięk według niego podlega kategoriom przestrzennym, a nie czasowym, jak zwykle się go postrzegać.<sup>22</sup> W utworze Duchampa różne dźwięki zbiegają się z różnych stron w jeden punkt i tworzą dźwiękowy obiekt.



Współpraca Cunninghama, Cage'a i artystów sztuk wizualnych, to tworzenie kolażu dźwięków, ruchu i obrazu, gdzie wszelkie kombinacje percepcyjne są możliwe. Jednym razem to ruch determinuje muzykę. Tak jest w przypadku performance (1965) *Variations V*, gdzie scena jest opleciona ogniwami fotoelektrycznymi i dwunastoma antenami, które generują dźwięk tylko wtedy, gdy tancerze przemykają koło nich oraz w *TV Return* z 1972 roku, gdzie Gordon Mumma przetwarza elektronicznie dźwięk, generowany przez *telemetryczne pasy* umieszczone na ciałach tancerzy, lub w o rok wcześniejszym solowym występie Cunninghama, gdzie warstwą muzyczną przedstawienia jest jego oddech i bicie serca odbierane i wysyłane drogą radiową.<sup>23</sup> Innym razem taniec i muzyka oraz pozostałe elementy przedstawienia są jak rysunki na dwóch przezroczystych płaszczyznach. Zestawione często przypadkowo, w zupełnie innym kontekście albo wzajemnie się zwalczają albo uzupełniają, albo po prostu tworzą nową jakość. Zagadnienie przypadkowości, tzw. *chance operation*, jest czynnikiem determinującym w sztuce Cunninghama. Objawia się w samych choreografiach, gdzie o kolejności i kombinacji ruchów decyduje np. rzut kostką.<sup>24</sup> Przypadek odgrywa rolę na etapie tworzenia spektaklu i podczas jego wykonywania. Tancerze często improwizują w ustalonych ramach czasowych i przestrzennych, a kompozytorzy odtwarzają muzykę na żywo. Scenografia, czyli to, co wzbogaca wizualnie performances Cunninghama, to często autonomiczne *działa sztuki-objekty* artystów awangardy amerykańskiej lat 60. Przykładem może być tu wykorzystanie srebrnych poliestrowych poduszek Andy'ego Warhola w *Rainforest* (1968) lub spektakl *Walkaround Time* (1968), w którym Jasper Johns tworzy zestaw przestrzennych obramowanych prostokątnych form z przezroczystej folii, z nadrukowanymi organicznym wzorem. Formy te umieszczone są w różnych miejscach na scenie i w powietrzu. Jest to bezpośrednio nawiązanie do *Wielkiej Szyby* Marcela Duchampa, przed którą Cunningham zatańczył w 1964 w wiedeńskim Muzeum Sztuki XX wieku. Ten muzealny event jest symbolicznym znakiem przypominającym, że kontekst sztuki jest sprawą percepcyjnego obramowania.

W twórczości Cunninghama kluczowe jest wykorzystywanie sztuki wideo i multimedialności. Pierwsze użycie przez niego wideo, jako niezależnego medium nastąpiło w spektaklu *Westbeth* (1974), w którym współpracował z Charlesem Atlasem.<sup>25</sup> Projekt ten sprowokował szereg pytań o relację tańca i wideo. W filmie lub sztucewideo, tak jak w kolażu, nowe znaczenia budują się przez bezpośrednie zestawienie różnych

obrazów. W 1994 roku artysta video-dance, choreograf i reżyser Saburo Teshingawara w filmie wideo pt. *Keshioko* również używa konwencji kolażu przeciwstawiając klatki z czarno-białego filmu, o ziarnistej strukturze starego nagrania, przedstawiające ruch tancerzy, z ujęciami wielkich industrialnych przestrzeni.<sup>26</sup> W sztuce video-dance, dzięki odpowiedniemu montażowi, który akcentuje elementy tańca nieuchwytnie z perspektywy widowni, takie jak napięcie mięśni, lub ekspresja twarzy, ciało tańczące staje się również bardziej zindywidualizowane.<sup>27</sup> Ale użycie filmu i wideo w realizacjach Cunninghama służy w szczególności zwiększenie dystansu między pierwszym, a drugim planem (a przynajmniej jego postrzegania).<sup>28</sup> Przykładem może być segment Cunninghama i Atlasa z 1975 roku, który był częścią instalacji *Blue Studio: Five Segments* Nam June Paika – amerykańskiego artysty koreańskiego pochodzenia, zajmującego się sztuką performance i wideo. Tytuł *Blue Studio* nawiązuje do techniki obróbki obrazu, popularnie zwanej blue box, którą wykorzystuje się w filmie i telewizji. Wpływ Paika na Cunninghama jest widoczny w projekcie *Fraction* z 1977 roku, w którym podobnie jak on, w wielu swoich wideoinstalacjach, Cunningham i Atlas tworzą kompozycje zmnożonych ekranów odtwarzające niesynchronizowane obrazy różnych ujęć tańczących postaci. Na czterech z ośmiu ekranów wyświetlane są naprzemiennie zbliżenia tancerzy już widocznych z większego dystansu i takich, które znajdują się poza polem widzenia pozostałych czterech kamer. To, co obecne, ściera się z tym, co nieobecne. Co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne. Co całościowe, z tym, co fragmentaryczne. Symultaniczność planów ma pogłębiać naszą percepcję przestrzeni. Wykorzystanie sztuki wideo pozwala Cunninghamowi jeszcze dobitniej wyrazić chęć przestrzennej decentralizacji w tańcu.

Multimedialne projekty Cunninghama (lub z jego udziałem) często eksploatują pojawiające się ówczesne możliwości łączności, transmisji radiowej czy telewizyjnej. Na długo przed powstaniem Internetu Cunningham eksperymentuje z przedstawianiem jednoczesnych akcji wykonywanych w zupełnie odrębnych lokalizacjach. Na przykład w 1982 roku tańczy w swoim studio na Manhatanie, do muzyki Jerry'ego Hunta, którego elektroniczny utwór grany na żywo z Teksasu transmitowany jest za pomocą linii telefonicznej.<sup>29</sup> Cunningham przez lata uczestniczył także w wielu globalnych *video linkups* Paika opartych na jednoczesnej współpracy wielu artystów z różnych kontynentów. Z początkiem roku 1984 Paik za pomocą transmisji telewizyjnej łączy telewizyjne studio WNET TV w Nowym Jorku z Centrum Pompidou w Paryżu. Rejestracje

live z działań poszczególnych artystów przeplata z obrazami telewizyjnych graficznych struktur. W wydarzeniu oprócz Cunninghama, który tańczy z wizerunkiem własnej postaci wyświetlanej na ekranie z kilkusekundowym opóźnieniem, udział bierze między innymi John Cage akompaniując z Nowego Jorku do obrazów z Centrum Pompidou, Joseph Beuys przeprowadzając swoją *akcję* na dwa fortepiany i *spodnie XXI wieku* oraz piosenkarka muzyki pop śpiewając utwór *TV is eating up your brain*. Paik demonstruje w tym projekcie, że telewizja może stać się medium dla interkontynentalnej wymiany kulturalnej łączącej zarówno sztukę wysoką, jak i elementy ze świata show biznesu.<sup>40</sup>

Mówiąc o współlistnieniu technologii i tańca w twórczości Cunninghama nie sposób nie wspomnieć o jego eksperymentach z *LifeForms* (poźniej nazwanym *Dance Form*) – komputerowym programem do animacji, który tańczące ciało przedstawia jako serię koncentrycznych okręgów. Pierwsze takie próby podjął w 1989 roku, gdy zbliżał się już do siedemdziesiątki. Cunningham nie przestaje szukać nowych rozwiązań przekraczając kolejne bariery komunikacyjne i reprezentacyjne. Choreografia z programem *LifeForms* pozwala na jeszcze większą separację ruchową poszczególnych elementów ciała. Części ciała mogą być animowane w dowolnym kierunku i różnym tempie, tak iż ma się wrażenie, że nie należą one do jednej osoby. Układy taneczne Cunninghama nasuwają myśl o dziełach kubistycznych Pabla Picassa, w których postać ludzka pokazana jest równocześnie z różnych perspektyw.

Teleportacji w czasie jak dotąd nikt nie wynalazł, ale ciekawym wynalazkiem, które wnosi nowe rozwiązania formalne w sztuce tańca jest tzw. *motion capture*, czyli technika przechwytywania obrazu obiektów ruchomych, by odtworzyć go w cyberprzestrzeni. Efektem pierwszych eksperymentów Cunninghama z *motion capture* jest *Hand Drawn Space* z 1998 roku, stworzone przy współpracy z artystami multimedialnymi Paulem Kaiserem i Shelley Eshkar. W początkowej fazie tworzenia projektu, dwoje tancerzy, ubranych w kostiumy z umieszczonymi światłoczułymi dyskami tzw. *motion capture sensors* w kluczowych miejscach tańczy przed kamerą cyfrową. Ruch czujników rejestrowany jest w postaci punktów w przestrzeni, które następnie zapisywane są jako trójwymiarowy obraz w postaci pliku komputerowego. Taniec zostaje tym samym odseparowany od tańczącego ciała, i dzięki manipulowaniu zebranymi wcześniej informacjami można tworzyć nieskończone ilości ruchowych kombinacji, które przekraczają motoryczne możliwości ludzkiego ciała, kwestionując modernistyczne przekonanie o integralności

twórcy z tworzywem (niezaprzeczalne w kontekście sztuki tańca). *Hand-Drawn Spaces* jest pracą o wirtualnej przestrzeni, ale jak sugeruje tytuł, Cunningham nie odcina się kompletnie od realnego ciała ludzkiego. Shelley Eshkar, artystka-grafik współtworząca projekt „zmacerowuje” wygenerowane komputerowo szkieleto-podobne kształty, graficznie nawiązując do giętkiej nieregularnej linii rysunku węglem, dzięki czemu wirtualny obraz na nowo odzyskuje łączność z organicznością ludzkiego ciała.

Podobne efekty osiąga Agata Korzeńska w swoim projekcie *Lines in motion* zrealizowanym w 2007 roku w pracowni druku cyfrowego. Nie korzysta z techniki *motion capture*, ale za to w przypadku jej projektu prosty sposób obwiązania ciała tancerki sznurkami daje podobną szkieletową strukturę. Taniec odbywa się na tle jednolitej białej płaszczyzny, również tancerka ubrana jest cała na biało. W ten sposób minimalna obróbka materiału wideo rejestrującego taniec pozwala na przekonstrastowanie obrazu tak, by widoczne były tylko czarne linie w ruchu. Z zebranego i tak przetworzonego materiału artystka tworzy animacje, o zmiennych linearnych strukturach w przestrzeni. Całość zsynchronizowana jest z muzyką.

Współlistnienie tańca z technologią stało się dziś pewną normą. Tancerze coraz częściej współpracują z artystami nowomediальnymi, którzy wzbogacają efekty wizualne ich spektakli. Ruchome obrazy często wygenerowane są w czasie rzeczywistym, dzięki czemu występ ma charakter jednorazowy i niepowtarzalny. Owocem takiej współpracy jest między innymi projekt *Glow* z 2006 roku powstały dzięki spotkaniu Friedera Weissa, niemieckiego „inżyniera sztuki”, znawcy interaktywnych systemów komputerowych i systemów przetwarzających dane w czasie rzeczywistym wykorzystywanych w sztukach performatywnych oraz australijskiego zespołu tańca *Chunky Move*, z choreografem Gideonem Obarzankiem na czele. Projekt ten, to biologiczno-cyfrowa mieszanka ruchu i światła. Ruch tancerki determinuje generowane w czasie rzeczywistym świetlne formy, które raz są powtórzeniem wykonanego gestu, innym razem są wizualną odpowiedzią na niego, lub jego przedłużeniem. Czasem obraz wideo wyświetlony na scenie po której porusza się osoba, dekonstruuje jej ruch, działa jakby wbrew niemu. Czasem to tancerz reaguje ruchem na obraz pod swoimi stopami. Jest to forma dialogu cielesności i tego, co organiczne z cyfrowym obrazem otaczającego świata. W innym projekcie Weissa, tym razem z tancerką Emily Fernandez, zatytułowanym *Solo 4 > 3 (shadows)* z 2006, interakcja

zachodzi między człowiekiem tańczącym na scenie, a jego cyfrowym cieniem wyświetlanym na ścianie. Na początku sylwetka z ekranu naśladuje dokładnie każdy ruch artystki, później wykonuje go z minimalnym opóźnieniem. W końcu zyskuje autonomię, multiplikuje się. Powstają dwie grupy cieni, białe i czarne, które reagując w różnym stopniu i w różnym tempie na ruchy rzeczywistej tancerki tworzą skomplikowane układy choreograficzne niczym wieloosobowy zespół taneczny. Kolejny owoc współpracy Friedera Weissa i Emily Fernandez Schlamp z 2003 roku, jest interaktywną instalacją wideo umieszczoną na ulicach niemieckiego miasta. To dosłownie uliczny projekt, gdzie wyświetlana na chodniku leżąca postać tancerki, zdana jest na łaskę i niełaskę przechodniów. Reaguje ruchem, ale także komentarzami słownymi. Na początku ludzie nieśmiało reagują na zachęcającą do wspólnej zabawy postać, później z ogromną radością wykorzystują możliwość zapanowania nad czymś ciałem, a nawet sprawienia mu bólu. I chociaż ta wirtualna postać w bardzo wiarygodny i ludzki sposób okazuje swoje niezadowolenie, to okazuje się, że gdy czujemy się bezkarnie, uruchamiają się w nas najgorsze instynkty.

Nawet jeżeli za większością multimedialno-tanecznych działań kryje się przede wszystkim chęć technologiczno-wizualnej wirtuozerii i pobudki czysto formalne, to mimo wszystko niebezpieczne jest doszukiwanie się w nich głębszych treści. Nowe technologie i rozwój nauki wpływają na postrzeganie naszej cielesności i naszego człowieczeństwa. Umożliwiają większą ingerencję w ludzki organizm, wpływają na nasz sposób życia i myślenia.

Do podjęcia tematu tańca współczesnego z pogranicza sztuk(i) skłoniła mnie jednak retrospektywna wystawa twórczości amerykańskiej artystki-tancerki Anny Halprin, która reprezentuje zupełnie inne podejście do tańca, niż choreografowie przywołani do tej pory. Halprin przekracza przyjęte granice sztuki tańca. Po głębszym zapoznaniu się z jej twórczością widać wyraźnie, że przekracza ona także granice sztuki w ogóle. *Pragnę zintegrować życie ze sztuką, tak by sztuka pogłębiała życie, a życie pogłębiało sztukę*<sup>30</sup> pisze Halprin na swojej stronie internetowej. Artystka, zaczynała swoją przygodę z tańcem w późnych latach 30., ale własną szkołę tańca rozwinęła w latach 50. w Kalifornii, z dala od nowojorskich trendsetterów tamtego czasu. Tam też w 1978 roku stworzyła *Tamalpa Intytut*, gdzie organizowała warsztaty taneczne i realizowała swoje performances. Halprin uznawana jest za prekursorkę techniki tanecznej, która bazowała na uzdrawiających właściwościach ruchu.<sup>31</sup> Jedną z jej realizacji

*In the Mountain/On the Mountain* to dwuczęściowy performance, który odbył się u podnóża góry Tamalpais w pobliżu Kentfield (USA) w kwietniu 1981 roku. Był on zwieńczeniem trwającego 3 lata projektu *Poszukiwanie żyjących mitów i rytuałów poprzez taniec i środowisko* (*A Search for Living Myths and Rituals Through Dance and the Environment*), na który złożyło się siedem warsztatów trwających łącznie osiem miesięcy, angażujących setki uczestników oraz próby z grupą tancerzy z *Tamalpa Instytut*. Jak tłumaczy Halprin, intencją przedsięwzięcia było użycie tańca i sztuki w perspektywie natury, aby na nowo ukazać fundamentalne zagadnienia egzystencji człowieka i społeczności, której jest częścią.

Warsztaty odbywały się między innymi w specjalnie do tego celu zaprojektowanym przez męża artystki i architekta krajobrazu Lawrence'a Halprina studio, będącym podestem ciągnącym się z domu artystki w głąb otaczającego lasu. Rodzaj pomostu między człowiekiem a naturą. W pierwszej części rytualnego tańca (*In The Mountain*) tancerze oddali hołd czterem żywiołom: wodzie, wiatrowi, ziemi i ogniu. W tańcu ognia uczestnicy obrazowali agresję ofiar i zabójców, wcielając się w ich rolę naprzemiennie. Wołanie o odnowę i pokój zakończyło wieczorną część performance. Płynne przejście do kolejnego etapu odbywało się w mniejszych grupach, w których tancerze i widzowie mogli celebrować wspólnotę podczas uczty, czy tak zwanego *Dream Wheel* (okrąg tworzony przez ciała uczestników, których głowy skierowane były w kierunku jego środka, dzięki czemu marzenia senne wszystkich osób będących jego częścią mogły stworzyć wspólną wizję) oraz uczestnicząc w ceremonii wschodu słońca. Następnego dnia (*On The Mountain*) tancerze i inni uczestnicy wydarzenia „postawili wyzwanie zabójcy”, zdobywając szczyt góry i rytualnie schodząc na dół przy wtórze muzyki i poezji, wzmocnieni energią, jaką dał im wieczorny rytuał. Nadzieja została przywrócona. Różni ludzie zjednoczyli się w tworzeniu mistycznego i rytualnego doświadczenia, które nie jest już tylko odbiciem życia jako idei, ale jest nim w rzeczywistości.

Na stworzenie projektu zwanego powszechnie *Healing Mountain* (Uzdrawiająca Góra) miał wpływ niewątpliwie fakt, że w 1972 roku u artystki zdiagnozowano raka piersi. Ta wiadomość wymusiła na Annie Halprin zmianę sposobu patrzenia na życie i sztukę. Jak dotąd jak sama przyznała wykorzystywała swoje życie by tworzyć sztukę. Z chwilą konfrontacji z realną wizją śmierci postanowiła wykorzystać sztukę, by tworzyć życie. Dawniej rytualny taniec był integralną częścią kultury każdej społeczności. Był środkiem do gromadzenia i jednoczenia lu-

dzi, by skonfrontować ich z wyzwaniami swojej egzystencji. Taniec był ofiarą prześlągalną dla duchów przodków i bogów, modlitwą o deszcz, czy udane łowy. Był ofiarą dziękczynną za narodziny, śluby, łaskawą naturę. Rytualny taniec pozwalał, by czas i przestrzeń się rozproszyły umożliwiając wejście mieszkańcom w rzeczywistość sacrum, istniejącą poza nimi i przed nimi. Taniec był językiem mocy, językiem duchów, zrozumiałym dla natury. Odprawiane rytuały nie były udawaniem rzeczywistości. Przez odtwarzanie polowania tancerze przywoływali „współczującą” magię, dzięki której prawidłowe ukończenie rytuału zapewniało pomyślne ukończenie polowania. Anna Halprin próbuje przywrócić łączność między człowiekiem a naturą, powrócić do ich pierwotnej symbiozy. W jej tanecznych performansach nie ma miejsca na grę, wyreżyserowane układy jakich moglibyśmy oczekiwać po pionierce współczesnej choreografii. Ciało tancerzy, nagie, bez żadnego balastu kulturowego wykonują naturalne ruchy i gesty wchodzące łagodnie w przestrzeń, i swobodnie poddające się czynnikom zewnętrznym. Beładnie ześlizgują się po piaszczystym wybrzeżu. Pokrywając się drobinami piasku, wtapiają się coraz bardziej w otoczenie. Trudno nawet mówić w kontekście artystki o sztuce jak o zamkniętych, skończonych dziełach. Przybierają one umowną formę dzieła przez ich zarejestrowanie kamerą, lub przez uwiecznienie na kliszy fotograficznej. W rzeczywistości jej sztuka jest niekończącym się aktem, postawą życiową, opartą o wiarę w to, że człowiek jest małą częścią większego dzieła. Równie ważną, a nie ważniejszą.

W opisanym wyżej performance Harplin pokazuje potrzebę odnowienia relacji z górami, zaczerpnięcia z nich siły. W kontekście jej osobistego dramatu rysuje się koncepcja, według której artystka szuka w nich uzdrowienia nie tyle dla swojego ciała, ale bardziej dla duszy. Po operacji, gdy lekarz oznajmia, że jest wyleczona i może prowadzić normalne życie, odpowiada, że nie czuje się dobrze. Podkreśla, że wyleczenie, to nie to samo, co uzdrowienie. Wyleczenie jest fizyczną eliminacją choroby, uzdrowienie zaś osiągnięciem stanu zdrowia emocjonalnego, psychicznego i duchowego. Projekt *In Mountain/On Mountain* to próba pojednania się i zjednoczenia z naturą. Wniknięcia w rządzące nią mechanizmy tak nieprzewidywalne jak i harmonijne w swej prostocie. Dzięki swym rytualnym tańcom artystka pragnie stwarzać siebie na nowo, silną dzięki współistnieniu z naturą, a jednocześnie pokorną i wewnętrznie pogodzoną z jej zamysłem. Są one rodzajem autoterapii dla ludzi w nich uczestniczących i ludzkiej społeczności w ogóle.<sup>32</sup>

### III. Taniec w projektowaniu graficznym na podstawie identyfikacji wizualnej Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej.

Sięgnięcie po taniec współczesny, jako temat pracy dyplomowej jest wypadkową moich osobistych zainteresowań i powszechnego zapotrzebowania na dobry design w tym zakresie. Widząc rażącą dysproporcję między poziomem tanecznym i intelektualnym środowiska tanecznego w Polsce, rozmachem organizowanych przez nich imprez i zaangażowaniem w życie społeczne a poziomem identyfikacji wizualnej teatrów tańca, ich materiałów promocyjnych i stron internetowych jako projektantka nie mogłam pozostać obojętna. Zaskakujące, że tak rzadko mamy do czynienia z ciekawym sprzężeniem tańca współczesnego z projektowaniem.

W Polsce niszowość tańca współczesnego niesie za sobą niewielką dochodowość teatrów tańca, co automatycznie odbija się na poziomie identyfikacji wizualnej. Ostatnio obserwujemy u nas prawdziwy boom na taniec, dzięki wielu programom telewizyjnym o tańcu. Niestety boomu na ciekawe rozwiązania projektowe w tej dziedzinie nie ma. Co więcej, ogromna komercjalizacja sztuki tańca sprawia, że projektanci chcąc nie chcąc sięgają po utarte środki plastyczne, estetyzują obraz, przydając mu telewizyjnego blichtru.

Projekt oprawy graficznej Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej miał być pretekstem do znalezienia alternatywnych odpowiedników plastyczno-projektowych dla wartości tanecznych przy jednoczesnym reżimie funkcjonalności i użytkowości. Zadanie to wymagało zanalizowania przeze mnie kilku zagadnień z zakresu samej organizacji tego typu imprezy, jak i jej podłoża merytorycznego. Rozmowy z osobą do spraw promocji Śląskiego Teatru Tańca z Bytomia, będącej organizatorem wydarzenia pozwoliły mi wyróżnić główne cele i założenia tej, bardzo rozbudowanej programowo imprezy oraz samej instytucji teatru. Stało się dla mnie jasne, że nadrzędną ideą, która przyświeca konferencji jest przybliżanie aktualnych trendów w tańcu współczesnym oraz budowanie zaplecza teoretycznego środowisk tanecznych. Warsztaty taneczne są elementem przyciągającym ludzi, często nie związanych na stałe z tańcem. Potencjalnymi użytkownikami/odbiorcami materiałów promocyjnych wydarzenia są więc zarówno ludzie ze świata tańca, tacy jak choreografowie, tancerze, menadżerowie kultury, jak i ci, którzy po prostu kochają taniec i teatr.

Ale o ile tej imprezy nie trzeba reklamować zawodowym tancerzom i choreografom, o tyle zawsze warto ją propagować w innych środowiskach. To uczestnicy warsztatów i widzowie spektaklów festiwalowych przynoszą organizatorom realne zyski.

Dotychczasowe materiały promocyjne były częściowo dwujęzyczne z uwagi na międzynarodowy charakter imprezy. Jako, że zagraniczni odbiorcy to przede wszystkim część zespołów festiwalowych i prowadzący warsztaty taneczne, którzy nie potrzebują wcześniejszej zachęty, stąd materiały będące częścią kampanii reklamowej zapowiadającej imprezę były jak dotąd projektowane tylko w języku polskim. Programy i foldery festiwalowe, których użytkownikami stają się wszyscy uczestnicy wydarzenia były już dwujęzyczne.

Chociaż impreza bytomskiego teatru promuje różne formy tańca, to główny nacisk kładzie na taniec współczesny. Taniec ten nie ma jednej konkretnej techniki, ale można wymienić parę cech charakterystycznych, czy idei z nim związanych. To one stały się bazą, na podstawie której stworzyłam konkretne rozwiązania formalne.

Pierwszą trudnością i głównym wyzwaniem, jakie napotkałam podczas tego projektu, była konieczność oddania w dwóch wymiarach tego, co rozgrywa się w trzech. Przestrzeń w tańcu objawia się w trójwymiarowym ciele tancerza i w trójwymiarowej przestrzeni wokół niego. Można powiedzieć, że w tańcu tancerz manifestuje swoją trójwymiarowość jeszcze bardziej, ponieważ wyciąga różne partie ciała w różnych kierunkach jednocześnie. Przestrzeń, którą zagarnia ruchami ciała spotyka się z przestrzenią innego tancerza. Z kolei człowiek będący na widowni i oglądający spektakl w tradycyjnej teatralnej przestrzeni dostaje spłaszczony obraz tańca. Współcześni tancerze, tak jak to czynili np. tancerze *post-modern dance* ze Stanów Zjednoczonych w latach 60. często zrywają z centralizacją sceny, lub nawet z samą sceną. Przenosząc się w pozateatralną przestrzeń, zacierają granice między tym, co pierwszoplanowe i drugoplanowe. Równocześnie wzbogaca się zakres ruchowy samych tancerzy, których różne części ciała wydają się podążać równocześnie w wielu kierunkach, jak u amerykańskiego choreografa Merce'a Cunninghama.

W moim projekcie podstawą identyfikacji wizualnej są różne sylwetki tancerzy wyłaniające się częściowo z czerni, zestawione ze sobą w pozornie przypadkowy sposób. Jednym razem postacie dryfują w ciemnej przestrzeni wyłaniając się spoza kadru, lub poza niego wychodząc. Innym razem rozpychają krępujący ruchy format papieru. Sprawiają tym

samym wrażenie, że to tylko wycinek większej całości. Wizerunki tancerzy sfotografowanych z różnej perspektywy razem tworzą skomplikowany układ quasi choreograficzny, w którym każdy element jest równie ważny. Pokazywanie ciała tancerza z różnych stron jednocześnie stało się w tańcu możliwe z pojawieniem się filmu i sztuki wideo. Obraz zarejestrowanego tancerza w ruchu jest dzisiaj częstym elementem scenografii w spektaklach teatrów tańca. Możliwości manipulacji przestrzenią, skalą i tempem w tańcu jakie daje montaż filmowy, sprawiły, że *Video Dance* ukonstytuowało się do rangi pełnoprawnej formy sztuki, pokazywanej na specjalnych przeglądach i festiwalach.

Przypadkowość układu, otwarty, nieciągły charakter kompozycji w moich projektach, to także ukłon w stronę innowacyjności wspomnianego już Cunninghama. Przypadek stanowił jego narzędzie choreograficzne pozwalające wyjść poza granice własnej kreatywności. Z jego pomocą tworzył różne kombinacje ruchowe między tancerzami, a czasem w obrębie ciała jednego tancerza. Projekt materiałów promocyjnych konferencji również pozwala na mnożenie tanecznych kombinacji. Inaczej będzie się to odbywało w obrębie cyklu plakatów, inaczej gdy będzie to ulotka, inaczej gdy będzie to strona internetowa. Plakaty zostały tak zaprojektowane, by można je różnie łączyć, w zależności od dostępnej przestrzeni. Ulotka pozwala na największą ingerencję użytkownika, więc tu możliwości kompozycyjnych jest najwięcej. Składanie jej na wiele sposobów pozwala na granie z przestrzenią i manipulowanie sylwetką tancerza, którego ciało składa się nienaturalnie pod dyktando papieru, albo łączy się z fragmentem innego ciała. Z takiego połączenia powstają powyginane sylwetki tańczących ludzi-hybrid.

W ten sposób chciałam powiedzieć o jeszcze innym ważnym elemencie tańca współczesnego. U jego podstaw leży odwrócenie się od tradycji tańca baletowego, z jego estetyzacją, wirtuozerią i sztucznością ruchu tancerza, który chce zaprzeczyć grawitacji. W tańcu współczesnym wszelki ruch i siły, które poruszają ciałem są istotne. Dlatego taniec modern korzysta z całej gamy ruchów zaczerpniętych z codziennych naturalnych czynności, takich jak chód czy bieganie, włącza także elementy akrobatyki. Zdaję sobie sprawę, że wybierane przeze mnie zdjęcia postaci nie muszą jednoznacznie kojarzyć się każdemu z tańcem, ale nie to było moim celem.

Dopiero zestawienie ich razem nabiera tanecznego charakteru, a czarne tło sytuuje postacie w teatralnym kontekście. Znaczenie niejednoznacznych kształtów ludzkiego ciała w tanecznopodobnych gestach

tłumaczy nazwa imprezy z wyszczególnionym słowem *taniec/dance*. Tak jak w działaniach amerykańskiej awangardy tanecznej lat 60. każdy ruch tancerza stawał się tańcem tylko dzięki ówczesnemu założeniu, że wszystko, co wyrasta „z rąk” artysty, lub zaistnieje w artystycznym kontekście może być sztuką. W moim projekcie nie chciałam ilustrować tańca zgodnie z ogólnoprzyjętymi wyobrażeniami opartymi na efemerycznych postaciach baletowych, czy żywiołowych i seksualnych wizerunkach tańca towarzyskiego. W tańcu współczesnym mężczyźni i kobiety nie odgrywają jednoznacznych ról. Tancerki nie ukrywają drzemiącej w nich siły, a tancerze bywają wobec niej zupełnie bezbronni. Ludzie przyzwyczajeni do estetyki tańca klasycznego mówią często, że taniec współczesny jest brzydki i nieharmonijny. Tylko, że nie piękno i ład interesuje współczesnych tancerzy, a prawdziwy obraz świata i człowieka, z jego nieuporządkowaniem, emocjami i słabościami. Pokazywanie prawdy o człowieku, o jego ciele jako tworzywie tanecznym, to także cecha charakterystyczna tańca współczesnego i mojego projektu dyplomowego.

Bohaterami mojej identyfikacji są tancerze, świadomi swojej cielesności. Nieretuszowane fotografie pokazują każdy mięsień, każdy objaw zmęczenia i wysiłku. Nie są to modele z pierwszych stron gazet, ale autentyczne postacie, które po prostu weszły do studio i przede mną zatańczyły. Naturalizm takiego ujęcia ma być alternatywą dla plastycznego i wymuszanego obrazu ciała, którym karmią nas nieustannie współczesne media. Wydaje się nam czasem, że idealni ludzie po tamtej stronie ekranu nie oddychają, nie pocą się poruszając się bezszelestnie w swoim idealnym świecie. Cunningham w jednej ze swoich choreografii za pomocą specjalnych urządzeń nagłaśnia bicie serca i oddech tancerzy, co staje się rodzajem akompaniamentu spektaklu. Na początku przedstawienia *Przelotnie* w choreografii Sylwii Hefczyńskiej-Lewandowskiej, tancerki Śląskiego Teatru Tańca, para tancerzy tańczy w kompletnej ciszy. Niesamowite napięcie tego momentu tworzą dźwięki uderzeń nóg o podłogę i głośny oddech. Dla niewprawionego widza może być to na początku drażniące, ale wkrótce te chaotyczne odgłosy wybijają specyficzny transowy rytm, któremu każdy ulega.

Moje rozważania na temat tańca współczesnego, to z perspektywy teoretyka tańca, tylko namiastka złożonej problematyki związanej z tym tematem. Jako studentka Akademii Sztuk Pięknych, dokonałam subiektywnego wyboru kilku artystów, których twórczość wydała się stanowić novum w tradycyjnie pojmowanej sztuce choreografii. Zainspirowana

ich działaniami chciałam stworzyć projekt wykraczający poza wyobrażenia potencjalnych odbiorców o projektowaniu. Niekonwencjonalność ujęcia oraz prowokowanie adresatów do kreowania własnych „papierowych” lub wirtualnych układów tanecznych, to z jednej strony próba zaintrygowania tych, którzy w konferencji Śląskiego Teatru Tańca jeszcze nie uczestniczyli, a z drugiej chęć znalezienia plastycznego obramowania dla idei, które stara się on od piętnastu lat głosić podczas tego wydarzenia.

#### BIBLIOGRAFIA:

- S.Banes, A.Haris, *Reinventing dance in the 1960's*, Wisconsin 2003  
R.Copeland, *Merce Cunningham. Modernizing of Modern Dance*, New York and London 2004  
S.Dodds, *Dance on Screen. Genres and media from Hollywood to experimental art*, London and New York 2001  
*Encyklopedia Powszechna Larousse* Warszawa 2003  
J.L.Hanna, *To Dance is Human. An theory of nonverbal communication*, Prevs 1979  
R.Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988  
W.Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991  
B.Sier-Janik, *Post modern dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki*, Warszawa 1995

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- <http://www.medienkunstnetz.de>  
<http://www.annahalprin.org>  
<http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY&feature=related>  
<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cunningham>  
<http://nowytaniec.pl>  
<http://www.frieder-weiss.de/video/installation.htm>

## PRZYPISY

- 1 Encyklopedia Powszechna Larousse, Warszawa 2003, s. 1540.
- 2 A. Królca, *Teatr Tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, Kraków 2006, s. 5.
- 3 cyt. za: W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991, s. 88.
- 4 ibidem, s. 59.
- 5 ibidem, s. 78.
- 6 J. Kubaszewski, *Taniec i muzyka w religii i życiu socjalnym*.  
<http://www.dekalog.pl/eliasz/goscie/inni/taniec.htm>.
- 7 ibidem.
- 8 J. Rey, *Taniec. Jego rozwój i formy*, w: W. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 92.
- 9 ibidem, s. 8.
- 10 L. Winniczuk, w: W. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 28.
- 11 B. Sier-Janik, *Post modern dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki*, Warszawa 1995, s. 6.
- 12 por. R. Copeland, *Merce Cunningham. Modernizing of Modern Dance*, New York and London, 2004, s. 87.
- 13 B. Sier-Janik, *op. cit.*, s. 9.
- 14 R. Copeland, *op. cit.*, s. 123.
- 15 ibidem, s. 9.
- 16 B. Sier-Janik, *op. cit.*, s. 26.
- 17 R. Copeland, *op. cit.*, s. 14.
- 18 [http://pl.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile\\_Jaques-Dalcroze](http://pl.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Jaques-Dalcroze).
- 19 R. Copeland, *op. cit.*, s. 12.
- 20 por. <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y&feature=related>.
- 21 ibidem.
- 22 ibidem.
- 23 R. Copeland, *op. cit.*, s. 150.
- 24 <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cunningham/>.
- 25 R. Copeland, *op. cit.*, s. 175.
- 26 S. Dodds, *Dance on Screen. Genres and media from Hollywood to experimental art*, London and New York, s. 2001. s. 73
- 27 ibidem, s. 72
- 28 R. Copeland, *op. cit.*, s. 174.
- 29 ibidem, s. 169.
- 30 [http://www.annahalprin.org/about\\_artstate.html](http://www.annahalprin.org/about_artstate.html).
- 31 J. Ross, *Anna Halprin and the 1960s. Acting in the Gap between the Personal, the Public, and the Political*, w: *Reinventing dance in the 1960's*, Wisconsin, 2003, s. 25.
- 32 A. Halprin, *Healing The Mountain. Ceremony and ritual applied to community life*, <http://www.context.org/ICLIB/IC05/Halprin.htm>

---

Wojciech Skrzypiec

---

**MISTYFIKACJA.  
IDENTYFIKACJA.  
TRANSFORMACJA**

---

Dyplom **2007**

Wydział Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa

Jednolite studia magisterskie

Kierunek: **MALARSTWO**

Specjalność: **PROJEKTOWANIE GRAFICZNE**

DYPLOM GŁÓWNY:

Temat: **UNKNOWN-UNTITLED**

Promotor: **PROF. JACEK RYKAŁA**

PRACA TEORETYCZNA:

Promotor: **DR MARIA POPCZYK**

Recenzent: **ADI. MARIAN SŁOWICKI**



## Mystyfikacja

Sztuka polega na tym, aby zatrzymać się, nie przejść obok. Celem prawdziwej sztuki nie jest przedstawianie, lecz pobudzanie. Wymaga to zatrzymania się na chwilę kontaktu z samym sobą za pośrednictwem przedmiotu na który patrzysz, lub strony którą czytasz. Wydaje mi się, że podczas tej chwili przerwy życie się poszerza. A najistotniejszym bodaj celem sztuki jest pobudzać czujność, dawać znak do zatrzymania, powiedzieć: *Zastanów się czy nie przebiegniesz obok chwili, którą mogłeś przeżyć, którą jeszcze możesz przeżyć.*

To właśnie chwila odnalezienia czegoś, czego nie wiedziałeś o sobie lub o swoim otoczeniu, o innych i o życiu. Malarstwo pozostaje najważniejszym środkiem wyrazu, ponieważ obrazy są demokratyczne w tym sensie, że zapewniają odbiorcy wolność interpretacji, w przeciwieństwie do słowa pisanego, które na swój sposób narzuca czytelnikowi swoje znaczenia<sup>1</sup>. Obraz tak jak kultura, mówi swojemu widzowi: *Mój drogi, jestem Twój. Możesz zrobić ze mną, co zechcesz. Jestem dla Ciebie wejściem do Ciebie samego i równocześnie do historii (...) ale chciałem malować, bo malarstwo jest bardzo demokratyczną formą przekazu myśli. Od samego początku utożsamiam się z fikcją, a nie z faktami. Informuje odbiorcę w sposób nader demokratyczny: Wszystko zależy od Ciebie. Albo licytujesz, albo pasujesz. Albo się wczujesz w sytuację, albo nie.*<sup>2</sup> Obraz nie zwodzi fałszywymi obietnicami. Nie gwarantuje zmiany ani poprawy twojego życia. Pozostaje kwestią wyobraźni, którą ty, jako odbiorca, i ja, jako autor, dzielimy, kiedy oglądasz mój obraz. Obraz nie zmienia niczyjego życia, jedynie podsuwa różne możliwości patrzenia na siebie, na innych, na świat. Wprawdzie nie zmienia twojego życia, ale możesz chcieć przejść przez nie inaczej, wykorzystując nowe opcje filozoficzne, etyczne i emocjonalne.

Malarstwo stanowi raczej marginalną część współczesnej kultury – tego wszechobecnego klimatu kulturalnego ukształtowanego głównie pod kątem oczekiwań młodzieży. Kultura masowa nie wymaga długotrwałego wysiłku. Jest już przetrawiona, paczkowana, wystarczy jej więc poświęcić minimum uwagi. Kultura masowa odznacza się ogromną popularnością rozrywki, telewizji, kina i radia, które korzystają w znacznej mierze z muzyki pop. Ponieważ odbiór muzyki popularnej nie wymaga od nas włączenia aparatu intelektualnego, można by rzec, że im więcej mamy wokół siebie takiej rozrywki tym mniej myślimy. Kolejna tendencja nasilająca się w kulturze masowej, to moim zdaniem, eskapizm. Wyraża się on popularnością science fiction, która wbrew nazwie nie jest ani nauką,

ani prozą; fotorealizmu, który wbrew nazwie nie jest ani fotografią, ani rzeczywistością. Jest ostateczną formą niekwestionowanej ucieczki od najbliższego otoczenia. To, co dzieje się wokół nas, przybiera formę dziwacznej mieszanki młodzieżowego spojrzenia na społeczeństwo i na siebie samych. Na przykład popularny film podsuwa zaskakująco naiwną interpretację życia społecznego: jej wrogiem jest ogromny rekin. Ilu z nas spodziewa się tak naprawdę stanąć oko w oko z rekinem? Próba sił, jakiej wymaga od nas życie, nie rozegra się w oceanie.

Nie gardzę bynajmniej kulturą popularną – na którą jest przecież miejsce w wolnym kraju, świecie – mam jednak prawo ją kwestionować. Każdemu rekinowi morskemu kultury masowej przeciwstawiam w swoich pracach rekina ulicznego – bestię, która istnieje naprawdę. Swoją rolę, artyści zbuntowanego, upatruję w konfrontacji z zagrożeniami ze strony życia, a nie w ucieczce od nich. We wszystkich moich pracach nie znajduje się nic, co nie mogłoby się zdarzyć Tu.

Zmiana moralności obowiązującej w nowej Polsce – na przykład moda na wolną miłość, moda na wolny stan – nie zaszła tak daleko, jak się ją prezentuje w większości szmirowatych książek, sztuk telewizyjnych, filmów. Ukazuje raczej olbrzymią rzeszę ludzi, którzy nie wiedzą, co ze sobą poczną, kiedy już dorosną w społeczeństwie pozostawiającym ich w gruncie rzecz samych sobie, chociaż rysuje się przed nimi tyle możliwości. Tyle, że z pewnych możliwości chyba w ogóle nie warto korzystać. Trzeba nam zatem wskazówek duchowych podpowiadających, które możliwości są dobre, a które złe. Zajmowała się tym zawsze sztuka, poszerzając świat możliwości emocjonalnych i etycznych. Po doświadczeniu sztuki człowiek staje się silniejszy niż przed nim, chociaż mógł zaznać cierpienia lub wstrząsu.

Istnieje jeszcze jeden powód, dla którego sztuka w Europie Wschodniej (nowej Polsce) jest ważna: mianowicie dlatego, że jest to ostatni rejon, szeroko rozumianego świata Zachodu, który zaczął swobodnie się przekształcać. Innymi słowy, nie sposób przewidzieć, jak będzie tutaj jutro wyglądało życie. Prawie we wszystkich innych krajach uprzemysłowionych łatwo to przewidzieć. Wiadomo jak Francja, Niemcy, Szwecja, Ameryka, Japonia będą wyglądały jutro. Natomiast Polska zawsze była i dzisiaj też jest, dopiero od niedawna w pełni, w stanie czegoś, co można by nazwać zdrowym wrzeniem. W takim kraju ludzie wciąż stoją wobec dylematów moralnych, seksualnych, fizycznych, których ani oni sami, ani ich rodzice, lub nauczyciele nie mogli jeszcze kilka lat temu przewidzieć.

Zmieniające się tak szybko społeczeństwo pociąga jeszcze jeden oczywisty skutek: wielu ludzi, podobnie jak w przypadku każdej nagłej zmiany, okazuje się nieprzygotowanych do tych zmian. Niejednokrotnie padają oni ich ofiarami. Czują się zaskoczeni, zagubieni i nie pomoże im żaden poradnik „zrób to sam”.

Nie są wystarczająco silni emocjonalnie do podejmowania decyzji. A takie, na przykład, decyzje: kim być, czy opuścić dom, czy poszukać innej pracy – wymagają zebrania całej siły wewnętrznej. Wielka wartość sztuki polega na tym, że zapewnia ona plac ćwiczeń dla emocji, intelektu i wyobraźni – potrzebnych do podjęcia każdej ważnej decyzji. Doświadczenie sztuki stanowi przygotowanie do życia.

Już jako mały chłopiec chciałem zostać malarzem, bo sądziłem, że malarze wszystko wiedzą: jak to się dzieje, że mucha chodzi po ścianie, dlaczego słoneczniki są potargane, a postaci Schielego członków nie mają. Fascynacja rzemiosłem malarskim nie opuszczała mnie też później. Wówczas najbardziej intrygowała mnie zdolność malarza do wykraczania poza miejsce i czas, rzeczywistość. Malarz zawsze sprawował władzę nad swoimi obrazami; żadna rewolucja, żadna wojna nie mogły naruszyć równowagi sił między artystą a jego twórcami. Później zrozumiałem, że siła artysty nie leży w jego wszechwiedzy, ani we władzy nad materią, lecz w innej umiejętności – jak dotrzeć do świadomości odbiorcy i jak ją rozbudzić. Liczba artystów zmuszonych do milczenia i przetrzymywanych w więzieniach agencyjnej pracy nadaje sens stwierdzeniu, że trzymać w ręku pędzel – ołówek oznacza pozostawać w stanie bezustannej, prywatnej wojny<sup>3</sup>. Prześladowania wyzwoliły we mnie potencjał malarza w postaci siły intelektualnej, politycznej i moralnej, siły tak potężnej, że mogącej burzyć i budować świat od podstaw.

Kiedy w roku 2007 opuszczam mury uczelni, uważam, że artysta jest człowiekiem wyjątkowym, całkowicie osadzonym w podłożu swojej obecnej egzystencji, lecz przy tym zdolnym – z pomocą pracy twórczej – rzutować siebie i własne doświadczenia w przyszłość. Podczas gdy rzemieślnik, skazany na pracę narzędziem z materiałem musi liczyć się z tym, że jego wytwór odejdzie w niebyt, a jego miejsce zajmie inny, bardziej przydatny kolejnym pokoleniom. Artysta, skazany na ograniczenia własnej wyobraźni i materii, w mniejszym stopniu podlega tymczasowości. Jego twór przejdzie do potomności dokładnie w takiej samej formie, w której ukazał się po raz pierwszy. Jego dzieła nigdy nie zostaną sformułowane na nowo. A w istocie nigdy nie zostaną skończone, dopóki ktoś będzie je odbierał; tworzenie to nieustanny proces komunikacji, zależny w równym

stopniu od zdolności odbiorcy do rozszyfrowywania symboli, jak od nich samych. Artysta jedynie przedstawia zarys koncepcji, środków i obrazów, żeby poruszyć wyobraźnię odbiorcy, lecz wcale nie ten zarys stanowi jego ostateczny cel. Twórczość, chcąc naprawdę dopiąć swego, musi wykroczyć poza swoje właściwości fizyczne. Gdy więc rzemieślnik ponosi całkowitą odpowiedzialność za swój wytwór, aby dało się ocenić jego sukces lub porażkę pod względem użyteczności i walorów estetycznych, dzieła artysty nie można szacować według tych kategorii. Ponadto, skoro jedyną prawdziwą miarą skuteczności sztuki jest stopień rozwoju odbiorcy, nie sposób osądzić w całej pełni ostatecznego sukcesu bądź porażki artysty.

## Identyfikacja

Z natury sztuki wynika, że człowiek, który ją tworzy, wciąż ociera się o kłamstwo, pozor; umie stwarzać złudzenia, wciągać w nie innych, jak w prawdziwy świat. Budowa świata fikcji podnieca go przy tym, rozzuchwala, prowokuje. Dla artysty dzieło często staje się pokusą, by naruszyć ustalony porządek rzeczy, by powiedzieć coś, czego poza obszarem sztuki powiedzieć bezkarnie nie można. Coś absolutnie niemożliwego, lub przeciwnie: prawdę o życiu<sup>4</sup>.

*Sztuka jest jedyną formą działania, przez którą człowiek objawia się jako prawdziwa indywidualność.*

Marcel Duchamp

Samoświadomość artysty uzmysławia, że w sformatowanym świecie, nie znajduje on dla siebie racji bytu, jednakże pragnienie kreacji i autokreacji, potrzeba wyrażenia pewnej postawy, wartości, powoduje, że podejmuje on próbę konfrontacji z rzeczywistością, mnogością postaw bądź sformatowaną racją ogółu. Dostrzegając mechanizmy rządzące otaczającym go światem realizuje się na pograniczu systemu czerpiąc z niego jak najwięcej korzyści, inspiracji. Znając kod formatu, zapoczątkowuje grę, którą umiejętnie steruje, która pozwala mu na koegzystencję. Sytuacja w której się znajduje, sformatowana świadomość, przekonana o jego inności, indywidualności, wyobcowaniu pozwala mu na kreowanie i modyfikację wszystkiego czego zapragnie, łącznie z nią samą, nie do końca zdającą sobie z tego sprawę. Podstawowe zadanie, które sobie stawia, to oprócz obejścia systemu, zdeformatowanie rzeczywistości, włożenie

ziarnka piasku w tryby obcego mu mechanizmu. W swojej grze używa narzędzi dostarczanych mu przez to, z czym prowadzi dialog, wykorzystuje wszystkie możliwe środki prowadzące do celu. Niejednokrotnie w swoim działaniu pragnie pozostać tak bardzo anonimowy jak tylko jest to możliwe, w związku z tym rodzi się w nim potrzeba kamuflażu. Kamuflaż powoduje, że jego indywidualność wzrasta, staje się szarą eminencją rzeczywistości, mającą przyzwolenie, zgodnie ze stereotypem oraz własnym przekonaniem, na luksus bycia sobą za wszelką cenę.

Przytoczone powyżej stwierdzenie Duchampa nie do końca jest aktualne, jednak nie nieprawdziwe, jak to było w jego czasach, lub jak to wynika z historii sztuki, ponieważ w naszym świecie, który ewoluuje w stronę rozpasanej konsumpcji, ujednociania tego, co różne – wartościowe, kształtujące, społeczeństwa, a może już jedno globalne mass społeczeństwo, słyca wszelkie dziedziny życia i egzystencji. Powiększa się także za sprawą globalnych popkreatorów światopoglądu przepaść pomiędzy ludźmi, którzy kreują nowe technologie, rozwój nauki, postęp w większości dziedzin życia, a ludźmi ograniczającymi się tylko i wyłącznie do konsumpcji, korzystania z dostępnych możliwości. Ludzie zabijają w sobie, lub jest w nich zahamowana potrzeba inwencji, rozwoju.

*Największa nawet ilość obrażeń zadanych innemu – obrażeń, których sprawca zupełnie nie czuje w sensie fizycznym – nie ma znaczenia wobec najmniejszej z rozkoszy, których owo niesłychane nagromadzenie zbrodni przysporzyło.*  
markiz de Sade

Mistyfikacja jest swoistą grą intelektualną autora z odbiorcą polegającą na obudzeniu w odbiorcy chęci poznania jej reguł, praw którymi się rządzi, intencji autora. Mistyfikator w swoim dziele zawiera szereg wskazówek i podpowiedzi mających na celu ukierunkowanie widza na właściwe tory, zawiera w nim także utrudnienia, pułapki i zaburza już istniejące, wydawać by się mogło, rozwiązanie łamigłówek. Jedną z intencji autora jest chęć pozyskania gracza, który dzięki odkrywaniu dzieła pozwoli autorowi na odnalezienie prawdy o sobie, im bardziej zawiłe i symboliczne jest znaczenie dzieła, tym większa powinna być chęć widza do pozbycia się kłępującego stanu niewiedzy. Świadomi odbiorcy sztuki za wszelką cenę będą próbowali odszyfrować treści przed nimi ukryte, są to ludzie potrzebujący intelektualnych łamigłówek do poszerzania własnych horyzontów, do próby zobaczenia świata, ich otaczającego, innymi oczami z innej perspektywy, inną wrażliwością, innym intelektem. Chcą także

poprzez obcowanie ze sztuką zrozumieć otaczający ich świat, lub od niego odpocząć, dowiedzieć się o nim czegoś nowego, ale przede wszystkim pragną dowiedzieć się czegoś nowego o sobie samym.

Mistyfikatory świadomie i z pełną premedytacją tworzą gry, których reguły tylko oni znają, za wszelką cenę bronią dostępu do klucza pozwalającego rozwikłać zagadkę, pastwią się nad skonsternowanym widzem wbijając mu kolejne szpile mające na celu namnożenie interpretacji, wrażeń. Zadaniem dzieła jest zachwycenie odbiorcy, rozkochania go w sobie, dzieło ma spowodować u odbiorcy chęć powrotu do siebie celem odkrywania przed nim nowych prawd o nim samym.

Mistyfikatory chcą zostać zrozumiani, nie w całości, lecz fragmentarycznie, gdyż tylko na tę dozę poznania pozwala im przybrana przez nich maska, gra którą zainicjowali, a której zasady zataili. Artyści poprzez władzę nad materią dzieła chcą poniekąd pozyskać kontrolę nad duszami odbiorców. Umożliwić im to ma wytwór ich fantazji, wiedzy, inteligencji, niejako wytrych otworzyć im ścieżkę poznania. Dzieło powinno niczym wirus komputerowy zawładnąć umysłem i wyobraźnią widza, dając autorowi dostęp do pokładów uczuć i emocji, o ile takie zostały wzbudzone, które to z kolei stają się jego pożywką, dzięki której artysta odkrywa inny sens swojego działania niepowodowany już tylko i wyłącznie egoistyczną chęcią „zrobienia sobie dobrze”. Artyści poprzez każde ze swych działań dążą do stworzenia siebie samych od nowa, od zera, bez bagażu wcześniejszych doświadczeń, przemyśleń na temat czym dzieło powinno być, stąd poniekąd ilość przywdziewanych przez nich masek, póź przez które czują się sobą, niczym nieskrępowanymi jednostkami. Mnogość przybieranych póź jest działaniem ochronnym, pozwalającym schronić się za nimi prawdziwemu ego artysty, które jest jedynym właściwym odzwierciedleniem jego duszy, najbardziej wartościowym a zarazem zbyt cennym, aby wystawiać je do konfrontacji bez parasola ochronnego, tym bardziej, że jego rozwój i pielęgnacja jest głównym celem twórcy. Artysta poprzez ukrywanie swojego prawdziwego oblicza stwarza sobie przestrzeń prywatną, intymną do której dopuszcza niewielu, ta furtka bezpieczeństwa pozwala mu na spokojne ewoluowanie myśli w celu popełniania kolejnych mistyfikacji. Przestrzeń intymna jest o tyle bardziej potrzebna, o ile bardziej ekshibicjonistyczna jest twórczość. W swym działaniu postępuje intuicyjnie, w beztrójce realizując kolejne założenia, jednakże świadomość środków, form i ewolucji idei powoduje, że tworzy jedynie kolejne wersje alterego, kolejne wcielenia bytu – ja podstawowego.

Różnica pomiędzy maską a sobowtórem, lustrzanym odbiciem i cieniem zarysowuje się również, co w pierwszej chwili zaskakujące, w „lustrzanym” malarstwie autoportretowym. Przywykliśmy sądzić, że autoportret w dzisiejszym znaczeniu jest rezultatem rewolucji humanistycznej i zarazem technicznej – renesansu, ale także triumfalnego pochodu lustra przez Europę. Olbrzymia większość autoportretów rzeźbiarskich, malarskich lub graficznych powstała bezpośrednio przed lustrem, albo została wykonana na podstawie studiów i szkiców zrobionych przed lustrem. Autoportret jest zatem najczęściej relacją ze spotkania artysty z jego lustrzanym odbiciem, sobowtórem ukazującym się po drugiej stronie lustra. Autoportret to zwykle obraz siebie drugiego, innego „ja” – podobnego i zarazem różnego od artysty. Tymczasem, równoległe do tej powszechnej praktyki autoportretowej, rozwija się inna, nie tak powszechna, lecz równie istotna. Niektórzy artyści nie przedstawiają w autoportrecie siebie drugiego – sobowtóra; malują siebie jako drugiego, jako kogoś zupełnie innego. Malują maski<sup>5</sup>.

*Wartość sztuki leży nie w samym artyście, lecz raczej w wytworze, ponieważ sztuka jest prawidłowym pojęciem o rzeczy wytwarzanej: czynność bowiem kształtująca zewnętrzną materię nie twórcę doskonali, lecz wytwór. Sztuka nie wymaga, by artysta dobrze postępował, lecz by stworzył dobre dzieło.*

św. Tomasz z Akwinu

Artyści przywdziewają maski, a więc pewne postawy, o ile sam artysta jest raczej tworem niezłomnym, o tyle jego realizacje już nie, to one tak naprawdę są maskami. Obecnie artyści zajmujący się interdyscyplinarnymi działaniami w sztuce bardzo szybko ewoluują. Ewolucję tę dostrzegamy przede wszystkim na wystawach tematycznych, kiedy to *de facto* kurator jest autorem projektu; wiele prac powstaje wtedy jako wypowiedź artystyczna na tak postawiony problem. Oddzielną sprawą są wystawy indywidualne, gdy prezentuje się dzieła z pewnego okresu czasu, wtedy to proces błędnego koła jest zauważalny w mniejszym stopniu, natomiast zawsze powinien być zauważalny, gdyż świadczy on o rozwoju autora. Co się tyczy artystów współczesnych, zwłaszcza młodszych i najmłodszych dobierają oni sobie najbardziej adekwatne metody realizacji na zadane sobie pytanie. Artyści sami chcą poddawać się zmianom, gdyż jako duchy niespokojne szybko się nudzą i nierealne byłoby dla nich pozostawianie wyrobnikami kolejnych wersji jednej idei. To, co powoduje bycie artystą, to czym różni się on od rzemieślnika, to chęć przekraczania własnych barier i ograniczeń, przesuwania granic, chęć próbowania wszystkiego we

wszystkich możliwych konfiguracjach oraz co najważniejsze przyznawanie się do błędów, wyciąganie z nich wniosków, niezrażanie się porażkami oraz nieustępliwość w pędzie do poznawania świata za cenę Ja.

*...istnieje wielka, zasadnicza różnica między twórcą a jego dziełem. Nie polega ona jednak na braku związku, tylko na głębokości przemiany: gdy doświadczenie twórcy, cierpienie twórcy – zamienia się w dzieło, jest to metamorfoza nieodwracalna, rzeczywista.*

św. Tomasz z Akwinu

## Transformacja

Błędne koło poznania, nieustający proces samozapętający się, powoduje ciągłą ewolucję myśli i przekonań, kończący się dewaluacją początkowych rozmyślań nad dziełem sztuki, osobą artysty oraz własną rolą jako odbiorcy bądź autora. Mistyfikujemy, aby inni nie poznali nas samych, by stworzyć u odbiorcy inny obraz samego siebie, identyfikujemy się gdy już się znamy, transformujemy się, gdy zadowala nas efekt mistyfikacji – inny obraz własnego ja, lub gdy nie satysfakcjonuje nas konflikt pomiędzy mistyfikacją a identyfikacją; gdy identyfikujemy się z efektem mistyfikacji insynuujemy, mistyfikujemy, pragniemy zmian – transformacji własnej osoby. *Ogarnąć prawdziwe rozmiary prowokacji, smakować kryjącą się pod błazeńskim przebraniem wielką przygodę wyobraźni mogli jedynie ludzie bardzo subtelni i przewrotni zarazem, będący elitą wśród elit.*<sup>6</sup> Chris Meigh-Andrews stworzył artystyczny system “filozofii komunikowania”, gdzie sztuka spełnia rolę medium między nim samym a odbiorcą jego prac. Sztuka współczesna w szerokim rozumieniu jest więc kanałem, którym artysta przekazuje nam swój sposób myślenia o świecie. Jest kanałem w znaczeniu teorii komunikacji (wykorzystane środki przekazu) i w znaczeniu treści, jakie niesie. Jednak, aby akt komunikacji zaistniał, nie wystarczy obecność wszystkich elementów: nadawcy, odbiorcy i przekazu. Nadawca i odbiorca muszą jeszcze używać tego samego kodu (czyli mówić tym samym językiem) i odwoływać się do znanej im obu rzeczywistości. A to w sztuce współczesnej nie zawsze ma miejsce i powoduje, że wciąż dla wielu jest ona niezrozumiała.

Procesy transformacji warunkują rozwój systemu i jego doskonałość oraz większą jego adaptacyjność i elastyczność działania w otoczeniu. Możliwości i charakter transformacji zależą w dużym stopniu od

tw. dyspozycyjności otoczenia, tj. możliwości dostarczenia systemowi w odpowiednim terminie elementów o pożądanej ilości i jakości. Otoczenie bowiem wymusza (przyśpiesza), bądź osłabia (spowalnia) zmiany w parametrach charakteryzujących transformację. Pod jego wpływem systemy o udoskonalonej adaptacji do zachodzących zmian pozostają z nim w równowadze zachowując możliwość realizacji swoich celów, natomiast systemy nie doskonałe wytracają zdolność adaptacji i upadają.

#### BIBLIOGRAFIA

- T.Bocheński, *Powieści Witkacego – sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994  
R.T.Ciesielski, *Metamorfozy Maski*, Poznań 2006  
A.Gałdowa (red.), *Tożsamość Człowieka*, Kraków 2000  
M.Janion, S.Rosiek, *Maski*, Gdańsk 1986  
L.Kołąkowski, *Obecność mitu*, Paryż 1972  
J.Kosiński, *Przechodząc Obok*, Warszawa 1994  
A.Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975

#### SPIS STRON INTERNETOWYCH

- [www.bunkier.com.pl](http://www.bunkier.com.pl)  
[www.kwartalnik.exit.art.pl](http://www.kwartalnik.exit.art.pl)  
[www.artbazaar.blogspot.com](http://www.artbazaar.blogspot.com)  
[www.art.blox.pl](http://www.art.blox.pl)

#### PRZYPISY

- 1 Każda z form wypowiedzi artystycznej zapewnia wolność interpretacji i zarazem narzuca swoje znaczenie, błędem jest klasyfikowanie i stopniowanie ważności dziedzin sztuki, ponieważ każda z nich nie może i nie powinna istnieć w oderwaniu od pozostałych. Każdy odbiorca, uczestnik kultury wybiera to, co przemawia do niego najmocniej i daje mu najwięcej wartości, które jest w stanie przyjąć za własne.
- 2 J.Kosiński *Przechodząc Obok*, Warszawa 1994, s. 43.
- 3 Wszystko jak zwykle i w każdym zawodzie zależy tylko i wyłącznie od ambicji osoby w tym przypadku twórcy; jakże miło jest projektować, robić kolejny z rzędu katalog dla zakładów mięsnych, bądź robić logo

„rózowej parówki”. Ja nie znajduję w tym satysfakcji i jestem zdania, że wykonywanie tego typu czynności zabija moralnie, ogłusza emocjonalnie, jest niczym gangrena tocząca kręgosłup twórcy. Podejrzewam, że składanie tego typu rzeczy byłoby świetną zabawą, gdyby nam jako twórcom oddano pełne pole swobody działania, jednakże żyjemy w świecie pop, w którym każdy wszystko wie najlepiej, nikt nikomu nie ufa i nikt nikogo nie słucha, no chyba, że spersonalizujemy czarne pudełko z szybką.

<sup>4</sup> A.Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 79.

<sup>5</sup> M.Janion, S.Rosiek, *Maski*, tom II, Gdańsk 1986, s. 236.

<sup>6</sup> A.Osęka, *op. cit.*, s. 115.



## summary

For a second time, as it has been planned, the Academy of Fine Arts in Katowice publishes a volume of master's and bachelor's theses. It is six years later according to the dates on the cover, but in fact the time lapsed between the content of the two volumes is only five years. Once again the voice of graduates is made public, but in the mean time the school became independent. From the perspective of these young people who are leaving the Academy this change is relatively unfamiliar, something that happened before their study period. It was a focal point of the experience of their predecessors, for them it is self-evident. But it is during their time at the school that other important changes took place. The first of them was a change of structure in 2008. A single Faculty of Graphic Art, Painting and Design was divided into two: Faculty of Art and Faculty of Design. It was not just formal reorganization, but a transformation followed by new curricula and defining anew the roles and relations between the two entities. The understanding of the Academy as a whole also became altered. These were changes of local character. Another one concerned the nature of higher education in general – I am referring to the Bologna process and dividing the hitherto unbroken long cycle programme into first and second cycle programmes. Additionally part-time programmes are available (since 1999), and part-time weekend study mode was introduced, also in two cycles. The number of students admitted increased almost twofold in comparison with earlier statistics. In consequence the outlook of the Academy was transformed significantly. As it can be expected it had all kinds of consequences for its functioning. It is worth stressing that these changes strongly influenced the process of redefinition of the school, as well as of self-definition who is a designer and who is a practitioner of pure art – graphic arts or painting. It is reflected in the diploma works as well. The feeling of specialization autonomy is stronger, and so is the consciousness of the various elements that make an educational institution.

The role of the MA has not changed, the result of the diploma procedure is still important both in the life of the school and its graduates. It continues to be the conclusion of several years' efforts, the crowning of the process of education and professional title. As before, a written dissertation forms part of the diploma work. It is an indispensable element and writing it is obligatory for students of all departments with the exception of Design, which has different rules for the diploma procedure. The primary assumption of the written dissertation is still in effect: it is related to the practical part of the

diploma work. This issue is no longer a matter of controversy, and the former dilemmas of the relation between the written text and the practical works have now established ways of dealing with them, which is best seen in the texts themselves. It has become obvious that the dissertation has an advancement character and it must represent a certain degree of competence with relation to content and form. Just for the sake of recapitulation:

- it must have a clearly defined topic (corresponding with the practical part)
- it must fulfill formal requirements (size and structure)
- it must contain references to literature of the subject in the form of bibliography and sources quoted in the text
- in case of an artistic manifesto it must follow the rules of such discourse.

After looking from the perspective of the dissertations at the way that the Academy has gone during these five years and asking about the consequences it can be concluded that the road once taken works for the advantage of the school rather than the opposite. It is beneficial to the graduates and gives them skill and competence of the highest level possible. It also seems that the aims outlined at the publication of the first volume in 2004 were fulfilled almost too well: publishing the best written works of graduates is a great help to current students and seminar participants. It improved the functioning of seminars and made it easier for participants to perform the tasks and set before them by showing them the ways of their predecessors in approaching problems and solving them.

Today while speaking of master's and bachelor's theses of the graduates from the Academy of Fine Arts in Katowice we do not need to search for reference outside, but can refer to local tradition – not a long one, but nevertheless our own. It is evident that it was a good decision to introduce a separate diploma seminar devoted to the content and the form of the written dissertation. The ones who give the seminar are the members of the Institute of Theory and History of Art, who also recommend students' texts for publication. For this volume, the selection and recommendation was made by: Aleksandra Giełdoń-Paszek, Dorota Głazek, Mięczysław Juda, Irma Kozina, Maria Popczyk, Violetta Sajkiewicz, evaluated on the basis on the content as well as attractiveness of the text – above all it is meant to be read.

As it was the case before, the texts presented here are not full-length dissertations as submitted for defense. This time there is one more reason, namely that these works have significantly grown in size in comparison with those written several years ago. Therefore

preparation of this volume for publication needed far-reaching editorial work. Not just scientific editing aimed at coherence, but all operations allowing the proper articulation of expressed content. Hence in many places omissions, modifications of the flow of the texts, unification of terminology, references etc. For obvious reasons such as copyright law, changes had to be made in the illustration material. The alterations were always respectful towards the individual character of the text and strived to avoid excessive interference. The intention of the editor was always the same: to keep a balance between the original text and the requirements of publication.

The volume contains 16 theses, 13 master's and 3 bachelor's concerned with various topics that attract young people today. These are the media, sign culture and everything that defines the visual horizon of life and which is a phenomenon brought by crossing over from reality of the atom into reality of the data bit and the related digitalization. Here we find the dissertation by Joanna Szymańska focusing on the phenomenon of TV as the power of the screen over our lives and transforming art into entertainment; the text by Sylwia Myga on the problem of sign in the communication process and visual communication as it is experienced by a designer specializing in typography – a field developing rapidly in Katowice; the work by Piotr Skorus about the amazing adventures of manipulating images on the level of visual perception and exploitation of these phenomena by artists connected with the op-art movement; as well as the proposal by Anna Kopaczewska presenting a self-reflexive project of air pollution data mapping based on the rule of shizomatic functioning of knowledge and information. Its core is included as an attachment on a CD as an interactive object, and its peculiar manual is the text included in this volume.

A second area of interest that can be distinguished is the body. Corporeality is a constant motive for reflection on the world, connected with the appropriation of the body, eroticism and sexuality for constructing and submission of images to reality, including public space. Aleksandra Naparło reflects on the power of seductive gaze carrying bilateral power relations and the ability to tame, but also the once hidden, now manifest voyeuristic pleasure. Dagmara Tymków takes up the problem of the tyranny of intimacy in art, relates how eroticism changes into *pornosphere*, exposition of sexuality, flourishing *porno design*, and how *porno chic* takes hold right in front of our eyes. Anna Lorenc, from a completely different perspective will show the ambivalent relations between feminine ecstasy and its possible representations, from religious to sexual. This voice, commenting on gender and

sexuality as a consequence of corporeality will interplay with the analysis by Aleksandra Glapiak close to the gender studies point of view, from which fickleness as a phenomenon traditionally connected with woman/femininity is recognized as a cultural construct. A conclusion of this area is the text by Alicja Bednarek on borderline states of the body: abjection, shame, disgust, and taboo reactions on the body/corporeality shown from its dark side, as well as ailing and disfigured body as an artistic manifesto.

A third area is outlined by a number of theses on cosmological and metaphysical themes. These are the texts by Anna Kuźmińska on the form of the Absolute and absolute of the form, where experiencing existential uncertainty leads to a conviction of the necessary presence of the sacrum; the voice of Maria Piotrowska that formulates the proof of the existence of God on the basis of the existence of the universe, from the beginning of life, to the final results of biological evolution. These threads are complimented by the analysis by Anna Szpakowicz devoted to the problem of the heavens – physical, metaphorical and mystical, up to the reality of heavenly Jerusalem. They are accompanied by Katarzyna Gielecka speaking of a special place, located between heaven and earth, where we want to focus on the icon as inspiration for art.

Finally there are three texts not easily classified. One by Barbara Kawalec on J.W. von Goethe's theory of colors, a rarely mentioned curiosity from the realm of perception theory and psychology in historical perspective; the second is a detailed elaboration by Zofia Przybylska on the role and significance of dance in the tradition of American artistic avant-garde, including the therapeutic value of dance in the anthropological view; and a final text by Wojciech Skrzypiec on the forming of self-awareness of the artist in three stages: mystification, identification and transformative changes.

This is what is included in the second volume of comments *On the World and Its Images* by former students, now graduates of the Academy of Fine Arts in Katowice, young creators beginning their adventure with life, art and professional career. To what extent it is representative is probably an open question, and how it will be received is left to the Reader to decide, we may only recommend it to your attention and careful examination.

TRANSLATED BY Iza Blacha



RECENZENCI:

dr hab. prof. ASP Antoni Cygan

REDAKCJA NAUKOWA:

Mieczysław Juda

PROJEKT GRAFICZNY I ŁAMANIE

Tomasz Bierkowski

TŁUMACZENIE:

Izabela Blacha

FOTOGRAFIE:

Anna Lorenc, Piotr Muschalik, Jan Dybała

DRUK

Centrum Usług Drukarskich, Ruda Śląska

ISBN 978-83-61424-15-4

© Copyright by

Akademia Sztuk Pięknych  
w Katowicach

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych  
w Katowicach

40-074 Katowice, ul. Raciborska 37

e-mail: [asp@aspkat.edu.pl](mailto:asp@aspkat.edu.pl)

[www.aspkatowice.pl](http://www.aspkatowice.pl)

Katowice, 2010

folia academiae

Nie zmieniła się rola magisterium, tego, że jest to rezultat procedury dyplomowej ważny zarówno w życiu szkoły jak opuszczających ją absolwentów. Nadal znaczy finał podejmowanych przez kilka lat wysiłków, ukoronowanie wykształcenia i tytuł zawodowy. Nadal, jak wcześniej, praca pisemna jest elementem dyplomu. Nadal stanowi jego integralną część i jej napisanie jest obowiązujące dla studentów wszystkich kierunków obu wydziałów kończących Akademię, wyjąwszy wzornictwo, które zachowało odrębne reguły postępowania dyplomowego. Zostało też utrzymane pierwotne założenie pracy pisemnej, że stanowi ona odniesienie się do problemu podejmowanego w części warsztatowej dyplomu. Kwestia ta dzisiaj nie jest powodem żadnej kontrowersji, a dawniejsze dylematy relacji pomiędzy tekstem dyplomanta a zestawem prac warsztatowych mają już ugruntowany sposób ich podejmowania, co nota bene najlepiej widać w samych tekstach. To, że praca ma charakter pracy awansowej i w każdym przypadku wymagane jest, aby prezentowała odpowiedni poziom kompetencji merytorycznych i formalnych stało się oczywiste.