Estetyka
i Krytyka

RADA NAUKOWA

WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI (PRZEWODNICZĄCY),
GRZEGORZ DZIAMSKI, BOHDAN DZIEMIDOK, TADEUSZ GADACZ,
MARIA GOŁASZEWSKA, TERESA KOSTYRKO,
ANDRZEJ J. NOWAK, ELŻBIETA PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA, ZOFIA ROSIŃSKA,
BEATA SZYMAŃSKA, ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA, BOGUSŁAW ŻYŁKO

REDAKCJA NAUKOWA

LESZEK SOSNOWSKI (REDAKTOR NACZELNY), FRANCISZEK CHMIELOWSKI,
ANNA M. KŁONKOWSKA, JANUSZ KRUPIŃSKI, PIOTR MRÓZ,
JÓZEF TARNOWSKI, PAULINA TENDERA (SEKRETARZ REDAKCJI),
ANDRZEJ WARMIŃSKI (Z-CA RED. NACZELNEGO)

Estetyka
i Krytyka

Nr 25 (2/2012)

Redaktorzy tomu:
Anna M. Kłonkowska, Józef Tarnowski

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOZOFICZNE
UNIWERSYTET GDAŃSKI

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński, ze środków
Instytutu Filozofii, oraz Uniwersytet Gdański, ze środków
Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa

RECENZENCI

dr hab. Piotr J. Przybysz, prof. UG, dr hab. Feliks Krause, prof. UG, dr hab. Franciszek Chmielowski, prof. ASP, dr hab. Leszek Sosnowski, dr Robert Rogoziecki, dr Roman Nieczyporowski

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA

Katarzyna Migdał, Marcin Lubecki

SKŁAD

Marcin Lubecki

Adres redakcji czasopisma:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL
eik@iphils.uj.edu.pl
tel./fax (48-12) 422-49-16

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Uniwersytet Gdański

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do redakcji czasopisma.

ISSN 1643-1243
ISBN 978-83-62196-69-2

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
Wydawnictwo LIBRON, ul. Ujejskiego 8/1, 30-102 Kraków

SPIS TREŚCI

	Artykuły	9
ZBIGNIEW AMBROŻEWICZ	*Gombrowicz: między lalką a ukrytym demonem*	9
ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ	*W poszukiwaniu semantycznej niewinności. Muzyczne fantazmaty Pascala Quignarda*	31
MAGDALENA GAJEWSKA	*Semantyka i estetyka Pola Pamięci*	45
ANNA ZOFIA JAKSENDER	*Dialektyka wstrętu i wzniosłości w myśli Fryderyka Nietzschego*	67
CEZAR JĘDRYSKO	*Hermann Nitsch: anty-logos i ciało*	83
ELŻBIETA KAL	*Mit, metafora, motyw. Mosty Maksa Pechsteina*	99
ANNA M. KŁONKOWSKA	Vir rubeus *i* mulier candida – *Jungowski symbol jednoczący w sztuce malarskiej*	109
AGNIESZKA ŁUGOWSKA	*Miejsce sztuki – sztuka miejsca*	131
MARIA JOLANTA SOŁTYSIK	*Morska fasada Gdyni – legendarna idea i jej współczesne interpretacje*	145
ANNA SYSKA, AGNIESZKA WOŹNIAKOWSKA	*Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Architektura narodowa w formie i treści*	163
PAWEŁ SZNAJDER	*Logos wyłaniający się z rozmowy. Inny a prawda w dialogu w filozofii Hansa-Georga Gadamera*	183
MARCIN SZULC, ANNA OLSZAK	*Wybrane psychologiczne wyznaczniki tremy koncertujących muzyków profesjonalistów i amatorów*	201
JÓZEF TARNOWSKI	*Styl alpejski w środkowej Europie i polska kontrakcja wobec niego – styl zakopiański*	231
MARIA TRUSZKOWSKA-WOJTKOWIAK	*Estetyka czasu wolnego*	263
	Przekłady	273
ANNA MARKWART	*Adam Smith – poza myśl ekonomiczną*	273
ADAM SMITH	*O naturze imitacji, która ma miejsce w sztukach zwanych naśladowczymi*	277

	Głos o twórczości M. Górowskiego	289
DOMINIKA CZAKON	*Mieczysław Górowski – (Auto)portrety. Plakaty i szkice*	289
DOMINIKA CZAKON, PAULINA TENDERA	*Spotkanie z profesorem Januszem Krupińskim – (Auto)portrety. Mieczysław Górowski*	295
	Dialogi i diagnozy	313
ŁUCJA DEMBY	*Udając życie. Poziomy znaczeń w spektaklu Andrzeja Bubienia* Udając ofiarę	313
DARIA GOSEK	*Teatr: na granicy światów*	325
PAULINA TENDERA	*Ossowski o sztuce*	331
PAULINA TENDERA	*Powrót do perspektywy historycznej: refleksje wokół książki Przemysława Tacika* Socjologia Zygmunta Baumana	335
PAULINA TENDERA	*Tropy mitu w polskiej kulturze współczesnej*	341
	Noty o autorach	343

CONTENTS

	Articles	9
ZBIGNIEW AMBROŻEWICZ	*Gombrowicz: Between Puppet and Concealed Demon*	9
ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ	*In Search of Semantic Innocence. The Musical Phantasms of Pascal Quignard*	31
MAGDALENA GAJEWSKA	*Field's of Memory Semantics and Aesthetics*	45
ANNA ZOFIA JAKSENDER	*Dialectic of Abjection and Sublimity Considered on the Basis of Writings by Friedrich Nietzsche*	67
CEZAR JĘDRYSKO	*Hermann Nitsch: Anti-logos and Flesh*	83
ELŻBIETA KAL	*Myth, Metaphor and Motif. Max Pechstein's Bridges*	99
ANNA M. KŁONKOWSKA	Vir rubeus *and* mulier candida *– the Unifying Jungian Symbol in the Art of Painting*	109
AGNIESZKA ŁUGOWSKA	*The Site of Art – the Art of Site*	131
MARIA JOLANTA SOŁTYSIK	*The Maritime Façade of Gdynia – the Legendary Idea and its Contemporary Interpretations*	145
ANNA SYSKA, AGNIESZKA WOŹNIAKOWSKA	*The Building the of the Office of the Provincial Administration and the Silesian Assembly in Katowice. The Architecture which is National Both in Its Contents and Form*	163
PAWEŁ SZNAJDER	*Logos Emerging Out of a Conversation. Other and the Truth in the Dialogue of Hans-Georg Gadamer*	183
MARCIN SZULC, ANNA OLSZAK	*Psychological Determinants of Stage Fright Among Touring Professionals and Amateur Musicians*	201
JÓZEF TARNOWSKI	*Alpine Style in Central Europe and its Polish Contraction – Zakopane Style*	231
MARIA TRUSZKOWSKA-WOJTKOWIAK	*The Aesthetics of Leisure*	263

	Translations	273
ANNA MARKWART	*Adam Smith – Beyond the Economist Thought*	273
ADAM SMITH	*Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts*	277
	About Mieczysław Górowski's Art	289
DOMINIKA CZAKON	*Mieczysław Górowski – (Self)Portraits. Posters and Sketches*	289
DOMINIKA CZAKON, PAULINA TENDERA	*Interview with Janusz Krupiński – (Self)Portraits. Mieczysław Górowski*	295
	Dialogues and Diagnosis	313
ŁUCJA DEMBY	*Life Pretending. The Levels of Meanings of the Andrzej Bubień's Spectacle* Pretending To Be a Victim	313
DARIA GOSEK	*Theater: On the Verge of the Worlds*	325
PAULINA TENDERA	*Ossowski on Art*	331
PAULINA TENDERA	*Return to Historical Prospect: Reflections on* Socjologia Zygmunta Baumana *by Przemysław Tacik*	335
PAULINA TENDERA	*Traces of Myth in Contemporary Polish Culture*	341
	Notes on Authors	343

ZBIGNIEW AMBROŻEWICZ

GOMBROWICZ: MIĘDZY LALKĄ A UKRYTYM DEMONEM

W niniejszej rozprawie zamierzam poddać analizie i interpretacji spektakl Opolskiego Teatru Lalki i Aktora *Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza. Przedstawienie, wystawione przez słowackiego reżysera Mariána Peckę, miało swoją premierę 24 maja 2009 roku. Zastosowanie techniki lalkowej połączonej z teatrem żywego planu w odniesieniu do dzieła Gombrowicza dało niezwykle interesujący efekt, wzmocniony dosyć szczególnym potraktowaniem przez Peckę postaci Iwony. Spektakl prowokuje do rozważań natury estetycznej, skłania również do refleksji antropologicznej i filozoficznej.

Prolog: prosta historia

Gombrowicz opowiada w *Iwonie...* z pozoru niezbyt skomplikowaną historię, w której można odnaleźć parodystycznie potraktowane elementy kilku baśni, takich jak *Brzydkie kaczątko* i *Kopciuszek*, oraz dramatów, zwłaszcza Szekspirowskich – *Makbeta* i *Hamleta*. U Gombrowicza mamy bliżej niesprecyzowany dwór królewski z Królem, Królową, Księciem, jego przyjacielem, Cyrylem, Szambelanem oraz damą dworu, Izą. Wszystko na dworze funkcjonuje w miarę normalnie, aż do momentu, gdy Książę postanawia zaręczyć się z Iwoną, dziewczyną spoza dworu, można by rzec – z ludu. Decyzja Księcia uznana przez dwór początkowo za żart, potem za niebezpieczną ekstrawagancję, zostaje wreszcie – z wielkimi oporami, ale niejako pod przymusem – zaakceptowana. Trudno jednak

dziwić się niechęci dworu – Iwona nie tylko nie posiada szlachetnego pochodzenia, ale brak jej urody i wdzięku i, co gorsza, w ogóle nie zamierza (nie potrafi?) dostosować się do panujących na nim norm i form zachowania. W gruncie rzeczy Iwona w ogóle się nie „zachowuje": jest całkowicie bierna, ale też nie wykonuje żadnych poleceń i próśb – w obecności Iwony kontakt i komunikacja przestają cokolwiek znaczyć. Dwór zaczyna gubić poczucie sensu wszystkich wyuczonych form i zasad międzyludzkiego współżycia.

Królowa zatroskana pyta Księcia:

> Tylko czyby nie można wpłynąć, aby trochę więcej się udzielała? Dziś znowu milczała przez cały podwieczorek. Przy obiedzie także milczała. Milczała również przy śniadaniu. A poza tym milczy w ogóle przez cały czas. Jak to wygląda i jakże my wyglądamy vis-à-vis tego milczenia? Filipie, musi być przecież zachowana przyzwoitość[1].

Ostatnie zdania trafnie oddają problem, z którym Gombrowicz zmagał się nie tylko w *Iwonie...*, ale i w całej swej twórczości: Co to znaczy być sobą? Czy bycie sobą w ogóle jest możliwe? Czyż nie jesteśmy tylko tworem innych ludzi i sami innych ludzi tworzymy? Czy to wzajemne tworzenie się nie polega na uczestniczeniu w nieustannej grze konwencji i rytuałów, mających za zadanie podtrzymanie czegoś, co zowie się kulturą, a co można też nieco trywialnie określić jako „przyzwoitość"? Ale książę Filip postanawia złamać sztywne ramy konwencjonalnej przyzwoitości:

> Dlaczego ma mi się podobać tylko ładna? A brzydka nie może mi się podobać? Gdzież to jest zapisane? Gdzież jest takie prawo, któremu ja miałbym ulegać jak jaki bezduszny narząd, a nie jak człowiek wolny? [2]

Na uwagę Króla, że tym prawem jest całkiem „przyjemne" prawo natury, Książę wybucha z pasją: „Właśnie to prawo wydaje mi się idiotycznie głupie, dziko wulgarne, śmiesznie niesprawiedliwe!"[3] i jeszcze dodaje: „Gwiżdżę na erotyczne stosunki, gwiżdżę na wszystko, żenię się i koniec!"[4] Zdezorientowany i rozzłoszczony tym niespodziewanym buntem Król grozi synowi klątwą i wydziedziczeniem, co niechybnie musiałoby doprowadzić do wybuchu skandalu. Świadoma tego Królowa

---

[1] W. Gombrowicz *Iwona, księżniczka Burgunda* [w:] tenże *Dzieła* J. Błoński (red) t. 6 (*Dramaty*) Kraków 1986 s. 45.

[2] Tamże, s. 16.

[3] Tamże.

[4] Tamże.

natychmiast wstawia anarchistyczne pomysły Księcia w dające się zaakceptować ramy i formy, oświadczając, że postępek Filipa wypływa z jego dobrego serca i jest czynem szlachetnym, a zatem przyjęcie Iwony na dwór nie tylko dworowi ujmy nie przyniesie, ale wręcz doda mu blasku. Iwona jednak gry nie podejmuje, co sprawia, że „ewangeliczny duch" książęcego wybryku przeobraża dworskie życie w tragikomiczną farsę i całkowicie dekonstruuje nie tylko społeczne normy, ale i osobowości każdego z dworzan.

Akt pierwszy: Gombrowicz reżyserowany

W spektaklu wykorzystano kilka dobrze znanych chwytów wprowadzonych jeszcze przez tak zwane Pierwszą i Drugą Wielką Reformę Teatralną (koniec XIX wieku i XX wiek). Przełamywanie tradycyjnego, ustalonego w mieszczańskim teatrze, podziału na widownię i scenę, burzenie iluzji scenicznej (tak zwany efekt obcości Brechta), wreszcie niemal całkowita rezygnacja z rekwizytu i scenografii – to najistotniejsze zabiegi inscenizacyjne, znane w teatrze od kilkudziesięciu lat. Jeśli Pecko je stosuje, to nie po to, by odgrzewać dawne eksperymenty lub by epatować niedoświadczonego widza. Wszystkie elementy spektaklu – także owe już nie całkiem rewolucyjne działania – podporządkowane zostały jednemu celowi: by jak najpełniej wyrazić Gombrowiczowskie sensy.

Uniesienie kurtyny natychmiast sytuuje widza w samym środku ważnych dla Gombrowicza znaczeń. Oto bowiem okazuje się, że tylną część sceny i kulisy przerobiono na drugą część widowni, dzięki czemu publiczność umieszczona zostaje po obu stronach sceny, mając możliwość przyglądania się nie tylko grze aktorów i lalek, ale również siedzącym naprzeciwko widzom. Sam spektakl aktorzy rozpoczynają zaś od intensywnego wpatrywania się w publiczność. Czyżby widz zaczynał być traktowany jako obiekt sceniczny? Jesteś tym, czym tworzy cię spojrzenie innego, zdaje się mówić za Gombrowiczem Marián Pecko. Chodzi zatem o gombrowiczowskie „oglądanie" i „bycie oglądanym", o wzajemne międzyludzkie stwarzanie się, o to (jak to ujmuje Gombrowicz, pisząc o *Ślubie*), co odbywa się w „kościele ziemskim", gdzie „duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego"[5].

Od początku zatem stajemy w samym centrum królestwa autora *Ferdydurke,* a gdy zaraz potem pojawiają się aktorzy z lalkami, zostajemy całkowicie zawładnięci przez przedziwny, ale i codzienny świat ludzkich zmagań z Formą. Dla reżysera bowiem lalki nie są rodzajem aktorskiego

[5] Tenże *Ślub* [w:] tegoż *Dzieła* wyd. cyt. s. 91.

ersatzu i prostym uosobieniem postaci dramatu, lecz stanowią jedynie ich pewien aspekt. Każdą postać podwójnie odgrywa zarówno lalka, jak i animujący ją aktor, i jest to podwójność prawdziwie gombrowiczowska. Lalka – czy to Król, Królowa, czy Szambelan – to zawsze Forma, rola odgrywana na użytek społecznej, „międzyludzkiej" konwencji. Gdy takie są wymogi otoczenia i kontekstu społecznego, pilnie odgrywamy nasze role, ale czasami – mówią twórcy spektaklu – musimy być szczerzy i wtedy Król staje się Ignacym, Królowa – Małgorzatą. Dlatego widzimy na scenie nieustanną żonglerkę między ludzką prawdziwością a lalkową sztucznością, między Ja autentycznym, nagim, a Ja ubranym w gorset dworskich konwencji. Dlatego w jednej chwili lalki mogą kroczyć po drewnianej podłodze sceny, by za moment frunąć w powietrzu, niepotrzebne, odrzucone przez aktorów, niczym zbędna maska utrudniająca komunikację. A to ostatnie staje się coraz częstsze, gdy zaczyna działać zatruta „amorficzność" Iwony.

Akt drugi: Iwona zdemonizowana

Centralną postacią spektaklu jest Iwona, budząca uśmiech politowania nieudana wersja kobiety, nijaka i beznadziejna „Cimcirimci", pokazywana w licznych teatralnych realizacjach jako ofiara i bezwolne popychadło. W opolskim spektaklu Iwona potraktowana została inaczej – Pecko wykreował ją na prawdziwą siłę sprawczą wszystkich zdarzeń, uczynił z Iwony demona wyzwalającego na – zdawałoby się – kulturalnym dworze królewskim prawdziwie szatańskie i krwiożercze instynkty. Być może jednak to nieuprawniona nadinterpretacja i nadużycie dalekie od intencji Gombrowicza? Pytanie stawiam tylko retorycznie. W *Iwonie...* dochodzi przecież nie tylko do całkowitej dekompozycji relacji międzyludzkich, zniszczeniu ulega także integralność każdej postaci scenicznej, wyrażająca się we względnej równowadze między byciem lalką – istotą społeczną a byciem żywym człowiekiem – istotą prywatną. Reżyser rozbudowuje postać Iwony do rozmiarów apokaliptycznej bestii, bezkształtnej nicości, pozbawiającej ludzi powierzchownych, wyuczonych zachowań i zasad. W II tomie *Dziennika* Gombrowicz pisze:

> Godzina zmierzchu jest nieprawdopodobna... to tak nieznaczne a nieuchronne ulatnianie się kształtu... […] Po czym pomieszanie wszystkiego, czerń wylewa się z dziur, zagęszcza się w samej przestrzeni i materia staje się ciemnością. Nic. Noc[6].

[6] Tenże *Dziennik 1957–1961* t. 2 Kraków 1997 s. 43–44.

Opolska *Iwona*... kroczy właśnie w tę mroczną stronę, w stronę wskazaną przez ostatnie interpretacje twórczości Gombrowicza, Gombrowicza ciemnego, pełnego nihilistycznych lęków i bełkotliwych wizji.

Może to przypadek, a może nie, wiele jednak wskazuje na to, że Pecko bardziej lub mniej świadomie mógł inspirować się rozumieniem dramatu Gombrowicza zaprezentowanym przez Michała Pawła Markowskiego w książce *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Markowski zwraca uwagę na pewne wypowiedzi bohaterów, które wskazują na istotną cechę ontyczną Iwony: zamknięcie. Książę, podchwytując jedną z nielicznych kwestii Iwony („I to tak w kółko każdy zawsze, wszystko zawsze...”[7]), stwierdza, że jest to „jakaś piekielna kombinacja […] piekielna dialektyka […], jakieś perpetuum mobile”[8], a Cyryl dodaje: „Jest to układ zamknięty i hermetyczny”[9]. Zdaniem Markowskiego, Iwona zamykająca się na wszelkie relacje, uciekająca od wszelkich określeń pogrąża się „definitywnie w piekle esencji, które – jak wiadomo – tożsame jest z nicością”[10]. Mamy tu w istocie do czynienia z czystą esencją, ale dodajmy: esencją istnienia, z całkowitą wsobnością, tożsamością ze sobą, a zatem z czymś, co starożytny filozof eleata, Parmenides, nazwał po prostu Bytem, i co my możemy określić jako Absolut. Markowski idzie jeszcze dalej i odwołuje się do terminologii zaczerpniętej z teologii negatywnej. Pisze:

> Milczenie Iwony nie tyle jest, jak powiadają badacze, «nieobyczajne», ile – by użyć negatywnej kategorii teologicznej – aferetyczne. Jeśli w myśl tradycyjnych strategii negatywnych każde określenie narusza substancję Bytu, jeśli wszelkie orzekanie o nim jest jego umniejszaniem, to każde odcięcie określenia i orzekania (negacja negacji) będzie jego afirmacją. Milczenie Iwony daje się tak właśnie tłumaczyć: poprzez *aphairesis*, odcinanie orzekania[11].

Jednakże milczenie Iwony jest „nieobyczajne” właśnie dlatego, że jest aferetyczne. W oczach dworu milczenie pozostaje nieobyczajne – niszczy bowiem ustalony, spajający społeczność obyczaj i rytuał, a istotą wszelkiego rytuału jest mocne orzekanie i nazywanie. Markowski powołuje się na rozważania Sørena Kierkegaarda, który w dziele *Pojęcie lęku* konstatuje, że to, co hermetyczne, nieme i zamknięte na komunikację, jest tym, co demoniczne. „Nic więc dziwnego – konkluduje Markowski – że nagłe

---

[7] Tenże *Iwona*... wyd. cyt. s. 26.

[8] Tamże, s. 27.

[9] Tamże.

[10] M. P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* Kraków 2004 s. 172.

[11] Tamże, s. 173.

wtargnięcie hermetycznej samowsobności rozrywa rutynowe relacje wewnątrz świata i wystawia świat na działanie demonów"[12]. To znakomita diagnoza sytuacji nakreślonej przez Gombrowicza w *Iwonie*... Jednakże Markowski, trafnie powołując się na Kierkegaarda, pomija pewną komplikację. Oto przytacza cytat z *Bojaźni i drżenia*: „Milczenie jest zasadzką szatana"[13] i dodaje: „w istocie jednak chodzi tu właśnie o pułapkę demona"[14]. Cała wypowiedź Kierkegaarda na ten temat wygląda wszakże następująco:

> Jeżeli pójdę dalej, natknę się znów na paradoks, to znaczy na rzeczy boskie i szatańskie, milczenie bowiem jest i takie, i takie. Milczenie jest zasadzką szatana; im więcej się przemilcza, tym straszniejszym staje się szatan, ale milczenie jest także porozumieniem jednostki z Bogiem[15].

I tu znajdujemy istotę potwornego zawikłania. Któż może wiedzieć, z jakim milczeniem mamy do czynienia: boskim czy demonicznym[16]? Jednym z niewielu zdań wypowiadanych przez Iwonę jest odpowiedź na pytanie Filipa: „Czy wierzysz w Boga? Modlisz się? Klęczysz? Wierzysz, że Chrystus Pan umarł za ciebie na krzyżu?"[17] Iwona odpowiada „Owszem", ale jak czytamy w didaskaliach, odpowiada „z pogardą", co budzi zdumienie Księcia i Cyryla.

Rzecz w tym, że bezkształt demoniczny nie jest tym samym co nieokreśloność boskiego Absolutu, a nicość szatana to zgoła inna nicość niż nicość Boga. Bezkształt milczącego i biernego demona dąży do pogrążenia w chaosie tracącego esencję uporządkowanego ludzkiego świata i – co istotne – zniszczenia tego dokonuje rękami ludzi, sam zaś ukrywa się w *aphairesis*, unikając jakiejkolwiek jawności i nazywania. Z pomocą

---

[12] Tamże, s. 117.

[13] Tamże, s. 72 przypis 14.

[14] Tamże.

[15] S. Kierkegaard *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć* J. Iwaszkiewicz (tł.) Warszawa 1982 s. 96.

[16] O udawaniu anioła przez złego ducha pisał między innymi Ignacy Loyla: „Reguła 3. Za pomocą jakiejś przyczyny, może pocieszać duszę zarówno anioł dobry, jak zły, ale dla przeciwnych celów: anioł dobry – dla postępu duszy, ażeby wzrastała i postępowała z dobrego ku lepszemu; anioł zły dla czegoś przeciwnego, mianowicie żeby ją pociągnąć do swoich przewrotnych zamiarów i złości. Reguła 4. Właściwością anioła złego jest to, że się przemienia w anioła światłości, idzie razem z duszą pobożną, a potem stawia na swoim, to znaczy podsuwa myśli dobre i święte dla takiej duszy sprawiedliwej, a potem krok po kroku stara się dojść do swego celu i wciąga duszę w swoje zakryte sidła i przewrotne zamysły". I. Loyola *Ćwiczenia duchowne.* J. Ożóg SJ (tł.) Kraków 2000 s. 140.

[17] W. Gombrowicz *Iwona*... wyd. cyt. s. 28.

w zrozumieniu tych kwestii przychodzi cytowany już w przypisie autorytet w sprawach duchowych, Ignacy Loyola. Jego zdaniem, jest poważna różnica w skutkach oddziaływania duchów dobrego i złego:

> Musimy zwracać baczną uwagę na przebieg myśli. Jeżeli ich początek, środek i zakończenie jest dobre i jeżeli się ku dobru skłaniają, jest to znak dobrego anioła. Jeżeli jednak z przebiegu myśli, które się nasuwają, wynika ostatecznie jakieś zło, rozproszenie lub mniejsze dobro niż to, którego dusza przedtem zamierzała dokonać, albo jeśli to osłabia lub niepokoi duszę albo wprowadza w nią zamieszanie, a pozbawia jej pokoju ciszy i odpocznienia – jest to wyraźny znak, że pochodzi ona od anioła złego, nieprzyjaciela naszego postępu"[18].

Nietrudno zauważyć, czy mamy tu do czynienia z „zamieszaniem", czy z „odpocznieniem"...

Nicość jest tu zatem po pierwsze ucieczką przed porządkującą formą, po drugie jawi się jako skutek quasi-działania demona – jest amorficznym, nieokreślonym quasi-istnieniem. Natomiast nicość boska to w istocie swego rodzaju „nad-byt", to jakby „superistnienie", wobec którego – używając języka scholastycznego – „wszystkie inne byty już istnieniem nie są, ale istnienie to posiadają według miary swej natury"[19]. Innymi słowy – nazywanie Boga nicością ma w języku mistyki neoplatońsko-chrześcijańskiej wyrazić fundamentalną niewspółmierność niepojmowalnego sposobu istnienia Boga w stosunku do empirycznie stwierdzalnego istnienia bytów. Kierkegaard do opisu tego, co demoniczne, dodaje jeszcze jedną cechę: lęk przed dobrem, a zatem również – idąc za starą augustyńską tradycją – przed tym, co jest bytem, co jest pewnym porządkiem. Dlatego w odniesieniu do Iwony częstym określeniem jest słowo „nic":

> Królowa: Cóż będziemy robili?
> Iwona (milczy)
> Szambelan: Nic? (śmieje się filantropijnie) Nic?
> Król: Nic? (śmieje się filantropijnie, nagle zdenerwowany) Nic? (do Szambelana) Nic?
> Królowa: Nic...
> Szambelan: Nic zupełnie, Najjaśniejszy Panie. W istocie, żeby tak się wyrazić – nic.
> […]
> Król: No co? Nic? […] Nie można cały dzień chodzić po domu i noc – i nic! To nudno. Nudno przecież (spogląda po wszystkich w osłupieniu) Nudno! Bójcie się Boga![20]

---

[18] I. Loyola, wyd. cyt. s. 140.
[19] M. A. Krąpiec *Byt i istota* Lublin 2001 s. 160.
[20] W. Gombrowicz *Iwona...* wyd. cyt. s. 44.

Demon oczywiście nie zaprzeczy zbawczej śmierci Jezusa, ale zrobi to z pogardą. Bo demon wprowadza do sfery uporządkowanego bytu chaos i niepewność. Dziwne pokrewieństwa myśli Gombrowicza ze starymi konceptami mistyki średniowiecznej dostrzegł już przenikliwy krytyk Konstanty A. Jeleński. Widział on w twórczości Gombrowicza wyraz uniwersalnego konfliktu opisanego niejednokrotnie w religii i filozofii, polegającego na dążeniu z jednej strony do ostatecznego kształtu, z drugiej zaś, na ucieczce od wszelkiej formy. Jeleński przywołuje obraz Hieronima Boscha *Kuszenie św. Antoniego*, w którym spokojna melancholia świętego przeciwstawiona jest bezkształtowi rozproszkowanego, rządzonego przez szatana świata[21]. Przerażenie czyhającą w powszedniości nicością Jeleński zauważył u Gombrowicza w pierwszym tomie *Dzienników*, gdzie szczególną postacią nicości (podczas podróży po rzece Rio Parana) jest właśnie „nic nie dzianie się" lub „krzyk, którego nie było". Tego rodzaju nicość wnosi do świata Iwona, nicość wycofania się, nic nie dziania się, bierności, ale bierności zaskakująco ekspansywnej, do głębi penetrującej i poruszającej każdego z mieszkańców królewskiego pałacu. Dobitnym tego wyrazem jest dzika i absurdalna awantura o włos, zgubiony przez Izę i podniesiony przez Iwonę. Książę w panice krzyczy: „Nie zniosę, żeby ona... miała u siebie... ten włos! Oddaj! […] Odebrałem! Cóż z tego, że odebrałem? Ona nie włos ten – ona nas ma w sobie! […] My tam w niej jesteśmy. U niej. W jej posiadaniu"[22]. Przy braku jakiejkolwiek komunikacji nikt nie wie, co to znaczy być „w posiadaniu" Iwony. Wciągnięci przez nienazwaną, niepojętą pustkę bohaterowie Gombrowicza muszą się bronić, a jedyną znaną im skuteczną formą obrony jest zbrodnia, bo tylko eliminacja nicości da szansę bytowi. Niepokój, rozproszenie, zamieszanie i wreszcie zło, którego są przyczyną – oto zdiagnozowane już przez Loyolę skutki działań złego ducha, oto również, opisane przez Gombrowicza, skutki działań-niedziałań Iwony.

Takie odczytanie *Iwony*... pozwala uznać interpretację przyjętą w opolskim spektaklu za całkowicie uprawnioną, wręcz oczywistą. Podwójność każdej postaci, uzyskana przez Peckę dzięki zastosowaniu lalek, służy nie tylko uwypukleniu fundamentalnej dla Gombrowicza opozycji ja autentyczne – ja konwencjonalne. Dzięki wszechogarniającemu dualizmowi można wyraźniej postawić obecne przecież w dramacie pytanie: kto w istocie jest ofiarą, kto oprawcą? Bo chociaż lalka Iwony ma twarz pełną pa-

[21] Zob. K. A. Jeleński *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz filozof* F. M. Cataluccio, J. Illig (red.) Kraków 1981 s. 163–164. Na ten, pionierski w tym względzie, szkic (napisany w 1957 roku) powołuje się też M. P. Markowski.

[22] W. Gombrowicz *Iwona*... wyd. cyt. s. 60.

nicznej grozy i obłędu, animująca ją aktorka bynajmniej na ofiarę nie wygląda, konsekwentnie i bezwzględnie prowadząc wszystkich do zbrodni. Podwójność Iwony polega bowiem na czymś innym niż podwójność pozostałych postaci. Zasada jest podobna: lalka to przedstawienie, zjawisko, to, co oglądamy i do czego się odnosimy, aktor to ukryta realność. To, co lalka Iwona wywołuje pośród innych lalek, czyli w sferze towarzysko-konwencjonalnej, a wywołuje swoją biernością i bezforemnością zaledwie zdziwienie i politowanie, dosadne uwagi i rubaszny rechot, na poziomie autentycznej egzystencji staje się szaleństwem i rozkładem. Bierność Iwony-lalki niesie w sobie demoniczną siłę sprawczą. Reżyser spektaklu wyraża to postacią aktorki, zachowującej się wyzywająco, lecz nie wulgarnie, ironicznej, ale i czasem gniewnej, panującej nie tylko nad swoją lalką, ale i nad całością przedstawienia. W usta Iwony Marián Pecko wkłada bowiem „Uwagi o grze i reżyserii" oraz „Komentarz", czyli streszczenie, jakie Gombrowicz zamieścił w pierwszym wydaniu dramatu. Iwona zatem informuje nas o tytule i autorze sztuki, poucza, że należy „uwydatnić wszystkie elementy groteski i humoru"[23] oraz „pełną świadomość osób działających"[24], a także, że „bohaterzy sztuki są ludźmi zupełnie normalnymi, a tylko znajdującymi się w anormalnej sytuacji"[25]. Przed każdym aktem zaś dowiadujemy się, co w nim nastąpi, i wreszcie w finale słyszymy, że tak to Witold Gombrowicz kończy swój utwór... Oto wspomniany, rozbijający czar teatralnej iluzji, Brechtowski „efekt obcości", ale – jak to spróbuję pokazać – zastosowany nie dla czystego eksperymentowania, lecz by osiągnąć cel do głębi GOMBROWICZOWSKI.

Akt trzeci: Lalka sakralna

Pojawienie się lalek na scenie w sztuce Gombrowicza ma jeszcze jeden niebagatelny sens – sens rytualno-sakralny. Lalki znalazły się w teatrze niejako wtórnie – przywędrowały do niego z obrzędów religijnych. Sposób ich wykorzystania we współczesnym teatrze mocno bolał Edwarda Gordona Craiga – jednego z czołowych reformatorów teatru na początku dwudziestego stulecia. „Marionetka haniebnie podupadła – pisał Craig i dodawał – Wszystkie lalki są dziś tylko wulgarnymi komediantami"[26]. Historyk teatru lalkowego Henryk Jurkowski przyjmuje za rzecz pewną,

[23] Nota wydawcy [w:] W. Gombrowicz *Dzieła...* wyd. cyt. s. 324.
[24] Tamże.
[25] Tamże.
[26] E. G. Craig *Aktor i nadmarioneta* [w:] tegoż *O sztuce teatru* M. Skibniewska (tł.) Warszawa 1985 s. 93.

że lalka wywodzi się z figur kultowych, takich jak fetysz lub idol, przedstawiających w sposób symboliczny przodka lub bóstwo opiekujące się daną grupą plemienną. Figury konstruowane przez niektóre plemiona afrykańskie można wręcz określić jako formę pośrednią w ewolucyjnej drodze do stania się lalką – umieszczone na nieruchomych postumentach wyposażone zostały w ruchome głowy i ręce[27]. Jurkowski daje wiele przykładów, używanych do dzisiaj przez Indian czy mieszkańców Afryki, lalek tak zwanych dywinacyjnych, to jest takich, które przepowiadają przyszłość, doradzają w sprawach medycznych: „W Gabonie lalki służą do postawienia właściwej diagnozy, a ściśle biorąc, są punktem odwołania dla znachora, który sugeruje pacjentowi, że to lalka widzi, ustala diagnozę […]. W Zairze w plemieniu Pende lalka *galukoshi* (lalka zgadująca) znajduje się na kolanach wróża i skinięciem głowy reaguje na imię winnego kradzieży czy innego przestępstwa"[28].

Jeszcze intensywniejsze pod względem znaczeń sakralnych jest praktykowane na indonezyjskiej wyspie Jawie przedstawienie teatru cieni *wayang ruwatan*. Spektakl jest rodzajem egzorcyzmów – ma za zadanie odpędzić złego ducha, za którego sprawą zamawiająca *wayang ruwatan* rodzina popadła w kłopoty. Bogowie schodzą na ziemię i wcielają się w postaci przedstawienia i w samego lalkarza. Jak stwierdza Jurkowski: „Przedstawienie prowokuje tak wielką kondensację sił magicznych, że tylko doświadczony *dalong* […] może je odprawiać"[29]. Lalka zatem uosabiała boskość, doskonałość, pełnię. Stanowiła medium, przez które jawiła się i przemawiała do człowieka wszelka duchowość. Można całą rzecz ująć jeszcze inaczej – lalka była wyrazem poszukiwanego przez człowieka porządku i stałości pośród niestałej rzeczywistości, była jednym z wielu sposobów instytucjonalizowania ludzkiej egzystencji, to znaczy nadawania jej określonych zachowań. Antropolog niemiecki Arnold Gehlen uważał, że istnienie tego rodzaju instytucji odgrywa kluczową rolę w formowaniu się ludzkich osobowości, zapewniając przeżycie. Zdaniem Gehlena, „istota z natury obciążona ryzykiem i niestabilna, nadmiernie naładowana afektami"[30] potrzebuje ustabilizowanych form, narzucających człowiekowi dyscyplinę, wyznaczających kierunki działań, ale i odciążających ją od podejmowania zbyt wielu skomplikowanych decyzji.

---

[27] Zob. H. Jurkowski *Lalki w rytuale* [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* L. Kolankiewicz (red.) Warszawa 2005 s. 628.

[28] Tamże, s. 633.

[29] Tamże, s. 636.

[30] A. Gehlen *W kręgu antropologii i psychologii społecznej* K. Krzemieniowa (tł.) Warszawa 2001 s. 114.

Sama lalka nie jest oczywiście instytucją, lecz istnienia takiej instytucji widomym znakiem. O jej szczególnej doskonałości i zarazem boskości pisał w swoim traktacie o lalkach Heinrich von Kleist. Niemiecki romantyk porównuje ruch aktora czy tancerza z ruchem marionetki. U człowieka na scenie następuje całkowita desynchronizacja:

> Niech pan tylko spojrzy […] na taką P., kiedy jako Dafne ścigana przez Apolla ogląda się za siebie: ma duszę w kręgach krzyża, pochyla się, jakby miała się złamać, niczym najada ze szkoły Berniniego. Albo niech pan spojrzy na młodego F., kiedy jako Parys stoi w otoczeniu trzech bogiń i wręcza Wenus jabłko: dusza siedzi mu – aż strach na to patrzeć – w łokciu[31].

Tak naprawdę to właśnie człowiek jest w swym ruchu nienaturalny, jego dusza bowiem znajduje się w innym punkcie niż „ciężkość ruchu". Inaczej dzieje się z marionetką – tutaj całość figury, wszystkie jej członki, podporządkowana jest tylko jednemu ośrodkowi wyznaczanemu przez drut czy nitki. Ponadto lalki łatwo przezwyciężają grawitację, ponieważ siła, „która unosi je w powietrze, jest większa niż ta, która przykuwa je do ziemi"[32]. Człowiek zatem na ziemi spoczywa i odpoczywa, podczas gdy lalka zaledwie ziemię muska (jak elf). Lalka to czysta konstrukcja materialna, pozbawiona duszy i sprzeczności i dlatego – zapewne – tak doskonała. Kleist konkluduje: „Tylko jakiś bóg mógłby się na tym polu zmierzyć z materią"[33]. Słabość i drżenie ciała dostrzegał w aktorze Gordon Craig, w związku z czym postulował całkowite usunięcie człowieka ze sceny (by pozbyć się tym samym zdegenerowanego realizmu teatralnego) i zastąpienie go nieożywioną figurą – nadmarionetą. Craig rekonstruuje domniemaną mitologiczną opowieść o wielkiej marionetce. Poznajemy ważną cechę boskiej marionetki: patrzyła zawsze w niebo, unikając w ten sposób charakterystycznej dla człowieka egoistycznej próżności[34].

Akt czwarty: Niekończący się rytuał

Pod wieloma względami lalka jako funkcjonujący w teatrze przedmiot sakralny wykazuje znaczne pokrewieństwo z maską. W opolskim spektaklu aktorzy posługują się lalkami niczym maskami: granie lalką jest tym

---

[31] H. Kleist *O teatrze marionetek* [w:] tegoż *Dramaty wybrane* J. S. Buras (tł.) Kraków 2000 s. 344.

[32] Tamże, s. 345.

[33] Tamże.

[34] Zob. G. Craig, wyd. cyt. s. 100.

samym, co noszenie maski w dawnych teatrach lub rytuałach, czyli odgrywanie określonej roli, bycie kimś/czymś innym. Jednak lalka, w porównaniu z maską, ma pewną właściwość, która z pewnością zaważyła na jej zarówno rytualnej, jak i teatralnej karierze. Radosław Filip Muniak, autor monografii o lalce, słusznie twierdzi, że sposób, w jaki lalka się prezentuje, jest zupełnie wyjątkowy w porównaniu z innymi obrazowymi mediami, „funkcjonuje bowiem na poziomie dosłownym jako fizyczna obecność rzeczy i symboliczno-teoretycznym jako obraz”[35]. Tę właściwość nazywa Muniak autoreferencyjnością, bo lalka przecież nie tylko odnosi się do człowieka jako jego przedstawienie, ale wskazuje na samą siebie jako na indywidualny, samoistnie funkcjonujący, a wręcz domagający się działania, byt. To właśnie owa autoreferencyjność i zawarte w niej domniemanie działania sprawiają, że lalka samą swą obecnością niejako „aktywizuje przestrzeń, wprowadza element sceniczny nawet do najbardziej zwyczajnych miejsc”[36], albo inaczej – dokonuje „dramatyzacji przestrzeni”, naznaczając ją piętnem sztuki. Taka interpretacja lalki, uwzględniająca jej „zdolności” teatralne i rytualne, pozwala dostrzec w spektaklu Mariána Pecki klarownie, rzec by można – w szkolny niemal sposób wyłożoną, zasadniczą ideę Gombrowicza, to znaczy to, co Erving Goffman nazywał „rytuałem interakcyjnym”[37], czyli zespół społecznie ustalonych, skonwencjonalizowanych zachowań międzyludzkich wspartych na skonwencjonalizowanych jaźniach, jaźniach budowanych głównie na użytek innych, ale też będących autoportretem na własny użytek. Lalka ponadto wyraźnie pokazuje, że Goffmanowski rytuał społeczny ma korzenie w rytuale sakralnym i w każdej chwili może się nim stać ponownie. Ale i tego rodzaju rytuał w istocie bliski jest Gombrowiczowi. Autor *Ferdydurke* sam o tym tak mówił:

> Rytuał towarzyszy u mnie elementowi zmysłowemu i temu... temu, powiedziałbym, boskiemu. To jakby ubóstwienie formy. Myślę, iż można powiedzieć, że istnieje u mnie aspekt mitologiczny – pojawia się on np. w *Ślubie*. Wszystko tu jest rytuałem, rodzajem mszy. Dotyczy to również *Kosmosu*, gdzie odbywa się rodzaj liturgii. […] Jak słusznie stwierdził Tomasz Mann, artysta jest kimś w rodzaju Merkurego, posłańcem między światem ludzkim a boskim. Ociera się o boskość i jednocześnie jest niezwykle zmysłowy[38].

[35] R. F. Muniak *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz* Kraków 2010 s. 23.
[36] Tamże, s. 51.
[37] Zob. E. Goffman *Rytuał interakcyjny* A. Szulżycka (tł.) Warszawa 2006.
[38] P. Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał* [w:] *Gombrowicz filozof...* wyd. cyt. s. 58.

Boskość w wydaniu Gombrowicza jest bardziej pogańska niż chrześcijańska, łączy ściśle zmysłowość z duchowością, dlatego zapewne lalka dobrze nadaje się do wyrażenia tej szczególnej epifanii – ludzkiej, ale i nieludzkiej, a może ponadludzkiej, w odniesieniu zaś do Iwony: niewątpliwie demonicznej.

W spektaklu Pecki Gombrowiczowska rytualność, wpisana w tekst dramatu, nabiera istotnej mocy dzięki żywej teatralności i zaangażowanym w niej lalkom. Odkrywamy, że zabiegi sceniczne odczytywane pierwotnie jako sposób myślenia o Gombrowiczowskich obsesjach nabierają sensu rytualnego. „Rytuał, w przeciwieństwie do teatru, nie oddziela widowni od aktorów"[39] – przypomina znany antropolog kultury Victor Turner. Pecko stara się teatralną granicę między widownią a sceną zatrzeć i czyni to w imię gombrowiczowskiej atmosfery wszechludzkiego kościoła, ale także po to, by nadać spektaklowi znamię rytuału. Lalki – powtórzmy – objaśniają ludzką podwójność, ale też są znakiem boskiej epifanii. Działania drugiej, upostaciowanej przez aktorkę, aktywnej strony Iwony, kierowanie i wręcz przepowiadanie zdarzeń, uwidoczniają jej istotną władzę nad całością dworu i demoniczne zdeterminowanie w prowadzeniu do zbrodni. Ale też jej słowa – wzięte z didaskaliów – o tym, co będziemy oglądać i co oglądamy, zakreślają bardzo wyraźnie obszar rytualnych działań, wyodrębniając go z codziennego *profanum*, przygotowując nas do pełnego uczestnictwa. Iwona staje się tu prawdziwym kapłanem i przewodnikiem. Jednak – przewodnikiem dokąd? Czy to, co się dzieje na scenie od momentu pojawienia się Iwony, można by nazwać rytuałem ubóstwienia formy, jak powiedział Gombrowicz – „ocieraniem się o boskość"?

Jest trochę inaczej. W *Iwonie...*, a zwłaszcza w jej interpretacji dokonanej przez opolski teatr, mamy rytuał „odbóstwienia" formy i sprowadzenia jej do demonicznego chaosu. Rytuały tego rodzaju opisane zostały w literaturze antropologicznej pod nazwą rytuałów inicjacyjnych lub rytuałów przejścia z jednego stanu społecznego do kolejnego, najczęściej z niższego do wyższego. Istotną częścią takiego wydarzenia jest faza liminalna (od łac. *limen* – próg). Liminalność, zdaniem Turnera, to stan przejściowy, w którym znane i ścisłe normy społeczne ulegają zawieszeniu i nie dotyczą osobników objętych inicjacją. „Nowicjusze" stają się, jak pisze Turner, w pewien sposób „uświęceni, a przez to nietykalni i niebezpieczni, niczym bogowie"[40]. Z drugiej strony, będąc poza pra-

[39] V. Turner *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* M. i C. Dziekanowie (tł.) Warszawa 2005 s. 188.

[40] Tamże, s. 40. Nie są to *de facto* słowa samego Turnera; cytuje on fragmenty dzieła Arnolda van Gennepa *Obrzędy przejścia*, z którego zaczerpnął również kategorię liminalności.

wem, stają się słabi, „umarli dla świata społecznego, a żywi dla świata aspołecznego”[41]. Samą liminalność Turner opisuje następująco:

> skonstruowana jest z całej serii zdarzeń dziejących się w świętej czasoprzestrzeni, w swej poetyce bazujących na odwróceniu i żywiole ludycznym. […] elementy kultury są powtórnie kombinowane na wiele często groteskowych sposobów, opartych bardziej na potencjalności i fantazji niż na doświadczeniu. Maska potwora „nienaturalnie” składa się z elementów ludzkich, zwierzęcych i roślinnych, te same detale mogą być inaczej, ale równie „nienaturalnie” skomponowane w malowidło albo w opowieści. Innymi słowy, liminalność to „gra” znajomymi komponentami w celu ich wyobcowania. Nowość wyłania się z kombinacji wiadomego[42].

Stany liminalne miały dwoisty i ze współczesnego punktu widzenia wewnętrznie sprzeczny charakter: doprowadzały do realnych i niezmiernie istotnych dla wspólnoty przemian, ale jednocześnie odznaczały się zachowaniami, które sprawiały wrażenie zabawy. Współcześnie zabawa przestała pełnić jakąkolwiek funkcję poza byciem czystą rozrywką; przestała być częścią rytuału i mitu, czyli „pracą bogów”[43]. Pod postacią bezinteresownych zabaw przetrwały jednak formy podobne do zjawisk liminalnych, zwane przez Turnera -liminoidalnymi. Są to realizowane w czasie wolnym od instytucjonalnie określonych obowiązków i przymusów wszelkiego rodzaju działania będące przejawem wolności do „gry... ideami, fantazjami, językiem […], obrazami […] i relacjami społecznymi”[44]. Turner wymienia tu literaturę, sztukę, psychodramę, sport, gry, a nawet... naukę.

Czy rytuały Gombrowiczowskie są liminalne, czy raczej liminoidalne? Sama sztuka, a zatem i pisarstwo, i teatr, mają oczywiście charakter liminoidalny. Tak też zapewne Turner określiłby utwory Gombrowicza,

---

[41] Tamże, s. 41.

[42] Tamże, s. 41–42.

[43] Turner pisze: „«Plemienne», «przedpiśmienne», «proste» społeczeństwa traktują rytuał i do pewnego stopnia mit jako pracę – lud Tikopia nazywa to pracą bogów. Podobnie myśleli starożytni hindusi. W trzecim rozdziale *Bhagavad Gita* (wers 14–15) czytamy o związku ofiary i pracy: «Z pożywienia pochodzą wszystkie istoty żyjące, z deszczu pochodzi pożywienie, deszcz pochodzi od świętości, świętość z ofiary, a ofiara pochodzi z pracy. Z Brahmana wyłoniła się praca». (…) Inny przykład: afrykańscy Ndembu określają to, co robią specjaliści od rytuałów, mianem *kuzata*, «pracy», a ten sam termin stosowany jest do czynności wykonywanych przez myśliwego, rolnika, wodza, rzemieślnika. (…) Stąd termin liturgia, który w przedchrześcijańskiej Grecji znaczył «publiczna służba bogom». «Liturgia» pochodzi od greckiego *leos* lub *laos*, tzn. lud, oraz *ergon*, czyli «praca»” (tamże, s. 46–47).

[44] Tamże, s. 57.

bowiem tak zwany teatr absurdu, czyli twórczość Ionesco, Arrabala i Becketta, nazywa zjawiskiem liminoidalnym[45]. Ale Gombrowicz twierdził, że jest kimś w rodzaju kapłana, pośrednika między światem ludzkim i boskim. Jedna z interpretacji *Ferdydurke* wskazuje na powieść Gombrowicza jako na postać rytuału inicjacji[46], sam Gombrowicz mówił o mitach i rytuałach w *Ślubie* i *Kosmosie. Iwona...* w swej formie naśladuje raczej konwencjonalną tragedię dworską[47], jednak w interpretacji Pecki ujawnia wszystkie aspekty stanu liminalnego. Rację ma Jerzy Jarzębski, pisząc o ewolucji bohatera nazywającego się „Witold Gombrowicz", ewolucji zachodzącej w kolejnych dziełach:

> walczy z Formą nieustannie, podważa ją, wyśmiewa, demistyfikuje, ale czyni to z coraz większym bólem i przerażeniem, z coraz większą świadomością, że nic poza grą znaczeniami i symbolami mu nie pozostaje, poza nimi jest bowiem nieludzka, kosmiczna pustka, chaos materii i zjawisk, któremu nie można nadać żadnego sensu[48].

Jednak trochę wbrew twierdzeniu Jarzębskiego, że jedynie „coś" z tego przerażenia znajdujemy w *Iwonie...*, uznać trzeba cytowane przed chwilą zdanie za znakomity opis intencji Pecki. Reżyser z premedytacją, aczkolwiek bez nachalnego doktrynerstwa, próbuje stworzyć rzecz w istocie niemożliwą: w epoce panowania liminoidalności odegrać rytuał liminalny, ale tak rozkładając w swym spektaklu teatralnym akcenty, by wychodząc poza teatralność, mimo wszystko w teatrze pozostać... Jak mocno podkreśla Turner, dla współczesnego widza, przyzwyczajonego do patrzenia na wszelkie widowiska (nierzadko nawet o głęboko religijnym znaczeniu) w kategoriach niezobowiązującej konwencjonalności, dwuznaczność liminalności pozostaje niemal nie do odczytania. Tymczasem zarówno u Gombrowicza, jak i w przedstawieniu słowackiego reżysera rzecz idzie o życie i jego sensowność, nie tylko o wybór właściwej miny i pozy. Na scenie opolskiego teatru lalek jesteśmy świadkami (a może raczej uczestnikami...) postępującej liminalności zastanego porządku: postacie gubią swoje role społeczne i – co niebagatelne – część swoich

---

[45] Zob. tamże, s. 190.

[46] Zob. M. Kępiński *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z Kulturą* Warszawa 2006.

[47] Jerzy Jarzębski przypomina: „Stąd Iwona jest jednocześnie parodią Szekspirowskiej tragedii (Puzyna dostrzegał tam wątki *Hamleta, Makbeta, Tytusa Andronikusa*, reżyser krakowskiego przedstawienia sztuki z 1978 roku, Krystian Lupa, ucharakteryzował Filipa na królewicza duńskiego w czerni i z książką w ręku)". J. Jarzębski *Podglądanie Gombrowicza* Kraków 2000 s. 98.

[48] Tamże, s. 97.

osobowości; szerzy się absurd, nonsens, szaleńcza wesołość i rozpacz. Zgodnie z zasadą liminalności poszczególne elementy normalnego świata zostają zachowane, chociaż przestają normalnie funkcjonować. Lalki nadal są obecne, chociaż małe kształtne marionetki zostają zamienione na duże szmaciane lale z paskudnymi facjatami – rozmiarami i wyglądem próbujące dorównać potwornej, wielkiej lalce Iwony. Jak pisze Turner, w fazie liminalnej wszystkie znaczenia plączą się, wikłają w ambiwalencje i wreszcie „wyłaniają się liminalne demony i potwory, także napiętnowane dwuznacznością i inkoherencją”[49]. Demonem od początku dwuznacznym jest oczywiście Iwona: pozornie bierna, faktycznie – sprawczyni wszystkich wydarzeń, pozornie obdarzona nieinteresującą, beznadziejną osobowością, faktycznie – przykuwająca powszechną uwagę, fascynująca kobieta. Oto obserwujemy nie „pracę bogów”, lecz „pracę demona” wysługującego się niczego nieświadomymi ludźmi, którzy są coraz bardziej bezradni i bezbronni, bo w obliczu bezkształtnego, milczącego wroga, sądząc, że to jedyny sposób na opanowanie bezsensu, odrzucają swoją jedyną broń – lalki, te Gehlenowskie stabilizatory. W istocie demon, niczym niepojęty jamochłon, pochłania ich, zamykając we własnym wyzbytym sensu wnętrzu – dzieje się właśnie to, czego panicznie obawiał się Książę.

Faza liminalna osiąga w przedstawieniu Pecki apogeum, gdy scena zostaje z dwóch stron zasłonięta przezroczystymi, tiulowymi firankami. Zasłonięte ma bowiem być to, co ostatecznie postawione na głowie, co nieprzyzwoite i niezgodne z ustalonymi powszechnie zasadami, co mogłoby pokazać, że maski – a raczej lalki – wyszły z użycia i światło dzienne ujrzały „emocjonalnie niestabilne” (Gehlen) autentyczne oblicza potencjalnych morderców. Za tiulową zasłoną rozgrywa się prawdziwa farsa. W scenach aktu czwartego reżyser uwypuklił te momenty, które w tekście *Iwony...* zaledwie zostały zasygnalizowane. By uzyskać efekt klasycznej farsy, rozbudowano na przykład sekwencje z Szambelanem plującym pestkami oraz z Księciem, Cyrylem i ich wielkim koszem. Farsowo zagrany zostaje monolog Królowej grafomanki. Zgodnie wreszcie z duchem farsy wykorzystano klapy w podłodze, zakrywające otwory, z których co rusz wyskakuje albo chowa się lalka lub aktor. Wielki cyrk z zabójstwem w tle i przy akordach wesołej ludowej muzyczki kończy się klasyczną Gombrowiczowską kupą. I wtedy przychodzi otrzeźwienie lub raczej quasi-otrzeźwienie. Wszyscy, w imię wspólnego celu, jednoczą się i zapanowuje porządek. Zasłonki rozsuwają się i jesteśmy uczestnikami uczty wydanej „na pohybel” Iwonie; niektórzy widzowie przyłączają się nawet do oklasków przy powitaniu „ekscelencji” i „eminencji”. Ponownie

[49] V. Turner, wyd. cyt. s. 190.

zaczyna królować forma. Jak bowiem konstatuje Turner, celem fazy liminalnej nie jest zniszczenie porządku, lecz uświadomienie wszystkim jego głębokiego sensu: „alternatywą ładu jest chaos”[50]. Jednak w końcówce opolskiego spektaklu mamy już inny porządek – nie tworzą go lalki, lecz „wyzwolone” i autentyczne, bo wyzbyte krępujących form, osobowości. Ostatnia lalka – marionetka Iwony – zostaje zamordowana przez Króla w sposób, który dobrze oddaje nowy, „niezobowiązujący” i zbanalizowany charakter myślenia o morderstwie: poprzez „niewinne” przecięcie nożyczkami sznurków służących do animacji lalki. Ale tu okazuje się, że wszyscy uczestnicy uczty ulegli złudzeniu. Zabili bowiem jedynie własne wyobrażenie, to, z czym prowadzili grę, próbując dopasować do własnych form-lalek. Rzeczywista Iwona, ukrywający się za lalką demon, zwycięża: „powstaje z martwych” i z triumfalnym gestem odśpiewuje ekstatyczną pieśń. Rytuał dobiega końca i choć Iwona oznajmia publiczności (pozostałym uczestnikom?), że „tak oto Witold Gombrowicz kończy swoją sztukę”, wiadomo, że faza liminalności (wbrew zapewnieniom Turnera) nigdy już się nie skończy. Demoniczne zamknięcie pochłonęło nieświadomych i przekonanych o własnej wygranej ludzi. Wszyscy znaleźli się w Iwonie, w świecie bez wyjścia i form.

Epilog

Spektakl Mariána Pecki to nie tylko interesujące ujęcie dramatu Gombrowicza (za to na wielu festiwalach bywał nagradzany), to również – jak się starałem pokazać – bardzo konsekwentne ujęcie myśli Gombrowicza w kategoriach rytuału, i to rytuału zarówno społecznego, jak i religijnego. Przy czym Pecko nie stara się – jak czynili i czynią to inni twórcy teatralni lub parateatralni – poprzez odtwarzanie ludowych czy starożytnych rytuałów dokopywać się do ukrytej i prawdziwej ludzkiej natury, ożywiać archetypy i odsłaniać to, co pierwotne. Chodzi tu raczej o głęboko Gombrowiczowskie pytanie o sens rytualności, jego dobrodziejstwa i niebezpieczeństwa, oraz o to, czy owo drążenie ludzkiej natury (tak umiłowane przez artystów i filozofów) nie jest przypadkiem wędrówką do jądra ciemności... Pecko zatem mówi nam o rytuałach poprzez – pozwalające mu na pozostawanie w ramach tradycyjnego teatru – naśladowanie rytuału. Ale mówi coś jeszcze, z czego z pewnością ucieszyliby się Kleist i Craig. Opowiada bowiem o sensotwórczej sile lalki, o jej – pochodzącej jeszcze z dawnych rytuałów i dlatego niedającej się niczym zastąpić – roli w teatrze.

[50] Tamże, s. 64.

Gombrowicz: Between Puppet and Concealed Demon

In this paper I shall present the analysis and interpretation of the performance of *Iwona księżniczka Burgunda* by Witold Gombrowicz. The play was staged in The Opole Theatre of Puppet and Actor. I argue that use of puppets in this performance is the interesting method of emphasis of the problem of the Form, conventions and habits. Each character is built of two parts: a puppet expressing social role played by human, and an actor representing real face of each of a character concealed behind the veil of puppet in daily life. Iwona, who brings about social decomposition of the court, is shown by a stage-manager, Marián Pecko, as a formless demon destroying every form and principle, including the moral one. I interpret the performance in terms of liminal rituals described by anthropologist Victor Turner. This interpretation has at least two reasons: first, words of Gombrowicz himself who defined his works as an expression of some kind of rituals; second, use puppets which have always had a mythical and religious meaning..

Zbigniew Ambrożewicz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ

W POSZUKIWANIU SEMANTYCZNEJ NIEWINNOŚCI. MUZYCZNE FANTAZMATY PASCALA QUIGNARDA

Celem artykułu jest prezentacja najistotniejszych muzycznych tematów ożywiających dzieło francuskiego pisarza Pascala Quignarda, którego życie i twórczość pozostają w ścisłej relacji z muzyką. Ukazane zostają także związki między muzyką, językiem i obrazem, ujawniające się w Quignardowskich dziełach pod postacią 1. motywu „niewyrażalnego", 2. problemu słuchu w życiu prenatalnym, 3. zagadnienia czasu muzycznego jako środka odwracającego bieg czasu realnego, 4. motywu „terroru dźwięków". Zwłaszcza ostatnie sformułowanie może wydawać się szokujące: pod tym hasłem Quignard łączy muzykę z cierpieniem i oskarża ją o zadawanie bólu. Jednak to nie sama materia muzyczna staje się obiektem krytyki Quignarda, ale sposób istnienia muzyki w świecie. Rodzi się zatem pytanie, jak pogodzić Quignardowską „nienawiść do muzyki" z głębokim uwielbieniem, jakim autor darzy sztukę muzyczną.

Traktat filozoficzny, powieść, esej krytyczny i baśń to tylko niektóre formy wypowiedzi francuskiego pisarza Pascala Quignarda, urodzonego w 1948 roku w Verneuil-sur-Avre w Normandii. Jego dzieło, rozpoczęte w latach siedemdziesiątych, można dziś postrzegać jako złożony projekt literacko-artystyczny, w którym szczególną rolę odgrywa antropologiczny namysł nad seksualnością, śmiercią, językiem i czasem. Jako tłumacz i znawca tekstów antycznych Quignard z pasją zajmuje się reinterpretacją mitów greckich, egzegezą starochińskich traktatów i ocalaniem od zapomnienia postaci rzymskich retorów. Wyróżnianym przez niego terytorium czasowym jest, poza starożytnością, także wiek XVII. Z barokowymi

artystami czuje się na tyle duchowo spokrewniony, że sam wielokrotnie wyrażał pragnienie „bycia czytanym w 1640 roku". To wyznanie wiele wyjaśnia współczesnym czytelnikom, którym Quignardowski styl może się wydać udziwniony i manieryczny. Genezy fragmentaryczności jego narracji należałoby poszukiwać w fascynacji eseistyką tworzącego w XVII wieku moralisty Jeana de la Bruyère'a. To temu autorowi Quignard poświęcił rozprawę noszącą wymowny tytuł *O technicznym zakłopotaniu względem fragmentów*[1]. Na Quignardowskie myślenie obrazami, które łączy go z takimi imagologami XX wieku jak Georges Bataille czy Pierre Klossowski, niewątpliwy wpływ miało barokowe malarstwo Georges'a de la Tours i Lubina Baugina. Te inspiracje widać nie tylko w *Nocy seksualnej,* gdzie autor buduje opowieść wokół obrazów, ale także we *Wszystkich porankach świata.* Nie tylko książka, ale także powstały w asyście Quignarda film Alaina Corneau przesycone są kolorystyką i światłocieniami barokowych obrazów. To, że autor często wywodzi swoje opowieści z malowideł, stwarza pokusę myślenia o nim jak o ikonofilu[2]. Lecz poza tym, co widzialne, fascynuje go także to, co słyszalne. Motywy muzyczne są stale obecne zarówno w jego książkach (zaznaczmy, że dzieło Quignarda liczy dziś ponad pięćdziesiąt tytułów – z czego na język polski przełożono dotąd siedem[3]), jak i w życiu. Wystarczy przypomnieć, że to on w 1992 roku powołał do istnienia Festiwal Oper i Teatru Barokowego w Wersalu. Jest także muzykiem praktykiem: gra na organach i wiolonczeli. Szczególnym sentymentem darzy violę da gamba, instrument, który stał się bohaterem jego dwóch muzycznych książek, *Lekcji muzyki* i *Wszystkich poranków świata.* Muzyczność tekstów Quignarda objawia się nie tylko w materii fabularnej, lecz także w melodyce i rytmice jego

---

[1] P. Quignard *Une gêne technique à l'égard des fragments: essai sur Jean de la Bruyère* Paris 2005.

[2] Z takim postrzeganiem Quignardowskiej pochwały obrazów nie zgadza się Tomasz Swoboda, autor książki *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*. Przywołując znaną polskiemu czytelnikowi *Noc seksualną*, zauważa, że „wszystkie obrazy wybrane przez Quignarda do tej książki świadczą […] o niemożności widzenia i pokazywania"; podkreśla, że autor *Nocy seksualnej* nie wierzy w mimetyczną siłę obrazu. Zgadzam się ze Swobodą, gdy twierdzi, że główną troską Quignarda jest „wyrażenie niewidzialnego przez widzialne", czyli dotarcie do tego, co w obrazie ukryte, do tego, o czym obraz milczy. Można dodać, że Quignard podobnie postrzega rolę muzyki i literatury, które mają odbiorcę przybliżyć do tego, co „niewyrażalne". Por. T. Swoboda *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* Gdańsk 2010 s. 267.

[3] Są to następujące tytuły: *Wszystkie poranki świata* K. Szeżyńska-Maćkowiak (tł.) Warszawa 1997, *Albucjusz* T. Komendant (tł.) Warszawa 2002, *Seks i trwoga* K. Rutkowski (tł.) Warszawa 2002, *Błędne cienie* T. Komendant (tł.) Warszawa 2004, *Życie sekretne* K. Rutkowski (tł.) Poznań 2006, *Taras w Rzymie* K. Rutkowski (tł.) Poznań 2006, *Noc seksualna* K. Rutkowski (tł.) Gdańsk 2008.

prozy, a jej głębsza analiza pozwala dostrzec ślady technik kompozytorskich także w formie prowadzenia narracji. Moim zadaniem w tym szkicu będzie rekonstrukcja tych dźwiękowych fantazmatów, które w twórczości autora *Wszystkich poranków świata* brzmią szczególnie wyraźnie. Zajmę się wątkami, które autor przywołuje w swoich książkach wielokrotnie, opracowując je często na kształt wariacji. Wypływa to z istotnej cechy Quignardowskiego pisarstwa, jaką jest jego intertekstualność. A ona – obok onieśmielającej erudycji autora – stanowi główną przeszkodę dla każdego, kto chciałby czytać tę umuzycznioną prozę tylko dla przyjemności estetycznej. Choć lekturze Quignarda towarzyszy niebłaha przyjemność, bywa ona okupiona przedzieraniem się przez gąszcz niejasności i etymologicznych poszukiwań; wymaga też wiązania wątków, które czytelnik winien pamiętać z wcześniejszych książek autora.

Na płaszczyźnie muzycznej do tych wątków należą:

1. motyw „niewyrażalnego" (*ineffable*);
2. temat słuchu w życiu płodowym i recepcji pierwszych bodźców słuchowych;
3. zagadnienie czasowości odmienionej przez dźwięki;
4. problem dźwiękowego cierpienia, które powadzi do nienawiści do muzyki (*la haine de la musique*);
5. motyw mutacji męskiego głosu i jego straty (*la voix perdue*).

Te motywy czytelnik odnajduje przede wszystkim w czterech książkach w całości poświęconych muzyce: w *Lekcji muzyki* (*La leçon de musique*, 1987), we *Wszystkich porankach świata* (*Tous les matins du monde*, 1991), *Nienawiści do muzyki* (*La haine de la musique*, 1996) i *Boutès* (2008). Spośród tych muzycznych opowieści jedynie *Wszystkie poranki świata* zostały przełożone na język polski, a popularność zdobyły głównie dzięki doskonałej adaptacji filmowej.

Niewyrażalne

Jednym z fantazmatów Quignarda jest „wyrażenie niewyrażalnego", a medium ucieleśniającym ten paradoks staje się literatura i muzyka. O ile w realizacji tego dążenia pismo wciąż napotyka nieprzezwyciężalne opory – nie usuwają ich nawet próby wykraczania poza przyjęte znaczenia słów – to muzyka sprawdza się jako paliatywny środek na wszelki niedowład semantyczny. Kłopot polega jednak na tym, że muzyka jako medium, które potrafi ogarnąć niewyrażalne, stawia opór językowi.

A więc koło się zamyka. Nie zraża to jednak Quignarda, który próbuje dokonać niemożliwego. Samej muzyki być może opisać się nie da, ale można osobiście jej doznać, by ostatecznie opowiedzieć o niej, relacjonując doznanie. Takiego przykładu, ubranego w wiele symboli i metafor, dostarczają losy bohatera ostatniej muzycznej książki Quignarda. Współczesny Odyseuszowi i Orfeuszowi młodzieniec o imieniu Boutès, syn Teleona, dał się zwieść śpiewowi syren. Nie bacząc na niebezpieczeństwo, rzucił się do morza. Jego ciało uległo muzyce. Zanurzając się w nurcie wody, połączył się także z nurtem muzyki. „Opuścił szereg. Sforsował mury więzienia”[4] – pisze Quignard i sugeruje, że ów pozornie nierozważny krok był jak przekroczenie Rubikonu, wyzwolenie, porzucenie racjonalności na rzecz pierwotnego instynktu[5]. Tego rodzaju zanurzenia w dźwiękach najpełniej, choć nieczęsto, doświadcza wykonawca, o ile odważy się zaryzykować i zatracić w wykonywanej muzyce. Jego ciało nie tylko ulega dźwiękom, lecz także jest ich przyczyną. Dlatego też wśród bohaterów muzycznych książek Quignarda spotykamy przede wszystkim wirtuozów. Najczęściej poszukują oni nie tylko esencji muzyki, ale i sensu życia. Pośród nich pojawia się mistrz violi da gamba, pan de Sainte Colombe i jego uczeń Marin Marais – czyli główne postaci *Wszystkich poranków świata.* Gdy sięgniemy do napisanej kilka lat wcześniej *Lekcji muzyki*, odnajdziemy tam postać żyjącego w epoce Wiosen i Jesieni chińskiego wirtuoza lutni Po Ya, zaś w *Villi Amalii* poznajemy losy współczesnej pianistki Ann Hidden. To tylko niektóre przykłady muzyków zamieszkujących opowieści Quignarda. Boutès jest na tym tle wyjątkiem, bo czynnie nie uprawia muzyki. Staje się jednak przykładem „słuchacza doskonałego”, gdyż decyduje się na całkowite zanurzenie w muzyce. Co więcej, to zanurzenie łączy się w refleksji Quignarda z intuicyjnym rozpoznaniem zawartego w dźwiękach sensu. Bo nie jest to umiejętność zarezerwowana dla muzykologów. Może ją w sobie wskrzesić każdy, uruchamiając mechanizm podobny do anamnezy. Dotykamy w tym miejscu powracającego w tekstach Quignarda tematu słuchu w życiu płodowym. Zdaniem autora *Nocy seksualnej,* podstawowym dobrodziejstwem płynącym z obcowania z muzyką jest powrót do stanu przedjęzykowej niewinności. Pełni tej niewinności trzeba szukać w okresie życia prenatalnego. Gdy do kawerny macicznej nie docierały jeszcze obrazy, to właśnie dźwięki były dla płodu źródłem poznania świata zewnętrznego. „Ucho ludzkie – czytamy w *Lekcji muzyki* – jest przedziemskie i przed-

[4] P. Quignard *Boutès* Paris 2008 s. 27. Cytaty z tej książki, jak również z książek *La leçon de musique* oraz *La haine de la musique,* podaję we własnym przekładzie.

[5] Por. tamże.

atmosferyczne. Jeszcze przed pierwszym oddechem i krzykiem, który oddech uwalnia, dwoje uszu pławi się w worku owodniowym, w rezonatorze brzucha"[6].

Zanurzony w dźwiękach człowiek instynktownie wyczuwa sens, najpierw wsłuchując się w bicie serca i oddech matki, potem zaś bezbłędnie rozszyfrowując intencję zapisaną w brzmieniu jej głosu czy w melodii wypowiadanego przez nią zdania. Gdy ostatecznie *infans* przemienia się w istotę językową, bezpowrotnie traci tę naturalną zdolność czytania sensu. Quignard pielęgnuje w swoich książkach nostalgię za owym pierwotnym stanem zanurzenia w dźwiękach. Tylko muzyka pozwala do niego powrócić. Właśnie ten motyw kulminuje w finałowej scenie *Wszystkich poranków świata.* Podczas ostatniej rozmowy z panem de Sainte Colombem dojrzały już wirtuoz Marin Marais odkrywa wreszcie, po co istnieje muzyka. Ostatnia udzielona mu lekcja staje się w istocie lekcją pierwszą. Dialog, będący poszukiwaniem esencji muzyki, kończy jej definicja:

> Sainte Colombe: Muzyka istnieje po prostu po to, by wypowiedzieć to, czego nie da się ująć w słowa. W tym sensie nie jest sztuką w pełni ludzką. Czyżbyś więc wreszcie odkrył, że nie jest przeznaczona dla króla?
>
> Marin Marais: Odkryłem, że istnieje dla Boga.
>
> Sainte Colombe: I pomyliłeś się pan, ponieważ Bóg mówi.
>
> Marin Marais: A zatem dla ucha?
>
> Sainte Colombe: To, o czym nie mogę mówić, nie jest przeznaczone dla ucha.
>
> Marin Marais: Dla złota?
>
> Sainte Colombe: Nie, złoto nie jest wszak słyszalne.
>
> Marin Marais: Dla sławy?
>
> Sainte Colombe: Nie. To tylko nazwiska zyskują renomę.
>
> Marin Marais: Dla ciszy?
>
> Sainte Colombe: Cisza jest tylko przeciwieństwem mowy.
>
> Marin Marais: Może dla rywalizujących ze sobą muzyków?
>
> Sainte Colombe: Nie!
>
> Marin Marais: Dla miłości?
>
> Sainte Colombe: Nie.
>
> Marin Marais: Dla tęsknoty za miłością?

---

[6] Tenże *La leçon de musique* Paris 2005 s. 52.

> Sainte Colombe: Nie.
>
> Marin Marais: Dla osamotnienia?
>
> Sainte Colombe: Nie, nie […] Zastanów się.
>
> Marin Marais: Małe źródełko dla tych, którym brak słów. […] Dla stanu, który poprzedza dzieciństwo. Kiedy nie zna się jeszcze oddechu. Kiedy nie zna się jeszcze światła[7].

Najistotniejszym przesłaniem tego dialogu jest wizja muzyki jako kompensacji braków języka. Gdy Maris w swojej odpowiedzi sięga do czasu semantycznej niewinności, czyli „stanu, kiedy nie zna się jeszcze światła", na twarzy starego mistrza de Sainte Colombe'a pojawia się uśmiech. Ta niewinność jest co prawda rajem utraconym, ale poprzez dźwięki zyskuje się możliwość (a może złudzenie?) powrotu do niej. W książce *Boutès* Quignard poszerza tę definicję, dodając, że „muzyka myśli tam, gdzie myśl się lęka"[8]. Kompensuje zatem nie tylko braki języka artykułowanego, ale i myśli. Nie tylko poprzedza język w porządku czasowym i logicznym, ale też pokonuje go w rozstrzygającym dla Quignarda pojedynku: w grze o sens. Bliżej jej do źródłowego doświadczenia sensu, jakie mogło być udziałem człowieka wolnego od językowej refleksji. Ten wątek można uznać za bodziec zachęcający do poszukiwań ukrytych w Quignardowskich tekstach polemik i dialogów z innymi autorami. Choć sam pisarz nigdzie nie sugeruje tego wprost, rozważania na temat pierwszeństwa muzyki nad językiem mogą przywoływać myśl Sørena Kierkegaarda. Jednak to, co dla Quignarda jest siłą muzyki, dla Kierkegaarda jest przejawem jej słabości.

> Nie może być mowy o tym – czytamy w *Stadiach erotyki bezpośredniej* – że muzyka jest doskonalszym medium od języka, czy że jest bogatszym, chyba że się przyjmie, że nieartykuowane 'uu'! jest bardziej wartościowe niż całe zdanie. Co z tego wynika? A to, że tam, gdzie się kończy mowa, zaczyna się muzyka. Jest to zapewne najdoskonalszym sformułowaniem myśli, że muzyka ze wszystkich stron ogranicza mowę. Teraz staje się zrozumiałe, jak mogło powstać nieporozumienie, że muzyka jest medium bogatszym od języka. Kiedy mowa ustaje i muzyka się zaczyna, kiedy – jak mówią – wszystko w muzykę się przemienia, jest to dowodem ruchu wstecznego, nie postępowego. Stąd to […] nigdy nie byłem stronnikiem wysublimowanej muzyki, która roi, że może się bez słów obejść. Mniema ona zwykle, że jest wyżej postawiona niż słowo, gdy w istocie stoi niżej […]. Oto muzyka wyraża zawsze to, co bezpośrednie w jego bezpo-

[7] Tenże *Wszystkie poranki…* wyd. cyt. s. 72–73.
[8] Tenże *Boutès* wyd. cyt. s. 19.

> średniości; dlatego muzyka względem języka stanowi stadium wcześniejsze lub późniejsze, dlatego też jest nieporozumieniem nazywanie muzyki medium doskonalszym. Język zawiera refleksję i z tego powodu nie może wyrazić bezpośredniości. Refleksja niweczy bezpośredniość, stąd niemożliwe jest wyrażenie muzyczności w języku mówionym: ale to pozorne ubóstwo języka jest właśnie jego bogactwem[9].

Zasadniczą wadą tego, co bezpośrednie, jest, zdaniem Kierkegaarda, nieokreśloność. Muzyka przegrywa w konkurencji z językiem właśnie dlatego, że wyraża coś, czego nie można precyzyjnie określić. A skoro, jak pisze dalej Duńczyk, „jest to coś, czego określić nie można, jest to dowodem nie doskonałości, lecz jej braku"[10]. Tymczasem w rozważaniach Quignarda właściwa językowi refleksja wcale nie daje mu przewagi nad muzyką, gdyż nie posiada zdolności zatrzymania, przedłużenia tego, co jest jej przedmiotem. Język, twierdzi autor *Boutès*, jedynie uzewnętrznia doznanie. Natomiast gwarantowana przez muzykę bezpośredniość doznania staje się jej podstawowym atutem. Nie tylko pozwala podmiotowi zanurzyć się w bezpośredniości doznania, ale czyni znacznie więcej: potrafi je zatrzymać. Muzyka zyskuje zatem zdolność podobną do tej, którą posiada pamięć. Quignard wyraża to explicite w *Nienawiści do muzyki*:

> Dokładnie rzecz ujmując, język nie przedłuża trwania tego, co jest. On uzewnętrznia. Wprowadza obcość do pełni. Wprowadzać zwłokę do chwili obecnej potrafi jedynie muzyka (albo pamięć) i właśnie dlatego *mnèmosynè* i *musica* są tym samym[11].

Muzyka umożliwa delektowanie się tym, co aktualnie trwa. Kluczem do zrozumienia tego fenomenu jest czas muzyczny. W koncepcji Quignarda to czas stwarza dostęp do wewnętrznej dynamiki struktur dźwiękowych. Tu nie wypełnia się jednak funkcja czasu w przeżyciu muzycznym. Dzięki przepływom dźwiękowych struktur sam czas staje się przedmiotem kontemplacji słuchacza. Muzyka nie tylko istnieje w czasie, ale uświadamia słuchaczowi istotę trwania. Czas jest czynnikiem warunkującym przeżycie muzyczne. Ono samo zaś zyskuje zabarwienie egzystencjalne.

---

[9] S. Kierkegaard *Albo – albo* t. 1 J. Iwaszkiewicz (tł.) Warszawa 1982 s. 76.
[10] Tamże, s. 77.
[11] P. Quignard *La haine de la musique* Paris 2006 s. 32–33.

Czas odzyskany

Quignard zdaje się zrywać z linearnym rozumieniem czasu muzycznego, choć wydaje się ono naturalne w odniesieniu do większości dzieł muzyki Zachodu. Warto przyjrzeć się dokładniej temu problemowi. Zauważmy, że teza o linearnym przebiegu czasu muzycznego może się wydawać nieprawomocna wobec dzieł skomponowanych przed klasykami wiedeńskimi. Pisze o tym Karol Berger, przyrównując linearny przebieg czasowy utworu do „strzały czasu", która staje się znakiem rozpoznawczym klasyków.

> W części koncertu Bacha – pisze Berger – znaczenie jakiegokolwiek wydarzenia nie zależy w sposób zasadniczy od jego pozycji czasowej w utworze […]. W części utworu Mozarta natomiast nie rozumie się wydarzenia, jeżeli się nie wie, gdzie w porządku czasowym ono występuje. […] Krótko mówiąc, sugeruję tu jedynie, że pod koniec XVIII wieku europejska muzyka artystyczna poczęła brać serio przepływ czasu od przeszłości ku przyszłości. Przedtem muzyka po prostu istniała „w czasie", „zabierała czas", jej kolejne wydarzenia musiały być jakoś uporządkowane jedno po drugim, ale rozróżnienie między przeszłością a przyszłością, między „wcześniej" a „później", nie miało większego wpływu na sposób, w jaki była doświadczana i rozumiana[12].

Ta uwaga rzuca szczególne światło na refleksję Quignarda. Zauważmy, że w centrum jego zainteresowania znajduje się muzyka baroku. W swoich tekstach zasadniczo nie czyni on podziału na muzyczne style i epoki, a tezy dotyczące muzyki formułuje w taki sposób, jakby miały posiadać ważność uniwersalną. Jednak świadomy kontekstu tego pisarstwa czytelnik pamięta, że w istotnym wymiarze jest ono hołdem złożonym violi da gamba i epoce baroku. Staje się więc jasne, dlaczego Quignard zwalnia muzykę z obowiązku porządkowania zdarzeń zgodnie z kierunkiem „strzały czasu", od przeszłości ku przyszłości. Muzyka, jego zdaniem, nie tylko umożliwia delektowanie się teraźniejszością wbrew upływowi czasu, ale niekiedy potrafi odwrócić naturalny porządek rzeczy. Dźwięki, podobnie jak pamięć, gwarantują powrót do przeszłości.

---

[12] K. Berger *Strzała czasu i nadejście muzycznej nowoczesności* „Zeszyty Literackie" 2003 nr 2 s. 77–78.

> Część muzyki stanowi czas przepracowany w czasie, czas, który odwraca bieg czasu, który obraca się przeciwko samemu sobie dzięki muzycznym środkom. Muzyka jest jak powtarzane zadanie domowe z czasu. Wydaje się, że poprzez nią czas szuka początku samego siebie, a nawet wraca dalej niż do własnego źródła. Zupełnie, jakby czas ogarniała nagle nostalgia, że przecież nie było go od zawsze. W muzycznym czasie wrażenie straty czasu staje się nie tylko znośne, ale wręcz upragnione[13].

Jak widzimy, Quignard przypisuje muzyce szczególną moc: potrafi ona powrócić nie tylko do źródła sensu, ale i do źródła czasu. Aby nie było wątpliwości, dodajmy, że w jego rozumieniu „sens" ma wymiar raczej zmysłowy niż racjonalny. Znaczenie, sens ujawnia się zatem we wczuciu się w rzecz, a nie w jej rozumieniu. Wiąże się to ściśle z tym, że francuski rzeczownik *le sens* tłumaczyć można nie tylko jako znaczenie, sens, kierunek, ale i zmysł. Quignardowski podmiot ma trudności z konceptualizacją sensu. Słowa nieuchronnie czynią go obcym, bo obiektywnym. Źródłowe, osobowe doświadczenie sensu możliwe jest dzięki muzyce. Ona korzysta z dźwięków, pierwszych bodźców kształtujących w łonie matki zmysłowy świat człowieka. Dźwięki zaś odwracają kierunek czasu; umieją powrócić do tego, co bezpowrotnie utracone. Dlatego pewnie Quignard konkluduje, że w sercu ludzkiego czasu muzyka jest widmem czasu, który przeminął[14].

Nienawiść do muzyki

Z dotychczasowych rozważań wynika, że Quignard dostrzega wyjątkową wartość muzyki: to ona stwarza złudzenie odwrócenia biegu czasu realnego, to ona przypomina podmiotowi jego niegdysiejszą semantyczną niewinność. Tym bardziej może dziwić fakt, że z ust tego samego autora padają pod adresem muzyki bezwzględne oskarżenia. Można to próbować tłumaczyć, nie bez złośliwości, choćby w taki sposób, że pisząc książkę pod tytułem *Nienawiść do muzyki*, trzeba zgromadzić pokaźny arsenał szokujących środków retorycznych. Istnieje wówczas szansa, że tekstem poruszony będzie nawet ten miłośnik muzyki, który widzi w niej przede wszystkim harmonijne piękno apollińskie. Quignardowskie umiłowanie stylu fragmentarycznego sprawdza się tu jako zabieg formalny podkreślający dramatyczną treść. Oto na przykład po wywodzie relacjonującym obozowe doświadczenia Szymona Laksa pojawia się nagle oddzielone od

[13] P. Quignard *La leçon de musique* wyd. cyt. s. 64–65.
[14] Por. tamże.

reszty narracji zdanie: „Muzyka zadaje ból”[15]. W innym miejscu autor powtarza ten zabieg, by tym razem zakomunikować, że „tylko muzyka jest rozdzierająca”[16]. Atak Quignarda wypływa z „poszukiwania więzów łączących muzykę z dźwiękowym cierpieniem”[17]. Źródeł tego cierpienia należy poszukiwać w pierwszych słuchowych doświadczeniach płodu, które „programują” przyszłego słuchacza w taki sposób, że już na zawsze pozostaje bezbronny wobec dźwięków. Temat niewinnego słuchacza skazanego na dźwięki powtarza się w *Nienawiści do muzyki* jak refren. Autor prezentuje go w kilku wariantach, które można porównać do różnych sposobów instrumentacji tego samego pomysłu. Oto jeden z wariantów:

> Słuch jest najbardziej archaiczną postacią percepcji w całej osobistej historii człowieka, wcześniejszą nawet od węchu, wcześniejszą od wzroku, powiązaną z nocą[18].

Ciemność sprzed dnia narodzin to jedna z ulubionych postaci Quignardowskich nocy; przypomnijmy, że inne ich odmiany (na przykład noc ziemską, zewnętrzną i noc wewnętrzną, w którą wstępuje dusza po śmierci) autor opisuje na kartach albumu *Noc seksualna*. Noc sprzed narodzin zamieszkują pierwsze dźwięki – bodźce działające na bezwolne, uwięzione w kawernie macicznej ciało. Autor wierzy, że to właśnie pierwsze słuchowe doświadczenia płodu determinują całe jego późniejsze, podległe dźwiękom życie. Odtąd już zawsze słuchacz będzie musiał być dźwiękom posłuszny – sugeruje Quignard, który osobliwe potwierdzenie dla swojej tezy znajduje nawet w swoistym „dowodzie etymologicznym”.

„Słuchać – mówi nam autor – to być posłusznym (*ouïr c’est obeir*). Słuchanie, *audientia*, jest tym samym, co *obaudientia*, jest posłuszeństwem”[19]. Dlatego wszędzie tam, gdzie są dźwięki, może się pojawić zniewolenie. Często przywoływaną przez Quignarda konsekwencją tego zniewolenia jest śmierć żeglarzy, których zwodził śpiew syren. Inny przykład to obozowe doświadczenie muzyki jako narzędzia tortur. Najbardziej dramatyczny, a chwilami nawet bulwersujący, jest właśnie VII traktat *Nienawiści do muzyki*, w którym autor oskarża muzykę o aktywny współudział w eksterminacji Żydów. Na tym nie kończy się wcale lista zarzutów wobec tego, co dźwiękowe. Należy do niej dopisać współczesną postać „terroru dźwięków”:

---

[15] Tenże *La haine de la musique* wyd. cyt. s. 218.
[16] Tamże, s. 27.
[17] Tamże, s. 16.
[18] Tamże, s. 108.
[19] Tamże.

> Nagłośniona w sposób nieograniczony dzięki wynalazkowi elektryczności i rozwojowi technologicznemu muzyka atakuje nieustannie, w dzień i w nocy, na ulicach, w centrach miast, w galeriach, pasażach, w wielkich sklepach, księgarniach, przedsionkach banków, gdzie wyciąga się pieniądze z bankomatu, nawet na basenach, na plażach, w mieszkaniach prywatnych, restauracjach, taksówkach, w metrze, na lotnisku. Nawet w samolotach tuż przed startem i zaraz po lądowaniu. Nawet w obozach zagłady[20].

Pomijając ostatnie zdanie – domagające się odrębnego wywodu na temat obecności muzyki w obozach zagłady – mamy tu do czynienia z atakiem na dźwiękową potoczność. Quignard właściwie sam udziela sobie odpowiedzi na pytanie o domniemaną winę muzyki. Irytuje go nie sposób jej istnienia, lecz użycia. Autor podkreśla jednak, że uszy (które – jak czytamy w *Nienawiści do muzyki* – nie mają powiek) nie mogą się obronić przed atakiem dźwięków. Podobnie jak w życiu płodowym, słuchacz staje wobec dźwięków bezsilny; w dorosłym życiu uruchamia się w nim mechanizm podobny do alergii na muzykę. To wszystko, co potencjalnie mogłoby być źródłem wzniosłych przeżyć duchowych, potrafi też ranić. Takie doświadczenie musiało stać się udziałem autora, skoro w toku wywodu zasadniczo utrzymanego w narracji trzecioosobowej zamieszcza wyznanie:

> Nie potrafię wskazać momentu, w którym muzyka oderwała się ode mnie. Wszystko to, co dźwiękowe, nagle, pewnego pięknego ranka, pozostawiło moje serce bez smaku. Do instrumentów udawało mi się zbliżyć jedynie dzięki rutynie albo dzięki ich zewnętrznej urodzie. Ledwie otwierałem partyturę, a *melos* albo już nie dźwięczał, albo tracił znaczenie, albo upodabniał się do każdego innego. Chęć czytania książek tkwiła w moim wnętrzu z całą zachłannością, rytmem i nienasyceniem, lecz nie było śladu pragnienia śpiewu. Rozrywką nie do wytrzymania stało się to, co niegdyś było dla mnie wszystkim[21].

To wiele wyjaśnia: jaka strata, taki żal. *Nienawiść do muzyk*i i wyróżnianie jej spośród innych środków wyrazu nie świadczą wcale o sprzeczności głoszonych przez Quignarda przekonań. Co więcej, opisywane przez autora cechy muzycznego doznania, a zwłaszcza jego bezpośredniość i nieokreśloność, mogą przyczyniać się do zamiany upodobania w awersję. To co bezpośrednie i nieokreślone działa jak bodziec wyzwalający reakcję. O ile odbiorca na ogół jest w stanie zracjonalizować przyczynę przykrych doznań wywoływanych przez literaturę i sztuki wizualne, to

[20] Tamże, s. 198.
[21] Tamże, s. 273.

wobec działania bodźców dźwiękowych jest skazany przede wszystkim na odczucie. Ono poprzedza, a często nawet zastępuje refleksję. W tym świetle zanurzony w muzyce podmiot Quignarda jawi się jako szczególnie podatny na zranienie. Autor tłumaczy to jednak dużo prościej, porzucając racje rozumu na rzecz argumentu odwołującego się do uczuć:

> Wyrażenie „nienawiść do muzyki" ma ukazać, do jakiego stopnia muzyka może stać się nienawistna dla kogoś, kto ukochał ją najbardziej[22].

Finał: głos odnaleziony

Przywołująca niechciane wspomnienia muzyka może okazać się zbyt bolesna, by wytrwać w zawodzie wykonawcy. W tym kontekście Quignard opisuje artystów, którzy po doświadczeniu obozowym nie byli już w stanie uprawiać muzyki. Wśród nich pojawia się śpiewaczka Hedda Grab-Kernmayr, zmuszana do koncertowania w Terezinie. Po wyjściu z obozu już nie tylko nie chciała śpiewać, ale nie była nawet w stanie rozmawiać o muzyce[23]. To przykład „głosu utraconego" w sensie jak najbardziej dosłownym. Jak pamiętamy, *musica* oraz *mnèmosynè*, zdaniem Quignarda, splatają się ze sobą i najwyraźniej warunkują się nawzajem. Dlatego dla Heddy Grab-Kernmayr muzyka po doświadczeniu obozu stała się niemożliwa. Tym, co odebrało jej głos (i muzykę), była pamięć. Jednak w dziele Quignarda silnie obecny jest także przykład budujący: niekiedy pamięć pozwala muzykowi odnaleźć zagubioną tożsamość, a wraz z nią – utracony głos.

W przypadku wirtuoza gra na instrumencie wiąże się nie tylko z pamięcią zdarzeń z przeszłości, lecz także z pamięcią ciała i jego początków. Wykonawca musi rozumieć własne ciało i jego indywidualną, intymną historię. Sprawą oczywistą jest to, że aby muzyka mogła swobodnie płynąć, wirtuoz pokonuje ograniczenia stawiane mu przez własne ciało. Wielcy wykonawcy osiągają wyżyny maestrii dzięki doskonałemu stopieniu się z instrumentem. Jest ono nie tylko widoczne, ale przede wszystkim słyszalne. Artysta „naznacza sobą" interpretację, a jednym z cenniejszych komplementów, jaki może usłyszeć, jest porównanie jego gry do śpiewu. Muzyka staje się wówczas tak naturalna, jak oddech. Nauczyciele gry na instrumentach chętnie porównują muzyczną frazę

[22] Tamże, s. 199.
[23] Por. tamże s. 230–231.

do śpiewu. I właściwie to samo czyni Quignard w swojej pierwszej muzycznej opowieści, *Lekcji muzyki*. Opowiada tam o życiu śpiewającego w chórze chłopca, który z powodu mutacji ma na zawsze pożegnać się z muzyką. Chłopiec chce jednak zemścić się na utraconym głosie. Postanawia, że zostanie wirtuozem violi da gamba. Po wielu latach ćwiczeń staje się mistrzem, a jego viola umie naśladować wszystkie fioritury głosu ludzkiego. Tak w wielkim skrócie można przedstawić losy Marina Marais, bohatera pierwszej muzycznej książki Quignarda. Marais powraca we *Wszystkich porankach świata*, które można odczytywać jako poruszającą historię relacji mistrza (pan de Sainte- Colombe) z uczniem (Marin Marais). Można też widzieć w tej książce przede wszystkim poszukiwanie esencji muzyki. Obecny we *Wszystkich porankach świata* motyw „głosu utraconego" to jeden z ważniejszych dźwiękowych fantazmatów Quignarda. Autor kładzie nacisk na egzystencjalny wymiar cierpienia chłopca, który przechodząc mutację, traci łączność ze swoim dzieciństwem. Nie rozpoznaje siebie w obcym, niskim głosie, podobnie jak ma trudności z zaakceptowaniem swojego dojrzewającego ciała. Quignard akcentuje tym samym moment, w którym ciało chłopca przechodzi we władanie seksualności i czasu. Odtąd jego życie będzie już zawsze naznaczone przez płeć i nieuchronność śmierci.

Jedno jest pewne: muzyka, która wzbudza w Quignardzie tyle odcieni uwielbienia i nienawiści, staje się sposobem powrotu do szczęśliwego czasu dzieciństwa. Ten, kto gra, śpiewa, komponuje, dociera do własnego początku, do chwili, gdy nie znał jeszcze światła ani mowy. Dlatego też muzyk „śpiewa siebie" i to, o czym nie umie albo nie chce mówić. Zatrzymuje wtedy czas i przemijanie. Sięga do etapu, na którym odczucie idealnie przylegało do stanu rzeczy. Quignardowski fantazmat powrotu do stanu poprzedzającego mowę należy być może do tych tęsknot, których spełnienie wcale nie przynosi ukojenia. Taka interpretacja „zanurzenia w muzyce" pozwala zrozumieć, dlaczego wśród wirtuozów zamieszkujących opowieści Pascala Quignarda nie ma bohaterów szczęśliwych.

In Search of Semantic Innocence. The Musical Phantasms of Pascal Quignard

The paper presents the most significant musical themes stimulating the *oeuvre* of the French writer, Pascal Quignard, whose life and books remain in very close relation to music. Moreover, the paper discusses the connections between the arts in Quignardian works by analyzing the nature of what grows on the borders of music, language and image under such names as 1. the motif of the *ineffable* 2. the problem of the prenatal audition 3. the problem of musical temporality as a means of breaking the continuum of time and 4. the motif of the *terror of sounds*. The fourth expression is particularly shocking: Quignard associates music with suffering and accuses it of inflicting pain. It is not, however, the musical matter that is the object of Quignard's heavy criticism. He refers to the mode of music's existence in the world. Hence the question of how to conciliate the paradox of "hatred of music" with glorification of musical art simultaneously present in Quignard's works.

Anna Chęćka-Gotkowicz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

MAGDALENA GAJEWSKA

SEMANTYKA I ESTETYKA POLA PAMIĘCI

„Na początku chrześcijańskiego Zachodu był dogmat
o zmartwychwstaniu. Później zaś – niepostrzeżenie zrodziło
się w psychice ludzi żywych marzenie o zachowaniu
samych siebie i zapanowało ono nad ich umysłami,
wprowadziwszy pewien zamęt; […] z tego ideologicznego
przesunięcia powstał Przedmiot Funeralny".

J.-D. Urbain[1]

„Znak pochodzi od *sema*, kamień nagrobny".

R. Debray[2]

Współcześnie w dyskusjach tanatologów i antropologów często rozbrzmiewa pytanie dotyczące przyszłości kultu zmarłych. Niektórzy widzą ją w czarnych barwach, wieszcząc koniec Przedmiotu Funeralnego, takiego, jaki znamy – inni, ci nastawieni mniej pesymistycznie, jak Józef Burszta, stawiają opór „*planctusom* przedwczesnym", które są dziś wystawiane cmentarzom i ich tradycyjnej estetyce, którą nazywam tu estetyką Śmierci. I choć od ogłoszenia śmierci cmentarza z pewnością jesteśmy dalecy, to jednak obecność nowych praktyk funeralnych w przestrzeni nekropolii sprawia, że nie sposób uniknąć pytań narastających wokół anonimowej dyspersji prochów na Polu Pamięci. Są one nie tylko świadectwem przemian w obrębie kultu zmarłych, ale przede wszystkim wprowadzają nowe znaczenia kulturowe (w tym estetyczne) w przestrzenie funeralne. Artykuł jest zatem próbą analizy semantyki i estetyki wyżej wspomnianego Pola Pamięci, którego obecność na polskich cmentarzach (Warszawa, Poznań, Katowice, Szczecin, Ruda

[1] J.-D. Urbain *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego* [w:] *Wymiary śmierci* S. Rosiek (red.), Gdańsk 2002 s. 317.

[2] R. Debray *Narodziny przez śmierć* [w:] *Wymiary śmierci* wyd. cyt. s. 247.

Śląska, Bytom) stała się zjawiskiem znaczącym i zarazem polemicznym. Prowadzi to do wniosku, że monolit wyobrażeń na temat polskiej nekropolii, podobnie jak społeczeństwo i kultura polska, podlega procesowi transformacji znaczeniowej. Obecność nowych praktyk w polskim życiu funeralnym odsyła nas ku ideologicznym przesunięciom od Przedmiotu Funeralnego (J.-D. Urbain) w stronę Pola Pamięci, od *upamiętniania* do *pamiętania*, wyrażających się w semantyce i estetyce cmentarnej.

Wstęp

Współcześnie w dyskusjach tanatologów i antropologów często pojawia się pytanie dotyczące przyszłości kultu zmarłych. Niektórzy widzą ją w czarnych barwach, wieszcząc koniec Przedmiotu Funeralnego, takiego, jaki znamy – inni, ci nastawieni mniej pesymistycznie, jak Józef Burszta, stawiają opór „*planctusom* przedwczesnym”[3], które są dziś wystawiane cmentarzom i ich tradycyjnej estetyce, którą będziemy tu nazwać estetyką Śmierci. Nie sposób jednak uniknąć pytań narastających wokół obecności nowych form pochówku, jak chociażby anonimowa dyspersja prochów na Polu Pamięci. Wprowadza ona nowe znaczenia kulturowe (w tym estetyczne) do praktyk funeralnych. Fenomeny te wymagają z pewnością głębszej i wielopłaszczyznowej analizy. Ten artykuł zostanie poświęcony wyżej wspomnianemu Polu Pamięci, które stało się elementem znaczącym na niektórych polskich cmentarzach (Warszawa, Poznań, Katowice, Szczecin, Ruda Śląska, Bytom). Obecność nowych praktyk funeralnych odsyła nas ku ideologicznym przesunięciom, które stopniowo pojawiają się w polskiej semantyce cmentarnej, której podstawową figurą dotychczas był Przedmiot Funeralny. Wprowadzenie w przestrzeni cmentarza krematorium, kolumbarium czy Pola Pamięci nadaje mu nowy wymiar estetyczny.

---

[3] Por. W. J. Burszta *Planctus (przedwczesny) na śmierć pamięci kulturowej* [w:] *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze* W. J. Burszta (red.) Warszawa 2004 s. 79–91. O powadze tych dyskusji niech świadczy fakt, że w 2007 roku temat ten pośrednio stał się przedmiotem debaty parlamentarnej, której efektem było uchwalenie zakazu dyspersji prochów zmarłych na Polach Pamięci, istniejących na polskich cmentarzach. Jeden z argumentów, jaki padł podczas dyskusji, dotyczył sprzeczności tej (stosowanej od kilku lat, na niektórych cmentarzach w Polsce, między innymi w Poznaniu, Rudzie Śląskiej, Warszawie, Kielcach i Szczecinie) formy pochówku z tradycją polskiego narodu. W celu ochrony tej tradycji wprowadzono zakaz dyspersji prochów, a co za tym idzie tworzenia nowych Pól Pamięci. Artykuł ten będzie dotyczył pewnego fenomenu funeralnego, który został uśmiercony (jednakże i w tym wypadku jest to *planctus* przedwczesny) lub zepchnięty w przestrzeń społecznego nieistnienia.

Nagrobki i cmentarze stanowią symboliczne wrota, dające nam szansę na spotkania ze zmarłymi. Dzięki nim zmarli nie znikają do końca, a my ich zupełnie nie tracimy. Przedmiot Funeralny i jego estetyka są przestrzenią, dzięki której dochodzi do spotkania społeczności żywych ze społecznością umarłych. Ustanawia ona granicę pomiędzy tymi dwoma światami[4]. Jean-Dider Urbain pisze: „W istocie bowiem rzeźba, pomnik nagrobny, ten przedmiot – znak […] nie tylko wyznacza pewną granicę, lecz także sprawia, iż owa granica istnieje w świadomości żywych”[5]. Forma nagrobka ma nie tylko wskazać zakorzenienie w głębi mogiły, ale również zachować mrok tej głębi, która skrywa proces nieznośnej dekompozycji ciała ludzkiego. Rozkład jest tym, co spoczywa pod ciężarem ziemi i kamiennych płyt. Każdego roku w pierwszych dniach listopada Przedmiot Funeralny staje się osią świata, w którym odwróceniu ulega codzienny porządek. Nieobecność staje się wówczas obecnością, a granica pomiędzy teraźniejszością i przeszłością zaciera się. Warunkiem możliwości tego przekroczenia jest mogiła i zrastający się z nią w jedno nagrobek wraz z jego nieśmiertelną, kamienną estetyką.

Istnienie społeczności zmarłych jest zależne od tego, czy żywi potrafią odczytać znaczenie zawarte w estetyce nagrobka jako przedmiotu – znaku. W istnieniu Przedmiotu Funeralnego Urbain widzi jeszcze jedno pragnienie, jest nim chęć unieśmiertelnienia siebie i uwolnienia się od śmierci. Grobowiec, nagrobek swoją formą przedłuża nasze istnienie, które wyraża się w wyrytych w kamiennym ciele imieniu i nazwisku oraz datach narodzin i śmierci, które ożywiają i zmieniają status kamiennej płyty. Nagrobek staje się ciałem tego, którego skrywa w swych ciemnościach mogiła. Jednak warunkiem koniecznym, umożliwiającym życie kamienia, jest to, by był on postrzegany, rozumiany i pamiętany właśnie jako znak tego, który odszedł. Tak oto, zdaniem francuskiego tanatologa, rodzi się wieczność w doczesności, a nagrobek ma do spełnienia funkcję „protezy dla pamięci”[6]. Urbain pisze o semiotyce nagrobków:

> Czy mamy do czynienia z wystawnym mauzoleum (z ogromnym grobowcem), czy ze zwyczajnym drewnianym krzyżem, Przedmiot w swych różnorakich formach nie neguje istnienia pod nim mogiły – przeciwnie, będąc formą, potwierdza ją, jako swoje *signifié*, odsyłając tym samym do pewnej treści, do wypełnienia próżni. Tym, co jest negowane przez Przedmiot, okazuje się nie sam grób, lecz jego rzekoma pustka, nikłe znaczenie, cisza w nim panująca, nieprzenikalność jego ciemności[7].

---

[4] Por. J. Baudrillard *Wymiana symboliczna i śmierć* S. Królak (tł.) Warszawa 2007 s. 164–166.

[5] J.-D. Urbain *Rzeźba/Grób: przedmiot graniczny* [w:] *Wymiary…* wyd. cyt. s. 312.

[6] Tenże *W stronę historii…* wyd. cyt. s. 319.

[7] Tamże, s. 319–320.

Jaką rolę w świetle tej definicji spełnia Pole Pamięci, które przecież nagrobkiem nie jest? Czy możemy je także nazwać Przedmiotem Funeralnym? Wreszcie jak odczytywać anonimowe pochówki, które mają miejsce na Polu Pamięci?

Semantyka Pola Pamięci

By móc nazwać Pole Pamięci Przedmiotem Funeralnym w sensie, jaki nadał mu Urbain, musiałoby ono spełnić dwa warunki: być przedmiotem/miejscem i odsyłać do czegoś znaczącego. O ile co do spełnienia pierwszego z tych warunków nie możemy mieć zbyt wielu wątpliwości[8], o tyle przy rozważaniu drugiego pojawiają się one w sposób oczywisty. Jeśli bowiem przyjmiemy, że warunkiem koniecznym istnienia Przedmiotu Funeralnego jest wypełniona znaczeniem głębia mogiły, to Pole Pamięci jest tej głębi pozbawione (ale nie oznacza to, że jest ono tym samym pozbawione wartości). Pola Pamięci konstytuują przestrzenie tylko z porządku horyzontalnego, a nie wertykalnego i horyzontalnego, jak to odnotowujemy w przypadku nagrobków. Dzieje się tak chociażby dlatego, że prochy są i nie są jednocześnie, na skutek czego brakuje im jakiegokolwiek zakorzenienia. Pole Pamięci jest zarazem miejscem i przestrzenią. Horyzontalność Pola Pamięci wymusza nie tylko poruszanie się po powierzchni znaku, ale także wprowadza równość pomiędzy zmarłymi, odbierającą możliwości ukonstytuowania się jakiejkolwiek namiastki cielesności i indywidualności. Rozproszonym prochom brakuje integralności. W obrębie Pola Pamięci rozmywają się i mieszają ze sobą poszczególne nieistnienia. Pole Pamięci spełnia funkcję zbiorowej niemogiły, umykając tym samym tradycyjnej klasyfikacji. Pozbawione w efekcie spopielenia wszelkiej indywidualności prochy zostają rozsypane na ograniczonej przestrzeni. Zamknięte w okręgu uzupełniają przestrzeń pomię-

[8] Uwaga ta dotyczy Pól Pamięci, jakie spotykamy na polskich cmentarzach. Są to przestrzenie zamknięte, ogrodzone i oznaczone, często mające formę okręgu. W jego obrębie na ogół wysiana jest trwa, na której dokonuje się uroczystego rozsypania prochów. Nie wszystkie pochówki, które tam się dokonują, są anonimowe. Na niektórych cmentarzach przy Polu Pamięci umieszcza się tabliczki memoratywne, co pozwala poznać nazwiska osób, których prochy zostały tam rozproszone. Tabliczki te umieszczane są na ogół na życzenie osób wierzących. Odmienne formy Pól Pamięci możemy obserwować na cmentarzach europejskich. Jardin de Souvenir na paryskim cmentarzu Père Laichese w swej formie przypomina trawnik, który ciągnie się wzdłuż muru okalającego cmentarz. Jedynie tabliczka z nazwą i kwiaty ułożone na trawie sygnalizują odwiedzającym i zwiedzającym cmentarz, że jest to przestrzeń przeznaczona do pochówku prochów. Por. także: J. Brzeski *Przyzwolenia nie ma. Problem pozostał* „Memento" 2007 nr 3/39 s. 26.

dzy delikatnymi źdźbłami trawy i niekiedy wiosennymi mleczami[9]. Nie ma więc mowy o ukonkretyzowaniu się miejsca (*topos*), lecz raczej o otwarciu się przestrzeni (*spatium*) znaku. Mamy tu do czynienia raczej z semantyką przestrzeni niż miejsca, jak to było w przypadku tradycyjnego nagrobka.

Przestrzenność konstytuującą Pole Pamięci oddają także rozbieżności nazwotwórcze, które towarzyszą miejscom przeznaczonym na dyspersję prochów. Obok tego określenia funkcjonują równorzędnie takie nazwy, jak Łąka Pamięci czy Ogród Pamięci[10]. „Pole", „Łąka" i „Ogród" są określeniami, które znoszą znaczenie ukrywające się za słowem „grób". Oddalają się od metafory ciała (ciała jako miejsca: grobu, więzienia) być może dlatego, że u ich fundamentu nie spoczywa już „ciało", ale „proch" (niespoczywający). Cielesność przedmiotu/miejsca nie jest niezbędna do stworzenia protezy pamięci w perspektywie ontologii prochu.

Czy proch faktycznie zastępuje ciało zmarłego? Czy jest to transformacja, a zatem jedynie zmiana jakościowa, czy też raczej alchemiczna transmutacja polegająca na zamianie jednej rzeczy w drugą, o której pisał Mircea Eliade w *Kowalach i alchemikach*? Początkowo wydaje się, że dyskurs kremacyjny odnosi się do prostej transformacji ciała w proch. Faktycznie jednak przemiana ciała w proch jest czymś zdecydowanie mocniejszym. Nie ma bowiem żadnej zasady, która mogłaby konstytuować tożsamość tej przemiany, prócz pamięci najbliższych. Dokonuje się to podobnie jak w alchemicznej transmutacji, w której jedna rzecz zostaje zamieniona w drugą za pomocą ognia. Obecność prochu wyłania się z nie-obecności ciała zmarłego, a następnie z nie-obecności zmarłego. W prochu nie odnajdujemy tożsamości, która towarzyszy jeszcze martwemu ciału; on jest już tylko tym, co było martwym ciałem, jest czymś całkowicie bezimiennym. Prochy „są", podczas gdy martwe ciało jeszcze „jest".

W tym kontekście wydaje się, że Pole Pamięci należy rozpatrywać jako przestrzeń symbolu, a nie tradycyjnej relacji pomiędzy znakiem a znaczącym (*signifié* i *signifiant*), jak to proponuje Urbain w przypadku Przedmiotu Funeralnego. Paul Ricoeur wyróżnił trzy wymiary symbolu: wymiar kosmiczny (obecny w religijnym postrzeganiu rzeczywistości), wymiar onejryczny (charakterystyczny dla przejścia od kontekstu kosmicznego

---

[9] Opis na podstawie fotografii wykonanej na cmentarzu w Poznaniu, w marcu 2007 roku.

[10] Łąką Pamięci określono przestrzeń memoratywną na Cmentarzu Komunalnym Południowym w Warszawie, założoną w 1998 roku. Zaś nazwa Ogród Pamięci funkcjonuje na Cmentarzu Centralnym w Szczecinie (otwarcie w 2005 roku). Podaję za: J. Brzeski, wyd. cyt. s. 25.

do psychicznego) i wymiar poetycki, oznaczający tu zapamiętanie obrazu i możliwość poddania go reinterpretacji[11]. Wymiar poetyczny prochu pokremacyjnego odsyła do zapamiętanego obrazu zmarłego (nie-zmarłego), który może podlegać kolejnym swobodnym reinterpretacjom. Pole Pamięci jest przestrzenią tego, co zostało zapamiętane, a nie tego, co upamiętnione. Ono samo, jako symbol, służy stworzeniu możliwości rozpoznania tego, co zapamiętane. Jak napisał Jerzy Kmita, symbol stanowi reprezentację czegoś nieuchwytnego zmysłami[12]. Stąd być może wywodzi się określenie Pola Pamięci jako Ogrodu Wspomnień, ponieważ odnosi się ono bezpośrednio do przestrzeni przeszłości. Pole Pamięci jako przestrzeń na cmentarzu upamiętnia nie-istniejącą już przeszłość, otwieraną przez poetykę prochu rozsypanego na ziemi na kolejne interpretacje, tym razem są to interpretacje intymne, a nie społeczne. Estetyka Pola Pamięci jest symbolem upamiętnienia i zarazem rezygnacją z ciągłości i jednostkowej nieśmiertelności, jaką obiecywał Przedmiot Funeralny w ramach społecznego kodu znaczeń. Pole Pamięci stanowi zapowiedź nie-istnienia, odejścia w nie-pamięć wraz z bliskimi.

Między estetyka i antyestetyką

Michel Guiomar pisze tak:

> Estetyka Śmierci to estetyka odwracająca wartości w dialektyce Życia i Śmierci. W nowej dialektyce Śmierć nie oznacza jakiejś mglistej idei, lecz tak jak słowo nakłania mnie, bym rozpoznał wszystkie podstawowe elementy tkwiącej wewnątrz mnie obecności, która staje się Mną dzięki mojej myśli, tak śmierć domaga się ruchu analogicznego i odwrotnego. Staram się więc ogarnąć wszystko to, co przeczy realności Życia, które z racji jego bezpośredniej odczuwalności nazbyt śpiesznie uznałem za decydujące o moich działaniach, a które przez sam swój kres ujawnia własną niemoc[13].

Estetyka Pól Pamięci jest w sposób nieunikniony estetyką Śmierci – estetyką uwikłaną w symboliczność. Pole Pamięci jest z jednej strony przestrzenią zapamiętanego obrazu, który jako taki przeciwstawia się śmierci totalnej. Z drugiej strony idea Pola Pamięci wyrasta ze sprzeciwu

---

[11] Por. P. Ricouer *Symbolika zła*. S. Cichowicz, M. Schab (tł.) Warszawa 1986 s. 11–19. Symbolika prochu w wymiarze kosmicznym nie podlega reinterpretacji, być może stąd płynie opór Kościołów wobec kremacji ciała zmarłego. Proch tutaj wiąże się z ziemią, a nie z ogniem czy powietrzem.

[12] J. Kmita *Wprowadzenie* [w:] *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?* J. Kmita (red.) „Pisma Filozoficzne" Poznań 2001 s. 11.

[13] M. Guimor *Zasady estetyki śmierci* [w:] *Wymiary śmierci* wyd. cyt. s. 83.

wobec kamiennej trwałości nagrobka i jest próbą zniesienia jego tradycyjnej estetyki. Pole Pamięci jest zarazem czymś estetycznym, u czego źródła spoczywa pragnienie zasłonięcia dekompozycji, i czymś antyestetycznym, wyrastającym z pragnienia ominięcia, a raczej dialektycznego zaprzeczenia estetyce Śmierci. Owa próba zniesienia obrazu Śmierci, poniekąd tak charakterystyczna dla współczesności, zostaje udaremniona poprzez obecność Pola Pamięci w materialnej przestrzeni cmentarza, który wprowadza jej negatywny charakter do swej dialektycznej historii.

Przestrzeń cmentarza jest miejscem realizacji wartości estetycznych i artystycznych, które wypływają z metafizycznego odwrócenia. Tu dominuje perspektywa Zaświatów, świata umarłych (makabryczności), którego obecność jest niezmiennym znakiem (przejściem do) nieznanego i transcendentnego. Estetyka Zaświatów, którą odnajdujemy na Progu (cmentarzu), według Guiomara, wiąże się z takimi kategoriami, jak: makabryczność, diaboliczność, cudowność, metafizyczność, nekromorficzność czy metamorficzność, ta ostatnia łącząca się z działaniem ognia. Cmentarz, nagrobek – próg jako pierwotny znak są bramą otwierającą przestrzenie obrazu, kierując uwagę odbiorcy ku wertykalności świata pośmiertnego. Odmiennemu charakterowi semantycznemu Pola Pamięci będzie zatem opowiadał nowy wymiar estetyki Śmierci, pozbawionej potrzeby obrazu i zamkniętej w nim tęsknoty[14]. Estetyki przede wszystkim metamorficznej, tej powiązanej z działaniem ognia – jak on zmiennej, destruktywnej i odradzającej zarazem.

Wartości artystyczne Pól Pamięci są ściśle podporządkowane ideom, które przyczyniły się do ich powstania. W przestrzeni cmentarza, która jest miejscem upamiętniania, stanowią one miejsca, w których owo upamiętnienie w obrazie nagrobka czy pomnika i rzeźby funeralnej zostało przez zmarłych (Kremy) i ich rodziny ideologicznie odrzucone i zanegowane. Pole Pamięci jest bytem wywodzącym się z idei protestanckiej prostoty czy wręcz minimalizmu; pierwotności, naturalności i równości wobec śmierci, ale nie tylko. Nie sposób bowiem nie dostrzec w nich nawiązania do dwóch tradycji i wyobrażeń zaświatów, które towarzyszyły kremacji w dziejach ludzkości.

Moralny wymiar śmierci w starożytnej Grecji wpłynął na to, że Elizjum (gr. *Elysion pedion*), pradawną krainę cieni, zaczęto przedstawiać jako wyspę wiecznej szczęśliwości dla ludzi sprawiedliwych. Mityczne Pola Elizejskie, według wyobrażeń poetyckich, były miejscem otoczonym wodą, która już w sumeryjskim eposie o Gilgameszu rozdzielała

[14] Por. R. Debray *Narodziny przez śmierć* [w:] *Wymiary śmierci* wyd. cyt. s. 258.

świat żywych od świata umarłych[15]. Do tej idei wydają się nawiązywać Pola Pamięci, które odnajdujemy na cmentarzu w Poznaniu, Cedyni pod Kielcami i Szczecinie. Pola te stanowią tam swoiste *elizja* pośród oceanu nagrobków[16]. Wiosną i latem to wyspy zielonej przestrzeni, zamknięte w eliptycznym kształcie, otoczone murem (lub płotkiem, jak to jest w wypadku cmentarza Miłostowo). Wyjątkowe pod tym względem są Pola Pamięci na tym cmentarzu – są one swoiście niedomkniętą przestrzenią, o której możemy powiedzieć, że otwiera się na odwiedzających cmentarz, prowadząc tych, którzy wstępują w jego obszar, ku przestrzenności i metafizyce Pól Pamięci. Sacrum prochu rozproszonego w tym przedziwnym *spatium* pamięci jest strzeżone przez zmarłych, których urny zostały złożone w murze okalającym Pole. Wejście na marmurową platformę (fot. 2), gdzie znajdują się tabliczki memoratywne, architekt umieścił pomiędzy skrzydłami „bramy" dwóch kolumbariów, które dla przechodzącego stanowią swoiste *memento mori*.

[15] Ten symboliczny wymiar wody wykorzystuje się nieraz przy projektowaniu cmentarza. Przy niektórych krematoriach, na przykład Krematorium w Strasburgu we Francji, od 1921 roku woda jest obecna jako element studzący „płomienie krematoryjne". Woda ma spełnić tam nie tylko funkcję estetyczną, ale także kojącą.

[16] Wydaje się, że Pola Pamięci należy rozpatrywać w perspektywie estetyki śmierci i jej odniesienia do „czasoprzestrzeni zaświatów". Por. M. Guimor *Zasady estetyki śmierci* [w:] *Wymiary śmierci* wyd. cyt. s. 78.

Fot. 1. Pole urnowe, Cmentarz Miłostowo, Poznań 2007 [fot. własna]

Fot. 2. Pole Pamięci, Cmentarz Miłostowo, Poznań 2007 [fot. własna]

Kamienne płyty, które otwierają się przed wchodzącym na platformę, pochylają się ku ziemi, podparte głazami „dźwigającymi ciężar pamięci". Pochylenie kamiennych płyt ku przestrzeni, gdzie zostały rozproszone szczątki zmarłych, stanowi wskazówkę dla odwiedzającego Pole Pamięci i wymusza mimowolne oddanie im szacunku przez pochylenie głowy. Płyty te jednocześnie budują granicę czytelności, jasności i oczywistości. Poza nimi rozpościera się jedynie przestrzeń wymawiająca pustkę. Z kielicha platformy, na której gromadzą się zarówno odwiedzający cmentarz, jak i ci, którzy biorą udział w ceremonii pożegnania zmarłego, rozciąga się widok na „przestrzeń prochu, nicości i anonimowości – ziemi, w której rozpłynie się wszelki ślad indywidualności". Otoczenie pozostałej części drewnianym i niewysokim płotem nadaje temu obiektowi lekkość i swojskość (ludyczność). Nie razi on w lesistym terenie miłostowskiego cmentarza. Jednak obserwując ceremonię dyspersji prochów, kiedy to prochy porwane przez wiatr wydostają się poza obręb Pola Pamięci, trudno nie zadać pytania o to, czy ta lekkość nie implikuje ulotności sacrum, a nawet profanacji? Odwiedzając poznańskie Pole Pamięci, wkraczamy w perspektywę widoku, przestrzeni i ziemi, gdzie pośród traw odnajdujemy znajomą szaropopielatą barwę tego, co pozostało po ludzkiej egzystencji. Ma się także świadomość, że nawet ten ślad za chwilę może ulec anihilacji i zapomnieniu. Zarówno w kielichu platformy, jak i w obrębie ogrodzonego pola nie wolno składać kwiatów i zapalonych zniczy. Estetykę pamięci w tym wypadku konstytuuje prostota natury, surowość kamienia i pejzaż pustki. W przestrzeni Pola Pamięci brakuje jednak miejsca dla wspólnoty. Na platformie nie ma wystarczającego miejsca, które dałoby schronienie całej rodzinie w czasie ceremonii dyspersji. Żegnający zmarłego mogą otoczyć jedynie krąg Pola Pamięci, obserwując (zza płotu), jak mistrz ceremonii odziany w czarny garnitur, z foliowymi ochraniaczami na butach i rękawicami, stąpając wolnym krokiem pośród prochów zmarłych i po nich rozsypuje kolejne szczątki. Jest to obraz, który w horyzontalnym, ograniczonym semantycznie porządku pozwala na zaistnienie wertykalnego niepokoju, dotyczącego tego, co nie-obecne i nieprzewidywalne; znaczenia i sacrum, które umyka gdzieś w kolejnych metamorfozach prochu.

Drugi typ tradycji, której ślady odnajdujemy w polskich przestrzeniach funeralnych, nawiązuje także do tradycji przedchrześcijańskiej, tym razem jednak do sposobu chowania zmarłych przez plemiona celtyckie i słowiańskie realizowanego na terenie Europy. Na cmentarzu komunalnym w Warszawie Pola Pamięci (Łąka Pamięci) przypominają sieć łąk poprzecinaną alejami. Tamtejsze Łąki Pamięci konstytuują pejzaż pustki, jaki odnajdujemy na nowo zakładanych skwerach. Jest to przestrzeń odar-

ta z symbolu i ducha cmentarza. Miejsca dyspersji prochów otoczone są niskim żywopłotem i niewiele różnią się od jeszcze niezamieszkanych parceli pod cmentarne kwatery.

Inny rodzaj estetyki prezentuje Ogród Pamięci w Rudzie Śląskiej, gdzie *elizjum* jest otoczone zielonym murem, a jego wnętrze jest wypełnione ziemią. W centrum Ogrodu umieszczono szklaną i transparentną tablicę z napisem: „Prochy – Prochom, Popioły Popiołom, Pamięć – Pamięci”[17]. Projektujący wykorzystał kontrast pomiędzy Życiem, przedstawionym w zieleni otaczającej Ogród Pamięci, a samym sercem Ogrodu, którym pozostaje proch i jałowa ziemia, tym samym przestrzeń ta nawiązuje do obrazu świeżej mogiły, która nie została jeszcze przygnieciona ciężarem kamiennego nagrobka. Ziemia pozbawiona roślinności przypomina żywą ranę i stratę, której nie maskuje kamienne upamiętnienie. Wykorzystanie szkła jako tworzywa, z którego powstała tablica memoratywna, po pierwsze utrzymuje ulotny i transparentny charakter prochów, po drugie nie odciąga uwagi czytającego, ale wręcz odsyła ją bezpośrednio do „prawdy ziemi”, która okazuje się prochem i popiołem, materii pozbawionej ducha. Jedynie pamięć stanowi możliwość jej ożywienia, przywołania ducha wspomnienia osoby, której prochy zostały rozproszone w przestrzeni Ogrodu Pamięci. W wypadku śląskiego Ogrodu metafizyka życia pojawia się wraz z tym, który pamięta i przypomina. Wyeksponowana pustka ziemi stanowi wyraźne przypomnienie losu człowieczego: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”[18]. Jest to wyjątkowe i nietypowe rozwiązanie dla Pola Pamięci, gdzie estetyka Śmierci niczego nie łagodzi ani nie maskuje. Pozostałe *elizja*, które w swym sercu wypełnione są zielenią trawy, symbolicznym znaczeniem zieleni właśnie, umniejszają wymowę jałowości prochu, sugerując nadzieję na odrodzenie, na „powrót prochu do życia lub do Natury”.

Estetyka Pól Pamięci nie może być rozpatrywana poza kontekstem estetyki cmentarnej. Na nowych cmentarzach dla Kremów przestrzeń pamięci i śmierci jest poprzecina szlakami, którymi poruszają się żywi. Większość z nich nawiązuje do idei parku, jaka kształtowała estetykę europejskich cmentarzy w XIX i XX wieku. Przykładem tego jest Ogród Pamięci w Szczecinie. Wiele idei i rozwiązań estetycznych stosowanych w nowych obiektach (Pola Pamięci, Kolumbaria, Krematoria) przychodzi do Polski z zachodu, gdzie kremacja rozwijała się swobodnie od początku XIX wieku. Przykładem takiego cmentarza, na którym spotykamy „skumulowane” i wzorcowe rozwiązania architektoniczne dla większości kra-

[17] Por. J. Brzeski, wyd. cyt. s. 24.
[18] *Stary Testament* rozdz. 3, 17–19.

jów europejskich, jest cmentarz Nord, założony w Strasburgu w 1921 roku. Wśród Pól Pamięci odnajdujemy tam zarówno te, które wyrażają estetykę pejzażu pustki, jak i te, które ową pustkę starają się zagłuszyć (fot. 3 i 4) i niestety bardziej przypominają parkowe klomby niż cmentarne nagrobki.

Fot. 3. Jardin du Souvenir, Cmentarz Robertseau, Strasburg 2004
[fot. własna]

Fot. 4. Jardin du Souvenir, Cmentarz Robertseau, Strasburg 2004
[fot. własna]

Rozproszony kult zmarłych

Kult zmarłych obejmuje zarówno pamięć o zmarłych, jak i czynności rytualne, które ową pamięć przywołują i utrwalają. Wydaje się, że momentem, w którym zaczynamy mówić o kulcie zmarłego, jest dzień, w którym śmierć wymusza na społeczności zachowanie rytualne. Kult zmarłych spełnia dwie podstawowe funkcje społeczne: jedną z nich jest ukrycie truchła i zapewnienie społeczności bezpieczeństwa sanitarnego, zaś druga dotyczy nadania osobie zmarłej statusu przodka, jak i statusu żałobników jego rodzinie w ramach funkcjonującego porządku społecznego. Jak podkreśla Jean Baudrillard w swej pracy *Wymiana symboliczna i śmierć*, zadaniem, jakie żywym wyznacza kult przodków, jest podtrzymywanie więzi ze zmarłymi[19]. Więź ta opiera się właśnie na wymianie symbolicznej pomiędzy społecznością żywych i umarłych. Podstawą tejże wymiany jest przyjęcie, że istnieje życie po śmierci i że pomiędzy światem żywych i umarłych jest możliwa komunikacja. Stąd dawniej zmarłym w dniu ich święta ofiarowano pokarmy i napoje, jak i proszono ich o wsparcie w trudnych chwilach. Z jednej strony obawiano się powrotu zmarłych i próbowano ich obłaskawiać podarunkami, z drugiej wierzono, że posiadają nadprzyrodzoną moc i mogą pomagać w rozwikłaniu kłopotów żyjących. Utrzymanie równowagi pomiędzy społecznością żywych i umarłych polegało na tym, że składało się dary zmarłym, co oznaczało właściwie podtrzymywanie ich przy życiu[20]. Ten fundament odnajdujemy także w kulcie zmarłych, który realizują katolicy. Uznają oni, że żywi za swoim wstawiennictwem mają wpływ na pośmiertne losy zmarłych, ale też i zmarli mogą wstawiać się za żywymi. Dzięki rytuałom przejścia i kultowi przodków możliwe staje się utrzymanie ciągłości istnienia i poczucia jedności w danej społeczności. Dużą rolę w kulcie zmarłych odgrywa dokładne wypełnienie rytuału i ostatniej woli zmarłego. W *Philopseudesie* Lukian podaje, że pewna kobieta powróciła po pogrzebie do męża, by poskarżyć się mu, że nie złożył na stosie pogrzebowym

[19] J. Baudrillard, wyd. cyt. s.168.

[20] Wyraźnie widać to przy rytualnym składaniu pokarmów w darze umarłym. Takim zwyczajem były chociażby polskie dziady. Przekaz tego rytuału jest czytelny. Spożywasz to, co my, spożywasz wspólnie z nami, to znaczy, że nadal jesteś członkiem naszej wspólnoty. W dniu 31 października przygotowywano różne potrawy, pieczono chleb, bób i kaszę, które pozostawiano na noc na grobach lub na domowych stołach. Niekiedy zostawiano także uchylone drzwi. Był to znak życzliwości i pamięci. Nawoływano także zmarłych po imieniu. Wynikało to z przekonania, iż dusze zmarłych doświadczają głodu i pragnienia.

jej jednego pantofla[21]. Już opisy z czasów rzymskich informują o wierzeniach z tym wiązanych i lękach, że niewypełnienie ostatniej woli zmarłego jest przewinieniem i może sprowadzić nieszczęście na jego rodzinę. Zrealizowanie życzeń zmarłego co do pochówku w tym względzie ma znaczenie szczególne, albowiem ich niewypełnienie zrywa ciągłość, która zaczyna się konstytuować pomiędzy zmarłym a jego rodziną oraz jest wyrazem czci i szacunku. Realizujemy ją często wbrew sobie[22]. Spełniając wolę osoby zmarłej, podkreślamy jej ważność, a Ci, którzy ją wypełniają, jakby użyczali zmarłemu swoich ciał i sił sprawczych do tego, by mógł on przekroczyć granicę śmierci fizycznej. Wydaje się, że ten argument konstytuuje świętość ostatniej woli zmarłego w naszej kulturze. Niemożność jej spełnienia bywa nieraz przyczyną dramatu. Co jednak z wolą zmarłego, która wyraża chęć zerwania więzi ze społecznością żywych?

Anonimowe pochówki nie są czymś nowym w kulturze zachodniej, podobnie jak dyspersja prochów, którą stosowano na ziemiach polskich do XII wieku. Święta Monika, matka Augustyna, życzyła sobie, by jej szczątki zostały pochowane w nieoznaczonym miejscu, wierzyła bowiem, że Bóg i tak ją wskrzesi. *Novum* wydaje się być w tym wypadku fakt, że to jednostki dokonują wyboru tejże anonimowości, odmawiając partycypacji w społeczności umarłych. Anonimowość pochówku prowadzi do zatarcia śladu po egzystencji; staje się on nieczytelny i trudny do wytropienia. Wybór anonimowego pochówku to odrzucenie kultu zmarłych, odrzucenie rytuału, który „reanimuje" zmarłych nieustannie do życia. Zrywa on ciągłość i zastępowalność pokoleń, która konstytuuje między innymi tożsamości narodowe. Anonimowe pochówki mogą (ale nie muszą) stanowić chęć odrzucenia schematów, które konstytuują pamięć zbiorową, i pragnienie nie-bycia upamiętnianym. Anonimowe dyspersje prochów na Polu Pamięci to znak, że mamy do czynienia z kolejnym przesunięciem ideologicznym w sferze funeralnej.

Podobnie jak moja śmierć jest moją prywatną i głęboko intymną sprawą, tak prywatną/intymną sprawą pozostaje to, w jaki sposób zostanie pochowane moje ciało. Intymność ciała i szacunek dla niego paradok-

---

[21] Cyt. za: A. Bernstein *Jak powstało piekło. Śmierć i zadośćuczynienie w świecie starożytnym oraz początkach chrześcijaństwa* A. Piskozub-Piskosz (tł.) Kraków 2006 s. 123.

[22] W przeprowadzonych przeze mnie wywiadach na terenie Trójmiasta i okolic zarówno pracownicy firmy pogrzebowej, jak i księża katoliccy oraz ci, którzy poddali ciała swych bliskich spopieleniu, podkreślali, że najważniejsza dla nich jest wola zmarłego. Nawet jeśli sami nie byli przekonani do kremacji, dyspersji czy innych form pochówku, to zaznaczali, że przede wszystkim należy uszanować wolę osoby zmarłej.

salnie może odsyłać ku czynnościom z pogranicza tabu, do konstruowania nowych znaków (symbolicznego *patchworku*), które ze względu na swą estetykę pozostają nieczytelne dla kultury oficjalnej, kultury, która staje wobec pytań o to, jaki los spotka noszone z szacunkiem kolczyki z diamentem LifeGem, wykonane z prochu męża, gdy odejdzie żona. Czy ktoś, kto je odziedziczy, będzie umiał rozpoznać w nich szczątki ludzkie, czy ujrzy w nich jedynie biżuterię? Czy wnuki poznają, że w zamkniętej skrzyneczce/wazie stojącej na kominku znajdują się prochy ich dziadka? Kultura funeralna eksploduje nowymi znaczeniami, które domagają się od społeczeństwa przyjęcia i nauczenia się rozpoznawania znaczeń nowych znaków. Sposobem na ich odkodowanie wydaje się przyjęcie pojęcia intymności, zwrócenie się ku bliskości i zerwanie z tradycją społecznych gett dla zmarłych, jakimi są cmentarze. Współczesne społeczeństwa zmuszone zostały do konstruowania nowych schematów zachowań, po to by uniknąć podstawowego i śmiertelnego grzechu braku szacunku do zmarłych. Nie dziwi zatem, że niektóre z nich reagują próbą powstrzymania eksplozji, która *de facto* już się dokonała. Wprowadzenie zakazu dyspersji prochów i anonimowych pochówków jest wyrazem prymatu społeczeństwa nad jednostką i jej intymnością, ciągłości wspólnoty nad śmiercią. Jest to zakaz odrzucania „wieczności w doczesności", gwarantowanej przez społeczeństwo. Gdy analizuje się możliwość spełniania funkcji rytualnych przez Pole Pamięci, to nie widać przeszkód, które uniemożliwiałyby realizację kultu zmarłych najbliższej rodzinie[23]. Istnieje przecież miejsce, w którym bliscy mogą wspominać swych zmarłych, jeśli tylko tego zapragną. Pola Pamięci należą już do sfery pamięci w polskiej kulturze, nie oznacza to jednak, że intymne Pola Pamięci przestaną się rodzić. Oznacza to jedynie tyle, że będą one jeszcze bardziej niż dotąd intymne (i bezprawne), a nasze cmentarze wzbogacą się o Przedmioty Funeralne, spod których będzie przemawiała pusta mogiła[24].

[23] W przestrzeni Pola lub obok Pola Pamięci można zapalać świece i stawiać kwiaty.

[24] Mam tu na myśli praktykowanie dyspersji prochów poza cmentarzem, które dokonuje się poza polskim prawem, często po to, by spełnić ostatnią wolę zmarłego. Rodziny zmarłych dokonują pochówku „pustej urny" po to, by uzyskać zasiłek pogrzebowy i nie mieć kłopotów prawnych. Miejsce pochówku prochów zmarłego pozostaje tajemnicą rodzinną.

Ideologiczne i estetyczne przesunięcie

Jak pisze Józef Burszta: „Pamięć kulturowa (społeczna) jest w stanie ukształtować się tylko za pomocą schematów pomagających zdecydować, co warte jest upamiętnienia, a dalej, w jaki sposób interpretować ów materiał myślowy”[25]. Powinniśmy zatem postawić sobie pytanie o to, jaki jest sens upamiętniania we współczesnej kulturze. Być może wybierający anonimowe pochówki i dyspersję nie chcą u p a m i ę t n i a n i a, lecz pragną być p a m i ę t a n i. Wybór anonimowości po śmierci nie musi oznaczać całkowitego odrzucenia pamięci, ale po prostu pragnienie bycia zapamiętanym przez tych, którzy mogą o nas pamiętać i posiadają wspomnienia, w których możemy trwać w szerszym wymiarze niż ten, jaki gwarantują tradycyjnie wyryte daty na nagrobku. Anonimowość może także, w sposób paradoksalny, uwalniać człowieka od śmierci, albowiem skoro nie ma śladu mego istnienia, to nie można powiedzieć, że umarłam. Człowiek zwyczajnie znika i gubi się w nurcie egzystencji. Czy może nas to dziwić? Czy pamiętamy o tych, którzy byli przed nami, a po których cieniach kroczymy, na których cmentarzach wznoszą się nasze domy i świątynie? Anonimowa mogiła czy Pole Pamięci są symbolem losu człowieka, a nie znakiem śmierci konkretnego istnienia. Pole Pamięci głosi, za pośrednictwem minimalnych środków estetycznych, prawdy ostateczne. Wskazuje na śmiertelność Przedmiotu Funeralnego i ulotność pamięci, obnażając paradoks upamiętnienia – niemożność bycia zapomnianym, gdy nie ma tych, którzy mogliby pamiętać, i ujawniając fałszywą obietnicę, jaką składa nam mogiła. Anonimowy pochówek uprzedza tę „drugą śmierć”, jaka czeka Przedmiot Funeralny w nieokreślonej i nieustępliwej przyszłości.

Jean-Dider Urbain, opisując powstanie i rozwój Przedmiotu Funeralnego, mówi o tym, że powstał on z ideologicznego przesunięcia. Tym, co wpłynęło na przesunięcie znaczenia nieśmiertelności, była między innymi laicyzacja życia społecznego i powstanie silnej idei społeczeństwa właśnie. Idea ta kształtowała się w opozycji do idei zmartwychwstania, używając języka Jurija Łotmana, dokonała ona „eksplozji” dawnego systemu wierzeń. Dziś, obserwując różnorodność pochówków i różnorodności form w estetyce cmentarnej, które pojawiły się w XX wieku, w naszym kręgu kulturowym, możemy mówić o kolejnym ideologicznym przesunięciu i o kolejnej poważnej eksplozji w obrębie kultury funeralnej,

[25] J. Burszta, wyd. cyt. s. 80.

których efektem są Pola Pamięci[26]. Ideologiczne przesunięcie polega tym razem na przemieszczeniu się w ich estetyce od logiki miejsca do logiki przestrzeni, od znaku do symbolu, od wystawności nagrobka do pustki pola lub prostoty ogrodu. Owo ideologiczne i estetyczne przesunięcie niesie z sobą redukcję pamięci społecznej, ale zarazem rozbudowę pamięci intymnej. Eksplozja rozsadza ideę kultu zmarłych, odbierając mu *przedmioty kultu*, redukując pamięć o nich na ogół do pamięci jednopokoleniowej.

Pola Pamięci są to przestrzenie uobecniające samą ideę Pamięci, która już nie tylko zasłania proces dekompozycji, jak to czyni Przedmiot Funeralny, lecz za pośrednictwem pejzażu metafizycznej pustki dokonuje wymazania problemu rozkładu z przestrzeni naszej percepcji. Spełniają one zatem tę samą funkcję, jaką spełniał Przedmiot Funeralny. Pozbawione głębi mogiły nie odsyłają nas do tego, co demoniczne, mroczne i nieznane. Dzięki nim wkraczamy dziś w ten rodzaj estetyki Śmierci, który zaczyna oscylować pomiędzy tym, co dawne, znaczące i transcendentne, jak metafora *celtyckiego kręgu* czy greckiego *elizjum* – wyspy umarłych, pragnących anonimowości pośród morza tych, którzy zostali upamiętnieni w kamiennych nagrobkach – a tym, co materialne, uproszczone, nieczytelne i już nieskandaliczne, tym samym sytuujące się na progu cmentarno-estetycznego kiczu, jak miejsko-kwietne klomby-nagrobki w przestrzeni cmentarza (a nie na Progu cmentarnego piękna). Pola Pamięci swoją obecnością miały stanowić wyraz sprzeciwu wobec idei nieśmiertelnego „piękna" przedmiotu[27], wyrastającego z mroku ukrytego pod nim rozkładu ciała. I choć trudno orzec, czy owo „piękno" im przysługuje, ponieważ z założenia mają być czymś, co przeciwstawia się estetyce Przedmiotu Funeralnego – to ich przedmiotowość, jaką stanowi obecność w przestrzeni cmentarza, sprawia, że piękno ich idei (pamięci wolnej od skazy

[26] Mam tu na myśli nie tylko te spośród nich, które służą dyspersji prochów, ale także te, które pojawiają się przy innych współczesnych praktykach funeralnych, jak lot urny z prochami w kosmos, dyspersja prochów w morzu, wytworzenie diamentu z prochów zmarłego. Wirtualna przestrzeń zaś wypełnia się nierealnymi cmentarzami i stronami memoratywnymi, na których zamieszczone są wspomnienia o już-nie-istniejących realnie osobach. Polami Pamięci w tym miejscu będę określać przestrzenie, w których współcześnie konstytuuje się pamięć o zmarłych. W tym wypadku przestrzeń kosmiczna, góry, morze zaczynają spełniać podobną funkcję, jaką spełniał dotąd statyczny Przedmiot Funeralny.

[27] R. Debray napisał: „Kto mówi: «to piękne», ten uznaje tym samym, że istnieje nieograniczona zdolność wzruszania. «To piękne» jest czymś więcej niż znakiem jakości i świadectwem długowieczności. Piękno jest, trwa, stoi przed nami. Będzie znakiem i punktem odniesienia. «Cud sztuki» polega na znoszeniu dystansu. A «cudem» jest po prostu trwanie nietrwałego, jedność początków i dziejów". R. Debray *Narodziny przez śmierć* [w:] *Wymiary śmierci* wyd. cyt. s. 260.

kamienia, który stanowi złudną przysłonę dla estetyki rozkładu) pozostaje pięknem idei[28]. Tymczasem kontestujące piękno Przedmiotu Funeralnego Pola Pamięci, te milczące pejzaże pustki, jakby wbrew samym sobie trwają w swej prostocie i znikomości – „cudownie" trwają i przypominają nam tych, którzy nie pragną, byśmy ich upamiętniali[29].

Field's of Memory Semantics and Aesthetics

A question regarding dead devotion often echoes in present tanathologists and anthropologists discussions. Some see it in the black shades, predicting the end of the Funeral Object in the shape we know it, others, those less pessimistic, like Józef Burszta, withstand *precocious planctus* which are sung for cemeteries and their traditional aesthetics, which I call here an aesthetics of Death. However, it is impossible to avoid questions arising round the new burial forms, like the anonymous dispersal of the ashes in the Field of Memory. It introduces new cultural meanings (aesthetic, among all) to the funeral practices. These phenomena demand deeper, multi-dimensional analysis, undoubtedly. This article is dedicated to the Field of Memory mentioned above, which became a significant element of some Polish cemeteries (Warszawa, Poznań, Katowice, Szczecin, Ruda Śląska, Bytom). The presence of new funeral practices draws the attention towards some ideological displacements, that gradually appear in Polish cemetery semantics and aesthetics, which basic figure has been a Funeral Object, so far.

Magdalena Gajewska – e-mail: gajagajewska@wp.pl

[28] Albowiem prawdziwie wolna od wartościowania estetycznego śmierć to śmierć pozbawiona kontrastu, śmierć totalna, śmierć dokonująca się całkowicie poza spojrzeniem.

[29] W 2007 roku Sejm Rzeczpospolitej uchwalił zakaz dyspersji prochów zmarłych na Polach Pamięci.

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

ANNA ZOFIA JAKSENDER

DIALEKTYKA WSTRĘTU I WZNIOSŁOŚCI W MYŚLI FRYDERYKA NIETZSCHEGO

Artykuł jest próbą krytycznej interpretacji kategorii wzniosłości w pismach Nietzschego: począwszy od najwcześniejszych pism, zanalizowana została u tegoż filozofa obecność kategorii wzniosłości w stylu retorycznym oraz w przywoływanych archetypicznych obrazach i metaforach. Wzniosłość stylu zostaje tutaj zinterpretowana w perspektywie psychoanalitycznej, która umożliwia również zrozumienie obecnej w piśmie tego filozofa dialektyki pragnienia, zawartej między innymi w Nietzscheańskim pojęciu woli mocy. Pojawiające się w piśmie Nietzschego ślady wstrętu i momenty wzniosłości zostają zinterpretowane jako przejawy relacji z fantazmatycznym obiektem pragnienia (*objet petit a*). Opisom wzniosłego Ogromu towarzyszą u Nietzschego symptomatyczne opisy wstrętu do tego, co powinno zostać w człowieku przekroczone, do wszystkiego, co niskie i liche. W dalszej części artykułu zostało ukazane, w jaki sposób w efekcie Nietzsche zostaje porwany przez swój fantazmat człowieka jako „mostu", czyli ruchu nieustannego przekraczania tego, co wstrętne.

Myśl Nietzschego rozwija się wokół doświadczenia Ogromu[1], który opisuje wzniosłą literą pisma. Nie jest to projekt teoretycznego uchwycenia wzniosłości, ale projekt myśli postawionej wobec własnego wymykającego się fantazmatu. Dodajmy za Jeanem-Pierre'em Vernantem, że to właśnie Nietzsche ukuł termin filozofa artysty: był filozofem, dla którego pisanie było aktem estetycznym, aktem twórczym, a nie bezinteresowną kontemplacją czy formowaniem teoretycznej myśli.

[1] Pojęcie *Ogromu* (*das Ungeheure*), które jest kluczowym pojęciem filozofii Nietzschego, zaczerpnęłam z książki R. Safranskiego (*Nietzsche. Biografia myśli* D. Stroińska (tł.) Warszawa 2003).

Młody Nietzsche, jak czytamy w *Jungeschriften*, z chęcią „nawiedza wolną świątynię przyrody" oraz lubuje się w grzmotach i błyskawicach i „dzikiej wzniosłej potędze"[2]. Dla dojrzałego filozofa życie jest tragiczne jako rozgrywające się nad przepaścią Ogromnego (*das Ungeheure*), a przestrzeni kultury zagraża nieustannie heraklitejski świat wojny, śmierci i cierpienia. Tylko życie wobec dionizyjskiego Ogromu, „na krawędzi wulkanu", jest dla Nietzschego warte tego, aby je przeżyć. Jak zauważa filozof, a co później innymi słowy wyraził Freud, również kultura naznaczona jest źródłowo przez okrucieństwo: wyrasta wobec dionizyjskiego Ogromu natury i łagodząc jego działanie, staje się dla człowieka kolejnym źródłem cierpienia. Powiedzielibyśmy językiem psychoanalizy, która wiele zawdzięcza myśli Nietzschego, że kultura to proces sublimacji, czyli uwznioślania dionizyjskich energii popędu przemienionych w fantazmatyczny pozór kultury i sztuki.

Nietzsche pisze o wzniosłości jako estetycznej kategorii jedynie w początkowych pismach, samo słowo pojawia się dość często w *Narodzinach tragedii*. W późniejszych pismach odniesienia bezpośrednie do „teorii" czy „estetyki" wzniosłości znikają, w ich miejsce pojawia się wzniosłość jako zasada retoryki i stylu Nietzschego: jak czytamy na początku *Woli mocy*, o tym, co wielkie, powinno się milczeć albo mówić z wielkością.

Dla Nietzschego jest jasne, że „wola" stanowi pierwotną moc życia. Jednak pierwszy wyłom w tradycji nowożytnego *cogito*, będącego czystą, transparentną świadomością, uczynił Schopenhauer. Opis woli, jaki zamieszcza w swoim *opus magnum*, jest wyłomem w całej tradycji zachodniego myślenia, gdyż ukazuje we wnętrzu ludzkiej podmiotowości nieświadome chcenie. Dla Kanta wola jest wolną wolą podmiotu etycznego, Schopenhauer opisuje natomiast również to, co w aktach woli jest ślepe, nieprzeźroczyste: „z głębi naszej psychiki wyłania się bez wezwania zawsze gotowa i nigdy nie znużona wola – objawia się jako przerażenie, strach, nadzieja, radość, pożądanie, zazdrość, strapienie, gorliwość, gniew, wściekłość"[3]. Wola jest tym, co właśnie człowieka zniewala swym wiecznym chceniem: owo „to" jest niezmordowane, nigdy nie zaprzestaje działania, gdyż działanie jest jego esencją, nawet podczas snu czynne jest jako życiodajna siła[4]. Wola, ukazana jako wykraczająca zarówno poza umysł, jak i ciało (które przecież również należy u Schopenhauera do sfery zjawisk, a nie rzeczy w sobie), odpowiada opisowi istotowego dla człowieka

[2] Tamże, s. 21.

[3] A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie* t. 2 J. Garewicz (tł.) Warszawa 1995 s. 303.

[4] Tamże, s. 306.

mechanizmu popędu, który psychoanaliza będzie rozważała nie jako proste chcenie ciała, ale chcenie już poddane sublimacji i od ciała oderwane, tzn. „meta-fizyczne", a nie jedynie biologiczne, instynktowne. Jesteśmy ucieleśnioną wolą, powie Schopenhauer i jako pierwszy w historii Zachodu uzna ją za fundament metafizyki. To, co rewolucyjne w myśli Schopenhauera, to fakt, iż właśnie w świetle doświadczenia cielesności interpretuje on rzecz w sobie zarówno u Platona, jak i Kanta.

Wola to pozbawione celowości i przyczynowości ślepe krążenie popędu. Niezmordowane chcenie popędu tym właśnie różni się od zwierzęcego, naturalnego instynktu, iż jest nienasycone, domaga się, przekroczywszy potrzeby cielesności. Taki jest właśnie popęd opisany przez Freuda, który u Schopenhauera jest jeszcze przypisywany całej naturze. Filozofia Schopenhauera odnajduje realne w konstytucji samego podmiotu jako niedostępną, nienaruszalną podstawę. Schopenhauer tworzy metafizykę cielesności, wskazując na popęd seksualny jako wymykający się świadomości moment woli. Tak rzecz w sobie zostaje opisana w swojej uprzykrzającej się świadomości realności, zagrażającej autonomii ja niczym wzburzony ocean:

> Albowiem tak jak na wzburzonym morzu, bezkresnym w każdym kierunku, na którym wznoszą się i walą góry wodne, siedzi w czółnie żeglarz, ufając słabemu statkowi, tak pojedynczy człowiek siedzi spokojnie pośrodku świata pełnego cierpień, ufnie zawierzając *principium individuationis*[5].

Dlatego, zdaniem Schopenhauera, jesteśmy galernikami przenikającej nas woli życia, a wyzwolenie możliwe jest na drodze zwrócenia woli przeciwko samej sobie, gdy owo nieświadome „to" wypali się w refleksji czystego poznania, stając się „okiem świata". Co istotne, Schopenhauer kładzie nacisk na rodzaj ocalenia poprzez filozofię, które rozumie jako doprowadzenie na drodze samopoznania do rezygnacji i wygaszenia woli, a to dlatego, że wszelkie cierpienie bierze się z jej wiecznego chcenia. Tak dążenie do wygaszenia woli staje się pragnieniem metafizycznym, pragnieniem śmierci.

W odróżnieniu od Schopenhauera Nietzsche pragnie owej przynależnej naturze woli mocy, którą nazywa dionizyjską. Nietzsche otwiera się na Ogrom oceanu woli, który Kant oddalał od siebie w niemożliwym i sytuował w obrębie niepoznawalnej rzeczy w sobie, a Schopenhauer wygaszał w stanach estetycznej i metafizycznej kontemplacji.

Przypomina się obraz zawarty w *Krytyce czystego rozumu*, gdzie Kant opisał przeraźliwą rzecz w sobie poprzez metaforę lodowego oceanu:

---

[5] Tenże *Świat jako wola i przedstawienie* wyd. cyt. t. 1. s. 534.

> [Kraina czystego intelektu] Jest to kraj prawdy […] otoczony szerokim i burzliwym oceanem […], gdzie niejedna ławica mgły i niejeden rychło topniejący lód kłamliwie udaje inne kraje i łudząc żeglarza błądzącego za odkryciami nieustannie próżnymi nadziejami wikła go w przygody, z których on nigdy nie może wycofać się ani też nigdy do końca doprowadzić[6].

Metafora rzeczy w sobie jako groźnego oceanu będzie przewijać się przez całą filozofię romantyczną – obecna u Schopenhauera, uzyska odmienione, afirmatywne oblicze u Nietzschego. Kantowską metaforę oceanu można zobrazować płótnem *Morze lodu* Caspara Dawida Friedricha z lat 1823–1824: jest to przedstawienie fragmentu spiętrzonej kry, o potędze żywiołu przypominającej ledwie widoczne resztki rozbitego statku. Natomiast wizja Nietzscheańska przywodzi na myśl Ogrom obrazów Marka Rothko, który inspirował się *Narodzinami tragedii*: wobec rozległości płaszczyzn koloru pryska iluzja podmiotowości, a otchłań obrazów pochłania nasze spojrzenie, które nie znajduje stałego punktu odniesienia w rozmytej plamie horyzontu.

W *Wiedzy radosnej* czytamy nawołanie „Jest jeszcze nowy świat do odkrycia – i więcej niż jeden! Na okręty filozofowie!”[7] Tak Nietzsche parafrazuje zawarty w *Krytyce czystego rozumu* opis ogromu oceanu rzeczy w sobie, który Kant zalecał oglądać na brzegu suchego lądu, z perspektywy bezpiecznej Krainy Czystego Intelektu:

> Rzeczywiście, my filozofowie i „duchy wolne” czujemy się na wieść, że „Bóg umarł”, jakby opromieni nową jutrzenką; serce nasze przelewa się wdzięcznością, zdumieniem, przeczuciem, oczekiwaniem – w końcu ukazuje się nam widnokrąg znów wolny, chociażby nawet nie był jasny, wreszcie znów mogą wybiegać okręty nasze, naprzeciw niebezpieczeństwu każdemu wybiegać, każdy hazard poznającego jest znów dozwolony, morze, nasze morze znów stoi otworem, nigdy może nie było tak „otwartego morza”[8].

Właśnie na wzór takiej ekstatycznej jedni z Ogromem rozumiał Nietzsche poznanie tego, co Kant umieścił i oddalił od siebie za zasłonę świata fenomenów, stojąc bezpiecznie na suchej ziemi niczym mnich nad brzegiem morza na obrazie Caspara Davida Fridricha: odrzucając mętny i burzliwy ocean, w którym „fizyka” miesza się z „metafizyką”.

Po Kancie romantycy chcieli za wszelką cenę przyswoić sobie ową rzecz samą w sobie i oświetlić jądro ciemności, co doszło do paroksyzmu w fenomenologii ducha Hegla, dla którego realne okazało się tożsame

---

[6] I. Kant *Krytyka czystego rozumu* R. Ingarden (tł.) Warszawa 1957 s. 420 i n.
[7] F. Nietzsche *Wiedza radosna* L. Staff (tł.) Kraków 2003 s. 151.
[8] Tamże, s. 183–184.

z absolutem. Nietzsche natomiast pragnie dotknąć własną egzystencją i kreacją tego, co najbardziej rzeczywiste i niepoznawalne w kategoriach zindywidualizowanego intelektu. Właśnie takiej mocy, woli mocy, potrzebuje prawda, która potwierdza się poprzez swoją przydatność dla życia, poprzez wcielenie i przekraczanie dotychczasowych ograniczeń. Wola mocy to wzmocnienie woli jeszcze silniejszą jej postacią czy – jak powiedzielibyśmy językiem psychoanalizy – to pragnienie własnego pragnienia, które jest jedyną drogą prawdziwego wzmagania mocy pragnienia.

Dlatego Nietzsche pisze wzniosłość własnym życiem, kreując je poprzez pismo, które jest nieustannym opisem przekraczania samego siebie i wzmagania woli mocy. Nic nie jest bardziej pożądane u Nietzschego niż to, co prowadzi „w głąb" otwartej otchłani, „wzwyż", czy „ponad", a góry, strome granie i wzburzone morza staną się miejscem najbardziej pożądanym dla filozofa, w przeciwieństwie do swojskich i zamieszkałych, bagnistych nizin *polis*.

Jak czytamy w *Wiedzy radosnej*: „Ten w górę dąży, chwalić go się godzi! Lecz tamten zawsze od wyżyn przychodzi! I żyje wyższy nad pochwał wawrzyny, On jest z wyżyny"[9]. W przeciwieństwie do Sokratesa, który nie widział sensu w przebywaniu poza granicami miasta, gdyż nie mógłby tam napotkać rozmówcy, Nietzsche zwraca się słowami Zaratustry w kierunku gór i nieoswojonego morza, porzuca miasto, w którym nie znajduje zrozumienia w poszukiwaniu zapomnianej boskości człowieka. W jego ślady pójdzie również Heidegger, przedkładając „drogi lasu" nad życie w społeczeństwie, wyznaczone przez egzystencję *Się*.

W XIX wieku odnośnie do wzniosłości więcej działo się w sztuce aniżeli w samej filozofii. Podobnie Nietzsche, „filozof artysta", jak go opisał w swej książce Jean-Pierre Vernant, tworzył raczej, aniżeli teoretyzował o wzniosłości. Dla tego filozofa sztuka jest sprawą życia, nieustannego stwarzania siebie, a nie teoretycznej kontemplacji. Również estetyka jest dla Nietzschego powiązana z życiem i tworzeniem, jest próbą kształtowania własnego „ja" na drodze nieustannego przekraczania siebie, a nie bezpieczną, „bezinteresowną" kontemplacją. Wzniosłość Nietzsche dostrzega nie tyle w kontemplacji natury, ile w naturze własnej podmiotowości, która jawi mu się jako otwarty ocean woli mocy:

> Jak chciwie przybija ta fala, jak gdyby było coś do zdobycia! Jak wpełza z zastraszającym pośpiechem w największe kąty skalistych rozpadlin! […] Tak żyją fale - tak żyjemy my, którzy chcemy![10]

[9] Tamże, s. 25.
[10] Tamże, s. 162.

Dodajmy, że podobnie Freud użył metafory oceanu, chcąc oddać pracę id –nieświadomości: przyrównał jej działanie do projektu, jaki przedsięwzięli Holendrzy w zatoce Zeider, dokonując stopniowego osuszania całej zatoki morskiej poprzez budowę ogromnej tamy. Jak to skonstatował Freud, z biegiem czasu morze po kawałku odebrało to, co do niego przynależało. Można zauważyć, że Nietzscheańskie ja – jako czysta gra sił – podobnie zmierza do konfrontacji z nieświadomym oceanem woli mocy, nie stawiając nieświadomości żadnej zapory.

Co więcej, estetyka jest u Nietzschego ujęta po stronie tworzącego podmiotu, a nie przedmiotu estetycznego czy odtwórczego, kontemplującego podmiotu, i tylko jako doświadczenie twórczej woli mocy artysty jest możliwa. Akt estetyczny jest aktem kulturotwórczym, sytuującym się ponad, a nawet przed wszelką moralnością, która jest jedynie nieudolną próbą słabych, próbą zapobiegania temu, co ich przekracza, tj. pierwotnemu żywiołowi woli mocy.

Nietzsche wskaże w *Narodzinach tragedii*, jak wzniosłość jest związana z doświadczeniem trwogi wobec własnej śmiertelności, a dokładniej pokazuje, jak wzniosłość (czyli uwznioślanie, które w języku niemieckim jest etymologicznie pokrewne i bliskoznaczne pojęciu sublimacji, użytemu później przez Freuda) pozwala poprzez sztukę ujarzmić trwogę wobec tego, co dionizyjskie w naturze. Dionizyjski pierwiastek w sztuce, jako rodzaj kulturotwórczego stanu, zarówno wyznacza estetykę wzniosłości, jak i pozwala zrozumieć tragiczność ludzkiej egzystencji. Wywołujący go stan upojenia prowadzi do doświadczenia natury w jej transgresyjnej ciągłości jako nieustannym ruchu zmierzającym do unicestwienia:

> Śpiewając i tańcząc ukazuje się człowiek jako członek wyższej wspólnoty – oduczył się chodzić i mówić i zaraz wzleci w powietrze. Z jego gestów przemawia oczarowanie. […] od niego pobrzmiewa jakaś nadnaturalność: czuje się bogiem, sam kroczy teraz tak zachwycony i wzniosły, jak to widział we śnie bogów[11].

W szale natura ukazuje się jako tragiczna i ten wymiar życia naśladuje i odgrywa sztuka dionizyjska, we wzniosłości pozwalając opisać i przeobrazić to, co wywołuje trwogę: „Tragizm i niemal synonimiczny z nim żywioł dionizyjski stają się wprost szaleństwem zdrowia, cierpieniem, jakiego doznaje mocarz, który nie boi się wejrzeć w swój los, w swe nieuchronne i nieustanne – umieranie”[12]. Wzniosłe dionizyjskie upojenie przeciwstawione zostaje przez Nietzschego pięknu apollińskiego

[11] Tenże *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm* B. Baran (tł.) Kraków 2001 s. 38.

[12] B. Baran *Wstęp* [w:] tamże, s. 10.

snu, w którym człowiek ucieka przed grozą unicestwienia w „piękny pozór". Są to pierwiastki artystyczne, które wyłaniają się z samej natury, a które człowiek jako artysta naśladuje i łączy, co ma miejsce wedle Nietzschego w tragedii greckiej. Jednakże Nietzsche zaznacza, iż „istnieje zasadnicze co do źródła i celu przeciwieństwo między sztuką plastyczną, apollińską i nieplastyczną sztuką muzyki jako sztuką Dionizosa"[13]. Sztuki plastyczne to sztuki przedstawieniowe, wyznaczone przez projekt kulturowy iluzji obecności. Tym samym doświadczenie wzniosłości jest antyprojektem, któremu przeciwstawia się zawieszający trwogę w niemym przedstawieniu projekt apolińskiego piękna pozoru i iluzji.

Sztuka apollińska zasłania cierpienie życia poprzez sztukę miary i harmonii, plastyczną sztukę projektu, *techné*, która ma za cel zbawienie i indywiduację jednostki, osiągnięcie nieśmiertelnej jaźni oraz przynależnego jej świata idei. To „pragnienie piękna, świąt, rozkoszy, nowych kultów wyrosło z braku, niedoboru, melancholii, bólu"[14] i słabości, która przeciwna jest solidnemu pociągowi „Hellena do pesymizmu, do mitu tragicznego, do obrazu wszystkiego, co na gruncie istnienia przeraźliwe, złe, zagadkowe, niszczące, fatalne"[15]. Piękno wyznaczone jest zatem przez doświadczenie braku, które zostaje nieprzepracowane, nieprzezwyciężone, ale przesłonięte pozorem obecności, doświadczenie, które syci melancholiczny smutek. Piękno jest fantazmatyczną ucieczką w świat snu, gdyż Apollo jako świetliste bóstwo włada wyobrażonym i pięknym „pozorem wewnętrznego świata fantazji"[16].

Czy jednak możliwa jest sztuka bez pozoru? Tragedia, jakkolwiek pokazuje okrucieństwo i cierpienie przynależne życiu, czyni to za pośrednictwem sztuki: *mimesis* i rytmu wersyfikacji. Dla Nietzschego nie ma prawdy samej w sobie, gdyż prawda objawia się jako zapośredniczona przez piękny pozór, zapośredniczona kłamstwem sztuki: „Z syntezy prawdy i pozoru powstaje w tragedii wzniosłość, coś pośredniego między pięknem a prawdą"[17]. Wzniosłość tragedii to dla Nietzschego moment zapośredniczenia pomiędzy pięknym pozorem a prawdą, a zatem jest kategorią kluczową dla hermeneutyki egzystencji. We wzniosłości przezwyciężona zostaje trwoga wobec prawdy egzystencji, a wzmożona wola unicestwia iluzje indywiduacji. Nietzsche wskazuje na zawarty w tragedii, przynależny ludzkiej egzystencji wieczny powrót tego samego – powrót woli. Jak zatem należy rozumieć prawdę? Prawda sama w sobie,

---

[13] F. Nietzsche *Narodziny tragedii...* wyd. cyt. s. 33.
[14] Tamże, s. 20.
[15] Tamże, s. 20.
[16] Tamże, s. 35.
[17] B. Baran *Wstęp* [w:] tamże, s. 12.

niezapośredniczona przez czas i estetykę egzystencji, nie jest dla Nietschego możliwa, prawda przychodzi z przyszłości w wiecznym powtórzeniu. Prawda ludzkiej egzystencji jest prawdą Edypową, taką, jaka wydarza się w greckiej tragedii. Życie wedle Nietzschego „opiera się na pozorze, sztuce, złudzie, optyce, nieuchronności perspektywy i błędu”[18]. Tym samym filozof proponuje „czysto estetyczne objaśnianie i usprawiedliwianie świata”[19]. Życie samo w sobie jest fenomenem perspektywicznym, a świat wyjawia się w akcie estetycznym, który tworzy prawdę pozoru. W artykule *O kłamstwie i prawdzie w pozamoralnym sensie* z 1872 roku czytamy:

> Cóż człowiek wie o samym sobie? […] Czy natura nie przemilczała przed nim nawet większości [odpowiedzi], nawet na temat jego ciała, aby go zakląć i zamknąć w dumnej, kuglarskiej świadomości […] i biada fatalnej ciekawości, która potrafiłaby przez jakaś szczelinę wyjrzeć ze świadomościowej izby i która dzięki temu zdołałaby przeczuć, że człowiek spoczywa na czymś bezlitosnym, pożądliwym, nienasyconym, morderczym, w obojętnej niewiedzy, wisząc w snach niejako na grzbiecie tygrysa[20].

Owo „to” dionizyjskie oznacza niepoznawalny Ogrom bytu oraz naszą prawdziwą naturę, wobec której czujemy się nieswojo. Przekraczając iluzję indywiduacji, możemy stanąć wobec grozy Ogromu: „mądrość dionizyjska” jest właśnie taką siłą. Jednakże, wypływając na bezkres oceanu woli mocy, naraża się Nietzsche na doświadczenie wstrętu wobec pozostałego na brzegu człowieka. Czyż prawda odarta z iluzji nie jawi się Nietzschemu jako „wstrętna” i nie domaga się pozoru? Jak czytamy w *Wiedzy radosnej*, prawda jest również bezwstydną i obsceniczną boginią:

> Może prawda jest kobietą, która ma powody nieodsłaniania spojrzenia swych głębi? Może imię jej, mówiąc z Grecka, brzmi Baubo? Och ci Grecy! Rozumieliż się oni na życiu: na to trzeba dzielnie zatrzymywać się przy powierzchni, przy fałdzie, przy naskórku, uwielbiać pozór, wierzyć w kształty, dźwięki, słowa, w cały Olimp pozoru![21]

Wzniosłość Ogromu natury przeplata się z obrazami obrzydliwości prawdy, a na samym dnie otchłani śmieje się szpetna bogini „przemawiająca spomiędzy nóg”. Dookreślmy powiązanie wzniosłości i wstrętu,

---

[18] F. Nietzsche *Narodziny tragedii...* wyd. cyt., s. 22.

[19] Tamże.

[20] Tenże *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* [w:] tegoż *Narodziny tragedii* G. Sowiński (tł.) Kraków 2011 s. 224.

[21] Tenże *Wiedza radosna* wyd. cyt. s. 10.

które wzmaga rozchwianie wystawionego na ryzyko podmiotu: patrząc z perspektywy indywiduum i świadomości, to dionizyjski żywioł bytu jest przerażający i wzniosły. Natomiast z perspektywy żywiołu dionizyjskiego codzienna rzeczywistość okazuje się odrażająca, a im bardziej pogrąża się podmiot w swoim wzniosłym fantazmacie, tym bardziej wszechogarniający staje się wstręt. Ponadto pojawia się również odraza do tego, co we wnętrzu podmiotowości, a co nie odpowiada wymaganiom, jakie stawia sobie ideał „nad ja". Doświadczenia wzniosłości i wstrętu opisują rozchwianie *principium individuationis* Nietzscheańskiego podmiotu, który skazuje się na dezintegrację w imię realności Dionizosa. U Nietzschego metafizyka jest wyznaczona przez akt estetyczny, a tworzenie sztuki jest tworzeniem metafizyki. Wielość perspektyw to wielość estetyk, wielość prawd jako pozorów: „Realność, bycie, jest pozorem w sensie umożliwienia perspektywicznego jawienia się (*perspektivischen Scheinenlassen*)"[22].

Początkiem kultury jest wedle Nietzschego akt estetyczny, w którym człowiek naśladuje „artystyczne stany natury". To określona estetyka, a nie etyka, okazuje się wyznacznikiem paradygmatu danej kultury, a doświadczenie *aisthesis* uwznioślonej przez *mimesis* poprzedza moralność i prawo.

Estetyka apollińska jest przedstawiona przez Nietzschego jako początek projektu zachodniej filozofii obecności, projektu melancholicznego, wyznaczonego przez ubóstwienie *principium inividuationis*, dlatego „estetycznej konieczności piękna towarzyszy postulat «poznaj samego siebie» i «nie za wiele»"[23], postulat zachowania granic jednostki oraz miary i harmonii. Kultura apollińska musi zatem zawsze najpierw „pozabijać potwory i dzięki mocnym przygrywkom złud i przyjemnych iluzji pokonać straszliwe otchłanie obrazu świata i największą zdolność do cierpienia"[24].

Nietzsche pisze o początkach greckiej kultury: „Grek znał i odczuwał grozę i obrzydliwość bytowania: aby w ogóle żyć, musiał on ustawić przed nim świetlany Olimp zrodzony ze snu"[25]. Dlatego pierwotny porządek bogów trwogi zastąpiony został stopniowo przez olimpijski porządek bogów radości[26], a świat zaczęto postrzegać poprzez ramy miary i harmonii projektu pięknego pozoru: „Kontrast między tą rzeczywistą prawdą natury a podającym się za jej realność kłamstwem kultury jest

---

[22] M. Heidegger *Nietzsche* t. 1 A. Gniazdowki, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński (tł.) Warszawa 1998 s. 244.

[23] F. Nietzsche *Narodziny tragedii* wyd. cyt. s. 49.

[24] Tamże, s. 46.

[25] Tamże, s. 44.

[26] Tamże, s. 45.

podobny jak między odwiecznym jądrem wszelkich rzeczy, rzeczą w sobie, a powszechnym światem zjawiskowym"[27]. Rzecz w sobie – prawda natury – to ciągłość Realnego, z którego Grek wydobywa się mocą aktu estetycznego, mocą wzniosłości, oczarowany grą satyra.

Estetyka barbarzyńska, pierwotna estetyka epoki tytanów, w której wyłaniał się świat, jest pełna przesady, braku umiaru i upojenia. Jest zaprzeczeniem Kantowskiej zasady bezinteresowności i braku zaangażowania w sądzie estetycznym, zaprzeczeniem zawieszenia i wygaszenia woli, jakie ma miejsce w akcie estetycznym według Schopenhauera. Heidegger opisuje tę relację następująco: „Schopenhauer rozumie istotę sztuki jako «kwietyw życia» (*Quietiv des Lebens*), jako coś, co koi życie w jego nędzy i cierpieniu, co wygładza wolę, której napór powoduje niedolę istnienia. Nietzsche odwraca to i powiada: sztuka jest «*stymulansem*» życia, tym, co życie podnieca i wzmaga"[28]. Osobliwa jest to estetyka wzniosłości – będąca otwarciem na realność życia w całym jego cierpieniu i okrucieństwie, przezwyciężeniem trwogi wobec wykluczającej natury. Przezwyciężenie trwogi jest otwarciem i roztopieniem się w transgresji, zatraceniem jednostkowego „ja", a zarazem wzmożeniem życia. Otwarcie na Ogrom, jak wyraża to Nietzsche, to „zjednoczenie z pra-jednią bytu"[29], w którym ryzykujemy naszą tożsamość i w którym nasza wola odnajduje się w woli świata. Wzniosłość staje się pierwszą charakterystyką sublimacji – takie rozumienie fenomenu sztuki zainspiruje Freudowską teorię kultury, która wyłoni się poniekąd również z analizy pism autora *Wiedzy radosnej*.

Według Nietzschego tylko sztuka może przeobrazić wstręt do świata, świadomość „obrzydliwości i absurdu bytu" we wzniosłość i wyleczyć duszę:

> Tu, w tym największym zagrożeniu woli, zbliża się ratownicza, uzdrawiająca czarodziejka sztuka. Tylko ona może owe wstrętne myśli o okropieństwie i absurdzie istnienia przeobrazić w wyobrażenia, z którymi da się żyć. Są to: wzniosłość jako artystyczne okiełznanie tego, co okropne i komizm jako artystyczne rozładowanie wstrętu do absurdu[30].

Jedynie sztuka jako twórczy akt estetyczny może wydobyć podmiotowość z trwogi i wstrętu, w jaką wprawia realność natury. Otwarcie na poznanie prawdy o naturze ludzkiej egzystencji jest niemożliwe, jak powie Nietzsche, bez zapośredniczenia w pozorze, w pewnej dawce iluzji,

[27] Tamże, s. 70.
[28] M. Heidegger *Nietzsche* wyd. cyt. s. 33.
[29] F. Nietzsche *Narodziny tragedii* wyd. cyt. s. 53.
[30] Tamże, s. 68.

jaką daje sztuka. Kulturę wyznacza zatem estetyczna perspektywa, która ustanawia mediację względem prawdy (jak pamiętamy, zdaniem Nietzschego „prawda może zabić", dlatego estetyka służy oddalaniu jej od nas i łagodzeniu jej działania) i zarazem możliwość transgresji, a więc powtórnego otwarcia na realność ludzkiej kondycji: aby poznanie tragiczne było do zniesienia, jak przyznaje filozof, człowiek potrzebuje zapośredniczenia w pięknym pozorze sztuki[31]. Prometeusz, Edyp, bohaterowie tragedii są tylko kolejnymi maskami, w których odgrywany jest pierwotny dramat człowieka, dramat przez owe maski-postacie estetycznie zapośredniczony:

> W sztuce dionizyjskiej i w jej tragicznej symbolice ta sama natura przemawia do nas swym prawdziwym, niezafałszowanym głosem: „Bądźcie jak ja! Wśród nieustannej przemiany zjawisk wiecznie twórczą, wiecznie zmuszającą do istnienia, wiecznie z tej przemiany zadowoloną pramatką![32]

Jakkolwiek wzniosłość znika w późniejszych pismach Nietzschego, to stają się one same w sobie wcieleniem zasady wzniosłości. Często pojawiają się metafory odnoszące się do gór i morza jako żywiołów obdarzających oczyszczeniem i wzmagających moc. „Pielgrzymem jestem i ochotnym po górach wędrownikiem"[33] – wyznaje Nietzsche ustami Zaratustry - „kręgi wokół siebie zataczam i granice święte; coraz to nieliczniejsi wspinają się ze mną na coraz to wyższe góry: piętrzę szczyty z coraz to bardziej uświęconych gór"[34]. Góry dają Nietzschemu poczucie autentyczności, są źródłem wzniosłej *katharsis* dającej wolę mocy, którą przeciwstawia on zakłamanej słabości ludzi zamieszkujących bagienne niziny i miasta.

Jednakże opisom wzniosłego Ogromu towarzyszą symptomatyczne opisy wstrętu wobec tego, co powinno zostać w człowieku przekroczone, wobec wszystkiego, co niskie i liche:

> O, ta dusza była sama jeszcze chuda, wstrętna i zagłodzona, i okrucieństwo było rozkoszą tej duszy! Lecz wy nawet jeszcze, bracia moi, powiedzcież wy mnie: co wam ciało wasze o duszy waszej zwiastuje? Nie jestże wasza dusza ubóstwem i brudem i żałosną błogością? Zaprawdę, brudnem stworzeniem jest człowiek. Trzeba być morzem, aby brudne strumienie w siebie przyjmować i samemu nie zakalać. Patrzcie, ja was uczę nadczłowieka: ten jest morzem, w nim wasza wielka wzgarda zatonąć zdoła. Co jest największem z ducha, cze-

[31] Tamże, s. 117.
[32] Tamże, s. 124.
[33] Tenże *Tako rzecz Zaratustra* W. Berent (tł.) Warszawa 1990 s. 184.
[34] Tamże, s. 257.

> go wy doświadczyć możecie? Jest to godzina wielkiej wzgardy. Godzina, w której wasze szczęście wstrętem was przejmie, zarówno jak rozum wasz, oraz cnota wasza[35].

Góry i morze są miejscem metaforycznym, w którym Nietzsche próbuje uchwycić wzniosły obiekt swego pragnienia, dosięgnąć projekt nieustannie przekraczającego samego siebie nadczłowieka. Zaludnione niziny są natomiast obiektem wstrętu i wzgardy, realną, odwrotną stroną Nietzscheańskiego obiektu pragnienia jako miejsce zamieszkania człowieka lichego, słabego, litującego się nad sobą i nad innymi.

Reasumując, zarysowuje się nam obraz wzniosłego obiektu, Lacanowskiego *objet petit a*. To, co wzniosłe, porywa za sobą podmiot, tworzy jego ja idealne, staje się przez to źródłem czegoś w rodzaju mistycznego, irracjonalnego uniesienia, które obdarza nieuchwytny obiekt fantazmatu nadmiernie pozytywnymi cechami. Natomiast to, co wstrętne, jako wykluczone z kultury, czy też wykluczone przez daną podmiotowość, jest ukonstytuowane jako czysta negatywność. Wzniosłość i wstręt są jednakże jedynie dwoma komplementarnymi obliczami tego samego obiektu – *objet petit a*, nawzajem się wzmacniającymi w swoich przejawach. Lacan powie, iż *objet petit a* jest najbardziej trudny do uchwycenia w swojej funkcji symbolizowania głównego braku pragnienia, gdyż „*objet petit a* w polu widzialnego to nic innego jak spojrzenie (*le regard*)”[36].

Podmiot wpisany zostaje w porządek symboliczny poprzez proces sublimacji popędu. Jednakże tak ukonstytuowany podmiot jest zagrożony przez powracające ślady tego, co wykluczone, i tego, co wykluczające zarazem, nieustannie zagrażając podmiotowości jako jej zaprzeczenie: ślady tego, co wstrętne, niskie, liche. Zauważamy wszak, że wstręt jest także pragnieniem, tylko że pragnieniem negatywnym, pragnieniem w inwersji.

Objet petit a jest krążeniem pragnienia wokół pewnej pustki: złudną, niestabilną materializacją, o niemożliwych do ustalenia cechach, która gdy próbuje się ją pochwycić, rozpływa się w niebycie, a wraz z nią iluzja podmiotowości. Jeżeli *objet petit a* jest obiektem o niemożliwych do ustalenia cechach, pustką, na którą nakierowane jest pragnienie, to nie jest przedmiotem, ale czymś innym, co trudno określić, a co jednocześnie wchodzi w relację z podmiotem. Może najlepiej powiedzieć, iż jest właśnie tym, wokół czego podmiot się konstytuuje. Jest zarówno przyczyną, jak i celem pragnienia i w tej dialektyce wstrętu i wzniosłości nawarstwia

---

[35] Tamże, s. 8.

[36] J. Lacan *Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamenteaux de la psychanalyse* Paris 1964 s. 97.

się podmiotowość, zakrywając pierwotny brak, wyrwę w porządku symbolicznym: podmiot, któremu wydaje się, iż uda się ów fantazmatyczny obiekt pochwycić, faktycznie sam zostaje przez niego pochwycony i wyznaczony.

Tak Nietzsche zostaje porwany przez swój fantazmat człowieka jako „mostu", czyli ruchu nieustannego przekraczania, tego, co wstrętne. Człowiek jest mostem w stronę nadczłowieka, tj. jest rozpięty pomiędzy dwiema stronami pragnienia, pomiędzy realnym i wyobrażonym:

> Człowiek jest liną rozpiętą między zwierzęciem i nadczłowiekiem, liną ponad przepaścią. Niebezpieczne to przejście, niebezpieczne podróże, niebezpieczne wstecz poglądanie, niebezpieczne trwożne zachwianie i zatrzymanie się. Oto co wielkim jest w człowieku, iż jest on mostem, a nie celem. Oto co w człowieku jest umiłowania godnem, że jest on przejściem i zanikiem[37].

Zaratustra nazywa nadczłowiekiem tego, kto przezwyciężył wszelkie wstręt. Nadczłowiek jest wcieleniem Dionizosa, nadludzki i boski zarazem, jest też nowym ujęciem geniusza, którego pojawienie usprawiedliwi dzieje ludzkości. Jak czytamy w *Z genealogii moralności*:

> Ów człowiek przyszłości, który wybawi nas [...] od dotychczasowego ideału i od wszelkiego wstrętu, od woli nicości, od nihilizmu – musiały one wyrosnąć na glebie [tego ideału] – owo uderzenie dzwonu [będące sygnałem] południa i wielkiego rozstrzygnięcia, uderzenie, które wolę znów uczyni wolną, które przywróci ziemi jej cel, a człowiekowi jego nadzieję, ów antychrześcijanin i antynihilista, ów zwycięzca nad bogiem i nicością – będzie musiał kiedyś przybyć…[38]

Zaratustra jest figurą przezwyciężenia wstrętu do życia, czy może raczej „wstrętu" do „wstrętu do życia". Wstręt do człowieka, wstręt do życia, jest momentem, który pozwala Nietzschemu na diagnozę chorej moralności. Jednak ambiwalentnie ów wstręt zostaje przezwyciężony właśnie poprzez wstręt do tejże moralności, do tego, co słabe w człowieku. Jak reasumuje Menninghaus: „Diagnostyczne opisanie dolegliwości nowoczesnej epoki i Nietzscheańską odpowiedź uczuciową na nie figura wielkiego wstrętu sprzęgałaby w taki sposób, że projektowi afirmacji «tragicznej» życia groziłoby utonięcie w taedyjnym negowaniu"[39].

---

[37] F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra* wyd. cyt. s. 9.

[38] Tenże *Z genealogii moralności* G. Sowiński (tł.) Kraków 2011 s. 98.

[39] W. Menninghaus *Wstręt. Teoria i historia* G. Sowiński (tł.) Kraków 2009 s. 207 i n.

Można zapytać, gdzie jest miejsce porządku symbolicznego, kultury. Grozi jej rozpad ze strony wylewających się symptomatycznie spazmów wstrętu: jedynie poprzez sublimację wstrętu w piśmie może się wyłonić nowy język symboliczny. Symboliczne jest u Nietzschego wystawione na ryzyko, gdyż pisanie to dla tego filozofa nieustanna próba przerzucenia fantazmatu na zewnątrz, próba stworzenia nowego języka i ryzyko ocierającego się o otchłań pragnienia. Język jest u Nietzschego wybuchem formy mitycznej, która zakorzenia się w literze pisma, ale również staje się ciałem, ciałem szalonym.

Symptom, innymi słowy wyparte, przychodzi z przyszłości – towarzyszy jej wzniosłej wizji i pojawia się w postaci nieprzeźroczystego śladu. Człowiek jest niejednokrotnie wedle Nietzschego wstrętny: „Zaprawdę piękny połów miał dziś Zaratustra! Człowieka nie złowił ani jednego, natomiast trupa złapał”[40]. Człowiek jest tylko jedną z postaci owego symptomu, który nieustannie powraca, nawiedza Nietzschego i pozostaje nierozpoznany. Wkraczając coraz bardziej w otchłań woli, Nietzsche zdaje się coraz mocniej obawiać swojego własnego pragnienia, wzmagają się opisy wstrętu, ale również jest to odraza do głosu pragnienia oddanego postaci Zaratustry. Pisze do przyjaciela Overbecka: „Moje życie składa się teraz z życzenia, żeby wszystkie rzeczy potoczyły się inaczej, niż je pojmuję; i żeby ktoś uczynił moje «prawdy» niewiarygodnymi”[41]. Figura Zaratustry jest niemożliwym projektem Nietzscheańskiego nad-ja, nakazuje przezwyciężyć wstręt, odrazę do życia wyznaczanego przez współczucie dla innego człowieka, a dokonać tego może poprzez wstręt do niego. I jednocześnie tylko ten stanie się nadczłowiekiem, kto przekroczy wstręt i grozę wobec samego siebie. Oddaje to zamieszona w *Tako rzecze Zaratustra* scena z pasterzem, któremu Zaratustra nakazuje odgryźć głowę węża wypełzającego z ust młodzieńca. Wąż jest metaforą wiecznego kołowrotu popędu, wiecznego powrotu tego samego, woli mocy, z której wydobywa się jedynie ten, który zdoła spojrzeć w otchłań Ogromu i przeżyć. Prawda bytu jest niczym spojrzenie Gorgony, na które Nietzsche wystawia się bez metaforycznego lustra refleksji (jak czynił to Kant) czy Schopenhauerowskiego dystansu estetycznej kontemplacji. Jak czytamy w *Biografii myśli*: „Nietzsche cierpiał z powodu swej zdolności do współczucia. Filozof, który będzie zwalczał moralność współczucia, posiada niemal osmotyczną umiejętność i potrzebę współczucia. Nietzsche nie potrafi być tak okrutny, twardy i bezwzględny, jak tego będzie wymagał później od nadczłowieka”[42].

[40] Tamże, s. 16.
[41] Cyt. za: R. Safranski, wyd. cyt. s. 310.
[42] Tamże, s. 187 in.

Spotkanie z realnym własnego pragnienia odebrało Nietzschemu wszystko, mógł już tylko zamilknąć, nie było już mediacji, osłony słów. Nadczłowiek ogarnięty został szaleństwem na widok bitego konia… Zwyciężyło i pokonało Nietzschego współczucie, wyparte z nadludzkiej wizji.

U Nietzschego wola mocy jest afirmacją nie tyle prostej przyjemności, co pełną akceptacją cierpienia. Jak stwierdzi Żiżek, wieczny powrót tego samego „wskazuje raczej postawę aktywnego potwierdzenia pasywnej konfrontacji z *objet petit a*, z pominięciem pośredniczącej roli scenariusza fantazji. Uznać i w pełni przyjąć «wieczny powrót tego samego» oznacza wyrzec się wszelkiego otwarcia, wszelkiej wiary w mesjanistyczną Inność”[43]. Czy jednak Nietzsche podołał swojemu projektowi, jak sugeruje Żiżek, czy raczej konfrontacja z obiektem pragnienia skończyła się dla niego katastrofą? Jak pokazuje biografia, filozof podążył do granic niemożliwego, a konfrontacja z realnym pragnienia doprowadziła do rozpadu jego podmiotowości. Dlatego, wyznaczając etykę psychoanalizy, Lacan wyznacza jeden imperatyw: nie podążaj do końca za swym pragnieniem, gdyż konfrontacja pozbawiona mediacji sprawia, iż podmiot zapada się w sobie, a Realne niczym ocean pochłania na powrót całą osobowość, rozrywając łańcuch znaczących, których rozumienie wymaga właśnie zapośredniczenia i mediacji. Przekroczyć własny fantazmat i pójść za radą samego Nietzschego, którą zawarł we wczesnych pismach: kształcić się w pozorze, niektórych pragnień nie urzeczywistniać, nie doprowadzać prawd do konsekwencji.

Jak pisał Nietzsche: „Pisz krwią, a dowiesz się, że krew jest duchem”[44]. Krew jest duchem, a ciało okazuje się u Nietzschego niematerialne, uwznioślone i szalone, pismo staje się cielesne, otwiera się na Realne. Cała rzeczywistość u Nietzschego utworzona jest z tej samej materii metafizycznego, uwznioślonego popędu. „Rzeczywistością sztuki – rozpatrywanej według zaleceń Nietzschego od strony artysty, twórcy – jest upojenie cielesne”[45], stwierdzi Heidegger, jakkolwiek cielesność jest u Nietzschego rozumiana metafizycznie, a realne wyparte z cielesności powraca paradoksalnie w języku upojenia.

W Nietzscheańskim odwróceniu metafizyki platońskiej ujawnia się pierwotność wypartego przez platonizm aktu estetycznego, konstytutywnego dla apollińskiego projektu kultury. Prawda jest kobietą, taki jest odwrócony platonizm Nietzscheańskiego projektu, który akumuluje, wyzwala i przezwycięża wstręt, stając wobec jego pierwotnego obiektu,

---

[43] S. Żiżek, *Przekleństwo fantazji* A. Chmielewski (tł.) Wrocław 2001 s. 49.
[44] F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra* wyd. cyt. s. 43.
[45] M. Heidegger *Nietzsche* wyd. cyt. s. 183 i n.

jakim wedle psychoanalizy jest Rzecz macierzyńska. Nietzscheańskie odwrócenie wychodzi jednakże z tej samej dialektyki: to, co w platońskim projekcie było wypierane, zmysłowość aktu estetycznego, który ukonstytuował wykładnię bycia jako *eidos*, staje się metafizyczną wykładnią bycia u Nietzschego jako stawania się. Życie to życie metafizyczne – bycie, a zatem dotyczy nie biologicznego wymiaru ciała, ale metafizycznego pragnienia. Moc zawiera się w woli, woli mocy, która jest wolą woli, chceniem chcenia. Wola u Nietschego jest afektem, uczuciem, namiętnością, rozkazem, poddanym przeniesieniu i sublimacji, a zatem czymś złożonym, a nie, jak chciał Schopenhauer, czymś najprostszym w świecie i domagającym się zniesienia.

Śmierć Boga pozwala Nietzschemu na wypłynięcie na „otwarte morze" nowej cielesności, uwznioślonego i odmaterializowanego oceanu woli, wyznaczonej już jedynie przez szalone, „meta-fizyczne" chcenie popędu, i taka właśnie jest nowa materialność sytuująca ponowoczesność poza zasadą rzeczywistości.

Dialectic of Abjection and Sublimity Considered on the Basis of Writings by Friedrich Nietzsche

The article is an attempt to develop a critical interpretation of the category of sublime, which is present in writings of Friedrich Nietzsche: starting from the earliest letters sublime appears in the rhetorical style and archetypal metaphors of this philosopher. The sublimity of Nietzschean style is interpreted in psychoanalytical perspective. This interpretative method enables revealing of the dialectic of desire, which determines Nietzsche's notion of the will to power.

Traces of disgust and moments of sublime emerging out of the writings of Nietzsche are considered in this article as symptoms of relation to phantasmal object of desire (*objet petit a* in Lacan's dictionary). In Nietzsche's writings symptomatic metaphors of elevated Magnitude are accompanied with descriptions of abjection towards everything that should be defeated in man, everything that is feeble and weak. Hereinafter article portrays how Nietzsche became overwhelmed by his phantasm of man conceived as a "bridge" leading to "superman," that is to say, by his phantasm of superman conceived as incessant movement of transgressing the (self) abjection.

Anna Zofia Jaksender – e-mail: an.art.ia@wp.pl

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

CEZAR JĘDRYSKO

HERMANN NITSCH: ANTY-LOGOS I CIAŁO

Artykuł jest poświęcony analizie twórczości Hermanna Nitscha. Pierwsza część pracy ma charakter opisowy, przedstawiona została w niej sylwetka artysty z uwzględnieniem kontekstu akcjonizmu wiedeńskiego oraz trzy formy pracy twórczej: *Aktionsmalerei*, sceny choreograficzne i procesje. W drugiej części podjęty został namysł nad sensem twórczości Nitscha w oparciu o jego wypowiedzi. Zarysowana została teoria totalnego dzieła sztuki, tak zwanego *Gesamtkunstwerk*, oraz trzy idee, które leżą u jej podstaw: freudyzm, idea misteriów oraz zagadnienie cielesności. Ostatnia część artykułu stanowi próbę ukazania podobieństwa teoriopraktyki Nitscha i niektórych wątków rosyjskiej filozofii twórczości.

Najkrwawszy artysta w dziejach, *persona non grata* na konserwatywnych salonach, barbarzyńca, satanista z Austrii[1] – to jedynie niektóre z epitetów, którymi określany jest *enfant terrible* sztuki współczesnej Hermann Nitsch. Choć zła sława i skrajne emocje towarzyszyły mu od samego początku działalności, jego dzieła są obecnie eksponowane w najbardziej prestiżowych ośrodkach sztuki współczesnej: między innymi w londyńskim Tate Modern i Saatchi Gallery. Wystawy prac Nitscha odbywały się w wielkich miastach Europy: Wiedniu, Berlinie, Pradze, Budapeszcie,

[1] Por. J. Niedziela *Hermann Nitsch. Papier milimetrowy Dionizosa* „Didaskalia" 2006 nr 72. Test znajduje się również pod adresem: http://www.teatry.art.pl/portrety/nitsch_h/pap.htm [data dostępu: 06.04.2011].

Monachium, Turynie. Uczestniczył on także w znaczących wystawach *Documenta V* oraz *Documenta VII* w Kassel. W lutym 2011 roku miały miejsce jego pierwsze akcje publiczne w Nowym Jorku[2]. Jego obecność w świecie sztuki trwa już ponad pół wieku i w tym czasie stał się jednym z lepiej zarabiających współczesnych artystów. Pomimo tego, jak powiedział Andreas Stadler z Austrian Cultural Forum w Nowym Jorku podczas premiery najnowszej publikacji poświęconej Nitschowi, wciąż pojawiają się wyrazy protestu przeciwko „marnowaniu pieniędzy publicznych na prezentowanie prac tego artysty"[3].

W niniejszym artykule podejmiemy próbę namysłu nad sensem tkwiącym w kontrowersyjnej twórczości Hermanna Nitscha. Pierwszą część pracy stanowić będzie biograficzny zarys działalności artysty ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu kulturowego – uczestnictwa w wiedeńskim ruchu awangardowym. Następnie przedstawimy techniki wyrazu typowe dla tego artysty, aby później dokonać ogólnej charakterystyki jego twórczości, opierając się na obszernych wypowiedziach autorskich i uwagach krytyków. Wyłuszczone zostaną idee skrywające się za akcjami i decydujące o ich formie. W ostatniej części pracy podejmiemy samodzielną interpretację działalności Nitscha w oparciu o wybrane wątki filozofii twórczości.

Urodzony w 1938 roku Hermann Nitsch otrzymał klasyczne wykształcenie artystyczne w Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt[4]. Już w okresie graduacji (1957) kształtuje swoją wizję dzieła sztuki, której pozostanie wierny przez cały późniejszy czas działalności twórczej. Wtedy rodzi się idea Orgien Mysterien Theater – monumentalnego, wielodniowego widowiska oddziałującego na wszystkie zmysły człowieka i doprowadzającego do przeżycia oczyszczenia duchowego – jednak ze względu na ograniczone środki nie zostaje zrealizowana w swoim pełnym wymiarze. W kolejnych latach Nitsch będzie stopniowo zbliżał się do całkowitego urzeczywistnienia pierwotnego zamysłu.

Pierwszy okres życia artysty, od narodzin do 1960 roku, jest związany z Wiedniem. Wtedy odbywają się jego pierwsze akcje i wystawy, które zostają odebrane jako skandaliczne i występujące przeciwko porządkowi społecznemu. Ich efektem są liczne procesy sądowe, zakończone trzema wyrokami skazującymi. Nitsch decyduje się na emigrację do

---

[2] Wystawa „Hermann Nitsch: 60. Painting Action // 60. Malaktion" Mike Weiss Gallery, http://www.mikeweissgallery.com/ [data dostępu: 06.04.2011].

[3] Materiał audio *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America* umieszczony na stronie Slought Foundation: http://slought.org/content/11400/#null [data dostępu: 06.04.2011].

[4] Biografia na podstawie informacji z oficjalnej strony artysty: http://www.nitsch.org/index-en.html [data dostępu: 06.04.2011].

Niemiec, gdzie będzie przebywał aż do 1978 roku. Jest to okres rozkwitu sił twórczych i nadejścia międzynarodowego rozgłosu, a co za tym idzie poprawy sytuacji finansowej artysty. Rok 1971 ma kluczowe znaczenie, gdyż wtedy Nitsch wchodzi w posiadanie zamku w Prinzendorf, który staje się sceną dla Orgien Mysterien Theatre. Dalszy okres działalności, trwający bez przerwy do dnia dzisiejszego, charakteryzuje się międzynarodowym uznaniem i systematycznym pogłębianiem wcześniejszych wątków przy użyciu coraz to nowszych środków wyrazu: książek, płyt audio, płyt DVD.

Pierwszym i najważniejszym odniesieniem dla sztuki Nitscha jest awangarda austriacka lat 60. Wraz z Günterem Brusem, Otto Mühlem i Rudolfem Schwarzkoglerem Nitsch odchodzi od wytwarzania przedmiotowych dzieł sztuki i zwraca się ku nowatorskiej jak na tamte czasy sztuce performatywnej. Współcześnie artystów tych określa się mianem wiedeńskich akcjonistów, choć należy zaznaczyć, że nie tworzyli oni spójnego ruchu ani nie posiadali jednoczącego ich manifestu, a każdy z twórców zachował pełną autonomię[5]. Pomimo tego istnieje szereg jednoczących podobieństw. Karolina Kupczyńska wyróżnia trzy kluczowe cechy dla określenia tego prądu[6]. Po pierwsze, znamionuje go kolaż form: synteza happeningu, Fluxusu, teatru szokującego i body artu. Wiedeńczycy zawdzięczają swoją nazwę właśnie przeprowadzanym akcjom – spektaklom z elementami improwizacji i rozmytą granicą między uczestnikiem a widzem. Po drugie, tematyka akcji oscylowała między pytaniem o granice sztuki – jak daleko może posunąć się artysta, jakimi środkami może się posłużyć – a kwestią kontestacji konserwatywnego austriackiego społeczeństwa i moralności mieszczańskiej. Przełamywanie tabu stało się znakiem rozpoznawczym Wiedeńczyków. Wykorzystywali w tym celu nagość, przemoc, symbole religijne oraz dewiacje seksualne, co z kolei skutkowało kłopotami prawnymi. Po trzecie, istotne było także odżegnywanie się od używania słowa jako środka wyrazu oraz poszukiwanie niezapośredniczonej formy przekazywania treści. Wiedeńczycy dostrzegali zniewolenie człowieka przez literę i próbowali oprzeć komunikację na języku gestów, symboli i mowy ciała. Nie byli w tym do końca konsekwentni, gdyż podejmowali liczne próby teoretycznego – a więc językowego – wyjaśnienia swojej sztuki. Jednakże łamali przy tym podstawowe reguły organizacji języka, na przykład Hermann Nitsch nie używa w ogóle wielkiej litery w swoich publikacjach.

---

[5] Por. *Brus Mühl Nitsch Schwarzkogler. Writings of the Viennese Actionists* ed. M. Green, London 1999 s. 9.

[6] K. Kupczyńska *Akcjonizm Wiedeński – sztuka dla niepokornych* „Tygiel Kultury" 2002 nr 4–6. Tekst dostępny w internecie: http://www.tygielkultury.eu/4_6_2002/aktual/6ram.html [data dostępu: 06.04.2011].

Należy w tym miejscu zauważyć, że kontestacyjny wymiar twórczości tak silnie obecny u wiedeńskich akcjonistów w przypadku Nitscha z czasem ulega stopniowemu osłabieniu, choć nie zanika zupełnie. Przybiera raczej formę demaskatorską, jak na kolażu *Golden love* z 1974 roku[7], gdzie zestawiony zostaje racjonalizm ułożenia społecznego przedstawiony w postaci układu kratownicy z wypełniającymi ją irracjonalnymi treściami – obrazami przemocy oraz perwersji. Artysta pragnie poprzez to obnażyć mroczny wymiar życia wspólnotowego, skrywaną dekadencję klasy średniej. Nadrzędnym celem jego działalności nie jest jednak podważenie powszechnej moralności, lecz próba dojścia do doświadczenia mistycznego, o czym będziemy pisać w dalszej części artykułu. Przekracza on ów negatywny wymiar ruchu awangardowego, czyli zanegowanie klasycznego dzieła sztuki i kontemplatywnego modelu doświadczenia estetycznego, na rzecz tworzenia własnej oryginalnej wizji sztuki.

W roku 1971 drogi poszczególnych akcjonistów rozchodzą się. Będą oni dalej funkcjonować w świecie sztuki, lecz niezależnie od siebie. Dla Nitscha jest to dopiero początek jego ponad pięćdziesięcioletniej – na chwilę obecną – kariery. Choć wiedeński akcjonizm trwał tylko jedną dekadę, uważa się go za przełom w pojmowaniu sztuki[8], tym ważniejszy, gdyż wyznaczający jej rozwój w kierunku *performance art*.

Już wiemy, że główny obszar działalności Nitscha ma wymiar quasi-scenicznych występów – akcji. Nie są one jednak jednorodne. Przemysław Chodań wyróżnia trzy rodzaje aktywności artysty: malarstwo, sceny choreograficzne oraz procesje[9]. Zgadzamy się z zaproponowanym podziałem, któremu przyjrzymy się teraz bliżej, lecz proponujemy uzupełnić go o dodatkową kategorię – wytwarzanie artefaktów, ponieważ działania Nitscha prowadzą do powstania pewnych przedmiotów, których jednak nie będziemy nazywać dziełami sztuki, lecz reliktami, bądź cieniami dzieła. Powody tej semantycznej podmiany zostaną przedstawione w dalszym ciągu pracy.

Najwcześniejszą chronologicznie i najdłużej praktykowaną formą działalności Nitscha jest *Aktionsmalerei*, modyfikacja techniki Jacksona Pollocka polegającej na kapaniu i rozchlapywaniu farby po płótnie przy użyciu różnego rodzaju narzędzi, rozpoczynając od pędzli i mioteł, a na wiadrach kończąc. Nitsch uzupełnia ją o wprowadzenie aktywnych widzów-

---

[7] Por. opis dzieła w galerii Saatchi: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hermann_nitsch.htm [data dostępu: 06.04.2011].

[8] E. Kuryluk *Studiować śmierć* [w:] tejże *Podróż do granic sztuki* Warszawa 2005 s. 103.

[9] P. Chodań *Krew i katharsis. O sztuce Hermanna Nitscha* „teksty.bunkier.art.pl" 2007 nr 4 (4) tekst dostępny w internecie: http://teksty.bunkier.art.pl/?id=28 [data dostępu: 06.04.2011].

-uczestników, którzy wraz z nim biorą udział w procesie twórczym. Istotą tego rodzaju akcji nie jest jednak wytworzenie płótna, stworzenie chaotycznego obrazu, ale samo uczestnictwo w akcie twórczym i doznawanie charakterystycznego dla niego uczucia transcendowania, wykraczania poza siebie, ekspresji. Drugą osobliwością malarstwa gestu Nitscha jest użycie szczególnej palety barw i materiałów – są to kolory związane z funkcjonowaniem ciała, a więc kolory jego fizjologicznych wydzielin. Używana przez artystę farba ma znaczenie symboliczne i jednoznacznie kojarzy się z krwią – do czego jeszcze wrócimy. Nierzadko Nitsch korzysta z autentycznej, lecz odpowiednio spreparowanej antyzakrzepowymi chemikaliami krwi[10], co wywołuje protesty obrońców praw zwierząt i środowisk kościelnych. Spośród innych ważnych materiałów należy wymienić także rozgniecione owoce i warzywa: pomidory, arbuzy, porzeczki, a zwłaszcza winogrona oraz wino, co poszerza symboliczną warstwę o odniesienie do eucharystycznego cudu transsubstancjacji.

Kolejną formą działania – dominującą w twórczości artysty – są sceny choreograficzne. Oczywiście jest to określenie umowne i niedokładne, przyjęte przez nas ze względu na jego istnienie w polskiej literaturze przedmiotowej[11]. Polegają one na luźnym odgrywaniu przez aktorów schematycznych scenek – gestów i quasi-rytuałów. Nie można nazwać ich formami scenicznymi, ponieważ w założeniu nie mają odbywać się w przestrzeni sceny, lecz pośród ludzi. Ideałem Nitscha jest całkowite zatarcie granicy między aktorem a widzem. Osoba oglądająca ma doświadczać sytuacji, w której się znajduje, powinna stać się częścią środowiska, a zatem „wejść w akcję”[12]. Sam przebieg sceny, choć określony scenariuszem, jest spontaniczny. Przygotowany przez Nitscha skrypt ma za zadanie stworzenie odpowiednich warunków do wyzwolenia skrywanych przez aktora namiętności i pragnień, co skutkuje pewną niewiadomą kształtu, jaki przybierze dzieło.

Tematyka akcji nie jest różnorodna – można powiedzieć, że Nitsch jest artystą tylko jednego tematu: ekstatycznego ekscesu pozorowanego na rytuał. Owa konsekwentna prostota stanowi jego znak rozpoznawczy. Ewa Kuryluk nazywa go przez to „człowiekiem prostodusznym o skórze słonia”[13].

Poszczególne sceny choreograficzne to różne połączenia elementów ze stałego zbioru: rozrywania, krzyżowania, deptania, rozgniatania, rozsmarowywania zwierzęcych zwłok i ich ekwiwalentów (owoców, wa-

[10] E. Kuryluk, wyd. cyt. s. 99.
[11] Por. P. Chodań, wyd. cyt. oraz J. Niedziela, wyd. cyt.
[12] Por. J. Niedziela, wyd. cyt.
[13] E. Kuryluk, wyd. cyt. s. 99.

rzyw); polewania ich krwią, winem lub wodą; obrzucania uczestników i widzów fragmentami powstałej w ten sposób brei; gestów naśladujących obrządek katolicki oraz stosunków seksualnych. Skutkiem ubocznym tych aktów jest powstawanie specyficznych obrazów, relikwii – przedmiotów zaplamionych krwią.

Istotne wydaje się w tym miejscu wspomnienie o roli alkoholu w przedstawieniach. Akcje przebiegają w atmosferze Dionizji – święta wina – zaś ich organizator wciela się w pijanego bożka. Aktorzy są upijani przed spektaklem i w trakcie trwania odgrywanych scen. Specjalny catering umożliwia również widzom wprowadzenie się w stan upojenia. Dostęp do alkoholu z założenia powinien być nieograniczony, lecz w praktyce bywa on stymulowany poprzez odpowiednie techniki picia, na przykład mieszanie wina z wodą, aby przedstawienie w ogóle przebiegło. Rola alkoholu jest wieloaspektowa. Po pierwsze, ma on funkcję asymilacyjną. Działa jako czynnik wyzwalający, ułatwiający wczucie się w zachodzącą wokół sytuację i przełamujący opory uczestników. W modelu teoretycznym Nitsch przewiduje uwolnienie tym sposobem wszelkich skrywanych żądz i doprowadzenie do orgii seksualnych[14]. Po drugie, funkcjonuje także jako dynamizujący czynnik chaosu, to znaczy sprawia, że akcja wyzwala się spod scenariusza autora i zaczyna żyć własnym życiem, dostosowuje się do nastroju i zaangażowania uczestników. Skutkuje to nieprzewidzianymi wypadkami – na przykład podczas 24-godzinnej akcji w 1971 o jednym z modeli zupełnie zapomniano i pozostawiono go na całą noc pod stertą zwierzęcych zwłok w zamkowej piwnicy, podczas gdy pozostali uczestnicy obserwowali gwiazdy i wschód słońca[15]. Po trzecie, sam fakt spożycia i czysto fizjologiczna reakcja organizmu na alkohol stanowi część percepcji dzieła. Jest to tak jakby odśrodkowy, wewnętrzny odbiór widowiska.

Akcje są starannie przygotowywane i opatrzone czymś na kształt *libretta* rozdawanego widzom. Są to dość obszerne rozważania Nitscha o charakterze filozoficzno-psychologicznym, które mają objaśniać przebieg i symbolikę poszczególnych sytuacji. Niektóre przybierają formę referatów towarzyszących wystawom czy samodzielnych publikacji – w tym monumentalnego tysiącstronicowego wykładu teorii Teatru OM[16]. Nie mogą być jednak traktowane jako krytyczne opracowania, do czego pretendują, a jedynie jako autorskie wypowiedzi uzupełniające dzieła. Niewątpliwą przeszkodą w ich zrozumieniu są fragmentaryczność oraz odejście od poprawnego zapisu zdań.

---

[14] Por. H. Nitsch *lesebuch* Wien 1983 s. 209.

[15] Relacja uczestnika akcji, dra Günthera Dankla, na stronie SAST REPORT: http://sastreport.vndv.com/nitsch.html [data dostępu: 06.04.2011].

[16] Mowa o: H. Nitsch *zur theorie des o.m.theaters – zweiter versuch* Salzburg 1995.

Scenom zazwyczaj towarzyszy muzyka skomponowana przez Nitscha. Jest to z pewnością najbardziej dynamicznie rozwijający się element jego twórczości, który w okresie wiedeńskim nie był bardzo dobrze eksponowany, zaś wraz z rozwojem środków przybierał na znaczeniu aż do uzyskania pewnej autonomii. Artysta od 1986 roku samodzielnie koncertuje, jak również dystrybuuje nagrania audio z Aktiones. Ciekawostką jest, że najdłuższe z nich wymaga aż 51 nośników CD[17]. Kompozycje Nitscha oscylują między nakładającymi się szumami, odgłosami przedmiotów i różnych środowisk – tak zwaną muzyką noise – a instrumentalnymi i chórowymi aranżacjami stylizowanymi na muzykę dawną. W najbardziej rozbudowanych scenach bierze udział nawet 60-osobowa orkiestra.

Przykładem tego typu akcji i ostatnim wymienionym przez nas typem działalności artysty są procesje. Intencją Nitscha jest jak najwierniejsze odtworzenie średniowiecznych pasji. Odbywają się one zawsze w plenerach, najczęściej we wsiach przylegających do posiadłości artysty w Prinzendorf. Są to masowe inscenizacje, wielogodzinne i długodystansowe obnoszenie ukrzyżowanych postaci przy akompaniamencie wędrującej w pochodzie orkiestry. Cieszą się one niezwykłą popularnością i ściągają mnóstwo uczestników. W korowodach – jak można dostrzec na materiałach video[18] – kluczą nawet małe dzieci z rodzicami.

Podstawowym pytaniem rodzącym się podczas spotkania z szokującymi *Aktiones* Nitscha jest pytanie o ich sens: co mają znaczyć i po co są przeprowadzane? Odpowiedzią na nie jest teoria Orgien Mysterien Theater, której podporządkowane są wszelkie rodzaje akcji artysty. Nitsch, co już podkreślaliśmy, jest niezwykle konsekwentny w swojej sztuce i stanowi integralną osobowość artystyczną. Opracowanie Teatru OM wypełnia jego całe życie twórcze. Poniżej wyłuszczymy ideał, do którego zmierza Wiedeńczyk, a także przyjrzymy się kształtującym go inspiracjom.

Osnową i najważniejszym komponentem Teatru OM jest koncepcja totalnego dzieła sztuki, tak zwane *Gesamtkunstwerk*. Jest to projekt stworzenia dzieła oddziałującego na widza równolegle poprzez wszystkie zmysły i doprowadzającego go do katharsis[19]. Intensywność bodźców ma wyprowadzać z pozycji obserwatora i uczynić widza podmiotem partycypującym w akcie twórczym. Dlatego Nitsch dokonuje dokładniej analizy

---

[17] Chodzi o *music of the 6-day play 1998*. Informacje o dyskografii zamieszczone na oficjalnej strony artysty: http://www.nitsch.org/index-en.html.

[18] Por. końcowe sceny 6 Tage Spiel – Das Orgien Mysterien Theater. Day 3: Day of Dionysus (Excerpt) (1989) zamieszczonego w archiwum UBU: http://www.ubu.com/film/nitsch.html [data dostępu: 06.04.2011].

[19] Por. wypowiedzi autorskie na oficjalnej stronie: http://www.nitsch.org/index-en.html [data dostępu: 06.04.2011]. Por. także: P. Chodań, wyd. cyt.

sensorycznej swoich akcji, dbając, aby każdy ze zmysłów był odpowiednio atakowany[20]. Wymiarowi wizualnemu odpowiada malowanie, gra barw i taniec; wymiarowi słuchowemu specjalnie skomponowane podkłady dźwiękowe; smakowi spożywanie przez uczestników owoców i picie alkoholu; dotykowi ciągłe rozmazywanie i rozcieranie krwi, jak również bliskość fizyczna z innymi osobami. Kwestia zapachu jest bardzo ciekawa, ponieważ nie może go oddać żadna dokumentacja wydarzenia, a – jak wynika z naocznych relacji – odgrywa on dominującą rolę w scenach. Krew i fragmenty ciała przeszywają uczestników swoim silnym, drażniącym aromatem.

Gesamtkunstwerk jawi się nam zatem jako dzieło doskonale immersyjne, przy czym immersyjność rozumiemy jako powszechną i stopniowalną właściwość sztuki, związaną z „emocjonalno-duchowym przeżyciem, pełnym zaangażowaniem odbiorcy, zwłaszcza powiązanym z utożsamieniem się odbiorcy z dziełem lub odczuciem dzieła w znaczeniu jego realności”[21].

Jest to także pewna wizja integralnego doświadczenia estetycznego o znaczeniu egzystencjalnym. Nitsch podkreśla, że jego dzieło nie może zostać zaobserwowane z zewnątrz, bowiem nie jest obiektem, lecz subiektywnym przeżyciem uczestniczącego w *Aktion* podmiotu. Pisze: „Bohaterem akcji jest jej uczestnik, a funkcją akcji jest odnalezienie siebie”[22]. W tym znajduje swój wyraz także postulowane przez akcjonistów odejście od kontemplatywnego odbioru sztuki – a więc obcowania z dziełem za pomocą tylko dwóch usankcjonowanych tradycją zmysłów dystansu: wzroku i słuchu – na rzecz „patrzenia pełnozmysłowego”[23].

Z powyższej teorii wynika, że nie jest możliwe poznanie Teatru OM bez jego przeżywania. Tak też uważa jego autor. Nagrania i fotografie przekazują jedynie do dwóch wymiarów, a zatem nie mogą wiarygodnie świadczyć o tym, co wydarza się w trakcie akcji. Jej istota pozostaje nieuchwytna dla wszelkich metod dokumentacji, a zatem jest niekomunikowana.

Realizacja dzieła totalnego od początku miała przybrać pewien określony kształt – trwającego przez sześć dni i nocy Teatru OM. Oczywiście nie było to zamierzenie łatwe do wykonania i wymagało potężnych nakładów, dlatego wcielano je w życie stopniowo, poprzez wydłużanie czasu

---

[20] Przykład takiej analizy: H. Nitsch *looking at the exhibition and the installations* London 2002, na oficjalnej stronie: http://www.nitsch.org/index-en.html [data dostępu: 06.04.2011].

[21] M. Ostrowicki *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki* Kraków 2006 s. 205.

[22] Cyt. za: J. Niedziela, wyd. cyt.

[23] Tamże.

trwania poszczególnych akcji. Bardzo ważne znaczenie ma rok 1971, kiedy Nitsch wchodzi w posiadanie zamku w Prinzendorfie, który stanie się idealną przestrzenią dla monumentalnych scen. Dopiero 3–9 sierpnia 1998 roku udaje się przeprowadzić planowaną od 1957 akcję w pełnej formie. Na sześć dni zespół barokowych budowli przemienił się w arenę dziesiątek scen choreograficznych i *Aktionmalarei*, w których brały udział setki osób. Odbywał się permanentny eksces wprowadzający uczestników w ciągłą ekstazę. Kulminacyjne momenty przybierały formę wirowania splecionej masy ludzkiej w deszczu krwi i zwierzęcych wnętrzności.

Czym inspiruje się Nitsch i dlaczego jego *Gesamtkunstwerk* przybiera tak kontrowersyjną postać? Są trzy główne ideowe źródła, z których czerpie: 1. freudyzm; 2. misterium; 3. nowe podejście do cielesności w sztuce.

1. Aby zrozumieć wątek psychoanalityczny, należy wyjść od założeń antropologicznych, które przyjmuje artysta. Nitsch, tak jak pozostali akcjoniści wiedeńscy, przeciwstawia sobie wzajemnie życie i kulturę. Życie rozumie na sposób witalistyczny i biologiczny, jest ono przedwieczną i nieredukowalną siłą, na której opiera się byt wszelkich organizmów oraz egzystencja ludzka. Ma ono charakter przedrozumowy, wyprzedza język i poznanie, stąd też dla rozumu ludzkiego pozostaje tajemnicą. Można do niego dotrzeć wyłącznie na drodze doświadczenia, przeżycia. Życie przejawia się w tym, co pierwotne i nieokiełznane – w popędach i instynktach. Natomiast kultura to wszystko to, co tłumi żywioł życia. Jest to porządek rozumowy, porządek myśli i słowa narzucony na spontaniczne bycie człowieka. Jego źródłem jest społeczeństwo. Ów podział odpowiada w zarysie drugiej topice freudowskiej – rozróżnieniu ego, superego i id.

Nitsch we wszystkich swoich pracach zdaje się powracać do odkrytej przez Freuda prawdy o istnieniu sfery nieświadomości, w której znajduje się pierwotne źródło wszelkich działań człowieka i która jest tłumiona przez ogólnie obowiązujące normy zachowania. To żywioł życia jest mocą kreacyjną człowieka, energią i warunkiem jego bycia. Pozostaje on jednak niedostępny, utajniony. Przekraczanie granic świadomości i schodzenie w irracjonalną głębię człowieczeństwa jest zadaniem, które Wiedeńczyk stawia przed swoją sztuką. Kupczyńska pisze:

> za pomocą rytuałów artyści przedzierali się niejako przez warstwę superego, starając się dotrzeć do najgłębszego pokładu podświadomości, gdzie funkcjonowanie ludzkie opiera się na odruchach, których źródła należy szukać w archetypach powstałych u zrębów historii ludzkości. W tej podróży w głąb własnego ja każdy z akcjonistów posługiwał się innymi środkami[24].

[24] K. Kupczyńska, wyd. cyt.

W perspektywie najogólniejszej *Gesamtkunstwerk* ma stanowić alternatywę dla klasycznej psychoanalizy, lecz zamiast procesu analitycznego pojawia się proces dramatyczny[25]. Uczestnictwo w akcji, czyli wkroczenie w eksces, w zachowanie perwersyjne, ma być uzdrawiającym uświadomieniem sobie pierwotnych popędów, które kultura skutecznie stara się maskować. W symbolicznym sensie jest ono zmartwychwstaniem, czyli powrotem człowieka do tkwiących w nim sił witalnych i związanym z tym odrodzeniem się świadomości[26]. Poprzez działanie teatralne skryte treści zostają odsłonięte, uświadomione i zrozumiane na nowo – a zatem przepracowane. Jest to osiągnięcie głębszego poziomu samoświadomości. Artysta pisze:

> Psychoanalitycznie nastawiona dramaturgia pozwala Dionizosowi [czyli pierwotnym odruchowym instynktom – C. J.] dosłownie wybuchnąć z naszego wnętrza. Ukrywane obszary naszej świadomości i wewnętrzne impulsy, które nami sterują, stają się widoczne. Akcje z ciałem, krwią i zarzynanymi zwierzętami zgłębiają naszą zbiorową nieświadomość. Nadrzędny cel i zadanie festiwalu to afirmacja naszej egzystencji, naszego życia i naszej twórczości. Mistyka bycia wiedzie nas do ciągłego święta życia[27].

Niektóre akcje Nitscha są łudząco podobne do ekscesów opisywanych przez Markiza de Sade'a w *Stu dwudziestu dniach sodomy*, co otwiera pewne ścieżki interpretacyjne dla badaczy twórczości Wiedeńczyka. Jest to jednak podobieństwo jedynie powierzchowne i mylące. Filozof z Bastylii na przykładach rozpustnych bohaterów swoich powieści ukazuje mechanizm transgresji. Libertyni transcendują ku absolutnemu wymiarowi wolności poprzez negację tego, co ich ogranicza: moralności, Boga, natury. Ostatecznie wpadają w pragnienie przekroczenia własnego istnienia – czym jest samobójstwo. Jak słusznie zauważa Pierre Klossowski: „Jedna transgresja rodzić musi następną"[28]. Libertyńska rzeź nie wiedzie do ukojenia, lecz rodzi nową i trudniejszą do zrealizowania zachciankę.

U Nitscha mamy natomiast do czynienia z regresją, nie z próbą przekroczenia życia, lecz z powrotem do niego. Sadomasochistyczne ekscesy mają za zadanie przemienienie okrucieństwa, cierpienia i bólu

---

[25] H. Nitsch *text on the o. m. theatre* http://www.nitsch.org/index-en.html [data dostępu: 06.04.2011].

[26] Por. P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej* Warszawa 1981 s. 47–48.

[27] H. Nitsch *Das Orgien Mysterien Theater* [tł. własne] wypowiedź ze strony archiwum UBU, http://www.ubu.com/film/nitsch_six.html [data dostępu: 06.04.2011].

[28] P. Klossowski *Sade mój bliźni* B. Banasiak, M. Matuszewski (tł.) Warszawa 1999 s. 64.

w radość z ich przezwyciężania. Doznania atakujące wszystkie zmysły, upojenie alkoholem, zanurzenie w ciepłych wnętrznościach działają niczym katalizator chemiczny umożliwiający zajście tej reakcji[29]. Rozbryzgiwanie, namaszczanie, rozcieranie i rozdzieranie ciała wprowadza w stan pierwotnego orgiastycznego szału. Jest to rozpłynięcie się człowieka w żywiole życia – regresja do życia. Wszelkie skrywane żądze znajdują swój absolutny upust, wyparte staje się świadomym. Oznacza to koniec katartycznego procesu.

Uczestnicy akcji odkrywają głębokie pokłady świadomości, doświadczają samego życia z jego okrucieństwem i ekstazą, przez co mogą zaakceptować świat taki, jaki jest. Odnajdują się w rzeczywistości, co wyzwala wielką energię twórczą i daje radość[30]. Stąd w sześciodniowym Teatrze OM po masowej ekstazie w krwi przychodziły momenty wzniosłego odpoczynku – obserwowania wschodu życiodajnego słońca lub wpatrywania się w ciemność kosmosu nocą. Nitsch komentuje, że patrząc w gwieździste niebo jest szczęśliwy, bo doświadcza wtedy wieczności[31]. Teatr OM należy zatem rozumieć jako próbę odnalezienia sensu życia człowieka.

Nitsch nie tworzy artefaktu, dzieła sztuki mającego swój fizykalny wymiar, lecz stwarza warunki, scenariusz dla przeżycia katharsis. Tym jest jego dzieło – przeżyciem.

2. Misterium i rytuał są domeną Teatru OM[32]. Ekstaza, regresywne uniesienie i oczyszczenie, do którego dąży Nitsch, były osiągane przez uczestników misteriów ku czci Dionizosa, stąd bezpośrednie odwołanie do nich. Odbywające się w czasie ich trwania rytuały zostają przeniesione do teraźniejszości: składanie ofiary, picie krwi zabitych zwierząt, orgie seksualne towarzyszące kultom płodności etc.

Drugim czynnikiem wpływającym na kształt Teatru OM jest ryt chrześcijański. Wykorzystana zostaje symbolika chrześcijańska i przedmioty związane z kultem: monstrancje, kielichy, szaty sakralne. Z jednej strony wynika to z pragnienia zanegowania konserwatywnego społeczeństwa poprzez bluźnierstwo, co było charakterystyczne dla Wiedeńczyków, a z drugiej strony chrześcijaństwo fascynuje Nitscha przez mękę i zmartwychwstanie Chrystusa oraz cud transsubstancjacji. Nie zgłębia on jednak w ogóle religijnego sensu chrześcijaństwa, nie interesuje się soteriologią ani ewangeliczną nauką Chrystusa[33]. Wydaje się, że przyjmuje po-

---

[29] H. Nitsch *text on the o. m. theatre* wyd. cyt.

[30] Tamże.

[31] Materiał audio *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America* umieszczony na stronie Slought Foundation: http://slought.org/content/11400/#null, około 40. minuty [data dostępu: 06.04.2011].

[32] J. Niedziela, wyd. cyt.

[33] Por. P. Chodań, wyd. cyt.

zycję areligijną, wstrzymuje sądy na temat wiary. W jego twórczości nie ma pojęcia ani nawet odniesienia do Boga. W Biblii zdaje się odnajdować tylko zbiór alegorii, uniwersalnych metafor, zaś postać Chrystusa stawia w jednym szeregu ze starożytnymi bożkami. Chrześcijaństwo traktuje jako pewną formację kulturową i dlatego występuje przeciwko niemu z pozycji nietzscheańskich, oskarżając je o tłumienie witalistycznej natury człowieka. Uduchowienie człowieczeństwa traktuje jako jego osłabienie. Tak pojmowanemu chrześcijaństwu przeciwstawia pogaństwo, w którym widzi kult życia i siły.

Teatr OM jest próbą syntezy antycznego przeżycia misteryjnego z liturgią katolicką, stąd nie powinno dziwić obecne w nim osobliwe połączenie Dionizosa i Chrystusa w jedną postać. Dla Nitscha są to dwa aspekty jednego mitu o umierającym i zmartwychwstającym Bogu. Dąży do tego, aby: „sok Dionizosa stał się krwią i winem zmartwychwstania”[34].

3. Ostatni kontekst ideowy Teatru OM można bardzo ogólnie nazwać problemem cielesności w sztuce. Wiedeńscy akcjoniści jako jedni z pierwszych artystów nadali tej kwestii tak wielkie znaczenie. Z nieznaną wcześniej siłą wprowadzają żywe ciało jako materiał sztuki. Nitsch odnajduje klucz do wyzwolenia natury człowieka w doświadczeniu cielesnym. Mówi, że do życia szczęśliwego człowiek potrzebuje zrozumienia swojej cielesności (Dionizosa), która dotychczas była skrywana i represjonowana. Ekstaza, do jakiej doprowadzają się uczestnicy orgii, może być pojmowana jako oddanie się we władanie własnemu ciału z jego popędami. Uwzględniając obszerne i chaotyczne publikacje wykładające teorię Teatru OM, można uznać Nitscha za prekursora somaestetyki, czyli badania tego, jak doświadczamy i wykorzystujemy nasze przeżywające ciało, będące miejscem zmysłowej oceny i twórczej autokreacji[35]. Jego największa zasługa w tej dziedzinie to podkreślenie, że ciało konstytuuje podstawowy i zasadniczy wymiar naszej tożsamości.

Teoria tak zwanego wielozmysłowego patrzenia Nitscha implikuje nową formę doświadczenia estetycznego. Arnold Berleant przywołuje rozróżnienie na to, co sensualne, i to, co zmysłowe. Pisze: „Sensualne dopuszczane jest jedynie wówczas, gdy jest bezpieczne (czyli postrzeganie przez zmysły słuchu oraz wzroku), podczas gdy zmysł smaku, węchu, a zwłaszcza dotyku nieodparcie sugeruje to, co zmysłowe”[36]. Sztuka Nitscha – w jego mniemaniu – wymaga innego podejścia niż teatr czy

[34] Cyt. H. Nitscha [za:] J. Niedziela, wyd. cyt.

[35] R. Shusterman *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki* W. Małecki, S. Stankiewicz (tł.) Kraków 2010 s. 19–21.

[36] A. Berleant *Prze-myśleć estetykę* M. Korusiewicz, T. Markiewka (tł.) Kraków 2007 s. 102.

malarstwo. Nie może to być nastawienie na odbiór, lecz uczestnictwo poprzez zaangażowanie wszystkich zmysłów.

Powróćmy teraz do odroczonego przez nas problemu wytwórczości tego typu sztuki. Wiemy już, że Nitschowi nie chodzi o produkt, lecz o mający katartyczny charakter akt twórczy. Stąd wynika nasze wcześniejsze enigmatyczne stwierdzenie, że powstające w akcjach artefakty nie są dziełami sztuki – bo dziełem jest omawiany *Gesamtkunstwerk* – a jedynie cieniami tego dzieła, pozostającymi po nim reliktami[37]. Co to oznacza i jakie jest ich znaczenie? Odpowiedzi na to pytanie poszukamy w rosyjskiej metafizyce religijnej początków dwudziestego wieku.

Zbiegający się z rewolucją bolszewicką renesans kulturowy w Rosji wydał dwa warianty filozofii twórczości: fenomenologiczne ujęcie problematyki twórczości u Fiodora Stiepuna oraz osadzone w metafizyce bogoczłowieczeństwa poszukiwania sensu twórczości u Mikołaja Bierdiajewa. Obaj myśliciele koncentrują się na przeżyciu, którego doznaje twórca w akcie twórczym – a więc na tym samym, co fascynuje Nitscha.

Bierdiajew twierdzi, że twórczość ma wymiar ekstatyczny. Rosyjski filozof pisze, że „jest związana z orgiastyczno-ekstatycznym żywiołem człowieka"[38]. Moc twórcza wypływa z tego, co najpierwotniejsze w człowieku, z tego, co konstytuuje samo człowieczeństwo – z absolutnej wolności. Tajemnicy twórczości zatem nie można objąć rozumem. Wszelkie próby racjonalizacji będą redukcją jej wielowymiarowości i głębi. Przeżycie twórcze jest wyłącznie subiektywne, doświadczane jedynie bezpośrednio. Hermann Nitsch w swojej teorii dochodzi do identycznych wniosków.

Pod terminem ekstatyczności twórczości skrywają się dwa interesujące nas sensy. Po pierwsze, twórczość jest ekstazą wyzwolenia. Człowiek na drodze wolnej kreacji wychodzi poza swoje ograniczenia: „Twórczość jest wyzwoleniem z niewoli. Człowiek jest wolny, gdy znajduje się w stanie twórczego porywu. Twórczość wprowadza w ekstazę"[39]. Bierdiajew mówi, że poprzez akt twórczy następuje przezwyciężenie zła, ponieważ twórcze działanie jest podejmowane po to, aby odmienić rzeczywistość, która zawsze w pewien sposób ciemięży człowieka. Prawdziwa twórczość to stwarzanie czegoś nowego, czegoś lepszego niż to, co obecnie istniejące. Twórczością jest przezwyciężanie tego, co nas ogranicza, wyzwalanie się. Po drugie, twórczość jest ekstazą, ponieważ jest to przeżycie mistyczne. Bierdiajew wychodzi z religijnego założenia, że człowiek

[37] Por. informacje na stronie Saatchi Gallery: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hermann_nitsch.htm [data dostępu: 06.04.2011].

[38] M. Bierdiajew *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka* H. Paprocki (tł.) Kęty 2001 s. 92.

[39] Tenże *Niewola i wolność człowieka* H. Paprocki (tł.) Kęty 2003 s. 181.

jest stworzony na obraz i podobieństwo Boże, a zatem z natury – tak samo jak Bóg – jest twórcą. Poprzez twórczość wypełnia swoje przeznaczenie. W akcie twórczym czyni ze swojej absolutnej wolności doskonały pożytek, przemienia ją w wolność bezgrzeszną, a siebie w Nowego Adama[40].

Nitsch podobnie jak Bierdiajew rozpatruje twórczość jako wyzwolenie człowieka, jednak w przeciwieństwie do poglądów Rosjanina nie jest to równoznaczne ze zbawieniem wyzwolenie od grzechu, lecz „tylko" wyzwolenie od represjonującej witalistyczną naturę człowieka moralności mieszczańskiej. Uczestnik akcji Teatru OM uwalnia swoje instynkty, przestaje je pojmować jako coś niegodnego i przez to staje się szczęśliwszy.

Również Fiodor Stiepun rozpatruje akt twórczy jako doświadczenie mistyczne, które odmienia człowieka. Dokonuje on analizy pojęcia „przeżycie" i dostrzega w nim dwa przeciwstawne bieguny: życie i twórczość[41]. Od strony pierwszego przeżycie jest odwróceniem się od świata zewnętrznego i zanurzeniem się w głębię własnej duszy. Kulminuje to w ekstatycznym i niewyrażalnym słowami stanie roztopienia się w absolucie. Ten moment Stiepun określa mianem pozytywnej wszechjedności[42]. Natomiast przeżycie od strony twórczości jest ruchem przeciwnym, oddaleniem się od głębi życia i wydzieleniem się z pierwotnej wszechjedności podmiotu i przedmiotu. Przeżycie jest zatem wzlotem do nieskończoności i powrotem w skończoność. Odpowiada to w pełni stanom uniesień opisywanym przez mistyków, jak również katartycznej formule Teatru OM. Celem akcji Nitscha jest ekstaza twórczego porywu, w którą wpada uczestnik. Jak już wielokrotnie podkreślaliśmy, nie jest on odbiorcą, lecz współuczestniczy w akcie twórczym. Przede wszystkim liczy się doznanie oczyszczenia, a nie wyprodukowanie obrazu. Słusznie można wyczytać w opisie artysty w londyńskiej Saatchi Gallery: „W galerii «splattery» Hermanna Nitscha egzystują jako święte relikwie: ikony o metafizycznym znaczeniu promieniujące wzmacniającą aurą"[43]. Są one jedynie pozostałościami – gdyż taki jest źródłowy sens słowa „relikwia" – po wyzwalającym żądze akcie twórczym. Prawdziwym dziełem jest jedynie *Gesamtkunstwerk,* a jak już wiemy, nie nadaje się ono w żaden sposób do eksponowania.

Także Stiepun ostatecznie uznaje przeżycie życia (ruch ku jedności) za ważniejsze od przeżycia twórczości (ruch ku wielości), ponieważ to właśnie we wzlocie, który towarzyszy aktowi twórczemu, człowiek spo-

---

[40] Tenże *Sens twórczości…* wyd. cyt. s. 82.

[41] Por. L. Stołowicz *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik* B. Żyłko (tł.) Gdańsk 2008 s. 352.

[42] F. Stiepun *Życie a twórczość* W. Sawicki (tł.)Warszawa 1999 s. 123–127.

[43] http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hermann_nitsch.htm [tł. własne] [data dostępu: 06.04.2011].

tyka się z Bogiem i doświadcza głębi własnego istnienia, natomiast samo wytworzenie przedmiotu jest oddaleniem się stanu doskonałości[44].

Podobną myśl, lecz znacznie prościej wyrażoną, znajdujemy u Bierdiajewa. Mówi on wprost, że produkt, na przykład dzieło sztuki, jest tylko efektem ubocznym aktu twórczego. W prawdziwej twórczości chodzi o wewnętrzną przemianę człowieka, a nie o wytworzenie czegoś. A w rzeczywistości zamiast gruntownego przemienienia świata na lepsze – co jest intencją aktu twórczego – udaje się jedynie stworzyć obiekt, który staje się częścią tego świata. Dla tego myśliciela równoznaczne jest to z ostateczną porażką twórczości, z jej słabością[45].

Nitsch w przeciwieństwie do Bierdiajewa wierzy, że jego twórczość spełnia swój cel – dokonuje przemiany w człowieku na lepsze. Musimy mieć jednak w pamięci niewspółmierną skalę oczekiwań względem aktu twórczego. Choć w obu przypadkach chodzi o zintegrowanie natury człowieka, u Rosjanina jest to równoznaczne z nastaniem Królestwa Bożego na ziemi, a u Wiedeńczyka jedynie z uświadomieniem sobie żywiołu własnej cielesności. Również w przeciwieństwie do Bierdiajewa Nitsch nie jest zawiedziony wytwórczym charakterem twórczości – bo choć krwawe obrazy nie są celem samym w sobie, lecz jedynie pamiątkami po akcjach, to właśnie one przynoszą mu dochody i umożliwiają dalsze prosperowanie w świecie sztuki.

Oczywiście zestawianie Nitscha i rosyjskiej filozofii twórczości może odbywać się jedynie w bardzo ograniczonym wymiarze. Namysł Rosjan nad zagadnieniem twórczości jest nieporównywalnie głębszy niż teoria Teatru OM i dotyka subtelnych kwestii metafizycznych. Jednak przede wszystkim jest to refleksja religijna skupiona na zagadnieniach eschatologicznych, a więc na tym, czego u Nitscha w ogóle nie ma. Bierdiajew i Stiepun nigdy nie zgodziliby się również z kształtem, jaki przybierają *Aktiones*, gdyż drogę do ekstazy widzieli raczej w ascezie i posłudze aniżeli w krańcowym rozpasaniu. Niedorzeczna wydałaby się im także synteza Chrystusa i Dionizosa, ponieważ u podstaw ich poglądów leży założenie personalistyczne – Chrystus jest osobą. Natomiast grecki bóg wina reprezentuje porządek bezosobowy, roztopienie się w żywiole materii. Możemy zasadnie przypuszczać, że nawet pomimo podjęcia ważnego problemu roli twórczości w życiu człowieka Nitsch pozostałby dla nich zagubionym kapłanem Dionizosa. Jego błąd tkwi nie tylko w obrazoburczej formie twórczości, lecz w głównej mierze w tym, że wskazuje na anty-logos jako zasadę integracji człowieczeństwa.

---

[44] F. Stiepun, wyd. cyt. s. 153.

[45] M. Bierdiajew *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej* H. Paprocki (tł.) Kęty 2006 s. 134.

W niniejszej pracy postanowiliśmy nie koncentrować się na powierzchniowym wymiarze twórczości Hermanna Nitscha – co jest grzechem znacznej części tekstów i recenzji poświęconych temu autorowi – ale przeniknąć pod naoczną warstwę obrzydliwości i poszukać jej sensów, kryjących się za nią idei. Moment kontestacyjny, czyli przyjęcie brutalnych i nieakceptowanych moralnie środków wyrazu oraz bluźniercze wykorzystanie symboliki chrześcijańskiej, choć stanowi znak rozpoznawczy Nitscha i wzbudza największe medialne zainteresowanie, okazuje się być najsłabszym momentem jego działalności. Skrywa się pod nim artysta, którego twórczość dotyka ważkich uniwersalnych tematów: stosunku człowieka do własnej cielesności, poszukiwania modelu doświadczenia pełnozmysłowego, jak również dociekań nad samą istotą twórczości. Pragnęliśmy również wykazać, że niektóre idee „satanisty z Wiednia" znajdują swoje podobieństwo w rozważaniach przeprowadzanych z całkiem odmiennych pozycji.

Hermann Nitsch: Anti-logos and Flesh

The text is devoted to the analysis of the works by Hermann Nitsch. Its first part, which has a descriptive character, presents the artist's profile set in the context of the Viennese Actionism and depicts three forms of his art: action painting, choreographic scenes and processions. The second part examines the meaning of Nitsch's works, based on his declarations. It outlines the theory of a total work of art, the so called *Gesamtkunstwerk* as well as three underlying ideas: Freudianism, the idea of mysteries and the issue of corporality. The last part is an attempt to show similarities between Nitsch's theoro-practice and trends of the Russian philosophy of creativity.

Cezar Jędrysko – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

ELŻBIETA KAL

MIT, METAFORA, MOTYW. MOSTY MAKSA PECHSTEINA[1]

Ogólnie tekst jest – bodaj dotąd niepodejmowaną, przynajmniej w polskiej literaturze – próbą analizy relacji między celami i ideami grupy artystycznej Die Brücke, założonej w Dreźnie w 1905 roku, a ich urzeczywistnieniem. Przedmiotem uwagi jest szczególnie twórczość Maksa Pechsteina, związanego z formacją niemieckich ekspresjonistów w latach 1906–1912. Nazwa grupy była wieloznaczną deklaracją: wprowadzenia sztuki w obszary nowoczesności, mediacji między tradycją a współczesnością, poszukiwania u źródeł twórczości etc. Pechstein bodaj najpełniej – jak dowodzi szkic – realizował idee *mostu* w co najmniej trzech przyjętych tu aspektach: mitu, metafory i motywu. Istotne dla interpretacji są między innymi teksty Fryderyka Nietzschego i teoria metafory Jacques'a Derridy. Przy okazji autorka proponuje też nowe odczytanie treści wczesnej grafiki z motywem mostu i uściślenie datowania jednego z obrazów.

> 7 czerwca 1905 roku czterej studenci architektury: Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel i Karl Schmidt-Rottluff założyli grupę artystyczną „Die Brücke". [...] Kirchner i Bleyl studiowali od 1902 roku w Saksońskiej Wyższej Szkole Technicznej i wówczas uczyli się rysunku i malarstwa. Heckel i Schmidt-Rottluff znali się jeszcze z czasów szkolnych w Chemnitz. W 1904 roku podjęli studia architektury w Dreźnie. W kontaktach między obiema parami przyjaciół pośredniczył starszy brat Heckela, dawny szkolny kolega Kirchnera[2].

---

[1] Tekst jest nieco zmienioną wersją referatu wygłoszonego na polsko-niemieckim spotkaniu pt. *Max Pechstein: most* w Łebie 31 maja 2011 roku, z udziałem m.in. Julii Pechstein, wnuczki artysty.

[2] D. Elger *Expressionismus. Eine deutche Kunstrevolution* Köln 1988 s. 15 [tł. własne].

Dietmar Elger w opowieści o początkach grupy uznanej za jeden z filarów ekspresjonizmu przypisuje inicjatywę założycielską Kirchnerowi, zaś terminologiczną Schmidtowi-Rottluffowi, powołując się na relację Heckela, według której Rottluff uznał tę nazwę za ekwiwalent programu, twierdząc zarazem, że jest pojemna i „wielowarstwowa" (*vielschichtiges Wort*)[3]. Wyklucza to inną supozycję Elgera, czyli pragmatyczną genezę terminu, który pochodzić miałby od licznych mostów w Dreźnie[4]. Przyjmuje się też wpływ myśli Nietzschego na wybór nazwy; na przykład Magdalena Moeller zaznacza, iż członkowie grupy znali dzieła filozofa, fragmenty *Zaratustry* często cytował Heckel[5]. Intencji założycieli odpowiadałby zwłaszcza aforyzm o człowieku jako moście, nie celu.

Most to zatem *miejsce wspólne* Die Brücke, topos identyfikujący zrzeszenie; oznaczać miał ogólną strategię, podobną zresztą do strategii wcześniejszych monachijskich, wiedeńskich czy berlińskich secesjonistów, głoszących zerwanie z akademizmem i historyzmem. Argumentem za przyjęciem takiego określenia celu grupy – wyprowadzenia sztuki na nowe obszary – miała być zawarta w nim niewiadoma. O ile bowiem znany był punkt wyjścia, opuszczany brzeg akademickiej już tradycji impresjonizmu, punkt dojścia pozostawał nieznany i intrygujący. Most implikował też f u n k c j ę, jaką Die Brücke wyznaczyła sobie w niemieckiej sztuce, czyli mediatora między zeszłowieczną konwencją a nowoczesnością. Istotny dla idei odnowy był typ formacji, nie tyle grupy z określonym kredo artystycznym, ile bractwa rodem z reaktywowanej w XIX wieku przez nazareńczyków i prerafaelitów średniowiecznej tradycji cechowej, wspólnoty, której członków łączyły relacje nie tylko zawodo-

---

[3] H. Kinkel *Aus einem Gespräch mit Erich Heckel* „Das Kunstwerk" Bd XII 1958 H. 3 s. 24; cyt za: M. M. Moeller *Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke Museums Berlin* München 1997 s. 13.

[4] D. Elger, wyd. cyt.

[5] „Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist daß er ein Űbergang und kein Untergang ist (F. Nietzsche *Also sprach Zatratustra* [w:] *Werke* Bd I Leipzig 1930 s. 296). Cyt. za: M. Moeller, wyd. cyt. W przekładzie Wacława Berenta: „Oto co wielkiem jest w człowieku, iż jest on mostem, nie celem; oto co w człowieku jest umiłowania godne, iż jest on p r z e j ś c i e m i z a n i k i e m". F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra* W. Berent (tł.) Gdynia 1990 s. 10 (przedruk wydania z 1908 r.). W nowszej wersji brzmi: „Co w człowieku wielkie, to że jest mostem, a nie celem; co w człowieku można miłować, to, że jest on p r z e j ś c i e m i z e j ś c i e m". I dalej: „Miłuję tego, kto nie zachowuje dla siebie ani kropli ducha, lecz cały chce być duchem swej cnoty, on bowiem jako duch kroczy po moście [...]. Miłuję tego, czyja dusza jest głęboka, nawet gdy zraniona, i kto umie zginąć z błahego powodu. On bowiem z ochotą przejdzie przez most". F. Nietzsche *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo* S. Lisiecka, Z. Jaskuła (tł.) Warszawa 1999 s. 15–16.

wej natury. Dysputy, wyjazdy, dzielenie mieszkań i pracowni, grupowe plenery, malowanie tych samych modeli, motywów itp. stanowiły część życia Die Brücke. Deklaracją owych odwołań było też stosowanie zapomnianej techniki drzeworytu, która z kolei wpłynęła na stylistyczną ewolucję sztalugowego malarstwa stowarzyszonych artystów. Średniowiecze było idealizowaną epoką harmonii człowieka z Bogiem, naturą i sztuką, ścisłego związku autentycznej wiary i twórczości, bezpośrednich relacji międzyludzkich. Utraconą jedność egzystencji, natury i sztuki symbolizowała także tak zwana sztuka prymitywna, o czym świadczy na przykład wystawa zbudowana na dialogu prac ekspresjonistów i obiektów afrykańskiej kultury[6]. Inspiracje z niej czerpali wszak już pionierzy nowoczesności, na przykład Gaugin; znane są fascynacje egzotyką Modiglianiego, fowistów, Picassa, Freundlicha i innych. Die Brücke miała być więc także mostem łączącym współczesność z odrzuconą w praktyce akademickiej tradycją średniowiecza, sztuką prymitywną, naiwną i ludową, jako efektem wspólnotowych międzyludzkich więzi, łączności człowieka z naturą i sacrum i tak rozumianej twórczości, której celem miał być wyraz nadrzędnej idei, nie zaś partykularnej odrębności i indywidualności.

Możemy uznać, że topos mostu funkcjonuje w obrębie grupy-wspólnoty w trzech związanych ze sobą wymiarach: s y m b o l u oznaczającego m i t powrotu do źródłowego dla sztuki pierwotnego odczuwania, m e t a f o r y odnoszącej się do d z i a ł a n i a, wprowadzenia do nowoczesności, wreszcie m o t y w u ikonograficznego, z całym wyposażeniem przenośnych [sic!] znaczeń. Odniesieniem tych kryteriów do twórczości Maksa Pechsteina próbuję dowieść, iż realizacja idei mostu w jego dziele tworzy pewien system, ciąg przyczynowo-skutkowy. Wyjaśnia to częściowo przyczyny, dla których artysta – jak napisał Lothar-Günther Buchheim w rok po jego śmierci – choć spoza inicjatorów grupy, uchodził długo za głównego reprezentanta niemieckiego ekspresjonizmu[7], i zarazem dementuje opinię o niesłuszności takiego wyróżnienia.

Pechstein akcesem do Die Brücke (od maja 1906 do 1912 roku) nie tylko deklarował akceptację niedookreślonego programu pośredniczenia w drodze do nowoczesności, łączenia jej paradygmatu z tradycją sztuki cechowej, religijnej, prymitywnej, kultowo-magicznej etc., ale też nadawał mu kierunek i aktywizował potencjał grupy. Zauważmy, że wspólny mit średniowiecza, egzotyki i archaizmu u Pechsteina łączył się z mitem indywidualnym, z a u t o m i t y c z n ą k r e a c j ą własnej postawy:

---

[6] *Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst.* Städtische Galerie Meersburg am Bodensee 07.06–02.09.2007. [Ausstellungsatalog] Einführung: P. Stefan, Ostfildern 2007.

[7] http://www.buchheimmuseum.de/cms/sammlungen/expressionisten/pechstein.php.

otwartej, nieskomplikowanej, krzepkiej (*robuster Naturbursche*). Tak określa ją Markus Krause, wskazując, iż osobowość artysty w istocie była bardziej złożona niż sugerowana w spisanych po wojnie *Wspomnieniach*[8]. Pechstein, jedyny z grupy w pełni wykształcony artystycznie, gest odrzucenia utartych konwencji traktował jak deklarację p i e r w o t n e g o podejścia do sztuki. Można więc mówić o upraszczającym w dwóch znaczeniach *image'u* artysty, któremu wiedza i – jak pisze wskazany autor – skomplikowane życie społeczne i kulturalne Berlina lat 20. jakoby nie zakłóciły szczerego odczuwania rzeczywistości i artystycznej ekspresji[9]. Pechstein troglodyta, uczestniczący we wspólnotowym życiu i tworzeniu w plenerach w Moritzburgu, później zżyty z tubylcami na wyspach Palau (1914), boso przemierzający wydmy Mierzei Kurońskiej odkrytej w 1909 roku, żyjący rytmem natury jak rybacy w Nidden, a następnie w Łebie (od 1921) czy Rowach (od 1927), nie tylko korzystał z różnych mostów, ale sam miał być mitycznym mostem, przez który inni mogli przejść ze sztucznej świątyni akademizmu do prawdziwego raju autentycznej i nowoczesnej sztuki. Z łacińskiego *pons* – most – wywodzi się określenie kapłana[10]; *pontifex* – duchowny lub szaman – jest mostem między sacrum a wyznawcami. W obrazach Pechsteina rytualne gesty uproszczonych, niekiedy zbarbaryzowanych postaci, w sytuacjach egzystencjalnych i sakralnych, zgodnych z porządkiem natury i pierwotnymi potrzebami (akty w pejzażu, erotyka, taniec, modlitwa, posiłek, połów ryb), pejzaże oddające rytm przemian i mistycyzm przyrody można także interpretować z perspektywy *mostu*, romantycznego statusu artysty łącznika z mitem. Paradoksalnie owa wtórna barbarzyńskość, połączona z wiedzą, umożliwiła właściwe wybory, implikowała pośrednictwo drugiego typu.

Z symboliką mostu jako narzędzia mitu wiąże się rozumienie metafory mostu W myśl rozróżnienia Jerzego Stępnika jej istotą jest znaczenie, przeciwnie do wieloznaczeniowego symbolu stanowi ona konstrukcję wieloznaczną, nie powołuje obiektu, ale pewien układ znaczeń[11]. Pojęcie odnosi się zarówno do przenośnego budowania, jak i przekraczania i tu można widzieć realizację nietzscheańskiej idei mostu jako dążenia, nie celu samego w sobie. Jak wspomnieliśmy, Die Brücke miała wspólnym wysiłkiem wyprowadzić sztukę niemiecką w obszary nowoczesności. Pechstein pośredniczył między drezdeńską formacją a ówczesną awan-

[8] M. Krause *Max Pechstein* [w:] *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum Berlin* M. M. Moeller (hrsg.) München 2001 s. 9; mowa o książce: M. Pechstein *Erinnerungen* Stuttgart 1993, wyd. I Wiesbaden 1960.

[9] M. Krause, wyd. cyt.

[10] W. Kopaliński *Słownik symboli* Warszawa 1990 s. 236.

[11] J. Stępnik *Filozofia metafory* Lublin 1988 s. 36 i n.

gardą, jego podróż do Włoch jesienią 1907 roku – skutek tak zwanej rzymskiej nagrody uczelnianej – zakończyła się w Paryżu, w ognisku batalii nowoczesności. Przypomnijmy, iż na Salonie Jesiennym 1905 roku skandal wywołała grupa fowistów, „dzikich bestii", w roku następnym Pablo Picasso stworzył *Portret Getrudy Stein*, a latem 1907 roku *Panny z Avignon*; niemal równolegle (1908) powstał także prekubistyczny *Wielki akt* Georges'a Braque'a. Paryskie wystawy Vincenta van Gogha oraz Édouarda Vuillarda i Paula Gaugina musiały stymulować Pechsteina do przepracowania własnego warsztatu. Eksponując obrazy w Salonie Niezależnych w 1908 roku, malarz włączał się w nurt międzynarodowej awangardy, czerpiąc z niej i przenosząc nowiny na grunt niemiecki. Skutkiem tych bezpośrednich kontaktów artysty był udział w Die Brücke Keesa van Dongena oraz tego samego roku wystawa fowistów w drezdeńskiej galerii Richtera. Metaforycznie można określić, że Pechstein spełniał funkcję medium wielopoziomowego.

Wprowadził także Die Brücke do berlińskiego środowiska; budował most między saksońską prowincją a metropolią, dokąd po jego wyjeździe z Drezna (1908) przenieśli się inni. Jako pierwszy z grupy brał udział w 18. wystawie Berlińskiej Secesji (1909); w roku następnym, po odrzuceniu przez jury prac ekspresjonistów, był współzałożycielem i przewodniczącym alternatywnej Neue Secession. Jej pierwszą wystawę, zapowiadaną plakatem Pechsteina z aktem egzotycznej łuczniczki (*Bogenschützin*), otwarto w maju 1910 roku. On także jako pierwszy nawiązał kontakt z Franzem Marcem z kolejnej formacji niemieckich ekspresjonistów Der Blaue Reiter, zainicjowanej wystawą w Monachium (1911)[12]. Dodajmy, że powołanie Błękitnego Jeźdźca to z jednej strony realizacja celu Die Brücke – modernizacji sztuki niemieckiej – z drugiej strony za pośrednictwem tego ugrupowania Pechstein i jego koledzy zaadaptowali między innymi kubistyczną konstrukcję przestrzeni i charakterystyczne dla orfizmu zdynamizowanie struktury obrazu[13]. Most działał w obie strony. Pośredni wpływ na twórczość innych wywarło wspomniane odkrycie przez Pechsteina pomorskich oaz; jego śladem podążył na przykład Schimdt-Rottluff, najpierw na Mierzeję Kurońską, a w latach 30. w pobliże Łeby.

Skutki faszyzmu i wojny oraz polityczne przemiany końca XX wieku poszerzały pole metaforycznych i mitologicznych odniesień o pozaartystyczne aspekty. Pomorze i miejsca poszukiwań raju utraconego stały

---

[12] O grupie Der Blaue Reiter można przeczytać m.in. [w:] D. Elger, wyd. cyt. s. 155 i n.

[13] Por. E. Kal *Dialog twórczości Karla Schmidta-Rottluffa i Maxa Pechsteina. Szkic problematyki* [w:] *Abiit, non obiit. Studia historyczne poświęcone pamięci Profesora Andrzeja Czarnika* Z. Romanow (red.) Słupsk 2006 s. 123–141.

się między innymi dla Pechsteina azylem przed represjami nazistów wobec twórców tak zwanej *Entartrete Kunst*, nowe znaczenia przylgnęły nie tylko do powstałych wówczas obrazów (z) Pomorza, ale także do obrazów poprzednich i późniejszych. Namalowana w 1945 roku dla parafii w polskiej już Łebie *Madonna orędowniczka*, chociaż (albo tym bardziej, że) obraz nie jest najlepszy artystycznie i technicznie[14], stała się symbolem trudnej historii. Wtórne odkrycie obrazu u progu lat 90. zbiegło się z transformacją ustroju i polityki zagranicznej. Dawny mit malarza mediatora zyskał aspekt kolejny – w strategii polsko-niemieckich relacji, którą jeszcze w latach 80. Władysław Bartoszewski nazwał „budowaniem mostów"[15].

Powracający w ikonografii Pechsteina motyw, zwłaszcza w okresie przynależności do Die Brücke, materialnego kształtu mostu musiał – by użyć określenia Jacques'a Derridy – podlegać *(z)użyciu*, metaforyzacji[16]. Bywał zarazem znakiem i znaczeniem, szczególnie w grafice wiązał się wprost z opisaną symboliką, ulegał też formalnej przemianie. Wczesny drzeworyt pt. *Unter der Brücke* (1906) kontynuuje jeszcze secesyjną miękkość linii i półtonów łagodzących kontrasty. Przedstawia trzech mężczyzn na tle łukowego prześwitu mostu wpisanego w czarą przestrzeń; twarze i pozy siedzących wyrażają jakby bezradność i pasywizm. Scena, inaczej niż w interpretacjach niemieckich badaczy[17], może mieć związek z wstąpieniem do grupy nowych członków – wskazują na to fizjonomie Szwajcara Cuno Amieta, Emila Noldego i Pechsteina, któremu odpowiadałaby postać z prawej strony, w pozycji bardziej swobodnej niż przykucnięte figurki towarzyszy. Czeluść pod mostem oznaczałaby azyl i ochronę, albo – przeciwnie – stan wykluczenia, z którego wyjściem jest wkroczenie na most, akces do wspólnoty. Za dowcipną kontynuację takiej alegorii – zarazem grupy i strategii – można uznać rysunek Heckela

---

[14] Por. m.in. A. Czarnik *Pomorskie plenery Maxa Pechsteina* Słupsk 2003; E. Kal *Glosa o twórczości Maxa Pechsteina* „Acta Cassubiana" t. VI 2004 s. 209–242. Obraz *Madonny* został wykonany na prześcieradle, farbami używanymi do renowacji łodzi; por. M. Pechstein, wyd. cyt. s. 117.

[15] W. Bartoszewski *Budowanie mostów* „Bez Dekretu" Kraków 1987 nr 16 s. 3 i n.; J. Borzyszkowski *Madonna Orędowniczka Maxa Pechsteina z kościoła Wniebowzięcia NMP w Łebie, most między Lebą a Łebą?* por. przypis 1.

[16] J. Derrida *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym* [w:] tegoż *Marginesy filozofii* Warszawa 2004 s. 261 i n.

[17] Według jednej z nich jest to zbiorowy portret, z wizerunkami Heckela, Schmidta-Rottluffa i Kirchnera. G. Reinhardt *Die frühe BrückeBeiträge zur Geschichteund zum Werk der DresdenerKünstlergruppe Brücke in den Jahren 1905 bis 1908* „Brücke-Archiv" Heft 9/10: 1977/1978 s. 44. Inna autorka wskazuje, iż Pechstein daje w tej grafice wyraz utożsamieniu się z grupą; J. Dahlmanns *Die frühe Grafik* [w:] *Max Pechstein...* München 2001 s. 23 repr. il. 87.

z karty pocztowej do Rosy Chapire (1909). Na awersie pocztówki widać spłaszczony łuk mostu, po którym kroczą cztery groteskowe figurki, poprzedzone ręcznym napisem *Brücke glaturiert*[18].

Odmianą graficznego motywu jest s ł o w o - o b r a z, nazwa grupy na plakatach wystaw, typograficznych opracowaniach kronik, tek drzeworytniczych itp. Cechuje je wspólne autorom niestandardowe liternictwo, prymitywizująca stylizacja elementów figuralnych, powiązanych z abstrakcyjnymi. Afisz wystawy w drezdeńskiej galerii Richtera (1909) jest jeszcze tradycyjną kompozycją z czterema portretami, ujętymi wielkim nagłówkiem: *K· G· Brücke*, dosłownie i przenośnie wiążącym części. Radykalizm cechuje opracowanie strony tytułowej teki grafik Heckela (1911), której dominantą jest antytetyczne zestawienie czarnych, pełnych łuków, ideogramów mostu. W górny łuk Pechstein wpisał nazwę grupy i nazwisko autora, na tle dolnej arkady umieścił akt siedzącej kobiety. Wyobrażenie mostu zostało tu zwielokrotnione przez znak językowy i podwójny symbol graficzny. Zasadę bliską tej zastosował Kichner w tytułowej planszy kroniki grupy (1913).

Swoistą ewolucję ku syntezie formy i spotęgowaniu wyrazu można także wykazać w malarskich wersjach mostu. Różnice między jego obrazem impresjonistycznym a ekspresjonistycznym– przy świadomości uproszczenia tej konfrontacji – uzmysławia porównanie na przykład serii płócien Moneta i Muncha – którego wpływ na powstanie Die Brücke jest oczywisty – czy pejzaży z różnych faz twórczości van Gogha lub Henriego Matisse'a. Płótno Pechsteina z mostem na Sekwanie i parowcem (*Brücke über die Seine mit kleinem Dämpfer*, 1908)[19] ujawnia wpływ fowizmu: kolor – jak u Vlamincka, Deraina, wczesnego Braque'a – jest autonomiczny i abstrakcyjny, impastowe plamy piętrzą się w płaszczyznę rzeki przeciętej przęsłami mostu. Także pozornie naiwne zróżnicowanie techniki – krótkie rzuty pędzla w statycznych partiach pejzażu, ruchliwą wodę i dym tworzą miękkie zakola z dłuższych pociągnięć – manifestuje prymitywizację, „powrót do źródeł".

Obrazy mostów we wspomnianej Łebie, z początku lat 20., można w sensie ideowym uznać za jeden z efektów mitu, poszukiwania w pejzażu Pomorza źródeł autentycznej sztuki. W sensie formalnym – nie bez związku z pierwszym – świadczą one o intensyfikacji ekspresji barwy i zerwaniu z dywizjonizmem na rzecz ostrego, wyrazistego konturu lub płaskiej syntetycznej plamy. Rezygnacja zarówno z tradycyjnej iluzji

---

[18] M. M. Moeller *Expressionistische Grüsse. Künstlerpostkarten der „Brücke" und des „Blauen Reiter"* Stuttgart 1991 nr kat. 64 repr. s. 97.

[19] National Gallery of Australia, Canberra, repr. http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=82867&GETCS=1.

przestrzeni, jak i fowistycznej płaszczyznowości, ujęcia z różnych punktów widzenia dają efekt piętrzenia motywów i rozchwiania struktury, na przykład w *Grosse Mühlgrabenbrücke* (1921), *Die alte Brücke*, *Früher Morgen – Leba* (1922)[20]. W innej, wizyjnej wersji tego miejsca, *Früher Morgen* (ok.1921), ciemne, wyolbrzymione kształty mostu wznoszą się na tle świetlistej żółcieni centralnego prześwitu między zaroślami[21]. Taka redukcja narracji, monumentalizm form i hierarchiczny porządek barwny – w miejsce detaliczności i addycyjności poprzednich – bliskie są grupie płócien z drugim, rzecznym mostem w Łebie. Obraz *Strombrücke/Die Brücke von Leba*[22] ma kolorystykę dość tradycyjną i streficzny układ, zakłócony ukosem mostu. W najbardziej bezkompromisowym z tej grupy *Strombrücke in Leba /Sonnenuntergang* (1921)[23] potężna, niemal czarna konstrukcja z szerokimi filarami i długą balustradą wznosi się na czerwono-żółtym tle przez całą szerokość płótna. Oś środkową wyznacza zawieszone nad poręczą żółte słońce z zielonym jądrem i promienistym otokiem oraz wnikająca między filary smuga poświaty (szczegół znany chociażby z pejzaży Muncha). W obrazie *Sonnenuntergang über blauer Brücke in Leba*[24] horyzontalizm i równowagę dekonstruuje szkarłatna łuna, rozciągnięta na boki i szerokim pasmem przebijająca się przez most w partię rzeki. Płótna te antycypują powstały w przełomowym 1933 roku (*Machtübernahme*), odczytywany alegorycznie obraz *Kutter zur Reparattur – Leba*, z widmowymi, ujętymi od dołu sylwetami wycofanych z użycia łodzi na tle oranżowej łuny emanującej z zachodzącego słońca.

Zauważmy tytułem rekapitulacji, iż idea mostu w *oeuvre* Pechsteina tworzy spiralny układ przyczyn i skutków, podlega – by raz jeszcze użyć Derridowskiej dystynkcji metafory – zasadzie c i ą g ł o ś c i[25]. Most jako

---

[20] *Grosse Mühlgrabenbrücke* 1921 Deutsche Bank Col http://www.db_artmag.com/archiv/2003/e/12/4/119.html; *Früher Morgen, Leba* 1922 Milwaukee Art. Museum, repr. http://collection.mam.org/details.php?id=18410; *Die alte Brücke* Collection of Sta Barbara Museum of Art, dat. błędnie 1910–1911; przedstawia most w Łebie, zatem górną granicę czasu powstania należy przesunąć do 1921 r., repr. http://www.artknowledgenews.com/04_05_2011_00_46_33_van_gogh_to_munch_at_the_santa_barbara_museum_of_art_this_summer.html. Most na kanale Chełst jest też tematem akwareli (Bez tytułu, 1922) znanej z katalogu aukcyjnego, dość tradycyjnej, rodzajowo-bukolicznej, z kulisami wysokich brzegów połączonych centralną konstrukcją; repr. http://www.arcadja.com/auctions/it/pechstein_hermann_max/prezzi-opere/22341/.

[21] *Früher Morgen – Leba* ok. 1921Portland Museum of Art, repr. http://www.portlandmuseum.org/exhibitionscollections/collection/otten_gallery.shtml#.

[22] Národní Galerie, Praga.

[23] Nationalgalerie Berlin; repr. http://members.fortunecity.com/jkharrell/.

[24] Repr. http://www.artandculture.com/users/5109-max-pechstein.

[25] J. Derrida, wyd. cyt. s. 269.

narzędzie mitu prowadził do określonych mediacyjnych działań i wyborów artysty; motyw był symbolem grupy i elementem pejzażu poszukiwanej pierwotnej natury, a obraz rzeczywistego mostu (tym bardziej powtarzany) zmitologizował miejsce. Skutki nazistowskiej infamii poszerzyły znaczenia miejsca, potem postawiły artystę w nowej roli mediatora historii; mitologie – miejsca i twórcy – generują kolejne metaforyczne działania, między innymi b u d o w a n i e m o s t ó w. Ich skutki trudno przewidzieć, system pozostaje otwarty.

Myth, Metaphor and Motif. Max Pechstein's Bridges

In general, the text is the first attempt in Polish literature to analyse the relationships between the name Die Brücke, describing the aim and ideas of the artistic group, established in Dresden in 1905, and their implementation. The paper mainly focuses on works by Max Pechstein, who remained connected with the group of German expressionists between 1906 and 1912. The name was coined as a multilayer declaration. It implied introducing art into the areas of modernity, mediation between tradition and the present, search in the origins of creativity, etc. As the draft proves, Pechstein was the leader in implementing the *bridging* ideas, in at least three aspects considered here: myth, metaphor and motif. Texts by F. Nietzsche and J. Derrida's theory of metaphor are important for the purpose of interpretation. Also, the author makes a number of suggestions of perceiving the contents of contemporary graphics including the bridge motif as well as attempts to specify the dating of one of the Pechstein's paintings.

Elżbieta Kal – e-mail: elzbietakal@wp.pl

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

ANNA M. KŁONKOWSKA

VIR RUBEUS I *MULIER CANDIDA* – JUNGOWSKI SYMBOL JEDNOCZĄCY W SZTUCE MALARSKIEJ

Jednym z elementów zawartych w alegorycznych przedstawieniach alchemicznego *opus* jest motyw zaślubin młodej pary, białej kobiety oraz czerwonego mężczyzny. Motyw ten prezentowany jest w literaturze alchemicznej zarówno w postaci ilustracji, jak i opisów literackich.

Celem artykułu jest przybliżenie owego motywu, przedstawienie jego symboliki oraz interpretacji: zarówno w kontekście poddanego estetyzacji zapisu materialnego wymiaru działalności alchemików, jak i odniesienia do jej psychologicznych i filozoficznych aspektów (rozpatrywanych tu w ujęciu Carla Gustava Junga i Mircei Eliadego).

Podstawowym jednak zadaniem artykułu jest próba ukazania obecności symboliki stosowanej w alchemicznych przedstawieniach zaślubin w malarstwie europejskim oraz znalezienia odpowiedzi na następujące pytania: Czym ową obecność można tłumaczyć? Jaka może być interpretacja przedstawianego motywu, jeśli rozpatrywać będziemy go w oderwaniu od symboliki alchemicznych alegorii?

W pierwszym tomie znanego dzieła alchemicznego *Artis Auriferae* znajduje się opis pewnej dramatycznej historii miłosnej, zwanej „wizją filozofa Arisleusa”:

> Kiedy razu pewnego gorliwi uczniowie Pitagorasa byli zebrani, wśród nich najstarszy Arisleus, syn Abladusa, następnie Parys, syn Belchiotusa, Armenius, syn Arcia, Meditantalus, Phaliseus, Achamisius i Parmenides, Eximesias, syn Ad-

minesa zapytał Avercus Arisleusa, czy on nie mógłby na przykładzie lub w przypowieści pomóc budującym sztukę (alchemii) zebrać owoce swego nieśmiertelnego drzewa, które uczniowie filozofa przepowiedzieli, a pozostali zebrani opisali:

Ów odrzekł: chętnie coś powiem, jak potrafię, lecz pewnie nie zaspokoi to twego życzenia.

Na to Pitagoras: Powiedz tylko to, co potrafisz.

A ów: Widziałem siebie i niektórych z zebranych jadących na koniach do brzegu morza. Tam widzieliśmy mieszkańców morza leżących razem, nic niewytwarzających. Sadzili oni drzewa, które nie rodziły owoców, siali, lecz nic nie wschodziło.

I rzekłem do nich: Co się z wami dzieje? Czy nie ma wśród was, choć jest was tak wielu, filozofa, który by was mógł pouczyć?

A oni rzekli: Co to jest filozof?

Jeden odrzekł: Człowiek znający rzeczy.

A oni: Co znaczy jego wiedza?

Na to ja: Gdyby wśród was był filozof, dzieci wasze rozmnażałyby się, rosły by wam drzewa i nie poginęłyby, i owoce nie marnowałyby się, i bylibyście królami, a pokonalibyście wszystkich swoich wrogów.

A oni poszli i powtórzyli to swemu panu królowi morza. Kiedy on nas wezwał i zażądał darów, odrzekliśmy mu: Przynosimy dary tajemne, mianowicie sztukę płodzenia, sadzenia drzew i siania; kto będzie jeść owoce z tych drzew, ten nie będzie nigdy głodować.

A ów: Bardzo wielki dar, jeśli mistrz wasz to zaprawdę przysłał. Więc mówicie, że co przynosicie?

A ja: Panie, chociaż zwiesz się królem, źle rządzisz i panujesz. Połączyłeś płeć męską z męską, a wiesz przecie, że mężczyźni nie rodzą. Rozmnażanie odbywa się przez związek kobiety z mężczyzną. Zaprawdę tylko wówczas powstaje coś, gdy natura miesza się z naturą, pierwiastek męski z żeńskim, coś odpowiedniego z czymś odpowiednim, coś zdatnego z czymś zdatnym.

A ów: Mam syna i córkę, jestem królem swoich poddanych dlatego, że oni dzieci nie mają. Ja urodziłem syna mego i córkę z mego mózgu.

A ja: Przyprowadź swego syna Tabritiusa.

Aby się to stało, zarządziłem, aby do nas przyprowadzono także jego siostrę Beję.

Król zapytał: Dlaczego chcecie Beję?

Ja: Bo zapłodnienie nie może nastąpić bez niej i chociaż ona jest siostrą brata, jest ona kobietą, ona go udoskonali, bo jest z jego natury.

Przyprowadzono Beję, czystą, delikatną i łagodną dziewczynę. Po połączeniu przez nas Tabritiusa z Beją zapytał król: Czy mąż teraz pojmie swoją małżonkę?

Ja: Tak przykazał nasz ojciec Adam swoim synom, i jeżeli ty królu zgodzisz się na to, będziesz bardzo szczęśliwy, urodzi ci się wielu królów i królowych, wnuków i wnucząt, a syn twój Tabritius i jego siostra Beja przyniosą ci bogactwo, a gdy umrą, znów ożyją.

Król zgodził się, a gdy brat leżał przy swojej siostrze, nagle zmarł. Wówczas król zamknął mnie i was do szklanego domu, nad nim postawił drugi, nad tym jeszcze jeden dom, tak, że byliśmy uwięzieni w trzech domach.

Wówczas rzekłem do króla: Dlaczego nałożyłeś na nas tak pospiesznie karę? Pozostaw nam przynajmniej Twoją córkę, może synowi twemu Tabritiusowi życie zostanie przywrócone.

A ów: Chcecie zapewne jeszcze zabić córkę?

A ja: Nie karz nas przedwcześnie, królu, zaczekaj trochę, oddaj nam twoja córkę, a wkrótce będziesz miał swego syna i swoją córkę żywymi.

Zostali nam oddani i pozostali u nas w więzieniu 80 dni, a my przebywaliśmy w ciemności fal i tak nie szkodził nam silny letni upał ani ruchy morza. Zmęczeni, widywaliśmy ciebie Mistrzu we snach i prosiliśmy, byś nam udzielił pomocy, przysyłając swego ucznia Harforetusa (Harpokratosa), który jest praprzyczyną pokarmu. Kiedy to nastąpiło, cieszyliśmy się i mówiliśmy do króla: Teraz twój syn, który był przeznaczony na śmierć, będzie żył[1].

---

[1] *Aenigma(ta) ex visione Arislei philosophi, et allegoriis sapientum* [w:] *Artis Auriferae* t. 1 Basel 1593 s. 146–149 [za:] H. E. Fierz-Dawid *Historia rozwoju chemii* J. Sawlewicz (tł.) Warszawa 1958 s. 94–98. W oryginale: „Congregatis denuo Philosophorum discipulis quibusdam studiosioribus, Pythagoras, quorum superior Arisleus Abladi filius, deinde Paris Belchioti filius, Armenius Archiae filius, Meditantalus, Phalisaeus, Echamisius & Parmenides, & Eximesias Admiri filius, Averca quaesivit ex Arisleo, possetne dicendo efficere, ut exemplo aut parabola liceret investigatorius artis, ex arbore illa immortali, fructus, quam Philosophorum discipuli praedicti caeterique in Turba descripserant, colligere. Et ille lubenter quidem dicam, uti potero sed non forte satisfacturus voluntati tuae. Rursusque, Pythagoras: Dic igitur quam apte poteris. Et ille: vidi me & quosdam ex Turba equitantes ad maris littora, & ecce habitatores maris secum invicem concubantes, & nihil eis gignebatur: & arbores plantantes, non tamen fructificantes: & seminantes nec quicquam nasci. Et dixi: Quid vobis? Nunquid quamvis multi sitis, nemo Philosophus est, qui vos doceat? &dixerunt illi: Quid est Philosophus? Ait ille: Qui res novit. & illi: Quid prodest eius scientia? & ego: Si in vobis Philosophus esset filii vestri multiplicarentur, & nascerenur vobis arbores, & non morerentur, & fructus non extinguerentur, & essetis reges, omnes inimicos vestros superantes. Euntes illi, significaverunt haec domino suo Regi marino. Cumque; ab illo vocati essemus, muneraque postularet, respondebamus: Munera nos occulta portare, generandi scilicet artem, & arbores plantandi, & feminandi, ex quibus arboribus & fructibus qui comedet, non esuriet unquam. Et ille: Maximum munus, si hoc revera misit magister vester. Dicite ergo, quid habetis? & ego: Domine quamvis rex sis male tamen imperas & regis: masculos namque masculis coniunxisti, sciens quod masculi non gignunt. Generatio enim ex mare & foemina est coniunctis veraque; fit generatio, si natura naturae, masculus foemellae, conveniens convenienti, aptumque; apto commiscetur. Et ille: Filium quidem & filiam habeo, proptereaque; rex sum meorum subditorum, quoniam illi horum nihil habent: ego tamen filium & filiam meo in cerebro gestavi. Et ego: Duc ad nos filium tuum Thabritium. Quo audito, postulavi & sororem eius Beyam nobis adducendam. Rex ait: Cur Beyam vultis? Et ego: Quia generatio non fit absque ea, & quamvis soror sit fratris, & foemina: tamen emendat ipsum, eo quod ex ipso est. Producta autem coram Beya, ecce puella candida, tenera & suavis. Coniungentibus autem nobis Thabritim & Beyam, En ait rex: nunquid vir duxit uxorem suam? Et ego: sic pater noster Adam iussit filios suos, & tu si in hoc acquiesces, o Rex, beatus eris, & generabunt tibi reges ac reginas, nepotes & neptes plurimos: & filius tuus Thabritis, & soros eius Beya lucrabuntur tibi, & mortui si fuerint, revi-

W drugim tomie tej samej księgi znaleźć można uzupełnienie owej historii:

> Gabricus [Tabritius] umarł zaraz po połączeniu z Beją. Wówczas Beja podniosła się nad nim i zamknęła go w swojej macicy, tak, że jego prawie nie było widać. Ogarnęła Gabricusa z taką miłością, że wchłonęła go zupełnie w siebie i rozebrała na najmniejsze niepodzielne części. […]
>
> Co było jak mleko, zmieniło się w łonie w krew,
> Co było blade, stało się czarnym, to, co czerwone, rozpuszcza się i zamienia w kamień,
> Gdy biała kobieta poślubiła czerwonego mężczyznę, obejmują się i łączą się z sobą w objęciach,
> Rozpuszczają się nawzajem w sobie,
> Zostają w sobie zmieszani, tak, że z dwóch ciał powstaje jedno[2].

W literaturze alchemicznej jest wiele alegorycznych opisów odnoszących się do zaślubin owej młodej pary królewskiej: czerwonego mężczyzny (*vir rubeus*) i białej kobiety (*mulier candida*). Jak pisze Norton w swoim poemacie *The Ordinall of Alchimy*:

---

viscent. Acquiescente autem Rege, & fratre cum sorore concubante, ecce confestim mortuus est Thabritis. Quare rex, me & vos vituperans, in domo vitrea incarceravit, supra quam domum aliam ae dificavit, supra quam etiam aliam, & in tribus domibus captifuimus. Tunc dixi Regi: Ex qua causa festinans, poenam nobis intulisti? Trade nobis saltem denuo filiam tuam, forte redditura est vitam filio tuo Thabriti. Et ille: Nunquid vultis meam amplius interficere filiam? Et ego: Noli festinatre Rex, & cruciatus nobis inferre: sustine aliquantulum, & tuam nobis trade filiam, & paulo post habebis & filium & filiam denuo viventes. Tradita autem illa, mansit nobiscum in carcere 80 diebus, & mansimus in tenebris undarum, & intenso aestatis calore, ac maris perturbationem, cuiusmodi nunquam accidit nobis. Nos igitur fessi, vidimus te magistrum in somnis & petivimus, ut nobis subsidium ferres, & mittens discipulum tuum Harforetum, qui nutrimenti author est. Eo autem concesso, gavisi sumus, ad Regem dicentes: Quod filius tuus vivit, qui morti fuerat deputatus". Wprowadzono korektę oryginalnej pisowni ze starodruku.

[2] *Rosarium Philosophorum* [w:] *Artis Auriferae* t. 2 Basel 1593 s. 246–247 [za:] H. E. Fierz-Dawid *Historia*… wyd. cyt. s. 98. W oryginale (wprowadzono korektę oryginalnej pisowni ze starodruku): „Gabrici enim cum Beya concubium protinus mortuum est. Nam Beya ascendit super Gabricum, & includit eum in suo utero, quod nil penitus videri potest de eo. Tantoque amore amplexata est Gabricum, quod ipsum totum in sui naturam concepit, & in partes indivisibiles divisit. [...]

Quae quasi lac fuerat conceptio sanguinem mutat,
Pallida nigrescunt, rubea diffusa litescunt,
Candida mulier, si rubeo sit nupta marito,
Mox complexantur complexaque copulantur.
Per se solvuntur, per se quoque consiciuntur,
Ut duo qui fuerant, unum quasi corpore fiant".

That is to saie, if ye take heede thereto,
Then is the faire White Woman
Married to the Ruddy Man.
Understandinge thereof if ye would get,
When our White Stone shall suffer heate,
And rest in Fier as red as Blood,
Then is the Marriage perfect and good[3].

Również Ripley w dziele *The Compound of Alchymie* odwołuje się do tej samej alegorii, pisząc o „Czerwonym Mężu i jego Białej Żonie" (the Red Man and hys Whyte Wyfe[4]):

Consyder fyrst the Latytude of thy Precyous Stone
Begynnyng in the fyrst syde notyd in the West,
Where the Red Man and the White Woman be made one
Spowsyd wyth the Spryts of lyfe to lyve in love and rest[5].

Ta sama symbolika pojawia się także w wielu ilustracjach alchemicznych (ryc. 1, ryc. 2).

Nietrudno domyślić się, że opowieść o zaślubinach owej czerwono-białej pary królewskiej to alegoryczne przedstawienie receptury na otrzymanie kamienia filozoficznego (*lapis philosophorum*)[6]: Król morza (*rex marinus*) ze swoim bezpłodnym ludem i jałową krainą jest symbolem *materia prima*, znajdującej się jeszcze w stanie *exanimis* i stanowiącej jedynie pewną potencjalność, która – na skutek mieszania się i łączenia z sobą tylko tego, co jednorodne – pozostaje niezaktualizowana. Ów Stary Król (Król-Ojciec), z którego, w wyniku „ciąży mózgowej" (*gestatio in cerebro*)[7], rodzi się syn i córka, na początku nie zdaje sobie sprawy, że właśnie w jego dzieciach drzemie klucz do „zmartwychwstania" i odnowienia jego natury w postaci Młodego Króla (po wszystkich przemianach, które będzie musiała przetrwać). Nieprzypadkowo też imiona królewskich dzieci, których zaślubiny są głównym wątkiem tej historii: Tabritius (Gabricus) i Beja, pochodzą od arabskich słów „Kibrit' (siarka) i „Al-

[3] T. Norton *The Ordinall of Alchimy* [w:] *Theatrum Chemicum Brittannicum* E. Ashmole (ed.) London 1652 (reprint z 1992 roku, Kessinger Publishing) s. 90.

[4] G. Ripley *The Compound of Alchemie* [w:] *Theatrum Chemicum Brittannicum* wyd. cyt. s. 187.

[5] Tenże *The Compound of Alchemie* [w:] *Theatrum Chemicum Brittannicum* wyd. cyt. s. 186.

[6] Por. H. E. Fierz-Dawid *Historia…* wyd. cyt. s. 98–109.

[7] „Ego tamen filium et filiam meo in cerebro gestavi". *Visio Arislei* [w:] *Artis Auriferae...* wyd. cyt. t. 1 s. 147.

-baida" (biel, w tym wypadku odnosząca się do rtęci). Są to bowiem składniki używane zazwyczaj w *opus alchymicum*, będące odpowiednikiem złota (Słońce, któremu odpowiadał kolor czerwony[8] i pierwiastek męski) i srebra (Księżyc, któremu przypisywano kolor biały i pierwiastek żeński). Zaś wynikiem połączenia (zaślubiny) obu tych składników jest czarny siarczek rtęci. Ów czarny preparat, jako czerń doskonała, oznaczał etap *nigredo* (etap śmierci i związanego z nią rozkładu), który – zgodnie z zasadami *opus* – musi nastąpić przed ostatecznym zmartwychwstaniem. Dlatego też łoże ślubne młodej pary zamienia się w łoże śmierci, a Gabricus rozkłada się w ciele Bei na najmniejsze niepodzielne części. Natomiast potrójny szklany dom, w którym zamknięci zostali bohaterowie opowieści i przez 80 dni przebywali w upale, to szklana retorta, w której – w wysokiej temperaturze – w wyniku sublimacji czarnego siarczku rtęci alchemicy otrzymywali krystaliczny cynober, po roztarciu zmieniający kolor na jasnoczerwony. Czerwień ta jest właśnie oznaką osiągnięcia ostatniego etapu dzieła: *rubedo,* będącego zarazem celem całego procesu.

Gabricus i Beja – czerwony król (siarka mędrców lub złoto) i biała królowa (rtęć mędrców lub srebro)[9] – symbolizują proces zjednoczenia przeciwieństw (*coniunctio oppositorum*), przedstawiany jako połączenie lub małżeństwo elementu męskiego i żeńskiego, brata i siostry, Słońca i Księżyca, złota i srebra, siarki i rtęci, formy i materii etc.[10] Zgodnie z aksjomatem Marii Żydówki, który głosi: „Jedno staje się dwojgiem, dwoje trojgiem, z trojga powstaje jedność jako czwórca"[11] – pochodzą oni z jednego (stary król), są dwojgiem, ale przy udziale trzeciego (Merkuriusz[12] symbolizowany przez filozofów w wizji Arisleusa) łączą się

[8] W symbolice alchemicznej słońcu przypisywano zarówno kolor czerwony, jak i żółty (tak jak i złoto może przybierać obie te barwy). Czerwone złoto było jednak przez alchemików bardziej cenione, stąd prawdopodobnie bierze się większa popularność tego koloru w alegorycznych przedstawieniach owego pierwiastka chemicznego (a przez analogie – także siarki). Jak twierdzi Jung: „Słońce jako złoto i ciało niebieskie zawiera […] aktywną siarkę czerwoną, która jest gorąca i sucha. To właśnie ze względu na tę czerwoną siarkę alchemiczne Słońce – a także złoto – jest czerwone". C. G. Jung *Mysterium coniunctionis* Warszawa 2002 s. 129.

[9] Por. J. Read *Prelude to Chemistry. An Outline of Alchemy, its Literature and Relationships* New York 1937 (reprint z 1997 roku, Kessinger Publishing) s. 92.

[10] Por.tamże, s. 139.

[11] Za: C. G. Jung *Psychologia a alchemia* R. Reszke (tł.) Warszawa 1999 s. 34. Inna przykładowa wersja tłumaczenia sentencji Marii Prorokini brzmi: „Dwa stanowią jedność, podobnie jak cztery, jeden staje się dwoma, dwa będą trzema". R. Bugaj *Hermetyzm* t. 1 Warszawa 1998 s. 132.

[12] Merkuriusz (podobnie jak Ouroboros, z którym nieraz był utożsamiany) jest centralną postacią całego procesu alchemicznego. Jako rtęć (której – jako bóstwo planetarne – przypisany był właśnie Merkury) jest on składnikiem procesu. Zarazem

w coś czwartego[13], co znów jest jednością. Owocem tego połączenia jest Syn Filozofów: istota hermafrodytyczna, będąca symbolem Kamienia Filozoficznego (*Rebis*) i zarazem doskonałości, jako dwój-jedni połączonych przeciwieństw (ryc. 3).

Zgodnie z założeniami alchemii – zwanej też sztuką spagiryczną – zaślubiny ich stanowią połączenie przeciwieństw, które przyciągają się i odpychają, pragną siebie i są sobie niechętne. Podobnie jak w myśli Empedoklesa[14], przeciwieństwa te rozdzielają się i jednoczą na powrót dzięki siłom nienawiści i miłości, które umożliwiają powstawanie rzeczy na skutek przemiany i przechodzenia z jednych w drugie (alchemiczna transmutacja).

* * *

Zastanawiający wydaje się jednak fakt, że ów motyw przedstawiający parę złożoną z białej kobiety i czerwonego[15] mężczyzny pojawia się również w dziełach malarskich, dla których trudno byłoby udowodnić jakiekolwiek inspiracje symboliką alchemiczną. Przykładem są tu dzieła Hansa Baldunga Griena (*Śmierć i dziewczyna*, ryc. 4), Josepha Heintza (*Porwanie Prozerpiny*, ryc. 5), Niccolò dell'Abbatego (również *Porwanie Prozerpiny*, ryc. 6) czy Paula Cézanne'a (*Porwanie*, ryc. 7).

Na pierwszym z nich przedstawiona para, czerwony mężczyzna i biała kobieta, jawi się jako wyobrażająca przeciwieństwo witalności, zmysłowości i piękna, które uosabia kobieta, oraz odpychającej martwoty

---

jest on duchem kierującym całą przemianą (przedstawiany na przykład jako uskrzydlony starzec udzielający ślubu młodej parze lub gołębica). On też jest Młodym Królem (w którym odradza się Stary Król), będącym połączeniem pary królewskiej, którą tworzą brat i siostra, hermafrodytycznym owocem ich związku, który w postaci dwój-jedni stanowi doskonałość będącą celem procesu alchemicznego.

[13] Co istotne, para przeciwieństw, zjednoczona w wyniku *coniunctio oppositorum* pod postacią dwój-jedni, wywodzona jest najczęściej z czterech Arystotelesowskich elementów, które jednoczą się w trakcie *opus*.

[14] Filozofię Empedoklesa nie bez powodu uważa się za ważne źródło inspiracji dla myśli alchemicznej. Zarówno filozofia presokratejska, jak i myśl Arystotelesa oraz Platona wywarły ogromny wpływ na alchemiczną wizję rzeczywistości. W kwestii tematu wpływu greckiej filozofii przyrody na alchemię odsyłam do pracy: A. J. Hopkins *Alchemy, Child of Greek Philosophy* New York 1934 (reprint: Kessinger Publishing 2007).

[15] Jak zostało to zaznaczone w przypisie 8, mężczyźnie uosabiającemu w symbolice alchemicznej siarkę (złoto, Słońce) mógł również być przypisany kolor żółty. Tę barwę przybiera postać śmierci na innym obrazie Hansa Baldunga Griena, z lat 1518–1520, również – jak omawiany w tym artykule obraz z 1517 roku – przedstawiającym motyw „dziewczyny i śmierci".

mężczyzny. Nie bez powodu obraz ten, często nazywany obecnie *Eros i Thanatos*, ukazuje też połączenie przeciwieństw twórczej potencji życia i unicestwiającej śmierci, które w historii alchemicznych kochanków splatają się, kiedy ich ślubne łoże zamienia się w łoże śmierci, zaś gody kończy *nigredo* (unicestwienie, rozkład) przed ostatecznym odrodzeniem.

Natomiast w scenach porwania, w których również zwraca uwagę biel ciała kobiety i czerwień mężczyzny (w *Porwaniu Prozerpiny* podkreślona dodatkowo przez kolor szaty mężczyzny), widać przeciwieństwo elementu biernego (omdlewająca, słaba, bezwolna kobieta) i aktywnego (silny, zdecydowany, działający mężczyzna). Scena ta ukazuje również element przyciągania i odpychania, ambiwalencji, która – jak zostało to już wyżej zaznaczone – charakteryzuje wzajemny stosunek alchemicznych kochanków. Sam motyw porwania (zwłaszcza interpretowany w kontekście mitu o Prozerpinie i Plutonie) posiada bowiem zarówno element sceny miłosnej, jak i sceny przemocy. Splatają się tu zatem miłość i nienawiść.

Oba motywy (*Śmierć i dziewczyna* oraz przedstawione malarskie wyobrażenia sceny porwania) zakładają w sugerowanej fabule pewne wykroczenie poza zwykły, naturalny bieg rzeczy: czy będzie to skontrastowanie pełnego witalności życia ze śmiercią (na obrazie Griena obie postacie zdają się w rażący sposób nie pasować do siebie, jakby każda z nich wykluczała obecność tej drugiej), czy też gwałtowna natura przedstawionych scen porwania, które zarazem wzburzają nas i fascynują. Także dzieło alchemiczne obarczone było świadomością ingerencji w naturalny bieg rzeczy: dążąc do połączenia przeciwieństw i transmutacji materii, alchemik ingerował przecież w prawa Natury[16]. Być może dlatego właśnie, aby podkreślić wykraczanie poza naturalny stan rzeczy, symbolika połączenia pary alchemicznych kochanków obciążona jest motywem kazirodczego (nienaturalnego) związku brata z siostrą[17].

Jak zatem można wytłumaczyć obecność omawianego tu motywu pary: czerwonego mężczyzny i białej kobiety w dziełach malarskich niezwiązanych z tradycją alchemiczną? Odpowiedzi na to pytanie, jak się zdaje, należy poszukać w pracach Carla Gustava Junga.

Zdaniem Junga, sztuka może być nośnikiem treści nieświadomości zbiorowej, które za jej pośrednictwem ujawniają się pod postacią symboli[18]. Dzieje się tak w wypadku wytworów sztuki wizjonerskiej, które

---

[16] Por. M. Eliade *Kowale i alchemicy* A. Leder (tł.) Warszawa 2007 s. 185.

[17] W pismach alchemicznych, na przykład u Riplaeusa (sir George Ripley), pojawia się również motyw kazirodczego związku matki i syna.

[18] Por. A. Warmiński *Filozofia sztuki C. G. Junga* Kraków 1999 s. 25.

posiadają charakter ponadosobowy, a ich treść oraz forma ostatecznie nie są wynikiem świadomego oddziaływania artysty[19]. Zawarte w tych dziełach symbole „nigdy [nie] są wymyślane świadomie, lecz są zawsze wytworem nieświadomości przekazywanym za pomocą objawienia lub intuicji"[20]. Symbole bowiem – pełniąc rolę mediatorów między świadomością i nieświadomością – odnoszą się do archetypów i sfery *numinosum*. Stąd też wypływa ich uniwersalny, ponadjednostkowy charakter. Dlatego także podobne symbole kolektywne mogą przejawiać się w różnych, niezależnych od siebie snach, wizjach czy dziełach sztuki[21].

Czy zatem również ów popularny w symbolice alchemicznej motyw połączenia czerwonego mężczyzny z białą kobietą, którego obecność odnaleźć można i w obrazach autorów niepozostających pod wpływem myśli alchemicznej, możemy odczytywać jako symbol uniwersalny, o charakterze kolektywnym, którego korzenie tkwią w nieświadomości zbiorowej i który odsyła nas do wyobrażeń archetypicznych?

Jung – jak wiadomo – interesował się tradycją alchemiczną i sporą część swojej pracy poświęcił jej symbolice. Również omawiany tu motyw połączenia pary alchemicznych kochanków nie pozostał przez niego niezauważony. Jung często odwołuje się do alchemicznej *coniunctio oppositorum* i różnych jej wariantów symbolicznych[22], zaś w dziele *Psychologia a Alchemia* znajduje się nawet omówienie i analiza *Visio Arislei*[23]. Jednak – aby nie odbiegać zbytnio od tematu niniejszego artykułu – chciałabym w tym miejscu ograniczyć się wyłącznie do motywu alchemicznych kochanków wyobrażanych pod postacią czerwonego mężczyzny i białej kobiety, pomijając tym samym zarówno Jungowską analizę pozostałych elementów owych *hieros gamos* i związanej z nimi symboliki, jak i alternatywne symboliczne wyobrażenia *opus alchymicum*[24].

---

[19] Por. tamże, s. 27.

[20] C. G. Jung *On Psychic Energy* [w:] *The Structure and Dynamics of Psyche* London and Henley 1969 s. 48 [za:] A. Warmiński, wyd. cyt. s. 18.

[21] Por. A. Warmiński, wyd. cyt.; Z. Rosińska *Jung* Warszawa 1992 s. 82–120.

[22] Patrz C. G. Jung *Mysterium…* wyd. cyt.; tenże *Psychologia a alchemia* wyd. cyt.; tenże *Rebis, czyli kamień filozofów* J. Prokopiuk (tł.) Warszawa 1989.

[23] Tenże *Psychologia a alchemia* wyd. cyt. s. 372 i n.

[24] Alternatywne warianty symbolicznych wyobrażeń *opus* można – w myśl teorii Junga – tłumaczyć tym, iż „mimo że indywidualne formy przeżycia charakteryzują się nieprzewidywalną różnorodnością, to jednak – jak pokazuje symbolika alchemiczna – krążą one wokół pewnych ośrodkowych typów, które występują powszechnie" (C. G. Jung *Psychologia a alchemia* wyd. cyt. s. 540). Jak twierdzi Jung, alchemicy poszukiwali również innych, niż motyw hierogamii, symboli wyrażających owo zjednoczenie przeciwieństw: „Najwyraźniej potrzebne były tu bardzo różne, a nawet przeciwstawne symbolizmy, aby w wyczerpującej formie opisać paradoksalną naturę idei *coniunctio*" (tenże *Mysterium…* wyd. cyt. s. 575).

Ów czerwony mąż i biała żona, stanowiący jedno z alegorycznych wyobrażeń jednoczących się przeciwieństw, jakie spotkać można w dziełach alchemicznych[25], reprezentują – zdaniem Junga – parę przeciwieństw psychicznych[26]. Jest to wyobrażenie mających zjednoczyć się elementów (przeciwieństw psychicznych), które – będąc sobie z jednej strony pokrewne – są zarazem względem siebie przeciwstawne. Dlatego jest to kazirodczy związek brata z siostrą (pokrewność jednoczonych elementów)[27], gdzie alchemiczni kochankowie symbolizują zarazem dwa przeciwstawne sobie czynniki (jako przeciwieństwo mężczyzna – kobieta)[28]. Ich zaślubiny zaś to zjednoczenie przeciwieństw, które – zgodnie z zasadą działania sił miłości i nienawiści w filozofii Empedoklesa – jednocześnie i pragną się, i odpychają. Jak pisze Jung:

> Czynniki łączące się w *coniunctio* wyobrażane są jako człony opozycji, które albo wrogo się sobie przeciwstawiają, albo miłośnie przyciągają. […] Punkt szczytowy podejmowanych przez alchemię wysiłków zmierzających do zjednoczenia przeciwieństw *Chymische Hochzeit* przedstawia jako wieńczący Dzieło akt najwyższego zjednoczenia. Po przezwyciężeniu wrogości czterech żywiołów pozostaje jednak jeszcze ostatnie, najsilniejsze przeciwieństwo, którego alchemicy nie mogli wyrazić trafniej, jak tylko w formie wzajemnych relacji tego, co męskie, i tego, co żeńskie. Spoglądając na tę opozycję, myślimy co prawda przede wszystkim o mocy namiętności i miłości popychającej ku sobie opozycyjne bieguny, zapominamy jednak, że takie silne przyciąganie potrzebne jest tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z równie silnym odpychaniem się biegunów w ramach jednego związku[29].

---

[25] Inne wyobrażenia pary jednoczonych przeciwieństw to np. syn i matka, słońce i księżyc, duch i ciało, ogień i woda, uskrzydlony i bezskrzydły wąż, jednorożec i jeleń, czarny i biały kwiat, dwa przeciwstawne sobie ptaki lub ryby etc. Tak duża różnorodność symbolicznych przedstawień *coniunctio oppositorum* była dla Junga związana z przekonaniem, że, „jak wszystkie treści numinalne, również te, które tu należy wziąć pod uwagę, przejawiają tendencję do autoamplifikacji – stanowią one jądra, wokół których tworzą się i zbierają synonimy". (tenże *Mysterium*... wyd. cyt. s. 561).

[26] Por. tenże *Psychologia a alchemia* wyd. cyt. s. 376, 465.

[27] Motyw kazirodztwa w innym miejscu Jung tłumaczy inaczej: „Para złożona z brata i siostry obrazuje (…) jakąś istotną treść nieświadomą. (…) Jak zwykle w takich wypadkach, przeciwieństwo, czyli jakiś przykry konflikt, wypływa potem na powierzchnię (…). Jako że konflikt nigdy nie jest wolny od komplikacji moralnych, został on – jeśli spojrzymy nań z tej właśnie perspektywy – adekwatnie zobrazowany w formie odrażającego kazirodztwa". Tenże *Psychologia a alchemia* wyd. cyt. s. 467.

[28] Por. Tenże *Mysterium*… wyd. cyt. s. 569.

[29] Tamże, s. 19 i 125.

Czym zaś są owe dwa przeciwieństwa psychiczne, które – będąc podobnej natury – są sobie zarazem przeciwstawne? Ta para przeciwieństw, której symbolem są świętujący swoje zaślubiny *Sol* i *Luna* (przedstawiani jako *vir rubeus* i *mulier candida*), to przeciwieństwo świadomości i nieświadomości[30], których zjednoczenie pod postacią żywiołu męskiego i żeńskiego stanowi obraz archetypowy[31]. Połączenie zaś przeciwieństw świadomości i nieświadomości prowadzi do Jaźni, stanowiącej całkowitość *psyché* świadomej i nieświadomej[32]. Chemiczna procedura *coniunctio* stanowi zatem akt syntezy psychicznej[33] na drodze do osiągnięcia celu procesu indywiduacji, który alchemik wyprojektował na materię i procesy przemian chemicznych[34]. I tak – zdaniem Junga – alchemiczna, fizyczna transmutacja materii (jej przemiana w substancję doskonałą) była dla prawdziwych adeptów tej sztuki nie celem samym w sobie, lecz zewnętrznym przejawem osiągnięcia wewnętrznej, psychicznej przemiany ich samych. Istota przemian fizycznych, zachodzących w trakcie działań laboratoryjnych, była więc dla nich przede wszystkim odzwierciedleniem równolegle przebiegającego procesu psychicznego, wyprojektowanego na materię[35].

Jednak owo *coniunctio solis et lunae* jest zarazem zjednoczeniem *animy* i *animusa* – dwóch przeciwstawnych elementów nieświadomości[36], ponieważ – zgodnie z założeniami psychologii analitycznej Junga – macierzyński *eros*, który kształtuje kobiecą świadomość, u mężczyzny przybiera formę znajdującej się w nieświadomości *animy* i – przeciwnie – ojcowski *logos*, będący składnikiem świadomości mężczyzny, u kobiety stanowi dominującego w jej nieświadomości *animusa*[37]. *Hieros gamos*, jako jednoczenie się przeciwieństw, to – oprócz *unio mentalis* (zjednoczenie ducha i duszy) – także zjednoczenie opozycji tego, co duchowe z ciałem[38]. Jak twierdzi Jung: „*unio mentalis* nie oznacza ostatecznie

---

[30] Tamże, s.145.

[31] Por. tenże *Podstawy psychologii analitycznej* Warszawa 1995 s. 151.

[32] Por. tenże *Mysterium*... wyd. cyt. s. 150.

[33] Por. tamże, s. 563.

[34] Por. tenże *Psychologia a alchemia* wyd. cyt. s. 532, 539.

[35] Por.tamże, s. 46–47; tenże *Mysterium*... wyd. cyt. s. 660.

[36] Por. tenże *Mysterium*... wyd. cyt. s. 22, 179.

W *Psychologii a alchemii* (wyd. cyt. s. 467, 469) Jung pisze: „Para złożona z brata i siostry obrazuje zatem nieświadomość czy też jakąś istotną treść nieświadomą (...). Król wyobraża dominującą świadomość, która w konfrontacji z nieświadomością zostaje przez nią pochłonięta – w wyniku tego powstaje *nigredo*, a zatem stan ciemności, który jednak ostatecznie prowadzi do regeneracji i odrodzenia króla".

[37] Por. tenże *Archetypy i symbole* Warszawa 1993 s.72–87. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że wskazywane przez Junga paralele między symboliką alchemiczną i założeniami psychologii analitycznej odnoszą się do psychologii mężczyzny.

[38] Por. tenże *Mysterium*... wyd. cyt. s. 22.

punktu kulminacyjnego, lecz tylko pierwszy etap procedury alchemicznej […]. Drugi etap osiąga się w ten sposób, że *unio mentalis*, czyli zjednoczenie ducha i duszy, zostaje powiązana z ciałem"[39]. Na tym etapie *opus* mężczyzna wyobraża zmaterializowanego ducha, a kobieta uduchowioną materię[40]. „Spełnienia *misterium coniunctionis* można się jednak spodziewać dopiero wtedy, gdy jedność duch-dusza-ciało zwiąże się z *unus mundus* Początku"[41], który symbolizuje postać Merkuriusza, jako *medium coniugendi*[42].

Coniunctio, przedstawiane za pomocą zaślubin królewskiego rodzeństwa, zawiera zatem obraz kolejnych etapów jednoczenia przeciwieństw psychicznych na drodze do indywiduacji. Zdaniem Junga, połączenie świadomości i nieświadomości, które „poprzez wspólny punkt środkowy nazywa się jaźnią"[43], jest ostatnią stacją na tej drodze. Jak twierdzi Jolande Jacobi:

> Archetypowy obraz tego zdarzenia, tego przekształcenia przeciwieństw w coś trzeciego – *coincidentia oppositorum* – wyższą syntezę, wyrażony jest przez tak zwany symbol jednoczący, który reprezentuje częściowe systemy psychiczne zjednoczone w jaźni na nadrzędnej wyższej płaszczyźnie[44].

Często przywoływanym w pracach Junga przykładem owego symbolu – przywracającego równowagę między świadomym „ja" a nieświadomością – jest mandala. W alchemii jednak tę samą funkcję pełni *Rebis* (*lapis philosophorum*), przedstawiany jako doskonały owoc związku owej jednoczącej się królewskiej pary złożonej z czerwonego męża i jego białej małżonki. *Rebis*, przedstawiany jako hermafrodyta, jest właśnie syntezą połączonych przeciwieństw i symbolem odrodzenia po stadium rozpadu (*nigredo*) w nowej, doskonałej postaci (ryc. 8). Jak twierdzi Jung:

> Środkowy punkt mandali symbolizuje ostateczna jedność wszystkich archetypów, a także różnorodność świata zjawisk, toteż tworzy on archetypowy odpowiednik metafizycznego pojęcia *unus mundus*. Alchemicznym tego odpowiednikiem jest *lapis philosophorum* oraz jego synonimy, zwłaszcza *microcosmus*[45].

---

[39] Tamże, s. 569.

[40] Por. J. Jacobi *Psychologia C. G. Junga* S. Łypacewicz (tł.) Warszawa 1993 s. 170.

[41] C. G. Jung *Mysterium…* wyd. cyt. s. 569.

[42] Por. tamże, s. 563, 565. Na temat złożonej i paradoksalnej natury Merkuriusza patrz: tenże *Duch Merkuriusz* [w:] tegoż *Rebis…* wyd. cyt. s. 289–351.

[43] J. Jacobi, wyd. cyt. s. 172.

[44] Tamże, s. 181–182.

[45] C. G. Jung *Mysterium…* wyd. cyt. s. 566–567.

Przedstawione wyobrażenia malarskie, zawarte w dziełach Griena, Cézanne'a, dell'Abbatego i Heintza, można interpretować niezależnie od symboliki alchemicznej: biel kobiety w każdym wypadku tłumacząc aktualnymi kanonami piękna, pragnieniem ukazania jej świeżości, młodości i delikatności skóry – tym samym kontrastując ją z czerwienią mężczyzny, sugerującą jego okrzepłą siłę (Cézanne), czy też nasuwającą skojarzenie z bogiem podziemia (Heintz, dell'Abbate) lub śmiercią ukazaną jako szczątki odsłaniające wnętrze ludzkiego ciała (Grien). Możemy jednak skojarzenie z postaciami *vir rubeus* i *mulier candida* z alchemicznych wyobrażeń odczytać również jako przejawiającą się w tych dziełach (poza świadomością tworzących je artystów) treść nieświadomości zbiorowej. Wówczas widoczny w analizowanych tu obrazach wizerunek owej mającej połączyć się czerwono-białej pary wyraża nieuświadomione treści i „mediuje między świadomością a nieświadomością w tym sensie, że stanowi wyraz podstawowych napięć między przeciwieństwami zawartymi w ludzkiej psychice, łagodząc je lub przezwyciężając poprzez zjednoczenie opozycyjnych elementów psyche"[46]. Jest on też bezpośrednim nawiązaniem do alchemicznego symbolu jednoczącego.

Vir rubeus and *mulier candida* – the Unifying Jungian Symbol in the Art of Painting

One of the elements of allegorical representations of the alchemical *opus* is the nuptials motif composed of a white woman and a red man. The motif is presented in alchemical literature both in the form of illustrations and literary descriptions.

The aim of the article is to present the motif, its symbolism and interpretation: both in the context of an esthetised account of the material dimension of alchemists' activity, as well as referring to its psychological and philosophical aspects (as seen from Jung's and Eliade's perspective).

The primary aim of the article, however, is an attempt to show the presence of symbolism employed in alchemical representations of nuptials in European painting and answering the following questions: How can this presence be explained? How to interpret a presented motif if we consider it in isolation from the symbolism of alchemical allegories?

Anna M. Kłonkowska – e-mail: wnsak@univ.gda.pl

[46] A. Warmiński, wyd. cyt. s. 16.

Ryc. 1. Ilustracja ze *Splendor Solis* Salomona Trismosina (1582)

Ryc. 2. Ilustracja z *Alchimie de Flamel* Denisa Moliniera (1772)

Ryc. 3. Ilustracja ze *Splendor Solis* Salomona Trismosina (1582)

Ryc. 4. H. Baldung Grien *Śmierć i dziewczyna* (1517)
C Kunstmuseum Basel

Ryc. 5. J. Heintz *Porwanie Prozerpiny*

Ryc. 6. N. dell'Abbato *Porwanie Prozerpiny*

Ryc. 7. P. Cézanne *Porwanie* (1867)
The Fitzwilliam Museum, Cambridge

Ryc. 8. Hermaphroditisches Sonn- und Mondskind (1752)

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

AGNIESZKA ŁUGOWSKA

MIEJSCE SZTUKI – SZTUKA MIEJSCA

Poniższe uwagi są próbą ukazania roli oraz genealogii kategorii miejsca (*site*) w sztuce – od modelu fenomenologicznego poprzez krytykę instytucjonalną do modelu dyskursywnego, który wykracza poza typowy kontekst prezentacji sztuki. Ponieważ zmiana miejsca uprawiania sztuki wiąże się bezpośrednio z rekonfiguracją pozycji, którą zajmuje artysta, w artykule próbuję wskazać skomplikowane położenie twórcy, odchodzącego od modernistycznego paradygmatu progenitora znaczenia i stającego się współuczestnikiem projektów, który świadczy usługi o charakterze estetycznym. Powyższa kwestia implikuje problem statusu oryginalności, autentyczności i unikalności dzieł w sztuce *site-specific*. W tym nowym kontekście sztuka staje się jedną z wielu możliwych praktyk kulturowych formujących reguły życia społecznego, gdzie związek pomiędzy dziełem a miejscem nie opiera się już na fizycznej trwałości stworzonej relacji, ale na rozpoznaniu jej zmienności i ulotności, a różne debaty kulturowe, pojęcia teoretyczne, kwestie społeczne, problemy polityczne, wydarzenia ważne dla danej społeczności zaczynają pełnić rolę miejsca w sztuce.

Ewolucja kategorii miejsca, nowe miejsce artysty

Frederick Jameson w eseju *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu* pojmował postmodernistyczną przestrzeń jako fragmentaryczną i dezorientującą, a jej symbolem uczynił odbite w lustrze ściany John Portman Bonaventure Hotel w Los Angeles, wywołujące u patrzą-

cych na nie poczucie dyslokacji[1]. Jednak nie jest to jedyny model pojmowania przestrzeni obecny w dobie postautonomicznego funkcjonowania praktyki artystycznej, ponieważ wielu artystów próbuje wykroczyć poza owo poczucie utraty centrum, fundamentalne dla modelu Jamesona. Coraz częściej koncentrują się oni na badaniu kwestii związanych z przestrzenią publiczną i sztuką w niej prezentowaną oraz podejmują konkretne debaty kulturowe.

W reakcji na ujednolicający opis warunków doświadczenia przestrzeni w modernizmie krytyk James Mayer stworzył kategorię „miejsca funkcjonalnego" (*functional site*)[2], które według niego stanowi obszar wytworzony w punkcie przecięcia się wielu dyskursów. Czym jest miejsce rozumiane literalnie w modelu Meyera, a czym miejsce funkcjonalne? To pierwsze jest *in situ*, rzeczywistym umiejscowieniem, określoną lokalizacją, w której artysta dostosowuje swoje interwencje do fizycznych ograniczeń narzuconych przez *site*, nawet jeśli – lub może zwłaszcza wówczas gdy – poddaje je krytyce, a formalny rezultat pracy jest zdeterminowany przez fizyczne właściwości przestrzeni, w której tworzy. Praca realizowana w takim określonym miejscu jest od niego uzależniona i jest z nim nierozerwalnie związana.

Miejsce funkcjonalne natomiast może, ale nie musi, obejmować miejsce fizyczne, a jeśli tak się dzieje, nie stawia go w pozycji uprzywilejowanej. Miejsce funkcjonalne według Mayera jest procesem, działaniem zachodzącym pomiędzy różnymi lokalizacjami: jest łańcuchem znaczeń, nachodzeniem na siebie różnych historii, miejsc oznakowanych, jest miejscem rozmyślnie tymczasowym i nietrwałym[3].

W latach sześćdziesiątych w pracach wykorzystujących specyfikę miejsca można zauważyć stopniowe odchodzenie od przekonania, że przedmiot artystyczny posiadać musi ustalone, niezmienne i transhistoryczne znaczenie i że powinien go cechować, jak napisał Douglas Crimp, brak przypisanego miejsca (*placelessness*). Proces ten w znaczący sposób przyczynił się do dokonania poważnych zmian w modernistycznym paradygmacie.

W sztuce ziemi na przykład miejsce stanowiło zasadniczy komponent dzieła, rozpatrywano je w kontekście rzeczywistego usytuowania i kreowania konkretnej rzeczywistości, której tożsamość była rezultatem

---

[1] F. Jameson *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* Durham 2003 s. 97–131.

[2] J. Mayer *The Functional Site; on the Transformation of Site Specificity* [w:] *Space, Site Intervention: Situating Installation Art* E. Suderburg (ed.) Minnesota 2000 s. 23.

[3] Tamże, s. 21.

połączenia poszczególnych elementów fizycznych: długości, głębokości, wysokości, kształtu ścian, kształtu sali, skali i proporcji placów, budynków, warunków oświetlenia czy cech topograficznych. Jak pisze Miwon Kwon, to nowe rozumienie miejsca było wynikiem neoawangardowej potrzeby wyjścia poza ograniczenia tradycyjnych środków przekazu, takich jak malarstwo i rzeźba, a także ich instytucjonalnej oprawy, było epistemologicznym wyzwaniem, zmierzającym do przesunięcia znaczenia z wnętrza dzieł sztuki na jego marginesy, było potrzebą radykalnej restrukturalizacji podmiotu, od starego, kartezjańskiego modelu w stronę modelu fenomenologicznego, było wreszcie próbą oporu wobec gospodarki rynkowej[4].

Jednak, jak wskazała Kwon, dzieło Richarda Serry *Tilted Arc* sygnalizuje dotarcie do punktu krytycznego dla *site specificity*, kiedy to narodził się odmienny model sztuki wykorzystującej specyfikę miejsca, który implicite kwestionował „niewinność" przestrzeni i towarzyszące mu przekonanie o uniwersalnym podmiocie patrzącym, jak wskazywano w modelu fenomenologicznym. Artyści tacy jak Robert Smithson, Michael Aster, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Mierle Ukeles, a potem Mark Dion, Andrea Fraser, Tom Burr, Renée Green, Christian Philipp Müller oraz Ursula Biemann zaczęli prezentować miejsce nie tylko w kategoriach fizycznych, przestrzennych, ale także rozpatrywać je jako swoiste kulturowe ramy nakładane przez instytucje zajmujące się sztuką, wydobywając społeczny kontekst odsyłający do takich pojęć, jak klasa, rasa oraz płeć patrzącego[5].

Podczas gdy minimalizm zakwestionował idealistyczną hermetyczność autonomicznego przedmiotu sztuki poprzez skierowanie uwagi na przestrzeń, w której dany artefakt prezentowano, krytyka instytucjonalna skomplikowała nową perspektywę oglądu dzieła sztuki, podkreślając idealistyczny hermetyzm samej przestrzeni prezentacji. Przestrzeń galerii czy muzeum – białe ściany, sztuczne światło, brak okien, kontrolowany klimat – postrzegano jako pewien zestaw konwencji, pełniących także funkcję ideologiczną. Galeria stała się czynnikiem umożliwiającym odcięcie przestrzeni sztuki od przestrzeni życia. Miejsce przestało oznaczać fizyczne warunki muzeum i zaczęło wskazywać na system społeczno-ekonomicznych relacji, funkcjonując jako pewna rama społeczna, instytucjonalna, ekonomiczna, polityczna, samo stając się tematem sztuki[6]. Problem ten ukazuje na przykład Lawrence Weiner, wycinając dziurę

---

[4] M. Kwon *One Place After Another: Notes on Site Specificity* „October" tom 80 Massachusetts 1997 s. 86.

[5] Tamże, s. 88.

[6] F. Jameson [w:] *Space, Site, Intervention* wyd. cyt.

w ścianie galerii i łącząc w ten sposób galerię z przestrzenią na zewnątrz; ukazują go też Buren w *Within and Beyond the Frame* (1973) oraz Haacke w *Condensation Cube* lub w bardziej ekologicznie motywowanej pracy *Rhine-Water Purification Plant*.

Nowa krytyka instytucjonalna, uprawiana między innymi przez Diona, Mullera i Burra, przyczyniła się do poszerzenia spektrum badań zapoczątkowanych przez Haackego, Broodthaersa, Burena i Mela Bochnera, którzy fenomenologiczne miejsce instalacji minimalizmu przesunęli w stronę krytycznej refleksji na temat samej przestrzeni galerii. Ale w większości wypadków siła krytyki działań *site-specific* wynikała cały czas z przywiązania do określonego *loci*. W przeciwieństwie do modernizmu, w którym patrzący był rzekomo nieświadomy kontekstu ideologicznego, prace te wydarzały się w określonym tu i teraz, jednak cały czas wymagały obecności ramy, galerii, muzeum i nadal operowały według kantowskiego kognitywnego modelu refleksyjności, ujmując zakres swojej analizy w określonych ramach, eksponując swą krytyczność tylko wewnątrz ograniczeń galerii lub w jej pobliżu[7]. Uprawiając sztukę mieszczącą się w tym nurcie krytyczności, Haacke pokazał wektorowy, konstytutywny związek między muzeum a firmami z nim współpracującymi, a Asher nacjonalistyczny porządek działania tego typu instytucji.

Obecnie praca funkcjonalna bada miejsce, w którym sztuka staje się jedną z wielu możliwych praktyk kulturowych formujących reguły życia społecznego, staje się miejscem wewnątrz innych miejsc, instytucją wśród wielu innych instytucji. Rosalind Krauss mówiła o poszerzonym polu, w którym zaczęła funkcjonować rzeźba: obecnie możemy powiedzieć, że wiele praktyk artystycznych realizowanych jest w „miejscu poszerzonym", które zdolne jest jednocześnie aktywować wiele miejsc, instytucji, współpracowników i które coraz częściej związane jest z dematerializacją miejsca. Praca staje się procesem, prowokuje patrzących do krytycznego postrzegania ideologicznych warunków procesu patrzenia. W takim kontekście związek pomiędzy dziełem a miejscem nie opiera się już na fizycznej trwałości tej relacji, ale na rozpoznaniu jego zmienności i nietrwałości.

Ekspansja sztuki na teren kultury sprawiła, że miejsca sztuki stają się bardzo różnorodne, funkcjonują nie tylko tak jak w przypadku sztuk ziemi – dosłownie poza instytucją galerii – ale pojawiają się w hotelach, ulicach, więzieniach, w radiu, telewizji, internecie. Kwon określa to zjawisko jako przejście od sztuki *site-specific* w stronę sztuki *site-oriented*, przejście od dosłownego do metaforycznego rozumienia kategorii miej-

[7] F. Meyer, wyd. cyt. s. 27.

sca. Ta przestrzenna ekspansja jest także zakorzeniona w innych dyscyplinach: antropologii, socjologii, krytyce literackiej, architekturze, psychologii oraz popkulturze, traktując estetykę i historię sztuki jako drugorzędne źródła inspiracji[8].

Jak twierdzi Kwon, w sztuce zorientowanej na miejsce artefakty wchodzą w dyskurs z aktualną, faktyczną lokalizacją i społecznie uwarunkowanymi ramami instytucjonalnymi, nawiązują relacje z określonym miejscem, które jest postrzegane jako dziedzina wiedzy, intelektualnej wymiany i debaty kulturowej. Pierwszeństwo jakiejś określonej fizycznej lokacji nie jest też warunkiem *sine qua non* zaistnienia dzieła. Miejsce jest raczej konstytuowane podczas procesu tworzenia dzieła, a następnie poddawane weryfikacji w wyniku zbiegania się z istniejącymi dyskursami. Kwon w tym kontekście opisuje projekt Marka Diona z 1991 roku *On Tropical Nature*, który inkorporuje jednocześnie kilka różnych definicji miejsca. Pierwsza z nich to pierwotne miejsce interwencji artysty, las tropikalny nad rzeką Orinoko w Wenezueli, gdzie artysta rozbił obóz i przez trzy tygodnie zbierał okazy różnych roślin i owadów, piór, grzybów i kamieni. Te okazy raz w tygodniu wysyłał w skrzyniach do kolejnego miejsca, w którym rozgrywał się projekt, mianowicie do muzeum Sala Mendoza. Tam na miejsce prezentacji wybrano początkowo trzy puste gabloty, które pracownicy muzeum zapełniali i uzupełniali mapami, notatnikami, narzędziami, w tym wypadku nie bez ingerencji i wskazówek autora. Pracownicy muzeum mieli stworzyć porządek i racjonalne uzasadnienie dla ustanowionego przez siebie miejsca. Okazy potraktowane jak dzieła sztuki były kontekstualizowane w ramach tego, co tworzyło kolejne miejsce – mianowicie ramę kustoszowską tematycznej wystawy zbiorowej (Arte Joven en Nueav York). To czwarte miejsce, mimo że najmniej materialne, było miejscem, z którym Dion zamierzał stworzyć trwały związek[9].

Sam proces patrzenia i zapoznawania się z pracą Diona, składającą się ze zdjęć, książek, rysunków i okazów, może być męczący i daleki od wizualnej gratyfikacji. Jednak taki proces recepcji dzieła stymuluje i uświadamia zmęczenie zachodnią historią: jej pędem ku podbijaniu, potrzebą zawładnięcia, akumulowania, konsumowania, kolekcjonowania, klasyfikowania, porządkowania i rekonstruowania. *On Tropical Nature* stanowi część dyskursu dotyczącego kulturowych przedstawień natury, ukazując różne strategie jej przedstawiania wypracowane przez tradycję zachodnią.

---

[8] M. Kwon, wyd. cyt. s. 92.
[9] Tamże, s. 93.

W ten sposób różne debaty kulturowe, pojęcia teoretyczne, kwestie społeczne, problemy polityczne, ramy instytucjonalne, wydarzenia ważne dla danej społeczności zaczynają funkcjonować jako miejsca. W projektach Lothara Baumgartena, Renée Green czy Freda Wilsona rolę ważnych „miejsc" dociekań artystycznych zaczynają pełnić dziedzictwo kolonializmu, niewolnictwo, rasizm, płeć i wpływ tradycji etnograficznej na politykę tożsamości. W niektórych przypadkach artyści tacy jak Green, Silvia Kolbowski, Group Material czy Christian Philipp Müller ukazywali różne aspekty praktyk *site-specific* rozumianych jako „miejsce", zastanawiając się nad jego aktualnością w świetle imperatywów estetycznych, wymogów instytucjonalnych czy powiązań socjoekonomicznych.

Według Kwon przypadek Diona dobrze demonstruje sposób, w jaki miejsca bezpośredniej interwencji i miejsce, w którym widzimy ostateczny rezultat pracy, odwołujący się do dyskursu natury, zostały rozdzielone. Jedno miejsce służy drugiemu jako materialna podstawa i „inspiracja", jednak nie utrzymuje z nim, tak jak w opisanym przypadku *Tilted Arch* Serry, bezpośredniego związku. I choć możliwe jest chronologiczne rozpatrywanie ewolucji miejsca w sztuce *site-specific*, od modelu czysto fenomenologicznego, poprzez instytucjonalny, po dyskursywny, przejścia pomiędzy nimi pozostają płynne i ścierają się z sobą, tworząc funkcjonujące w tym samym czasie definicje miejsca, odnajdywane w różnych praktykach kulturowych, często podejmowanych przez tego samego artystę.

Niewątpliwie, jak podkreśla Kwon, artyści odchodzą od dosłownej interpretacji miejsca, które w sztuce jest obecnie konstruowane raczej poprzez fakt swojej intertekstualności, nie zaś przestrzenności, „a jego modelem nie jest już mapa, lecz plan podróży, fragmentaryczna sekwencja wydarzeń i działań, nomadyczna narracja, której ścieżkę wyznacza artysta"[10]. Jak pisze Kwon, ta transformacja miejsca przyczynia się do „tekstualizacji przestrzeni i uprzestrzennienia dyskursów"[11].

Owa tekstualizacja przestrzeni publicznej to próba wejścia w dialog nie tylko z fizycznymi i wizualnymi warunkami miejsca oraz jej ramą instytucjonalną, ale przede wszystkim z zamieszkującymi daną przestrzeń społecznościami i jej problemami, a także próba potraktowania takich kwestii jak na przykład problem ekologiczny, AIDS czy bezdomność jako *loci* sztuki. Według Fostera miejsce we współczesnej sztuce zmierza coraz bardziej w stronę socjologicznego i antropologicznego, osiągając punkt, w którym etnograficzne mapowanie instytucji lub społeczności staje się główną formą sztuki *site-specific*.

[10] Tamże, s. 95.
[11] Tamże.

Jednak takie mapowanie etnograficzne, jak wskazał Pierre Bordieu, ma tendencje do kartezjańskiej opozycji, która prowadzi patrzącego w stronę abstrakcyjnej kultury badań, może więc potwierdzić – zamiast kontestować – prymat tworzącego mapę nad miejscem w sposób, który prowadzi do ograniczenia wymiany dialogicznych badań terenowych. W wyniku opisanego przez Fostera zwrotu etnograficznego w sztuce i krytyce artysta coraz częściej jest tylko powierzchownie zaangażowany w miejsce prezentacji – dostaje określone zlecenie, bada miejsce, prezentuje je i szybko przechodzi do następnego projektu, powtarzając ten sam cykl. Foster ostrzega przed nadmierną identyfikacją z innym (poprzez zaangażowanie, oddanie się sprawie) i akcentuje potrzebę wypracowania kompromisu z innością. Jak już wskazał Walter Beniamin, ta nadmierna identyfikacja może doprowadzić do dalszej alienacji innego, jeśli nie bierze pod uwagę inności, która jest już zwarta w samym przedstawieniu. W obliczu tego typu zagrożeń, zbyt wielkiego lub zbyt małego dystansu, Foster popiera parakrytyczną pracę polegającą na próbie objęcia ramą obramowującego w momencie, gdy on lub ona bierze w ramy innego („frame the framer as we frames the other")[12].

Kwon pisze, że nieruchome miejsce, będące dziedzictwem sztuki ziemi, opierając się wykorzystaniu jego potencjału do realizacji celów merkantylnych, stawało się coraz bardziej nomadyczne i dyskursywne. Tym razem jednak zabieg ten nie oznacza powrotu do modernistycznej autonomii nomadycznego, pozbawionego miejsca dzieła sztuki, lecz odzwierciedla nowe pytania zrodzone przez imperatywy estetyczne. Kiedyś sztuka *site-specific* chciała się przeciwstawić urzeczowieniu, wiążąc się z miejscem, stając się nieruchomą: obecnie, chcąc zrealizować ten sam cel, opowiada się za płynnością.

Artysta wielofunkcyjny

Zmiana miejsca tworzenia sztuki pociąga za sobą także zmianę miejsca, które zajmuje w trakcie jej tworzenia artysta. Kiedy sztuka stawała się coraz bardziej publiczna, artysta był coraz bardziej zmuszony do rezygnacji z modernistycznego paradygmatu i zrzeknięcia się swych prerogatyw na rzecz kategorii miejsca, które stawało się *locus* tworzenia znaczeń i oryginalności.

Rozumiejąc tę kategorię w nowy sposób, artysta musiał zrezygnować ze swojej roli progenitora znaczenia. Na przykład artyści odwołujący się w swych pracach do kwestii środowiskowych, aby stworzyć artefakt,

[12] H. Foster *The Return of The Real: the Avant-Garde at the End of the Century* London 1996 s. 203.

muszą po pierwsze zapoznać się z procedurami i problemami, które często były wyłącznie domeną architektów: muszą stawać do przetargów, publicznie prezentować swoje wcześniejsze prace, brać udział w naradach, uzyskiwać akceptację inżynierów i urzędników, współpracować z innymi profesjonalistami zajmującymi się projektowaniem. To poszerzenie zakresu możliwości przypisania autorstwa stanowi jednak potencjalne źródło problemów – czasami nie da się pogodzić różnic istniejących na przykład pomiędzy precyzyjnym planowaniem architektów a bardziej intuicyjnym sposobem pracy artystów[13].

Owo wymieszanie kompetencji i dyscyplin doprowadziło we wskazanym przypadku do rosnącej hybrydyzacji rzeźby i architektury krajobrazu, które często stawały w obliczu konfliktu interesów. Rzeźbiarzom, zazwyczaj bardziej wyczulonym na symboliczne możliwości tkwiące w formie i kładącym nacisk na ściśle estetyczne wartości, trudno znaleźć kompromis z architektami krajobrazu, którzy przywiązują większą uwagę do szczegółów technicznych, potrzeby wykorzystania odpowiednich materiałów, rodzajów gleby etc.

Wydaje się, że odchodzimy od stereotypu samotniczego obrazu artysty, przesuwając paradygmat w stronę artysty będącego współuczestnikiem społecznych projektów, co powoli, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych, staje się normą posiadającą uzasadnienie legislacyjnie. W 1986 roku National Endowment for the Arts ustanowił nową kategorię dotacji, obejmujących realizacje polegające na ścisłej współpracy artystów i projektantów: dodatkowo wielu sponsorów wymaga, aby plany artystycznej realizacji danego przedsięwzięcia zostawały włączone do projektów budowlanych raczej na samym początku, a nie w końcowej fazie prac[14].

Nie ma wątpliwości, że artyści, w szczególności wyczuleni i potrafiący odpowiedzieć na fizyczne otoczenie oraz kulturowy kontekst, zaczęli odgrywać znaczącą rolę w kształtowaniu przestrzeni publicznej, tworząc przestrzenie przynoszące wizualne zadowolenie i przywracając miejscom elementy znaczenia publicznego.

Zdając sobie sprawę z ich roli, wypada stwierdzić, że niestety bardzo często to, co korzystne dla przestrzeni publicznej i społeczeństwa, jest niekoniecznie dobre dla samej sztuki. Artyści środowiskowi zaczęli nierzadko dzielić swoje działania artystyczne na dwie kategorie: do jednej z nich należały dzieła tworzone w studiu, przeznaczone do galerii i dla kolekcjonerów, do drugiej te umieszczane w przestrzeni publicznej.

---

[13] J. Beardsley *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape* New York 1984 s. 130.

[14] Tamże, s. 130–131.

Ten podział jest widoczny w pracach poszczególnych artystów – na przykład Martin Puryear i Scott Burton dokonali rozróżnienia pomiędzy pracami wykonywanymi w studiu a pracami publicznymi. Puryear nazywa wiele ze swoich projektów publicznych „udogodnieniami" (*amenities*), a nie rzeźbami, Burton zaś przekonuje, że artyści muszą znaleźć równowagę pomiędzy wyobraźnią a realizacją ról społecznych.

John Beardsley zauważa na przykład, że Serrę można postrzegać jako dobrego rzeźbiarza, który w wyniku przyjęcia antagonistycznej postawy okazał się niezbyt dobrym artystą publicznym. Niektórzy twórcy kategoryczne odmawiają pracy w przestrzeni publicznej, twierdząc, że środowisko, w którym muszą pracować, ogranicza ich wizje, i wolą cedować to zadanie na tych, bardziej skłonnych zaadaptować się i zareagować na kontekst społeczny i architektoniczny[15].

I mimo że z jednej strony artysta nierzadko zrzeka się swojego autorytetu, dzieląc się kompetencjami z innymi specjalistami, lub eksponuje oryginalność i niepowtarzalność samego miejsca projektu, mamy paradoksalnie coraz częściej do czynienia z jego powrotem. Potwierdzają to przypadki re-konstruowania starych dzieł *site-specific* oraz fakt coraz większej nomadyczności sztuki. Być może z powodu ogromnego rozproszenia sztuki współczesnej obecność artysty stała się warunkiem wstępnym umożliwiającym prezentację.

Dzieła kiedyś przypisane do miejsca są często, jak pokazuje Kwon, prefabrykowane i relokowane blisko miejsca, w którym oryginalnie powstały, głównie z tego względu, że przewóz oryginałów okazuje się zbyt drogi lub są one zbyt delikatne. Czasami te prefabrykacje są po pewnym czasie niszczone, czasami istnieją wraz z oryginałami lub zastępują je, tak więc granica między *site-specificity* i efemerycznością staje się coraz bardziej ambiwalentna.

Jak twierdzi Kwon, ta „dekontekstualizacja dokonana pod pozorem historycznej rekontekstualizacji"[16] sprawia, że specyficzność pracy przestaje mieć znaczenie, w wyniku czego autonomia może znowu zostać przemycona do dzieła sztuki, wraz z osobą artysty, który ponownie staje się głównym źródłem znaczenia. Dzieło sztuki podlega po raz kolejny uprzedmiotowieniu, a dzieło *site-specific* jest ponownie określone jako osobisty wybór estetycznych i stylistycznych preferencji artysty, a nie jako strukturalna reorganizacja doświadczenia estetycznego[17].

---

[15] Tamże, s. 156.
[16] M. Kwon, wyd. cyt. s. 97.
[17] Tamże, s. 24.

Nawet jeśli to zjawisko po raz kolejny potwierdza fakt pochłaniania prac awangardowych przez dominującą kulturę, nie wynika ono tylko i wyłącznie z poszerzających się potrzeb instytucji lub nakierowanego na akumulację zysku rynku. Sami artyści, niezależnie od tego, jak bardzo są przekonani o nastawieniu antyinstytucjonalnym lub jak zaciekle krytykują dominującą ideologię, w sposób nieunikniony biorą udział w procesie jej kulturowego legitymizowania.

Kwon opisuje w tym kontekście przypadek Carla Andre'a i Donalda Judda: w marcu 1990 roku napisali oni list sprzeciwu do „Art in America", publicznie wypierając się autorstwa dwóch rzeźb, które w roku poprzednim pojawiły się na wystawie w Ace Galery w Los Angeles. W związku z dużymi kosztami transportu oryginalnych prac z Włoch do Kalifornii Panza pozwoliła organizatorom wystawy prefabrykować prace na miejscu zgodnie ze szczegółowymi wskazówkami. Dodać należy, że oryginały były wytwarzane przemysłowo, więc udział artystów w procesie prefabrykacji nie wydawał się dyrektorowi Ace Gallery i Panza niezbędny. Artyści byli jednak innego zdania. Ponieważ nie skonsultowano się z nimi w kwestii refabrykacji i instalacji tych surogatów, potępili je jako „rażące falsyfikacje", mimo że rzeźby były identyczne z „oryginałami"[18].

Obydwaj twórcy oburzali się najbardziej nie z tego powodu, że ich prace umieszczono w innym miejscu, ale dlatego że nie autoryzowali (lub nie nadzorowali) ich prefabrykacji w Kalifornii, tak więc „kopie" stały się nieautentyczne nie z powodu braku związku z miejscem, ale z powodu nieuczestniczenia artysty w procesie ich (re)produkcji.

Artysta wędrowny

Wydaje się jednak, że artyści chętnie unieważniają założenia związane z nieruchomością dzieła, stałością, niepowtarzalnością i próbują ponownie odkryć *site-specificity* jako praktykę nomadyczną. Instytucje związane ze sztuką są zainteresowane pracami, które traktują miejsce jako dyskursywną narrację, a do osiągnięcia tego celu wymagają, aby artysta przemieszczał się z miejsca na miejsce, tworząc prace w kosmopolitycznym świecie sztuki. Twórca, który przestał być przywiązanym do studia wytwórcą przedmiotów, zaczyna coraz częściej pracować „na żądanie", jest zapraszany przez instytucje i tworzy prace zamawiane specjalnie w ramach określonego projektu. Wiąże się to z wielokrotnymi wizytami i pobytem w określonym miejscu, prowadzeniem badań dotyczących

[18] Tamże, s. 97.

specyfiki instytucji i miasta, w którym dzieło ma być stworzone (jego historii, publiczności, przestrzeni instalacji), rozważeniem parametrów samej wystawy, nawiązaniem kontaktów z personelem administracyjnym i wieloma innymi osobami, które zazwyczaj „współpracują" z artystą w procesie tworzenia.

Jeśli artysta jest popularny, bardzo dużo podróżuje, często pracując nad więcej niż jednym projektem w tym samym czasie, przemierza glob jako gość, turysta, podróżnik, lub – jak to określił Foster – staje się pseudoetnografem[19].

Właśnie problematyzowanie tego nowego aspektu sztuki *site-specific* stało się tematem pracy szwajcarskiego artysty Christiana Philippa Müllera, którego twórczość oparta jest prawie wyłącznie na idei podróży, zarówno pod względem tematycznym, jak i pod względem formy. Wiele z jego prac to piesze wycieczki, wyprawy podejmowane zazwyczaj w celu zakwestionowania politycznie stworzonych granic. W projekcie *Green Border* Müller udawał pieszego turystę w Alpach i ukradkiem przekroczył granicę Austrii, kierując się do sąsiednich krajów. Artysta powiedział, że „doświadczył różnicy pomiędzy granicą rozumianą jako koncept artystyczny a granicą jako rzeczywistością polityczną"[20], gdy on i jego współpracownik zostali schwytani w Czechach i otrzymali zakaz przekraczania granicy tego kraju przez okres trzech lat. Wydarzenie to sprawiło, że incydent utracił swój humorystyczny aspekt, bowiem odtwarzał wstrząsające okoliczności, w jakich znalazły się tysiące nielegalnych imigrantów i osób nielegalnie przekraczających granice.

Mimo że w wielu wypadkach projekty, które powstały w wyniku konfrontacji z bardzo określoną sytuacją i problemem, są czasowe i nie nadają się do re-prezentowania w innych miejscach bez zmiany znaczenia, artystom nie udało się całkowicie ominąć problemu komodyfikacji, ponieważ jak zauważa Kwon, doszło obecnie do dziwnego odwrócenia ról – do sytuacji, w której artysta zbliża się do „pracy" (wcześniej, jak to się zwyczajowo przyjmowało, praca stanowiła jego surogat). Być może z powodu braku twórcy w fizycznej manifestacji dzieła obecność jego osoby stała się warunkiem wstępnym umożliwiającym prezentację.

Fakt ten potwierdza projekt Renée Green z 1993 roku zatytułowany *World Tour*, który ukazuje trudne położenie artysty-etnografa, „importowanego" przez zachodnie instytucje i miasta w roli eksperta, który przerzuca projekt stworzony w reakcji na określoną lokalizację w inny kontekst, odnajdując nowe znaczenia w wyniku rekontekstualizacji.

---

[19] H. Foster, wyd. cyt. rozdział *Artist as Etnographer*.

[20] Ch. P. Müller *Green Border* [w:] *Stellvertreter Representatives, Rappresentanti* katalog wystawy, Pawilon austriacki, Wenecja 1993.

Kwon zaznacza, że obecnie towarowość sztuki nie jest już związana z wytwarzaniem czy produkowaniem, ale określona jest w odniesieniu do usług i przemysłu związanego z zarządzaniem. Serra opisał kiedyś działania artystyczne za pomocą nazw podstawowych fizycznych czynności przeprowadzanych na określonym materiale: upuszczać, zwijać, ciąć, dzielić; obecnie artysta, aby móc tworzyć, potrzebuje innego repertuaru czasowników: negocjować, koordynować, znaleźć kompromis, badać, organizować, przeprowadzać rozmowy. Kiedyś artysta był twórcą przedmiotów estetycznych, dziś jest mediatorem, edukatorem, koordynatorem i biurokratą. Dodatkowo sprawuje on funkcje kustosza, edukatora, archiwisty w instytucjach sztuki, będąc często jej menadżerem.

Równolegle do (albo z powodu) tych metodologicznych i proceduralnych zmian artysta pojawia się ponownie jako prekursor/progenitor znaczenia, nawet jeśli swoje autorstwo dzieli z innymi osobami, z którymi współpracuje lub problematyzuje swoją rolę jako twórcy. W wyniku połączenia tych dosłownych i dyskursywnych miejsc tworzących nomadyczną narrację artysta staje się potrzebny jako narrator-protagonista.

Kwon podkreśla, że uniwersalizujące tendencje modernizmu podkopały stary podział sił oparty na relacjach klasowych związanych z hierarchicznymi podziałami geograficznymi, podziałem na centrum i marginesy, tylko po to, aby ułatwić kolonizację przez kapitalizm przestrzeni „peryferyjnych". Henri Lefebvre zauważył: „w takim stopniu, w jakim abstrakcyjna przestrzeń (modernizmu i kapitału) zmierza w stronę homogeniczności, eliminacji istniejących różnic lub osobliwości, nowa przestrzeń nie może się narodzić, jeśli nie uwydatnia różnic"[21].

The Site of Art – the Art of Site

The article attempts to present the role and accompanying genealogy of the category of site in art - proceeding from a phenomenological understanding of the site, through the materialist investigations of institutional critique and towards a discursive model extending beyond familiar art contexts. Since the reconfiguration of the site precipitates the reconfiguration of the place the artist occupies, it is attempted to designate an intricate situation of the artist, who departs from a modernist paradigm and assumes the role of a cultural-artistic service provider rather then a producer of artistic objects. This issue implicates the problem concerning the status of originality, authenticity, and authorship in site-specific art. Under these new circumstances art has become

[21] H. Lefebvre *The Production of Space* D. Nicholson-Smith (trans.) Oxford 1991 s. 52.

one of the many cultural practices that binds individuals into the social tissue, where the link between the work and its site has ceased to reflect the physical durability of the relations and consists in acknowledging its transience and impermanence. Accordingly, various cultural debates, theoretical concepts, social issues, political dilemmas, events of significance for a given community have assumed the role of new sites of art.

Agnieszka Ługowska – e-mail: magus7@poczta.onet.pl

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

MARIA JOLANTA SOŁTYSIK

MORSKA FASADA GDYNI – LEGENDARNA IDEA I JEJ WSPÓŁCZESNE INTERPRETACJE

Legendarne projekty Dzielnicy Reprezentacyjnej Gdyni, które powstały w latach trzydziestych XX wieku, stworzyły frapującą wizję morskiej fasady miasta. Jej realizację jednak przerwał wybuch wojny. Dziś nowe plany urbanistyczne obejmują tereny dawnej Dzielnicy Reprezentacyjnej, lecz wizja, którą przed nami roztaczają, budzi wiele wątpliwości. Nastawione na dużą intensywność i gęstość zabudowy współczesne koncepcje w niewystarczającym stopniu uwzględniają potrzeby kształtowania nadmorskiej przestrzeni publicznej. Ciemnoszare wieżowce Sea Towers, o parterach zamkniętych dla przestrzeni publicznej, niszczą dawną koncepcję bulwaru nadmorskiego, nowy plan miejscowy wprowadza wąski przesmyk pieszy wzdłuż Nabrzeża Prezydenta i gęstą zabudowę na jego zapleczu, a projekt konkursowy Centrum Kultury na terenie parku Rady Europy zapomina o otwarciu widokowym na Basen Żeglarski, który stanowi ważny element wizerunkowy Gdyni. Większe zrozumienie dla walorów przestrzennych styku miasta z morzem wykazali laureaci ostatnio rozstrzygniętego konkursu architektonicznego na hotel i biurowiec przy Sea Towers, lecz niestety ich wysiłki nie zdołają zrekompensować w pełni błędów generalnej koncepcji.

Gdynia od samego początku powstawała jako miasto otwarte na morze. Nie tylko dlatego, że u jej podstaw leżała rozpoczęta w 1920 roku budowa portu, ale również dlatego, że właściwie od razu stała się polską „bramą na świat", także w sensie kulturowym i społecznym. Owa „morska stolica II Rzeczypospolitej" – jak o niej mówiono w latach trzydziestych XX wieku – została bowiem wykreowana zarówno w wyniku suk-

cesu gospodarczego portu, jak i w rezultacie świadomie i konsekwentnie tworzonego wizerunku przestrzennego miasta.

Wizerunek ten zrodził się w latach międzywojennych, w legendarnych i inspirujących projektach Dzielnicy Reprezentacyjnej Gdyni. Obejmowała ona zespół urbanistyczny Mola Południowego oraz terenów przyległych, stanowiąc przedłużenie i rozwinięcie przestrzenne głównej osi śródmiejskiej, czyli ulicy 10 Lutego i skweru Kościuszki. Tu, w ścisłym powiązaniu widokowym z morzem, powstać miało prawdziwe centrum miasta i jego główna przestrzeń publiczna – morska fasada Gdyni. Realizację tych zamierzeń rozpoczęto w drugiej połowie lat trzydziestych, lecz niestety w 1939 roku przerwał je wybuch wojny. Później, po 1945 roku, temat ten w praktyce nie został całościowo podjęty – aż do czasów współczesnych. Dziś nowe plany urbanistyczne obejmują zabudową tereny dawnej Dzielnicy Reprezentacyjnej, lecz wizja, którą przed nami roztaczają, budzi wiele wątpliwości. Niektóre bowiem prezentują bardzo „deweloperskie" pojmowanie przestrzeni nadmorskiej, a jakość wizualna proponowanej w nich morskiej fasady miasta pozostawia wiele do życzenia.

Nastawione na dużą intensywność i gęstość zabudowy współczesne koncepcje w niewystarczającym stopniu uwzględniają bowiem potrzeby kształtowania styku miasta z morzem jako przestrzeni publicznej. A więc to, co było pryncypialnym założeniem planów międzywojennych, zastało zarzucone. W rejonie Mola Południowego nie projektuje się już ani placu nadmorskiego, ani bulwarów spacerowych wzdłuż nabrzeży. Szczytne zasady urbanistyki wrażliwej na tożsamość krajobrazową skapitulowały wobec twardych argumentów renty gruntowej. Stwarza to poważne niebezpieczeństwo zagubienia najcenniejszych walorów nadmorskiego śródmieścia Gdyni. Przyjrzyjmy się bliżej tej problematyce.

Międzywojenne projekty Dzielnicy Reprezentacyjnej (1926–1938)

W okresie międzywojennym przyjęto jako swoisty fundament założenie, że śródmieście Gdyni ma być zorientowane i otwarte na morze. Właśnie nad morzem powstać miał główny akcent funkcjonalny i wizualny miasta – reprezentacyjny plac śródmiejski, stanowiący punkt centralny i „serce" Gdyni. Zamierzano też stworzyć ciąg bulwarów wzdłuż wybrzeża, umożliwiających jak najszerszy kontakt wizualny z morzem. Wszystkie międzywojenne projekty urbanistyczne konsekwentnie do tak wytyczonego celu dążyły.

Widać to już w pierwszych planach, sporządzonych w 1926 roku w Warszawie. Jako główną oś śródmiejską projektanci – Roman Feliński i Adam Kuncewicz – zaproponowali biegnącą w stronę morza, reprezentacyjną arterię, usytuowaną mniej więcej w linii obecnej ulicy Wójta Radtkego (ryc. 1)[1]. Rozpoczynała się ona przed dworcem kolejowym, skąd stopniowo rozszerzającymi się alejami prowadziła do wielkiego placu nadmorskiego. Tu właśnie widoczna jest kulminacja przestrzenna całego układu – reprezentacyjny plac nadmorski, przylegający dłuższym bokiem do nabrzeża i zaakcentowany dwoma obeliskami. Od placu ciągnął się wzdłuż plaży pas szerokich bulwarów, pomyślany jako dalsze otwarcie nadmorskiej perspektywy widokowej[2].

Zmieniające się uwarunkowania ekonomiczne i nagła konieczność szybkiej budowy bazy do przeładunku węgla w Gdyni wymusiły zmianę koncepcji przestrzennej portu i rozbudowę basenów portowych znacznie dalej na południe, niż to pierwotnie przewidywano. Powstał system pirsów zewnętrznych – w tym też najdalej na południe wysunięte Molo Południowe, będące przedłużeniem głównej osi śródmiejskiej, czyli ulicy 10 Lutego i skweru Kościuszki.

Budowa Mola Południowego stanowiła początek nowego myślenia o sposobie ukształtowania Dzielnicy Reprezentacyjnej. W 1936 roku rozpisany został ogólnopolski konkurs architektoniczny na rozplanowanie Mola oraz na Żeglarski Ośrodek Morski. Oceniona najwyżej praca autorstwa Bohdana Damięckiego i Tadeusza Sieczkowskiego przekazana została do realizacji w części dotyczącej przyszłej mariny, natomiast kształt urbanistyczny całości stał się tematem dalszych studiów projektowych. Prowadzone one były w Gdyni pod kierunkiem Stanisława Filipkowskiego przy żywym zainteresowaniu czynników rządowych, w tym zwłaszcza wicepremiera Eugeniusza Kwiatkowskiego, a do ich konsultowania zaproszono najwybitniejszych urbanistów polskich tamtej epoki.

Ostateczny projekt Dzielnicy Reprezentacyjnej gotowy był w czerwcu 1938 roku (ryc. 2). Łączył w sobie osiowy układ Mola Południowego oraz placowe założenie Forum Morskiego, projektowanego u nasady Basenu Żeglarskiego[3]. Wzdłuż osi Mola założono szeroką aleję prowadzącą do pomnika Zjednoczenia Ziem Polskich, któremu artystyczną

---

[1] Zbiory fotograficzne Muzeum Miasta Gdyni.

[2] Szersze omówienie tego problemu jak i w ogóle kwestii urbanistyki i architektury Gdyni w okresie międzywojennym znajdzie Czytelnik w książce: M. Sołtysik *Gdynia, miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura* Warszawa 1993.

[3] S. Filipkowski *Dzielnica reprezentacyjna portowego miasta Gdyni* „Biuletyn Urbanistyczny" 1938, s. 38–50.

formę monumentalnego obelisku nadał późniejszy profesor Politechniki Gdańskiej, a wówczas znany gdyński architekt Wacław Tomaszewski. Środkiem tej alei, noszącej dziś nazwę Jana Pawła II, biegł szeroki skwer, a po bokach dwie ulice, otwarte widokowo na morze. Głównym elementem kompozycyjnym Dzielnicy Reprezentacyjnej miał być jednak położony po południowej stronie nasady Mola obszerny plac – Forum Morskie. Wyniesiony pięć metrów nad poziom morza, otwierał się dłuższym bokiem na Zatokę i schodził trybunami dla widzów do nabrzeża Basenu Żeglarskiego. Dominantę architektoniczną placu stanowiła Bazylika Morska, zaprojektowana przez znakomitość architektoniczną tamtych lat – Bohdana Pniewskiego. Naprzeciw niej, w pierzei północnej placu, stanąć miał ratusz, a w zachodniej – ciąg budynków z podcieniami w przyziemiu. Wzdłuż linii wybrzeża zarówno na północ, jak i na południe od Forum Morskiego projektowano szeroki bulwar nadmorski.

Projekt ten, zaaprobowany przez wszystkie zainteresowane gremia i rozpropagowany w prasie, zdobył znaczną akceptację społeczną. Jego realizację rozpoczęto już w 1938 roku, a jeszcze przed wybuchem wojny powstał na końcu mola budynek Stacji Rybackiej (dziś część Akwarium Gdyńskiego), wzmożono budowę Domu Żeglarza i urządzono ciągi spacerowe Mola Południowego. Wypracowana wówczas koncepcja Dzielnicy Reprezentacyjnej uważana jest za wybitne osiągnięcie polskiej myśli urbanistycznej i przykład bardzo nowoczesnego projektowania krajobrazowego. Zrealizowany według jej wskazań zespół urbanistyczny – choć niedokończony – do dziś stanowi najbardziej atrakcyjną część miasta, a dawny Dom Żeglarza (obecnie Wydział Nawigacyjny Akademii Morskiej) jest jednym z najwybitniejszych przykładów gdyńskiego modernizmu.

Pierwsza współczesna koncepcja kształtowania styku miasta z morzem – Sea Towers (2002–2004)

W całym okresie powojennym „socjalistyczne" władze miasta nie były zainteresowane kreowaniem nadmorskiego wizerunku Gdyni. Natomiast po 1989 roku sytuacja zmieniła się radykalnie. Pas nadmorski stał się nie tylko deklarowaną w założeniach studialnych „strefą prestiżu", ale też łakomym kąskiem dla mniej lub bardziej obrotnych deweloperów.

Pierwszym wielkim przedsięwzięciem pod tym względem był ogłoszony w 2002 roku konkurs architektoniczno-urbanistyczny na koncepcję zabudowy terenu wchodzącego od północy w skład dawnej Dzielnicy

Reprezentacyjnej, czyli obszaru położonego przy Nabrzeżu Prezydenta i ulicy Waszyngtona. Przewidywał on budowę centrum kongresowego i żeglarskiego oraz dwóch wież mieszkalnych Sea Towers o bezprecedensowej w skali całej Polski wysokości powyżej 130 metrów. Zwycięzcą konkursu został Andrzej Kapuścik z biura architektonicznego w Wiedniu[4]. Jego projekt – z pewnością najciekawszy ze wszystkich startujących w konkursie – uzyskał pozwolenie na realizację, a ustalenia konkursowe zapisane zostały w zatwierdzonym przez władze miasta planie miejscowym tego terenu w 2004 roku.

W rzeczywistości jednak z tej atrakcyjnej w sensie całościowym koncepcji wybrano do budowy jedynie owe dwa wysokie apartamentowce. Zlokalizowane one zostały bardzo blisko samej linii Nabrzeża, zostawiając tu jedynie wąskie, 12-metrowe przejście, przykryte jeszcze dodatkowo podcieniem sięgającej aż samej wody kondygnacji biurowej wieżowca (ryc. 3). Zarówno wysokość, jak i usytuowanie Sea Towers budziły od początku obawy i kontrowersje, które niestety pogłębiły się już po ukończeniu inwestycji w 2009 roku. Mimo szumnych deklaracji, że całość będzie jasnym i harmonijnym elementem nadmorskiej przestrzeni publicznej, a na górnym tarasie wieżowców znajdzie się bardzo atrakcyjny dla miasta punkt widokowy, nic takiego się nie stało. Dwie ogromne, smutno-szare wieże, w niewielkim stopniu zamieszkałe, odwróciły swą kondygnację parterową od miasta i stały się raczej zamkniętą, niedostępną twierdzą, która odebrała mieszkańcom część projektowanej nadmorskiej promenady. Zaś od strony Nabrzeża Prezydenta w przyziemiu Sea Towers ulokowano chyba najbardziej nieodpowiednią placówkę, jaką można było dla tego miejsca wymyślić – przychodnię lekarską...

Projekt Centrum Kultury na miejscu dawnego Forum Morskiego (2007)

W 2007 roku władze Gdyni ogłaszają kolejny konkurs urbanistyczno-architektoniczny dotyczący terenu dawnej Dzielnicy Reprezentacyjnej – tym razem jej południowej części. Chodzi teraz o budowę Centrum Kultury, które ma być zlokalizowane na obszarze przylegającym do Basenu Żeglarskiego, w rejonie parku Rady Europy, tam, gdzie w 1938 roku projektowano zespół reprezentacyjnego placu nadmorskiego – Forum Morskie. Program funkcjonalny nowego zespołu przewidywał między

[4] Wystawa pokonkursowa na projekt World Trade Centre 2002, Gdynia, Centrum „Gemini" 2002.

innymi takie realizacje, jak teatr, mediateka i galeria, a w myśl warunków konkursu zadaniem projektantów było także ukształtowanie placu otwartego widokowo na morze i Basen Żeglarski.

Zwycięską pracą okazał się projekt Stanisława Fiszera, polskiego architekta prowadzącego praktykę zawodową w Paryżu (ryc. 4). Jednakże już pierwsze spojrzenie na przedstawioną przez niego koncepcję wskazuje na to, że ten ostatni warunek nie został w niej uwzględniony[5]. Niewielki plac zaprojektowany przed budowlami tworzącymi Centrum pozostaje nadal oddzielony od nabrzeży Basenu Żeglarskiego aleją drzew oraz przypadkowymi i substandardowymi elementami istniejącego zagospodarowania. Walor widokowego kontaktu z morzem – główny atrybut tego miejsca – został tu zagubiony. Co więcej, w wersji realizacyjnej tej koncepcji projektowane budowle są znacznie większe niż w wersji konkursowej, a więc i sam plac niemal znika pod naporem wielkokubaturowej zabudowy.

Okazało się jednak, że realizacja tego założenia napotyka dość nieoczekiwane przeszkody. Mianowicie ostatnio do terenu przeznaczonego pod budowę Centrum Kultury zgłaszają roszczenia osoby prywatne, wywłaszczone w latach sześćdziesiątych. Sprawa obecnie toczy się w sądzie.

Niestety w międzyczasie stale wydawane są pozwolenia na budowę prowizorycznych bud gastronomicznych wzdłuż dawnej alei topolowej. Nie tylko szpecą one skutecznie ten prestiżowy teren, ale stanowią kolejną barierę, oddzielającą miasto od morza i Basenu Żeglarskiego. Stan permanentnej, chaotycznej prowizorki w tym rejonie utrwala się.

Nowy inwestor – nowy plan miejscowy (2010)

Nie ustaje też zainteresowanie dalszą zabudową terenu po drugiej stronie alei Jana Pawła II, wzdłuż Nabrzeża Prezydenta. Niestety teraz już nikt nie przywołuje ustaleń tak jeszcze do niedawna cenionego projektu z 2002 roku. Dziś pojawiają się bowiem nowi inwestorzy i deweloperzy, proponując własne zamierzenia względem tego terenu.

Jedną z najbardziej głośnych koncepcji przedstawił w 2010 roku inwestor szwedzki. Nie zamierzał on jednak budować przewidzianego w konkursie z 2002 roku centrum kongresowo-żeglarskiego przy Nabrzeżu Prezydenta. Wedle sporządzonej przez niego koncepcji powstać tu ma biurowiec i hotel. Nie jest to jedyna niekorzystna zmiana. Właściwie cały opracowany przez Szwedów projekt zabudowy kwartału do ulicy Wa-

[5] Wystawa pokonkursowa na projekt Centrum Kultury 2007, Gdynia, Centrum „Gemini" 2007.

szyngtona (ryc. 5) budzi wiele wątpliwości i jest trudny do zaakceptowania. Projekt ten cechuje chaos przestrzenny, przypadkowość kompozycji, obojętność na walory krajobrazu, a nade wszystko dążenie do zabudowy każdej piędzi wolnego terenu. Jedyna pozostawiona tu bez zabudowy przestrzeń – prostokątny skwer na styku z aleją Zjednoczenia – uchowała się od zainwestowania tylko dlatego, że jest to teren zamknięty, należący do wojska i władze wojskowe mogą w każdej chwili przejąć go na własne cele.

Jednakże przedstawiona przez szwedzkiego inwestora koncepcja dość mocno zainspirowała miejskich urbanistów i radnych. Zrezygnowali oni z ustaleń obowiązującego od 2004 roku planu zagospodarowania przestrzennego tego terenu i w grudniu 2010 roku uchwalili zmiany funkcjonalno-przestrzenne w jego zapisach[6]. Niestety nowy plan miejscowy (ryc. 6) powtarza wiele błędów szwedzkiego projektu: zabudowa jest bardzo gęsta, jej układ praktycznie odcina centrum Gemini od ulicy Waszyngtona, projektowane ciągi piesze (na planie wykropkowane na żółto) z trudem przebijają się przez układ wąskimi i krętymi korytarzami, no i oczywiście nie ma tu mowy o jakiejś nadmorskiej promenadzie, a w jej miejscu widzimy nadal jedynie 12-metrowy pas pieszy wzdłuż Nabrzeża Prezydenta.

W zmienionym planie miejscowym brak też nowych rozwiązań komunikacyjnych i parkingowych w rejonie planowanej zabudowy, a ponieważ już dziś przylegająca do tego terenu aleja Jana Pawła II jest wielkim węzłem komunikacyjno-parkingowym – strach pomyśleć, co się tu będzie działo po realizacji projektowanych inwestycji. W zamierzeniach miasta jest ponoć budowa parkingu podziemnego pod skwerem Kościuszki, lecz jego koncepcja nie została jak na razie szerzej przedstawiona.

Konkurs na biurowiec i hotel przy Sea Towers (2011)

Początkiem realizacji planu miejscowego z 2010 roku mają być dwa obiekty usytuowane przy Nabrzeżu Prezydenta, obok Sea Towers: 12-kondygnacyjny biurowiec banku Nordea i 9-kondygnacyjny hotel Marriott. Jednakże zanim ich budowa będzie się mogła rozpocząć, nowy inwestor – SwedeCenter – zobowiązany został do ogłoszenia konkursu architektonicznego.

[6] Zmiana Miejscowego Planu Zagospodarowania Przestrzennego części dzielnicy Śródmieście w Gdyni, rejon ulic Hryniewickiego, Waszyngtona i alei Jana Pawła II (1101z).

W lipcu bieżącego roku konkurs ten został rozstrzygnięty. Zwycięską koncepcją okazał się projekt architektów z gdańskiej pracowni FORT – Wojciecha Targowskiego i jego młodych współpracowników[7]. Trzeba powiedzieć, że w sytuacji zadanej przez miejskich planistów architekci wywiązali się ze swego zadania dobrze, a sędziowie konkursowi ich zamysł dostrzegli i docenili. Największym bowiem walorem zwycięskiej koncepcji jest aranżacja przestrzeni parterowej zespołu, która w dużym stopni zaprojektowana została jako przestrzeń publiczna, ogólnie dostępna, nasycona w miarę możliwości właściwymi temu miejscu usługami, głównie gastronomicznymi. Również widokowy kontakt z morzem jest tu wykorzystany w największym stopniu, na jaki pozwalały wąskie prześwity widokowe przewidziane w planie i równie wąski pas pieszy wzdłuż nabrzeża (ryc. 7). Autorzy jednak spróbowali choć częściowo poszerzyć układ pasa widokowego. Cofnęli mianowicie linię wysokiej części obu budynków – hotelu i biurowca – i zaprojektowali przed nimi obiekt dwukondygnacyjny z tarasem widokowym na dachu (ryc. 8).

Sama architektura obiektów nie jest wprawdzie porywająca, ale trzeba mieć nadzieję, że autorzy w koncepcji realizacyjnej, nad którą właśnie rozpoczęli prace, również pokażą się od najlepszej strony. Tak więc w porównaniu do Sea Towers, które nie tylko nie tworzą, ale wręcz niszczą walory przestrzenne i krajobrazowe tego unikalnego miejsca, postęp jest niewątpliwy.

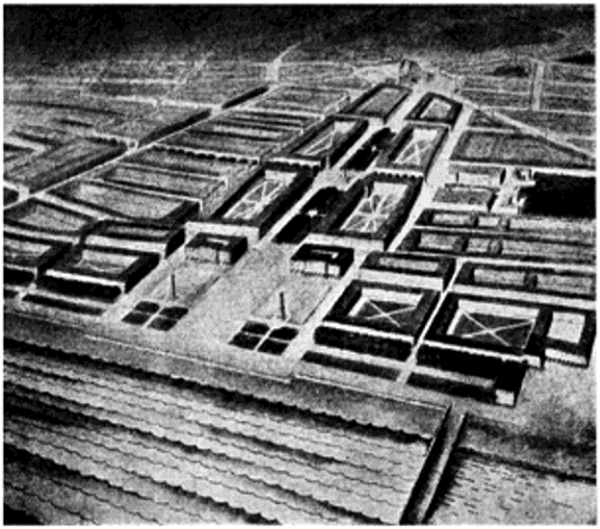
Trzeba jednak zadać sobie pytanie, czy konkursy architektoniczne i zwyciężający w nich architekci są w stanie wyeliminować wyraźne błędy generalnej koncepcji planistycznej? Konkursowe sukcesy nie zmniejszą jednak niepokoju o to, jak zostaną zrealizowane dalsze zapisy nowego planu miejscowego dla tego terenu. Niektóre prezentowane na jego podstawie wizualizacje nieodparcie bowiem nasuwają smutną refleksję, że gdybyśmy to wszystko zbudowali, to gdyńskie śródmieście „otwarte na morze" pozostałoby już tylko znikającym wspomnieniem pionierskich lat międzywojennych.

[7] Rozstrzygnięcie konkursu na budowę biurowca Nordei i hotelu Marriott przy Nabrzeżu Prezydenta w Gdyni, Gdynia, Centrum „Gemini", lipiec 2011 r.

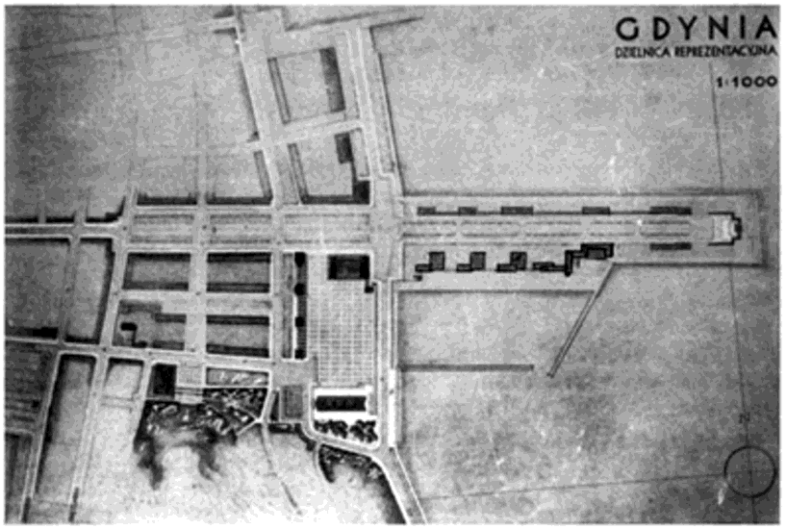
The Maritime Façade of Gdynia – the Legendary Idea and its Contemporary Interpretations

The legendary project of the Premiere District in Gdynia conceived in the 1930s presented an enchanting vision of the maritime façade of the city. However, the realisation of that vision was broken by the outbreak of World War II. Today new urban plans of the district have been prepared, but the concepts they propose are debatable in many ways. Aimed at greater density, they are not satisfactory as far as shaping the maritime public space is concerned. One can clearly spot the three main "sins" of the new concepts. Firstly – there is the high, dark grey *Sea-Towers* building on the President's Quay with its ground floor destroying the maritime boulevard and its back turned to the city's public space; secondly - the new master plan introducing only narrow walkways through the densely built-up area along the Quay and throughout the whole urban quarter; and last but not least – the new project of the Cultural Centre in Europe's Council Park, which forgets to open the visual perspective to the Yachting Basin nearby. In an architectural competition that has recently finished, a much greater understanding for the spatial values of the maritime public space of Gdynia was showed by the winning design of a hotel and office building to be located by *Sea-Towers*. But unfortunately, the efforts of those architects who won the competition cannot compensate for all the mistakes of the general urban concept.

Maria Jolanta Sołtysik – e-mail: mjsol@wp.pl

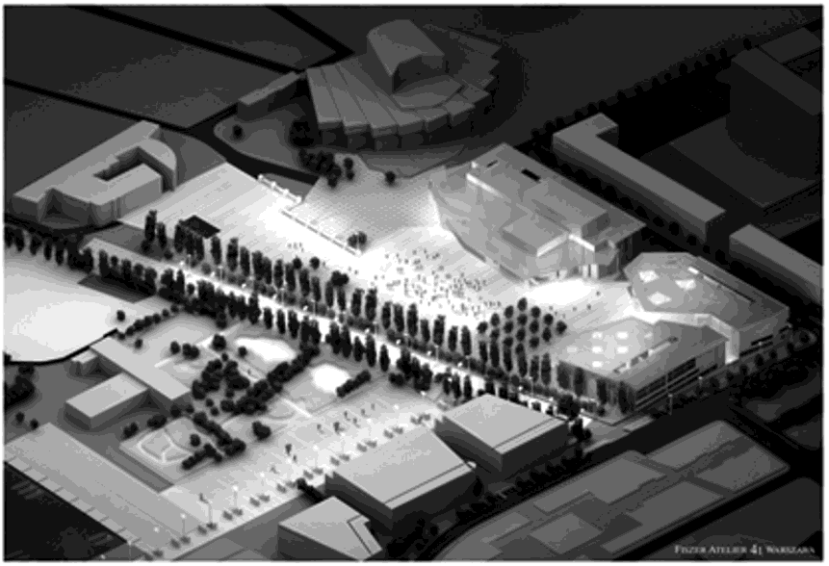


Ryc. 1. Fragment pierwszego planu śródmieścia Gdyni z 1926 roku autorstwa Romana Felińskiego i Adama Kuncewicza



Ryc. 2. Projekt Dzielnicy Reprezentacyjnej Gdyni z 1938 roku
autorstwa Stanisława Filipkowskiego

Ryc. 3. Apartamentowce Sea Towers przy Nabrzeżu Prezydenta
(fot. M. J. Sołtysik, styczeń 2011)

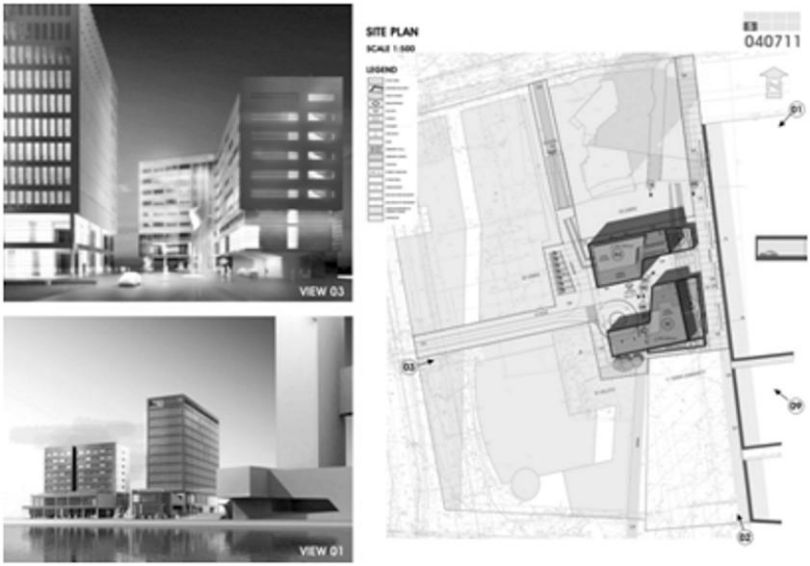


Ryc. 4. Projekt konkursowy na Centrum Kultury w Gdyni, 2007,
arch. Stanisław Fiszer z zespołem (fot. M. J. Sołtysik, 2007)

Ryc. 5. Koncepcja zagospodarowania terenów między Nabrzeżem Prezydenta a ulicą Waszyngtona, przedstawiona przez szwedzkiego inwestora „Ikea” w 2011 roku

Ryc. 6. Fragment miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego terenów między Nabrzeżem Prezydenta a ulicą Waszyngtona, uchwalony w grudniu 2010 roku (plan nr 1101z)

Ryc. 7. Widok od południa na nowo projektowany hotel Marriott i biurowiec Nordei przy Nabrzeżu Prezydenta, według koncepcji zwycięskiej pracy konkursowej biura projektowego FORT z Gdańska (architekci: Wojciech Targowski z partnerami). Z tyłu widać zarys Sea Towers, choć są one niepodobne do rzeczywistych



Ryc. 8. Usytuowanie nowo projektowanego hotelu i biurowca w kwartale zabudowy przy Nabrzeżu Prezydenta, według koncepcji zwycięskiej pracy konkursowej biura projektowego FORT z Gdańska, oraz dwa widoki na zespół

ANNA SYSKA, AGNIESZKA WOŹNIAKOWSKA

GMACH URZĘDU WOJEWÓDZKIEGO I SEJMU ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH. ARCHITEKTURA NARODOWA W FORMIE I TREŚCI

W wyniku politycznych następstw pierwszej wojny światowej część Górnego Śląska przeszła pod polską administrację. Pociągnęło to za sobą potrzebę budowy gmachu, który pomieściłby Urząd Wojewódzki oraz Sejm Śląski. Powstał budynek według projektu krakowskich architektów, którzy wykorzystując formy klasycyzujące, zaproponowali monumentalną bryłę wzbogaconą o symbole władzy państwowej oraz narodowe. Gmach Urzędu miał być wizytówką młodego województwa śląskiego oraz jasnym wyrazem przynależności państwowej tego obszaru oraz jego historycznych korzeni.

Jedyny warunek stylistyczny postawiony w konkursie na gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach brzmiał: „styl gotycki wyklucza się”[1]. W 1923 roku, kiedy konkurs został rozpisany, urzędnikom pracującym w polskiej części Górnego Śląska neogotyk jednoznacznie kojarzył się z typowym niemieckim stylem budowlanym. Nowo projektowany gmach, który miał być wizytówką młodego województwa śląskiego, miał być zarazem jasnym wyrazem przynależności państwowej tego obszaru, a nawet jego historycznych korzeni.

[1] *Konkurs na gmach Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach* „Architekt” 1923 z. 6 s. 48. Zostały tu podane warunki konkursu i szeroko omówiono jego przebieg.

Obszar przyznany Polsce w wyniku plebiscytu został oficjalnie przejęty przez polską administrację w 1922 roku[2]. Nowa administracja rozpoczęła urzędowanie w wyjątkowych warunkach i potrzebowała do tego odpowiedniej siedziby. Nowe warunki wynikały z ustawy Sejmu Ustawodawczego z 12 lipca 1920 roku zawierającej Statut Organiczny Województwa Śląskiego[3]. Statut określał władzę ustawodawczą – Sejm Śląski – i wykonawczą – Śląska Rada Wojewódzka – nowego województwa, tym samym zakładał autonomię tego regionu. Sejm Śląski miał swobodę w ustawodawstwie w zakresie między innymi prawa budowlanego, drogowego, przepisów sanitarnych, organizacji sił policyjnych i żandarmerii, szkolnictwa, jak również w sprawach wyznaniowych[4]. Województwo miało także autonomię finansową. Sejm uchwalał budżet, mógł uchwalać przepisy podatkowe, a także zaciągać kredyty, co dawało mu większą niż w innych województwach możliwość realizacji inwestycji[5].

Podczas tworzenia jednostek administracji państwowej pojawił się problem ich nowej siedziby, na terenie województwa bowiem nie było odpowiedniego gmachu. Decyzję podjęto bardzo szybko i już w grudniu 1922 roku organ wykonawczy Sejmu (Śląska Rada Wojewódzka) powołał Komitet Budowy gmachu Urzędu Wojewódzkiego. Rozszerzony o nowych członków Komitet Budowy zadecydował o wielofunkcyjności gmachu, mieszczącego biura Urzędu Wojewódzkiego, Sejmu Śląskiego oraz mieszkania marszałka i wojewody. Z kwoty przeznaczonej na budowę obiektu w pierwszej kolejności zakupiono plac budowlany o powierzchni około dziesięciu tysięcy metrów kwadratowych, znajdujący się w pobliżu ulicy Francuskiej. Następnie przystąpiono do opracowania regulaminu konkursu na projekt przyszłego gmachu. W maju 1923 roku wojewoda śląski rozpisał wyłącznie wśród architektów polskich konkurs otwarty na projekt. Konkurs wzbudził bardzo duże zainteresowanie całego środowiska architektonicznego. Na prace projektowe przeznaczono tylko cztery miesiące, a dla zwycięzców przewidziano wysokie nagrody pieniężne. Przy projektowaniu architekci nie mogli skorzystać z polskich wzorców gmachów parlamentarnych, ponieważ ich nie było[6]. Wymagano sporządzenia rysunków o formacie 60 x 70 w skali 1:200 między innymi sytuacji, rzutów wszystkich pięter, przekrojów, elewacji i widoku perspektywicznego gmachu. Proszono również o obliczenia i podanie danych doty-

[2] Proces ten był bardziej skomplikowany.

[3] W. Dąbrowski *Zbiór praw konstytucyjnych i administracyjnych Województwa Śląskiego* Katowice 1922 reprint – Katowice 1995 t. 1, s. 35−55.

[4] W. Dąbrowski, tamże, s. 36–38.

[5] *Katowice 1865−1945* J. Szaflarski (red.) Katowice 1977 s. 153.

[6] I. Kozina *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763−1955* Katowice 2005 s. 103.

czących pojemności budynku, opisu konstrukcji, zestawienia pomieszczeń użytkowych i materiałów budowlanych. Gmach miał być „zaprojektowany skromnie i celowo, lecz z zachowaniem charakteru monumentalnego, co specjalnie należy podkreślić w części przeznaczonej dla Sejmu”[7].

Na konkurs wpłynęło 67 projektów, a posiedzenia jury konkursu odbyły się w dniach 14 i 15 września 1923 roku. Wszystkie przysłane na konkurs prace spełniały jego warunki i zostały do niego dopuszczone. Po pierwszym przeglądzie zostawiono 46 prac, a pozostałym zarzucano między innymi brak monumentalności i pierwiastka rodzimego w architekturze, doktrynerskie koncepcje itp. Czasami w opinii do projektu jury pisało tylko krótko, że „projekt nie nadaje się do nagrodzenia”[8]. Wielu projektom postawiono zarzuty wadliwego oświetlenia i zbyt długich korytarzy biurowych. Jury w pierwszej kolejności zwracało uwagę, czy zaproponowana w projekcie architektura przekazuje odpowiednie treści ideowe (architektura o charakterze narodowym, polskim), których oczekiwano. Werdykt jury został ogłoszony 15 września 1923 roku. Pierwszą nagrodę przyznano pracy nr 45 (8 głosów jury na 12 głosujących), złożoną przez krakowskich architektów Kazimierza Wyczyńskiego, Piotra Jurkiewicza i Stefana Żeleńskiego. Drugą nagrodę przyznano pracy nr 6 (7 głosów na 12 głosujących) architektów ze Lwowa, Eugeniusza Czerwińskiego i Mariana Nikodemowicza. Przyznano też dwie równorzędne trzecie nagrody dla dwóch zespołów architektów z Warszawy. Czwarta nagroda również była równorzędna i otrzymał ją architekt z Warszawy A. Kowalski i Zjednoczone Przedsiębiorstwo Budowlane sp. z o.o. Mysłowice. Ponadto postanowiono zakupić cztery dalsze prace projektowe architektów z Poznania, Lwowa, Warszawy i Krakowa. W protokole z posiedzenia Sądu Konkursowego jury napisało, że poziom nagrodzonych prac jest wyrównany, a autorzy projektów spełnili główny warunek konkursu, projektując gmach reprezentacyjno-monumentalny. Styl gmachu proponowanego w projektach często nawiązywał do architektury pałacowej doby nowożytnej. Pierwsze dwie nagrodzone prace uznano za antykizujące między innymi przez nawiązanie do klasycznych, poziomych podziałów budynku. Jury stwierdziło także, że analizując wszystkie projekty, można było stwierdzić, iż poszczególnym zespołom projektowym mniejsze kłopoty sprawiło znalezienie odpowiedniej formy architektonicznej niż skomplikowana funkcja budynku. W wielofunkcyjnym gmachu bowiem trzeba było połączyć reprezentacyjną część sejmową (z osobnym

---

[7] H. Surowiak *Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach oraz jego program ideowy* [w:] *Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki* E. Chojecka (red.) Katowice 1987 s. 85.

[8] *Konkurs na gmach...* wyd. cyt. s. 54.

wejściem) z pomieszczeniami biurowymi i apartamentami mieszkalnymi. Wszystkie projekty, nawet te nagrodzone, miały wady i zalety i nie udało się wyłonić projektu idealnie spełniającego założenia konkursu.

Rozstrzygnięcie konkursu nie przesądzało o tym, że nagrodzony I nagrodą projekt będzie realizowany. Konkurencyjne dla siebie okazały się dwa nagrodzone projekty (I i III nagroda), ponieważ przy wyborze projektu do realizacji sugerowano się przede wszystkim względami funkcjonalności i kosztami budowy. Decyzję o realizacji zwycięskiego projektu podjął w grudniu 1923 roku Komitet Budowy, stawiając jednak projektantom pewne ograniczenia (obniżenie wysokości pięter). W porównaniu z pierwotnym projektem obniżyło to wysokość budynku o prawie cztery metry. Wkrótce po ogłoszeniu wyników konkursu zmarł architekt Kazimierz Wyczyński. Na prośbę wdowy po Wyczyńskim komitet do spraw budowy zaprosił do prac projektowych i wykonawczych architekta z Krakowa Ludwika Wojtyczkę[9].

Realizacja zwycięskiego projektu rozpoczęła się wiosną 1924 roku[10]. Do maja 1926 roku kierownikiem budowy był Karol Tchórzewski (twórca między innymi pawilonów szpitalnych w Cieszynie), potem obowiązki te przejął Stefan Tabeński (twórca między innymi Komunalnej Kasy Oszczędności w Chorzowie i Banku Gospodarstwa Krajowego w Katowicach). Stan surowy był gotowy w 1926 roku, roboty wykończeniowe trwały jeszcze trzy lata. Oficjalnie gmach został oddany do użytku 5 maja 1929 roku.

Budynek to czteroskrzydłowa zwarta bryła. Wszystkie elewacje zostały podobnie (tylko na pierwszy rzut oka) ukształtowane, każda posiada dwa ryzality, które w narożach tworzą formy bastionów. Z pewnością dlatego budowla porównywana jest do typu *palazzo in fortezza*[11], do pałaców renesansowych[12], a nawet do pałacu Dioklecjana w Splicie[13]. Budynek stylistycznie wpisuje się w nurt klasycyzmu akademickiego, gdyż „w okresie budowania zrębów państwowości monumentalno-reprezentacyjne formy klasyczne znakomicie nadawały się do zaspokojenia potrzeb administracji, bankowości itp., potrzeb, które w pośpiechu organizacyjnym ułatwiły sięgnięcie po stare wypróbowane wzorce”[14]. Gmach miał być „odzwierciedleniem naszej kultury artystycznej oraz miał [mieć]

---

[9] M. Wiśniewski *Ludwik Wojtyczko. Krakowski architekt i konserwator zabytków pierwszej połowy XX wieku* Kraków 2003 s. 86.

[10] H. Surowiak, wyd. cyt. s. 89.

[11] W. Odorowski *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922−1939* Katowice 1994 s. 56.

[12] H. Surowiak, wyd. cyt. s. 95.

[13] I. Kozina, wyd. cyt. s. 103.

[14] A. K. Olszewski *Nowa forma w architekturze polskiej 1900−1925* Wrocław–Warszawa–Kraków 1967 s. 131.

cechy nowoczesnego pojęcia Gmachu Państwowego, łączącego w sobie elementy natury architektonicznej z elementami praktycznymi"[15].

Urząd był największym pod względem kubatury budynkiem w międzywojennej Polsce[16], do dziś swoją wielkością i monumentalnością onieśmiela petentów, którzy częstokroć czują się zagubieni w identycznie wyglądających korytarzach poszczególnych kondygnacji.

Fasada główna (wschodnia, od strony placu Sejmu Śląskiego) posiada, bardziej niż pozostałe elewacje, wysunięte ryzality, wejście do budynku poprzedzone jest ciągiem szerokich schodów, co dodatkowo potęguje wrażenie monumentalizmu. Fasady północna i południowa różnią się od siebie tylko liczbą otworów drzwiowych, zachodnia zaś posiada zabudowaną na wysokości dwóch pięter część pomiędzy ryzalitami, gdzie zamiast wejścia znajduje się przejazd na dziedziniec.

Każda elewacja została rozczłonkowana pilastrami. Na ryzalitach są one gładkie i mają herby miast śląskich (Bielska, Bierunia, Cieszyna, Katowic, Lublińca, Miasteczka Śląskiego, Mysłowic, Pszczyny, Rybnika, Wodzisławia Śląskiego, Żor) w kapitelach, w cofniętych częściach elewacji pilastry są kanelowane i w kapitelach znajdują się stylizowane orły legionów. Ryzality spina fryz umieszczony na wysokości kapiteli, posiada on tarczę z inicjałami „RP", rózgi liktorskie oraz orły. Na elewacji głównej wieńczącą budynek płaską attykę zdobi płaskorzeźba przedstawiająca godło państwowe z towarzyszącymi mu postaciami geniuszy[17].

Dekoracje fryzu oraz attyki składają się na część elementów wymowy ideowej gmachu. Inicjały „RP" (Rzeczpospolita Polska) oraz orły legionów w jednoznaczny dosadny sposób informowały o przynależności państwowej tego regionu. Na fryzie północnej elewacji miała być umieszczona sentencja „Caveant consules ne quid detrimenti Res Publica capiat" (Niechaj czuwają konsulowie, by republika nie doznała uszczerbku)[18]. Sentencja ta oraz rózgi liktorskie miały być elementami wątku „rzymskiego"[19], który doskonale nadawał się do wykorzystania na tym obszarze na zasadzie: skoro nie mamy tu swoich tradycji, wykorzystamy uniwersalne wzorce antyczne. Sentencja nie została umieszczona prawdopodobnie ze względów politycznych, gdyż po przewrocie majowym mogła zostać źle odebrana.

---

[15] *Budowa gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach* album w archiwum Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach [Katowice 1926].

[16] A. K. Olszewski, wyd. cyt. s. 139.

[17] Płaskorzeźba została zniszczona w czasie drugiej wojny światowej i zrekonstruowana przez A. Dyrdę w 1988 roku.

[18] I. Kozina, wyd. cyt. s. 106.

[19] H. Surowiak, wyd. cyt. s. 96.

Od strony elewacji głównej, zachodniej, znajduje się wejście do części sejmowej gmachu, które składa się z reprezentacyjnego holu głównego (westybulu) i sali sejmowej. Westybul biegnie przez wysokość wszystkich kondygnacji, nakryty jest kopułą i posiada dwubiegową klatkę schodową. W swoim założeniu miał przypominać westybule barokowych rezydencji. Niektórzy historycy sztuki przypisują westybulowi nawet zastępczą rolę wewnętrznego, renesansowego dziedzińca pałacowego. W westybulu poza dekoracją ornamentalną występowała dekoracja nawiązująca do motywów śląskich. W kwietniu 1927 roku Urząd Wojewódzki Śląski ogłosił konkurs dla polskich artystów rzeźbiarzy na wypełnienie płaskorzeźbami czterech pól koszowych znajdujących się pod kopułą klatki schodowej. Wprawdzie konkurs wzbudził zainteresowanie środowiska rzeźbiarskiego w całym kraju, jednak na konkurs wpłynęło tylko osiem prac. Pierwszą nagrodę otrzymał rzeźbiarz z Krakowa Jan Raszka, którego rzeźby znajdowały się już w budynku. Raszka, spełniając jeden z wymogów konkursu, przedstawił specyficzne dla Śląska alegoryczne przedstawienia przemysłu górniczo-hutniczego i stroju śląskiego. Na wprost wejścia głównego do gmachu umieszczona była rzeźba *Polonia Tronująca*. Dzisiaj w westybulu pola koszowe są puste, ponieważ wszystkie płaskorzeźby zostały usunięte przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej. Zachowały się natomiast zdobienia podniebia kopuły w postaci dwunastu herbów miast śląskich umieszczonych w stylizowanych obramieniach nawiązujących formą do góralskich parzenic.

Do westybulu przylega sala sejmowa, która zajmuje centralne miejsce budynku. Jest to pomieszczenie na rzucie półkola. Salę otaczają kuluary, nad którymi znajduje się galeria dla publiczności otwarta w kierunku sali sejmowej. Sala ma układ amfiteatralny (kolejny element wątku antycznego) i zwieńczona jest elipsoidalnym świetlikiem. Rzędy drewnianych ław dla deputowanych schodzą w kierunku części prezydialnej. Sala podzielona jest na dwie części, dolną z ławami, o kameralnym charakterze[20], oraz górną z galerią i zdobionym sufitem, bardziej monumentalną. Kuluary z salą sejmową zostały połączone za pomocą wejść, nad których drzwiami umieszczono supraporty ze stylizowanym ornamentem − anthemionem[21]. Podobną stylizację otrzymały ornamenty fryzu otaczającego świetlik. Anthemiony przestylizowano „na graniasto"[22]. Stylizacja ta pojawiła się prawdopodobnie po sukcesie Polski na wystawie w Paryżu w 1925 roku. Na przekroju projektu konkursowego sala sejmowa ma

[20] H. Zdebel-Kusidłowa *Piano nobile gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Stan pierwotny a stan zachowania* Katowice 1994 s. 15. Maszynopis w archiwum Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

[21] Tamże, s. 15.

[22] Tamże, s. 15.

wyraźną stylizację antykizującą. Zrealizowana wersja dekoracji jest autorstwa Ludwika Wojtyczki. Użycie takich motywów dekoracyjnych, jak zaciosy, romby i kozikowe zacięcia, było kolejnym wpisaniem się projektantów w „polski" charakter budynku. Pomiędzy drzwiami na konsolach umieszczonych na tle eliptycznych panneau znajdowały się popiersia czterech „krzewicieli polskiej myśli narodowej na Śląsku"[23]: Karola Miarki, Juliusza Ligonia, Pawła Stalmacha i Józefa Londzina, autorstwa Marcina Rożka. W 1986 roku rzeźby zostały zrekonstruowane przez A. Dyrdę[24], ale zamiast Londzina zostało umieszczone popiersie Józefa Lompy. Dopełnieniem wystroju sali był kilim zawieszony na ścianie prezydialnej. Autorką projektu tkaniny była Stefania Ligasówna, kilim przedstawiał godło państwowe w otoczeniu herbów miast śląskich.

Można postawić tezę, że wszystkie treści ideowe były czytelne tylko dla wąskiego grona odbiorców. Naziści użytkujący budynek w czasie drugiej wojny światowej usunęli tylko godło z attyki, płaskorzeźby Raszki, popiersia i kilim z sali sejmowej. Pozostałe elementy dekoracyjne przetrwały do dziś bez żadnego uszczerbku. Gmach ten nie został zniszczony (w przeciwieństwie do sąsiedniego gmachu Muzeum Śląskiego), ponieważ „układem wnętrz i formą architektoniczną spełniał najwyższe ówczesne standardy obowiązujące w zakresie monumentalnego budownictwa na potrzeby wyższych organów administracji państwowej i tym samym znalazł zastosowanie, służąc władzom nazistowskim"[25]. Naziści zmienili wystrój jednej sali – sali recepcyjnej, znajdującej się nad głównym wejściem do budynku. Była ona zrealizowana według projektu Wojtyczki i „utrzymana w charakterze pałacowej sali balowej"[26]. Ciągnęła się przez wysokość dwóch kondygnacji. Na trzech ścianach umieszczone były balkony „dla orkiestry", ściany zdobiły lustrzane tafle oraz tapicerie i kryształowe żyrandole. Dziś sala nie ma balkonów, ściany wyłożone są płytami sztucznego marmuru (sala nosi miano marmurowej), wejścia otrzymały klasycystyczne portale, całość z kameralnego charakteru poprzedniego wystroju nabrała surowego i chłodnego wyrazu w stylu Kancelarii Rzeszy[27].

Na tej samej kondygnacji co sala marmurowa znajdowały się sale towarzyskie (dziś złota i błękitna) oraz gabinety marszałka i wojewody i ich apartamenty. Oba apartamenty składały się z kilkunastu pomiesz-

---

[23] A. Gałecka-Paduchowa *Architektura gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego* [w:] *Urząd* Katowice 2000 s. 12−13.

[24] H. Zdebel-Kusidłowa, wyd. cyt. s. 21.

[25] I. Kozina, wyd. cyt. s. 105.

[26] H. Zdebel-Kusidłowa, wyd. cyt. s. 27.

[27] Wnętrze to, jak i sam gmach, wykorzystywane jest do realizacji filmów o pierwszej wojnie światowej (*Stawka większa niż życie*, *Sensacje XX wieku*, *Lenin*).

czeń, miały klatki schodowe pozwalające na szybkie wyjście z budynku. Różniły się wyposażeniem, w części marszałkowskiej było ono znacznie skromniejsze. Ich wnętrza zostały utrzymane „w stylu o zabarwieniu biedermeierowskim”[28]. Apartamenty miały projektowane przez Wojtyczkę garnitury mebli. Meble miały zachowawczy charakter, „ultranowoczesne rozwiązania [...], jakie prawie równolegle w czasie proponują A. Szyszko-Bohusz i Z. Pronaszko w Zameczku prezydenta w Wiśle [...] w prestiżowo pojętym gmachu typu urzędniczego były nie do przyjęcia”[29]. W mało zmienionej formie przetrwały gabinety wojewody i marszałka, czego nie można powiedzieć o ich mobiliażu.

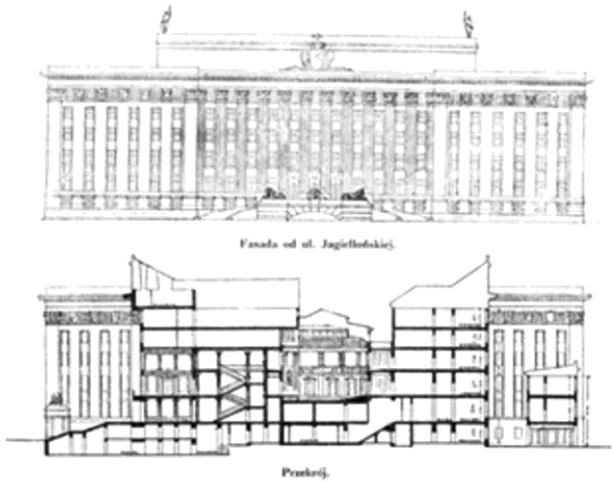
Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego wyróżnia się pod względem funkcji i formy oraz „oryginalnością rozwiązania, które cechuje samodzielność zastosowania form klasycznych i narodowych”[30]. Był zupełnie nowym zadaniem projektowym i jego twórcy z tego zadania dobrze się wywiązali. Pomimo utraty niektórych elementów dekoracyjnych gmach odbierany jest jako spójny stylistycznie organizm, dzieło to samo się broni.

The Building the of the Office of the Provincial Administration and the Silesian Assembly in Katowice. The Architecture which is National Both in Its Contents and Form

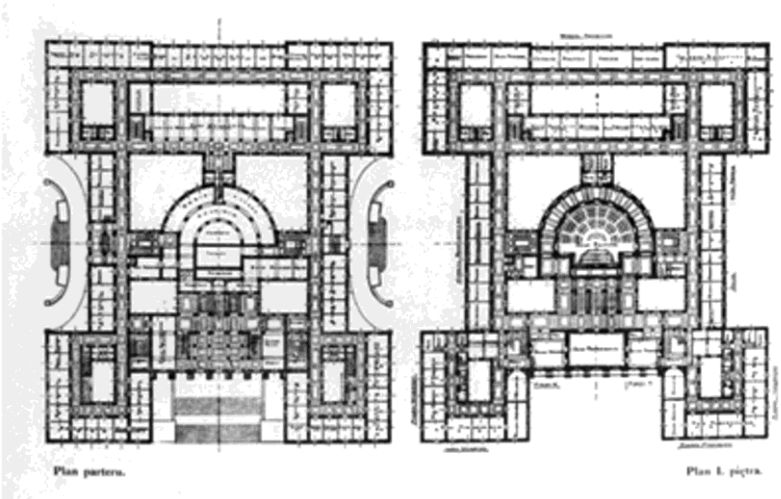
The political consequences of the 2nd World War resulted in part of Upper Silesia being taken over by the Polish administration. It required a new building to house the provincial administration office and the Silesian Assembly. The architects from Cracov designed a building of monumental mass decorated with symbols of nationality and the power of state. The building of the Office was to become a landmark of the new Silesian province and a clear sign of its national status and historical background.

Anna Syska – e-mail: annasyska@o2.pl
Agnieszka Woźniakowska – e-mail: aga.wozniakowska@wp.pl

[28] H. Zdebel-Kusidłowa, wyd. cyt. s. 38.
[29] Tamże, s. 38−39.
[30] W. Odorowski, wyd. cyt. s. 62.



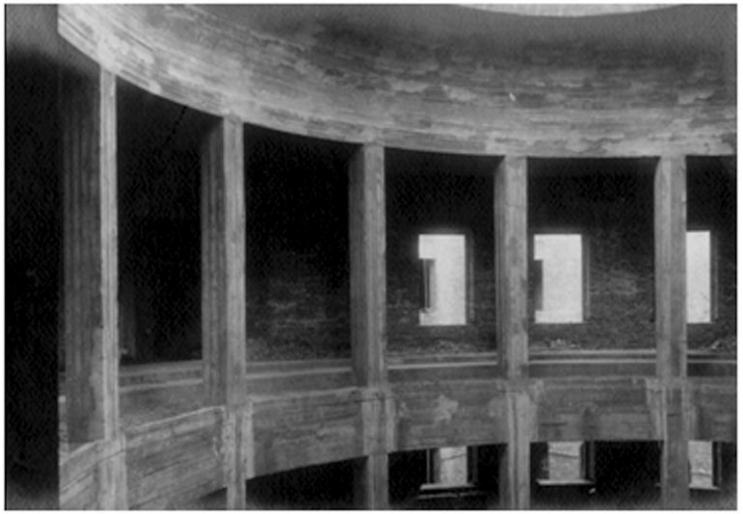
Ryc. 1. Nagrodzony i zrealizowany projekt. „Architekt” 1923 z. 6.



Ryc. 2. Nagrodzony i zrealizowany projekt. „Architekt” 1923 z. 6.

Ryc. 3. Fragment elewacji północnej w trakcie budowy gmachu, 1926 r.
Fotografia archiwalna ze zbiorów Śląskiego Centrum
Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 4. Kopuła nad westybulem i świetlik nad salą sejmową, 1926 r.
Fotografia archiwalna ze zbiorów Śląskiego Centrum
Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.



Ryc. 5. Sala sejmowa, 1926 r. Fotografia archiwalna ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 6. Elewacja zachodnia – główna. Fot. E. Tomczak. Fotografia ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 7. Elewacja południowa, fragment fryzu. Fot. E. Tomczak.
Fotografia ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 8. Schody westybulu. Fot. A. Kuśmirek. Fotografia ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 9. Westybul. Fot. A. Kuśmirek. Fotografia ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 10. Jan Raszka, płaskorzeźba *Polonia tronująca* z westybulu, model gipsowy. Fot. M. Cała. Fotografia ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 11. Podniebie kopuły westybulu. Fot. A. Kuśmirek. Fotografia ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Ryc. 12. Sala sejmowa. Fot. A. Kuśmirek. Fotografia ze zbiorów Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

PAWEŁ SZNAJDER

LOGOS WYŁANIAJĄCY SIĘ Z ROZMOWY. INNY A PRAWDA W DIALOGU W FILOZOFII HANSA-GEORGA GADAMERA

Artykuł podejmuje problem relacji między filozofią hermeneutyczną Hansa-Georga Gadamera a filozofią dialogu. Analizie poddano podstawowe problemy filozofii Gadamera – problem języka, tradycji czy prawdy – pod kątem obecności w nich tych samych intuicji, które były udziałem Ferdynanda Ebnera, Emmanuela Lévinasa czy Franza Rosenzweiga (zasady dialogicznej i krytyki idei jedności). Zaprezentowano w zarysie „filozofię dialogu" Gadamera, w sposób szczególny ukazując warunki i podstawowe założenia, które w ogóle umożliwiają międzyludzkie porozumienie.

W tekście *Freundschaft und Selbsterkenntnis* z roku 1985 Hans-Georg Gadamer, znany głównie jako twórca filozofii hermeneutycznej, pisze, że od najwcześniejszych lat swojej działalności uniwersyteckiej interesował go problem innego[1]. Wyznanie to jest nieco szokujące, gdyż Gadamer nie jest wprost kojarzony z nurtem filozofii dialogu. Zdajemy sobie oczywiście sprawę z dialogicznego ujęcia rozumienia w hermeneutyce, z wpływu retoryki na myśl Gadamera, nie ma jednak zbyt wielu tekstów, w których niemiecki filozof bezpośrednio podejmowałby zagadnienia centralne dla dialogików.

---

[1] Por. H.-G. Gadamer *Freundschaft und Selbsterkenntnis. Zur Rolle der Freundschaft in der griechischen Ethik* [w:] *Gesammelte Werke* t. 7 *Griechische Philosophie. 3. Plato im Dialog* Tübingen 1991 s. 396.

Nie mam zamiaru udowadniać, że aktualne umiejscowienie Gadamera na mapie filozofii XX wieku jest błędne. Chcę jedynie wykazać bliskie związki łączące jego filozofię hermeneutyczną z filozofią dialogu, a także wskazać na główne punkty sporne. Nie chodzi tu tylko o luźne zainteresowanie, ale o głębokie przeniknięcie jego filozofii wątkami bliskimi Ferdynandowi Ebnerowi, Franzowi Rosenzweigowi, Martinowi Buberowi czy Emmanuelowi Lévinasowi.

Filozofia dialogu nie stanowi spójnego nurtu ani tym bardziej szkoły filozofowania. Trudno zatem całościowo porównać z nią myśl Gadamera. Chciałbym jednak, za Tadeuszem Gadaczem, wyróżnić dwa główne elementy wspólne wszystkim dialogikom. W pierwszej kolejności będzie to krytyka monizmu metafizycznego – idei całości i jedności. W dialogu, w spotkaniu z innym, niemożliwa jest żadna wyższa synteza, w której ja jako podmiot oraz inny stapiamy się w jedno. Ja i inny nie tworzymy w dialogu żadnej jedności.

Drugim fundamentem jest zasada dialogiczna. Oznacza ona, że człowiek staje się ja, osobą, tylko w spotkaniu z jakimś ty. Nie istnieje samotny podmiot, gdyż człowiek jest sobą tylko w odniesieniu do drugiego człowieka. To odniesienie nie może być jednak przedmiotowe, nie mogę przedstawić sobie drugiego, intencjonalnie go objąć i poznać, nie mogę nic powiedzieć o ty, gdyż mówię „do ty". Nie ma tu relacji poznawczej, jest tylko etyczna[2].

Obydwa te problemy pojawiają się w filozofii Gadamera. Zasada dialogiczna stanowi podstawę głównych kategorii hermeneutyki: mowy, tradycji, dziejów, rozumienia. Wszystkie wymienione pojęcia, jak to postaram się przynajmniej pobieżnie wykazać, oparte są na zasadzie dialogicznej. Jaki jest jednak stosunek Gadamera do krytyki idei całości i jedności? Czy głęboki wpływ Platona i Hegla, obecność takich elementów jak założenie zupełności, dążenie do uniwersalizacji hermeneutyki nie wskazują na coś zgoła innego?

Gadamer u początków swej kariery, pozostając głównie pod wpływem starożytnej filozofii greckiej, szukał odpowiedzi między innymi w koncepcji przyjaźni Arystotelesa[3]. Później w *Prawdzie i metodzie* wysunął swoją własną propozycję możliwości stworzenia jakiegoś „my"

---

[2] Por. T. Gadacz *Historia filozofii XX wieku. Nurty* t. 2 *Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu* Kraków 2009 s. 506 i n.

[3] We wspomnianym tekście – *Freundschaft und Selbsterkenntnis* – z roku 1985 Gadamer powołuje się na referat, który wygłosił w roku 1928. Miał już wówczas zastanawiać się nad problematyką innego w filozofii. Wspomina, że między innymi na te zainteresowania wpłynęły wczesne prace F. Gogartena, M. Bubera, F. Rosenzweiga, F. Ebnera, T. Haeckera i K. Bartha. Por. H.-G. Gadamer *Freundschaft und Selbsterkenntnis* wyd. cyt. s. 396.

w dialogu, jednocześnie próbując zachować radykalną inność innego. Jest to widoczne w opisanej przez niego figurze stapiania się horyzontów rozumienia. Propozycja ta jest próbą rozwiązania pojawiającej się w filozofii dialogu sprzeczności pomiędzy zupełną odmiennością innego i próbą dyskursu o relacji z innym.

Analizując przykładowo myśl Lévinasa, ostro krytykującego wszelkie próby poznania innego, zastanawiamy się, czy tak ujęta zasada dialogiczna, akcentująca obcość innego i moją etyczną odpowiedzialność za niego, nie usuwa jednak jakiegoś istotnego komponentu dialogu – jego treści. Choć nie mówię „o ty", ale „do ty", zawsze mówię „coś". Intuicyjnie pojmujemy, że w dialogu musi zawsze pojawić się jakaś treść. Treść ta poddaje się hermeneutycznemu rozumieniu, jest jakąś prawdą, choć niekoniecznie oznacza to możliwość objęcia myślą tej rzeczywistości. Zdaniem Gadamera wyróżnikiem prawdy, która pojawia się w dialogu, jeśli w ogóle można o niej mówić, jest jej najściślejszy związek z dobrem. W tym miejscu Gadamer odrywa się od głównego nurtu myśli dialogików, akcentując logos wyłaniający się z rozmowy. Nie traktuje on jednak dialogu tylko jako narzędzia szukania prawdy. Ani prawda, ani dobro nie są bowiem, w jego oczach, jakimiś przedmiotami, które można posiąść na drodze jakichkolwiek celowych działań. Pojawiają się w dialogu mimochodem, jakby przypadkiem. Nie można w żaden sposób zmusić ich do zaistnienia, można się jednak na nie przygotować.

Gadamerowska charakterystyka autentycznego dialogu

Respektowanie przez Gadamera zasady dialogicznej głęboko przenika całą jego koncepcję hermeneutycznego rozumienia. Odniesienie człowieka do świata zawsze dokonuje się w jakimś horyzoncie interpretacyjnym. Jest on wyznaczany przez dziejową sytuację interpretatora. Zdaniem filozofa podstawowymi wyznacznikami horyzontu rozumienia są język i tradycja. Pod pojęciem języka nie kryje się jednak semantyczno-syntaktyczna struktura, ale żywa mowa, zawsze skierowana do jakiegoś ty[4]. W pierwszej kolejności Gadamer szuka owego ty już na poziomie myślenia – pojawia się idea innego, który jest we mnie, który spiera się ze mną, który zawsze już jakoś rozumie, zanim ja zrozumiem. Autor *Prawdy i metody* odwołuje się tutaj do doświadczenia, które w jego przekonaniu jest udziałem każdego człowieka – niemożliwości wyrażenia za pomocą zdań idei, którą mamy w umyśle. Za każdym razem, gdy usiłujemy wypowiedzieć coś, jakąś wewnętrzną, nieubraną jeszcze w pojęcia treść, dokonujemy

[4] Por. A. Przyłębski *Gadamer* Warszawa 2006 s. 52–55.

pewnego jej zubożenia, okaleczenia. Ludzki intelekt nie jest w stanie ogarnąć jednym aktem głębi myśli, musi wydobyć z siebie wewnętrzne słowo i przedstawić ją sobie w wewnętrznej rozmowie. Tę głębię myśli-Słowa nazywa Gadamer za św. Augustynem *verbum interius* (słowem wewnętrznym). Jest ono tajemniczym słowem, którego nie znam, którego nie rozumiem i nie potrafię wyrazić. Jest innym, który jest we mnie. Napięcie pomiędzy wewnętrznym Słowem a zewnętrznym jego wyrażeniem Gadamer uznaje za podstawową przesłankę dialektyczności naszego myślenia. I tutaj czerpie z myśli świętego Augustyna, który omawiając tajemnicę wcielenia Chrystusa, odwołał się właśnie do tej dwoistej natury ludzkiej mowy, do napięcia pomiędzy niewyrażalnym słowem wewnętrznym a słowem zewnętrznym wyrażonym w pojęciach[5]. Czy rzeczywiście można mówić o jakiejś dwoistości, która jest w samym człowieku, o innym, który jest wewnątrz mnie, z którym wchodzę w dialog? Problem ten nie dawał Gadamerowi spokoju[6]. „Człowiek staje się sobą na drodze prowadzącej poprzez innego, który jest wewnątrz mnie”[7] – pisał. Pewną analogią tej myśli wydaje się być u Lévinasa, zaczerpnięta od Kartezjusza, „idea nieskończoności w nas”[8].

Również tradycja, która w myśli Gadamera wyznacza strukturę ludzkiego rozumienia, nie oznacza przede wszystkim jakiejś spuścizny odziedziczonej po przodkach, dziedzictwa dokumentów, dzieł artystycznych i innych artefaktów, ale zakorzenienie interpretatora w pewnej ciągłości interpretacji, w pewnym idealnym świecie, będącym nośnikiem wielogłosowego dialogu dzieł i ich twórców. Ostatecznie tradycja oznacza tkwienie w pewnej wspólnocie ludzkiej, tworzącej kulturę, oraz stanowi egzystencjał – jest tożsama z samym procesem rozumienia[9]. Gadamer właśnie na dziejowej tradycji i uniwersalności języka, której podstawą jest rozpoznana przez św. Augustyna dwoistość ludzkiego słowa[10], opiera swoje

---

[5] Por. J. Grondin *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej* L. Łysień (tł.) Kraków 2007 s. 149.

[6] Por. H.-G. Gadamer *Freundschaft und Selbsterkenntnis* wyd. cyt. s. 401.

[7] Tamże, s. 404.

[8] Por. E. Lévinas *O Bogu, który nawiedza myśl* M. Kowalska (tł.) Kraków 2008 s. 43.

[9] Por. P. Dybel *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera* Kraków 2004 s. 385.

[10] W rozmowie z J. Grondinem Gadamer zapytany właśnie o uniwersalny aspekt hermeneutyki wskazuje na *verbum interius* – ideę słowa wewnętrznego. Uniwersalność oznacza, że nie wszystko da się powiedzieć, że nigdy do końca nie uda się nam wyrazić wewnętrznego słowa, które mamy w sercu. Ta interpretacja własnej myśli Gadamera znacząco wpływa na rozumienie jego hermeneutyki, pozwala bowiem odrzucić błędne przekonanie, iż Gadamer uważał, że świat jest językiem. Por. J. Grondin, wyd. cyt. s. 7 i n.

przekonanie, iż rozumienie, będące podstawowym odniesieniem się człowieka do rzeczywistości, jest dialogiczne. A zatem, jak mówi zasada dialogiczna, człowiek jest sobą tylko w relacji z drugim[11].

Interpretując teksty Arystotelesa, zawierające wątki dotyczące przyjaźni, Gadamer stwierdza, że każde ludzkie odniesienie do rzeczywistości jest ze swej istoty dialogiczne, wymaga bowiem obecności innego – odczuwanie jest zawsze „współ-odczuwaniem", poznanie „współ-poznaniem", myślenie „współ-myśleniem", życie „współ-życiem" i w końcu bycie człowieka jest „współ-byciem" z innym. Człowiek jest sobą tylko w relacji z innym, a każde rozumienie jest dialogiem[12].

Obrona lub krytyka dialogiczności ludzkiego rozumienia w hermeneutyce Gadamera wymagałaby bardzo głębokiej analizy, na którą niestety nie ma tutaj miejsca. Powyższe, zdawkowe potraktowanie tak kluczowych dla Gadamera kategorii języka i tradycji miało na celu wyłącznie wskazanie na obecność dialogicznej intuicji również w jego myśli. Sam Gadamer przyznaje, że w pełni poprawne jest interpretowanie filozofii hermeneutycznej w kluczu dialogu[13]. Jest to jasne również dla krytyków jego myśli[14].

Chciałbym teraz zastanowić się, jakie cechy, w przekonaniu filozofa z Heidelbergu, posiadać powinien autentyczny dialog. Omówione poniżej postulaty można traktować dwojako. W pierwszym, węższym znaczeniu będą one budowały wzorzec dialogu między dwiema osobami. Będą to podstawowe, etyczne wskazania dla uczestników dialogu. Wskazują one, w moim przekonaniu, na obecność w myśli Gadamera tych samych intuicji, które niezależnie u Ebnera, Rosenzweiga, Hermanna Cohena, Lévinasa i innych zaowocowały w filozofii ubiegłego wieku powstaniem filozofii dialogu.

W drugim znaczeniu cechy dialogu wyszczególnione poniżej stanowią kryterium interpretacji tekstów. Gadamer w *Prawdzie i metodzie* oraz w późniejszych pismach bronił się przed podaniem jakichkolwiek technicznych kryteriów prawidłowej wykładni. Jedynym kryterium, na które wskazuje, jest zawsze kryterium etyczne – dobra wola, którą musi wykazać się interpretator, chcąc właściwie zrozumieć tekst. Tylko w perspektywie dobra może odsłonić się prawda. Kierując się dobrem, możemy osiągnąć, jakby mimochodem, poznanie.

---

[11] Por. T. Gadacz, wyd. cyt. s. 507.

[12] Por. H.-G. Gadamer *Freundschaft und Selbsterkenntnis* wyd. cyt. s. 405.

[13] Por. tenże *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 514.

[14] H. Ineichen *Hermeneutyka jako teoria wykładni tekstów* G. Sowinski (tł.) [w:] *Wokół rozumienia* G. Sowinski (red.) Kraków 1993 s. 238 i n.

Można wskazać u Gadamera trzy aspekty dialogu. Pierwszy dotyczy współrozmówcy, drugi – mojego odniesienia do samego siebie. Chciałbym, aby z tych rozważań wyłonił się kształt relacji pomiędzy ja a innym. Trzeci zaś dotyczy tego, co w tej relacji się rodzi, prawdy, która ujawnia się w dialogu.

Filozofowie dialogu, zwłaszcza Lévinas, deprecjonowali wartość poznawczą dialogu, a nawet uważali, że poznanie wyklucza się z prawdziwym dialogiem. Gadamer, podejmując próbę rehabilitacji poznania w dialogu, próbuje przełamać opozycję pomiędzy wymiarem etycznym a poznawczym spotkania.

Inny w dialogu

Filozofia dialogu koncentruje się na przezwyciężeniu błędnego odniesienia do innego, takiego, które ma swoje oparcie w idei tożsamości. Podejście to polega na próbie sprowadzenia innego do samego siebie, do *alter ego*, bez względu na jego rzeczywistą odrębność. Wychodzi się wówczas z założenie, że drugi człowiek jest kimś do mnie bardzo podobnym. Dlaczego zatem mielibyśmy mieć jakieś problemy z jego zrozumieniem? Z góry zatem wiadomo, co drugi ma na myśli, co czuje, czego potrzebuje, kim jest. Jednakże wszystkie tego typu próby zrozumienia innego kończyły się niepowodzeniem, gdyż radykalna odmienność drugiego wymyka się wszelkim zabiegom przyswajającym. Przykładowo, wprowadzona przez Franza Brentano i Edmunda Husserla koncepcja intencjonalności nie jest w stanie pokazać tego, co obce jako obce. Intencjonalność oznacza, że coś zostaje przeze mnie przedstawione, pomyślane jako coś, i w tym sensie zrozumiane. Ten typ badania nie nadaje się do relacji z innym, gdyż próbując dokonać redukcji, zawieszając własne sądy i wyobrażenia o innym, nie pozostaje nic, co byłoby nam na sposób poznawczy dostępne. Takie badanie innego to odkrycie pustki i zapełnienie jej zniekształconymi obrazami samego siebie. Wydaje się, że te zarzuty w równym stopniu dotyczą fenomenologii, jak i wywodzącej się z niej filozofii hermeneutycznej[15].

Husserlowski opis przedmiotu intencjonalnego nie jest w stanie wykroczyć poza wprowadzoną przez Bubera kategorię „to". Jeżeli w ten sposób wchodzimy w relację z innym, to uprzedmiatawiamy i podporządkowujemy go sobie, zamiast ujmować go w jego jedyności, niepowtarzalno-

[15] Por. B. Waldenfels *Odpowiedź na to, co obce. Główne rysy fenomenologii responsywnej* J. M. Spychała (tł.) [w:] *Studia z filozofii niemieckiej* t. 3 *Współczesna fenomenologia niemiecka* S. Czerniak, J. Rolewski (red.) Toruń 1999 s. 106 i n.

ści, wyjątkowości. Inność jest tu nieosiągalna, jej poznanie jest tylko pozorem[16]. Inny w ujęciu Husserla jest konstytuowany przez myślenie, nie zaś doświadczenie etyczne. Dlatego Lévinas domagał się przekroczenia klasycznej fenomenologii i rozszerzenia jej o horyzont etyczny[17].

Czy zarzuty postawione fenomenologii rzeczywiście w równym stopniu dotyczą także filozofii hermeneutycznej? Gadamer doskonale zdaje sobie sprawę z tego, iż to co inne, obce stanowi w dialogu nieprzekraczalną granicę. Ta świadomość szczególnie wychodzi na jaw w jego krytyce hermeneutyki romantycznej, która za swoje zadanie uważała dochodzenie do sensu, który chciał zawrzeć w tekście sam autor[18]. Postulat rozumienia autora lepiej, niż on sam mógł siebie rozumieć, jest z gruntu błędny. Taka daleko idąca intersubiektywność jest zupełnie niemożliwa ze względu na nieprzekraczalny dystans historyczny pomiędzy autorem a interpretującym jego dzieła czytelnikiem[19]. Czas, przestrzeń, różnice kulturowe, językowe i w końcu radykalna odmienność każdego człowieka, wobec której bledną wszystkie inne różnice, sprawiają, że pomiędzy autorem i czytelnikiem zieje przepaść, która nie pozwala na zrozumienie innego. Jednak mowa innego, w której wypowiada on jakiś sens, może być mostem przerzuconym nad tą przepaścią. Jeżeli inny tego zapragnie, może powiedzieć mi coś, co pozwoli nam wejść w relację. Oczywiście dystans nie pozwala mi w doskonały sposób odtworzyć tego sensu, tym bardziej nigdy nie będę mógł nim zawładnąć bez ryzyka jego utraty, mowa jednak sprawia, że dialog jest w ogóle możliwy. Nie zostaje w nim jednak zniesiona odmienność innego[20]. Porozumienie jest rzeczywistością niezwykle kruchą i w każdej chwili może zostać ponownie zerwane[21]. Pojęcie dystansu czasowego w szerokim znaczeniu być może ma wiele wspólnego z pojęciem diachronii u Lévinasa.

Dialogicy, radykalizując obcość innego, jego odrębność, niepoznawalność, nieprzekraczalny dystans poznawczy dzielący uczestników dialogu, chcieli przenieść relację z poziomu poznawczego na poziom etyczny. W ten sposób jednak traci się coś dla dialogu równie istotnego jak dobro innego. Tym czymś jest treść dialogu, to, „o czym" w dialogu się mówi. Absolutna odmienność innego byłaby nieprzekraczalną przeszkodą w rozmowie, w której mamy coś sobie do powiedzenia, w której o coś w końcu

---

[16] Por. E. Lévinas *Imiona własne* J. Margański (tł.) Warszawa 2000 s. 26.

[17] Por. T. Gadacz, wyd. cyt. s. 584.

[18] E. Mikoś *Empatia w hermeneutycznej interpretacji tekstu literackiego* „Horyzonty Polonistyki" 2008 nr 2 s. 10.

[19] Por. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 406 i n.

[20] Por. D. di Cesare *Atopos. Hermeneutyka i miejsce poza rozumieniem* A. Przyłębski (tł.) [w:] *Dziedzictwo Gadamera* A. Przyłębski (red.) Poznań 2004 s. 61.

[21] Por. tamże, s. 65.

chodzi. Gadamer, świadomy bardzo głębokich różnic, zwraca uwagę, że w dialogu konieczne jest minimum podobieństwa, tożsamości, jakaś podstawowa płaszczyzna porozumienia. Podkreśla to podobieństwo, mówiąc o wspólnym języku i wspólnej tradycji, w której uczestniczymy. Oczywiście także na tej płaszczyźnie istnieją różnice (w samą istotę języka i tradycji wpisana jest przecież niewyrażalność augustiańskiego *verbum interius*), jednakże nie są one nieprzekraczalne i zawsze możliwy jest przekład z jednego języka na inny. Przekład zawsze jest już pewną interpretacją, jednak zawarty jest w nim pierwotny sens tekstu[22]. Znamienna jest tu zatem interpretacja mitu o wieży Babel. Wydawałoby się, że dialogikom należy przypisać tę interpretację, w której pomieszanie języków było tak głębokie, iż nastąpiło zupełne rozdzielenie jednostek, całkowita separacja, tak głęboka, iż już nikt nikogo nie może zrozumieć i poznać, można tylko świadczyć dobro drugiemu. Pomieszanie języków w interpretacji Gadamera nie jest na tyle głębokie, żeby nie mogła nastąpić komunikacja. Każde słowo da się przełożyć, choć przekład ten zawsze będzie zubożony[23].

W jednej ze swoich prac Isaiah Berlin opisuje hipotetyczną sytuację, w której wędrowcy napotykają grupę tubylców spełniających rytualne czynności pod wielkim, rozłożystym dębem. Zapytani o sprawowany kult odpowiadają, że modlą się do drzewa, ponieważ jest drewniane. Berlin zauważa, że taka odpowiedź nie mieści się w naszym rozumieniu. Mimo różnic kulturowych i religijnych wyobrażalny byłby kult drzewa jako manifestacji bóstwa lub sił przyrody, ale nie z powodu faktu, że jest ono drewniane[24]. Przykład ten doskonale ilustruje sytuację nieporozumienia w dialogu. Możliwe są różnice, akceptujemy je i rozumiemy. Istnieje jednak pewne podłoże, pewien fundament, pewne minimum tożsamości, które jest niezbędne do zaistnienia dialogu. Jeżeli ten minimalny warunek nie będzie spełniony, jakiekolwiek porozumienie nie będzie możliwe. W myśli twórcy filozofii hermeneutycznej dialog zakłada oczywiście odmienność innego, ale również pewną podstawową tożsamość, która jednak nie może zawładnąć innym. Próba takiego zawładnięcia byłaby zerwaniem porozumienia i powrotem do przedmiotowej relacji.

W praktyce dla Gadamera oznacza to przede wszystkim szacunek dla odmienności innego, dla jego sposobu myślenia, którego nie da się zredukować do myślenia własnego. Przejawia się to dążeniem do jak

---

[22] Por. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 543 i n.

[23] Por. tenże *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk und dessen Wirkungsgeschichte* [w:] *Gadamer Lesebuch* J. Grondin (ed.) Tübingen 1997 s. 287.

[24] Por. I. Berlin *Dwie koncepcje wolności i inne eseje* M. Tański (tł.) Warszawa 1991 s. 33.

najgłębszego wzajemnego porozumienia. W pierwszej kolejności oznacza to zyskanie pewności, że partner rozmowy nadąża za moim tokiem wypowiedzi[25]. Nie będę go próbował zwodzić, stosując erystyczne chwyty, ale przeciwnie, będę formułował swoje myśli jasno i zrozumiale, dając mu możliwość odrzucenia mojego stanowiska. Chęć przekonania innego do swojego zdania, bez względu na prawdę i dobro, jest również przejawem dążenia do podporządkowania go sobie. Jacques Derrida, mylnie interpretując myśl Gadamera, zrozumiał dobrą wolę porozumienia z innym w kategoriach woli mocy Nietzschego. Gadamer bardzo mocno się temu przeciwstawił, zaznaczając, że w dialogu dobra wola oznacza brak uprzedzeń do innego, szacunek, konsensus, a nie chęć jakiegokolwiek zawładnięcia innym[26].

Także hermeneutyczna figura stapiania się horyzontów wskazuje na próbę zachowania jednocześnie idei odmienności współrozmówcy oraz poznawczego elementu w dialogu. Horyzont to pewien krąg widzenia, który ogarnia wszystko, co widoczne jest z punktu, w którym znajduje się obserwator. Gadamer odwołuje się do tej figury, chcąc pokazać, w jaki sposób rozumiemy rzeczywistość. Znajdujemy się w pewnym punkcie. Ten punkt wyznaczony jest przez naszą sytuację, nasze wcześniejsze doświadczenia, wiedzę, język, tradycję. Uwarunkowania te wyznaczają nasz horyzont rozumienia – niemożliwe jest myślenie w jakimś nieusytuowanym, bezzałożeniowym początku. Jak zauważa Martin Heidegger, „ja" zawsze istnieje jako wrzucone w pewną faktyczność, wobec bytu i drugiego człowieka[27]. Hermeneutyczna świadomość jest właśnie świadomością takiego usytuowania. Punkt, w którym się znajdujemy, wyznacza pole naszego „widzenia". Musimy być świadomi możliwości poznawczych, które nam to stwarza, ale również ograniczeń. Mieć szerokie horyzonty oznacza móc spojrzeć dalej niż tylko na to, co znajduje się bezpośrednio przed nami[28]. Horyzont wskazuje na jakiś początkowy punkt rozumienia, a jednocześnie zaprasza do jego przekroczenia[29]. Nasz współrozmówca również posiada swój horyzont poznawczy. Dialog to właśnie stapianie się takich horyzontów. Nie polega ono na połączeniu się horyzontów w jeden wspólny horyzont ani tym bardziej na przyjęciu przez któregoś z interlokutorów horyzontu drugiego. To ani nie jest możliwe, ze względu na odmienność sytuacji i radykalną odrębność każdego człowieka, ani pożyteczne. Celem dialogu jest nowe, wspólne spojrzenie

[25] Por. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 499.
[26] Por. tenże *Wiek filozofii* J. Wilk (tł.) Wrocław 2009 s. 83.
[27] Por. J. Tischner *Myślenie według wartości* Kraków 2002 s. 23 i n.
[28] Por. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 414 i n.
[29] Por. tenże *Wiek filozofii* wyd. cyt. s. 86.

na daną sprawę, będące efektem fuzji przekonań wszystkich uczestników rozmowy[30]. Nie chodzi o to, by zapanować nad drugim, ale zrozumieć jego pogląd, to, co on mówi[31]. W świetle jego horyzontu rozszerzyć własny. To, co się pojawia w dialogu, nie należy do żadnego spośród jego uczestników, nie ma tu obezwładniającego poznania drugiego, piętnowanego prze Lévinasa, ale pojawia się jakaś nowa, trzecia rzeczywistość, jakaś treść. Prawda wydarzająca się w dialogu nie jest sumą przekonań osoby A i osoby B, nie jest też tylko częścią wspólną. Pojawia się tu jakiś nadmiar – logos[32].

Prawdziwy dialog okazuje się być zatem rzeczywistością paradoksalną. Spotykamy się tu z odrębnością innego, tak radykalną, że niemożliwą do ujęcia za pomocą jakiegokolwiek języka – o innym w ogóle nic nie możemy powiedzieć, żadne słowo nie trafia w sedno. A zatem każda pojawiająca się tu treść jest uzurpacją, gwałtem popełnionym na odmienności, zerwaniem dialogu. Z drugiej zaś strony treść rozmowy stanowi przecież jej istotę. Partnerzy rozmowy nie tylko mówią do siebie, ale również mówią „coś". Rezygnacja z treści w zasadzie również oznaczałoby stwierdzenie niemożliwości dialogu[33]. Czy możliwe jest wyjście z tego impasu?

Podstawowe nastawienie dialogiczne

Tajemnica uratowania inności innego zaczyna się od mojego własnego nastawienia do samego siebie. Jak pisze Gadamer: „Należy starać się zrozumieć innego, co oznacza, że trzeba być nastawionym na to, że samemu jest się w błędzie"[34]. Dialog wymaga więc otwartości, która oznacza gotowość do zawieszenia własnej opinii, przekonania o własnej wiedzy. Wstępnym założeniem, nie tylko w przypadku międzyludzkiej rozmowy, ale w przypadku każdej interpretacji tekstu, jest przekonanie, że to, co mówi partner lub tekst, jest spójne, sensowne, a nawet prawdziwe. Zakładając z góry, że inny kłamie lub myli się, w ogóle nie wchodzę

[30] Por. tenże *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 525.

[31] Por. tamże, s. 521.

[32] Por. tamże, s. 501.

[33] Paradoks ten zyskuje w myśli Gadamera oparcie w jego interpretacjach filozofii starożytnej – zwłaszcza fragmentów o jedności przeciwieństw Heraklita – oraz w myśli Hegla. Dostrzegając jednak dialogiczną opozycję, Gadamer unika rozwiązania jej za pomocą heglowskiej syntezy, pozostawiając ją niejako w zawieszeniu. Por. tenże *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 16; tenże *Hegel und Heraklit* [w:] *Gesammelte Werke* t. 7 *Griechische Philosophie. 3. Plato im Dialog* Tübingen 1991 s. 35 i n.

[34] Tenże *Język i rozumienie* P. Dehnel, B. Sierocka (tł.) Warszawa 2003 s. 151.

w dialog. Warunek ten Gadamer nazywał założeniem pełni. Założenie to ma dwa wymiary. Pierwszy to wymiar formalny. Zakładam, że to, co inny mówi do mnie, jest sensowną, dającą się zrozumieć treścią, że jest logiczne i spójne[35]. Szczególnie widoczne jest to w przypadku badania tajemniczych, niezrozumiałych tekstów minionych kultur. Archeolog, odnajdując tabliczkę z wyrytymi na niej znakami, wstępnie zakłada, że jest to pismo, że jest możliwe do odszyfrowania, że zawiera jakąś treść, nie zaś tylko przypadkowe znaki[36].

Drugim aspektem założenia pełni jest jego wymiar treściowy. Oznacza to wstępne przekonanie, że to, co inny mówi, jest prawdą. Nie oznacza to jednak rezygnacji z krytyki tego, co drugi mówi, a tylko początkowy kredyt zaufania dla jego wypowiedzi. Moment krytyki przychodzi później, gdy jego wypowiedź nie spełni założonego ideału. Jednak bez wstępnego założenia, że inny posiada również prawdę, dialog z góry skazany jest na porażkę. Wstępne uchwycenie pełni nie jest bezmyślnym przyjmowaniem poglądu drugiego, ale wypływa z dobrej woli porozumienia, o której wspomina Gadamer. W rozmowie nie chodzi o podtrzymywanie własnych racji i wyszukiwanie słabości w poglądzie partnera, ale właśnie o umacnianie jego pozycji, mające na celu uczynienie jego wypowiedzi bardziej czytelną i przekonywującą po to, by mogła przez nas być dobrze rozumiana[37].

Gadamer, szukając reprezentanta dla swojej myśli dialogicznej, sięga po postać Sokratesa. Wybór ten jest wyjątkowo kontrowersyjny. Można przecież tak wiele Sokratesowi zarzucić: sterowanie dialogiem, pewien dogmatyzm, ironię, a nawet kpinę pod adresem współrozmówców, słowem – bardzo silną asymetrię dialogu. Podstawowe pytanie brzmi: Czy Sokrates autentycznie chciał wraz ze swymi rozmówcami odnajdywać prawdę? Czy przeciwnie, uważał się za wiedzącego i chciał swą wiedzę swoim uczniom jedynie przekazać?

Także na tym tle wychodzą na jaw różnice w rozumieniu dialogu pomiędzy twórcą filozofii hermeneutycznej a przykładowo Lévinasem. Dla filozofów dialogu dysputy Sokratesa z mieszkańcami Aten były zaprzeczeniem tego, czym powinien być autentyczny dialog, który zakłada pewną wspólnotę osób, spotkanie, dar siebie. Sokrates zaś miałby traktować swoich rozmówców instrumentalnie – albo jako uczniów, którym wykłada prawdę lub których wyśmiewa, gdy wiedzy tej pojąć nie potrafią, albo narzędzia, za których pomocą sam dochodzi prawdy. Zdaniem

---

[35] Por. tenże *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 404 i n.

[36] Por. P. Dybel, wyd. cyt. s. 298.

[37] Por. P. Dehnel, B. Sierocka *Posłowie* [w:] H.-G. Gadamer *Język i rozumienie* wyd. cyt. s. 179 i n.

Lévinasa to poznawcze nastawienie Sokratesa przesłaniało nastawienie etyczne wobec innego. Poznanie oznacza u Greków czynienie przedmiotu poznania obecnym, tożsamym. Lévinas tropi i piętnuje każdą antyczną tezę sprowadzającą to co inne do tożsamego. Krytykuje również, podobnie jak Platon w *Fajdrosie,* antyczną retorykę za mówienie z pozycji kogoś, kto chce oszukać bliźniego, przechytrzyć go. Retoryka nie traktuje innego jako innego, ale chce nim zawładnąć. Dialog Sokratesa jest odpersonalizowany, bo jego celem jest oglądanie bezosobowych idei, nie zaś sam inny, osoba. Jednocześnie jednak Lévinas podkreśla, że w Platońskiej idei dobra obecne jest pragnienie transcendencji[38].

Gadamer zdecydowanie opowiada się przeciwko rozumieniu Sokratesa jako dogmatycznego nauczyciela. *Dialogi* są prezentacjami żywej rozmowy, pewną mieszanką sztuki, dramatu i filozofii, z których wyłania się wizja dialektyki jako dialogicznej formy wiedzy, nie zaś dogmatycznego wykładu[39]. Jednak już sam Platon rozmaicie przedstawia swojego nauczyciela: raz jako gorącego przeciwnika sofistycznego, teoretyczny wzorzec życia społecznego, innym razem jako lubującego się w mitach narratora snującego barwne opowieści, wreszcie dialektyka, czyniącego ze swych rozmów model poznania prawdy i dobra[40]. Sokrates w pismach Platona jest żywą, barwną postacią, człowiekiem z krwi i kości, nie zaś nieomylnym, niedosięgłym mędrcem.

Do istoty rozmowy należy to, że przystępujące do niej osoby są przez nią tak ogarnięte, iż pomiędzy nimi rodzi się coś nowego – jakaś prawda, której nie wniósł żaden z nich, ale która narodziła się pomiędzy nimi. Logos, który pojawia się w dyskusji, nie jest ani mój, ani twój[41]. To nastawienie cechowało Sokratesa, który swoją metodę filozofowania porównywał z zawodem, jaki wykonywała jego matka – ze sztuką położniczą, czyli majeutyką. Nie jest to metoda służąca przekazywaniu wiedzy uczniom. Sam Sokrates wielokrotnie podkreślał, że nie posiada wiedzy, którą mógłby przekazać. Jedyne, czego może nauczać, to wiedza o własnej niewiedzy. To właśnie czyni go mędrcem, który wyrasta ponad innych: świadomość własnej niewiedzy wśród głupców przekonanych o własnej mądrości. Metoda majeutyczna polega na wydobywaniu mądrości z tych, którzy już ją posiadają. Tak jak położna pomaga ciężarnej wydać na świat dziecko, tak Sokrates wydobywa prawdę z tych dusz, które już ją w sobie

[38] Por. B. Skarga *Lévinas i Grecy* „Znak" 2006 nr 12 (619) s. 102–105.

[39] Por. F. Renaud *Gadamera powrót do Greków* A. Przyłębski (tł.) [w:] *Dziedzictwo Gadamera* A. Przyłębski (red.) Poznań 2004 s. 91.

[40] Por. H.-G. Gadamer *Idea dobra w dyskusji między Platonem i Arystotelesem* Z. Nerczuk (tł.) Kęty 2002 s. 25.

[41] Por. tenże *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 501.

noszą. Jednocześnie jego sztuka pozostaje bezradna wobec tych, którzy nie mają mądrości, tak jak akuszerka nie może pomóc urodzić kobiecie, której łono jest puste[42]. W przypadku człowieka, któremu błędnie wydaje się, że posiada wiedzę, Sokrates stosuje ironię i metodę elenktyczną, polegającą na zbijaniu argumentów swego rozmówcy. Nie służy to jednak jego pognębieniu czy poniżeniu, ale ma prowadzić do „zbudzenia ze snu", oczyszczenia z mniemań wiodących na manowce. To zachęta: odrzuć pozory prawdy, poznaj swą własną niewiedzę i wraz ze mną szukaj prawdziwego poznania. Takie wyjście poza przekonanie o własnej wiedzy jest możliwe tylko w pewnej konfrontacji – w dialogu z innym lub samym sobą[43].

Dialog wcale zatem nie musi być symetryczny. Również relacja mistrza i ucznia może być dialogiczna. Nie należy nie doceniać roli autorytetu w dążeniu do prawdy[44], pod warunkiem, że współrozmówców cechuje podstawowe przekonanie, że nie posiadają monopolu na prawdę. Dialog, zdaniem Gadamera, nie jest naszą własnością, nie możemy go opanować, zawładnąć nim, ani przez żaden dialektyczny kunszt, ani wiedzę, ani doświadczenie – dialog jest czymś, co nam się przydarza. Jedyne, co możemy zrobić, to dać mu szansę zaistnienia, stworzyć podatny grunt, poprzez dobrą wolę rozumienia. Do tego kryterium sprowadzają się wszystkie inne – jeżeli obydwie strony dialogu kierują się pragnieniem zrozumienia drugiego i zrozumienia prawdy, nie zaś chęcią manipulowania słowem dla własnej korzyści, wtedy, być może, stworzona zostanie pomiędzy nimi dialogiczna więź, w której wyłoni się prawda. Asymetria dialogu, choć może polegać na asymetrii posiadanego autorytetu, nie może polegać na braku głębokiego pragnienia porozumienia u którejkolwiek ze stron. Także tu poglądy Gadamera radykalnie rozbiegają się z myślą Lévinasa, który zaznaczał, że odpowiedzialność za innego nie wiąże się z odpowiedzialnością innego za mnie[45].

Wzajemność sugeruje jeszcze to, że tak jak ja, wchodząc w relacje z innym, zagrażam jego odmienności, tak samo on zagraża mojej. Również ja rzucam na szalę dialogu cały swój pogląd, swoje ja – bez tego rozmowa staje się jednostronnym przesłuchaniem[46]. Być może właśnie ratunek przed totalizacją innego tkwi właśnie w owej wzajemności.

---

[42] Por. I. Krońska *Sokrates* Warszawa 2001 s. 69 i n.

[43] Por. H.-G. Gadamer *Idea dobra w dyskusji między Platonem i Arystotelesem* wyd. cyt. s. 31.

[44] Por. P. Dybel, wyd. cyt. s. 323.

[45] Por. E. Lévinas *O Bogu, który nawiedza myśl* wyd. cyt. s. 46.

[46] Por. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 416.

Logos

Człowiek, będąc w świecie, próbuje go oswajać, sprowadzać to, co nieznane, obce i być może niebezpieczne, do tego, co znane i bliskie. Poznanie polega na usuwaniu różnic, zamienianiu obcości na swojskość[47]. Takie odniesienie do świata rzeczy jest całkowicie odpowiednie, jednakże w spotkaniu z innym chodzi o coś zupełnie innego.

Posługując się językiem Bubera, mówienie „ja – ty" to ustanawianie świata relacji. Dotyczy to relacji osobowej z drugim. Zostaje tu zupełnie wyłączony element poznania innego[48]. W relacji „ja – ty" nie chodzi o prawdę, ale o dobro. Gadamer próbuje znaleźć możliwość fuzji prawdy i dobra w dialogu, przywrócić dialogowi jego treść, ocalić odmienność innego i treść poznawczą wypowiadanych do siebie nawzajem w relacji, spotkaniu z innym, słów. Twierdzi zatem, że w wyniku spotkania osób, które wykazały dobrą wolę zrozumienia innego, na miarę własnych możliwości, rezygnując z szukania własnego egoistycznego interesu, także wydarcia jakiejś prawdy z innego lub obezwładnienia go własnymi przekonaniami, czasami, w tajemniczy, niemetodyczny sposób ujawnia się pomiędzy nimi zupełnie nowa rzeczywistość, logos, niebędący własnością żadnej ze stron dialogu, lecz wyrażeniem wewnętrznego słowa, idei nieskończoności, która jest w każdym z nas, ale która ujawnić się może dopiero w relacji z innym[49]. Szukając dobra, czyli wychodząc z poziomu etycznego, niejako mimochodem pojawia się w dialogu również prawda.

Logos nie jest jednak pojęty w sposób statyczny. Nie jest to jakiś obiektywny zbiór zdań o rzeczywistości, który stopniowo, krok za krokiem jest odkrywany. Gadamer oczywiście zgadza się z klasyczną definicją prawdy, ujętej jako zgodność rzeczy i myśli, zauważa jednak, że rzecz jest zawsze rzeczą sporną[50], a sama prawda to nie wartość logiczna zdania, ale pewna nie-skrytość, *aletheia*. Dlatego rozumienie prawdy jako adekwatności rzeczy i myśli jest wtórne wobec prawdy pojętej jako prawda bytu. Pierwotne pojęcie prawdy, które Gadamer przejął od Greków za pośrednictwem Heideggera – ujęte jako *aletheia*, jest utożsamiane z samym bytem, takim, jaki się on ukazuje, z rzeczą samą. Prawda to rzecz. Prawdą jest zatem sam byt, taki, jaki nam się jawi, zaś prawda

---

[47] Por. M. Kozak *Lévinasowska krytyka kultury immanencji jako wyraz tęsknoty za pragnieniem* „Mêlée" 2002 nr 2–3 (2–3) s. 112.

[48] M. Buber *O Ja i Ty* J. Doktór (tł.) [w:] *Filozofia dialogu* B. Baran (red.) Kraków 1991 s. 41.

[49] Por. H.-G. Gadamer *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 501.

[50] Por. tenże *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk und dessen Wirkungsgeschichte* wyd. cyt. s. 285.

wypowiedzi, sądu, jest orzekana wtórnie. To byt jest pierwotnie prawdą[51]. Prawda jest ze swej istoty dialogiczna – myślenie o rzeczy jest dialektycznym spieraniem się z sobą samym lub z innym, wysiłkiem oczyszczenia przesądów, odrzucania tych, które prowadzą do nieporozumień. Gadamer stara się dochodzić prawdy inną drogą, nie jak Heidegger – od strony bytu, ale od strony filozofii praktycznej. Jedności prawdy i dobra, logosu i ethosu szuka zatem w starożytnym pojęciu *fronesis*, wiedzy praktycznej[52]. Grecy odróżniali trzy rodzaje wiedzy. Pierwszym rodzajem jest wiedza typu *episteme*, wiedza o niezmiennych prawdach, które mogą być udowodnione, na przykład prawa matematyki[53]. Drugim – wiedza typu *techne* – sztuka wytwarzania według reguł. Na przykład wiedza rzemieślnicza[54].

Gadamer odwołuje się do trzeciego typu wiedzy – do *fronesis*, wiedzy praktycznej, rozsądku, który nie służy rozpoznaniu wiecznych i niezmiennych praw przyrody, ale tego, co zmienne[55]. Dotyczy namysłu nad tym, co dla człowieka dobre i pożyteczne, a co złe i szkodliwe, w odniesieniu do sposobu życia. Rozsądek pozwala w konkretnej, niepowtarzalnej sytuacji etycznej podjąć właściwą decyzję, rozpoznać to, co będzie lepsze, jak należy postąpić. Wymaga to nie tylko wiedzy na temat prawa czy normy moralnej, ale umiejętności aplikacji normy do konkretnego, życiowego przypadku, zarówno w sferze osobistych wyborów, jak i w polityce[56]. Gadamer dostrzegł tu uniwersalny problem interpretacji. Ta sama praktyczna zdolność leży u podstawy osądu moralnego i interpretacji tekstu[57]. Podobnie jak w przypadku etyki, gdzie nie wystarczy teoretyczna wiedza na temat tego, co jest dobre, a co złe, by postępować słusznie, tak w hermeneutyce i dialogu nie ma pewnych metod, logicznych reguł prowadzących do celu, jakim jest rozumienie[58]. W dialogu i rozumieniu nie ma miejsca na prawdę w znaczeniu *episteme*, obezwładniającą siłą bezwzględnego dowodu i niepozostawiającą miejsca na to co inne, osobiste decyzje, na sferę opinii i to co tylko prawdopodobne, a nie logicznie prawdziwe. *Fronesis* to sposób postępowania, który wiąże się z pewnym wyczuciem taktu, delikatnością związaną z kruchą materią, jaką jest przestrzeń ludzkiego życia, zarówno podejmowaną od strony sensu, rozumie-

---

[51] Por. M. Heidegger *Bycie i czas* B. Baran (tł.) Warszawa 1994 s. 309 i n.

[52] Por. H.-G. Gadamer *Wiek filozofii* wyd. cyt. s. 32 i n.

[53] Por. tenże *Rozum, słowo, dzieje* M. Łukaszewicz, K. Michalski (tł.) Warszawa 2000 s. 40.

[54] Por. W. Tatarkiewicz *Wybór pism estetycznych* Kraków 2004 s. 38.

[55] Por. Arystoteles *Etyka nikomachejska* D. Gromska (tł.) Warszawa 2008 s. 193.

[56] Por. tamże, s. 197.

[57] Por. H.-G. Gadamer *Wiek filozofii* wyd. cyt. s. 34.

[58] Por. tenże *Prawda i metoda* wyd. cyt. s. 64.

nia, jak i od strony etycznego dobra i szczęścia osoby. Nie ma tu miejsca na radykalne oddzielenie etyki od poznania prawdy, gdyż na płaszczyźnie *fronesis* stanowią one jedność. To jest właśnie punkt wyjścia poznania dialogicznego – oparcie się na rozsądku, który orientuje się nie tylko na dociekanie prawdy, ale również na wyczucie tego, co dobre.

Na czym ostatecznie polega próba ponownego przywrócenia treści dialogu, którą podejmuje Gadamer? Przede wszystkim mamy tu do czynienia z zachowaniem odmienności innego dlatego, że to nie on jest w dialogu przedmiotem poznania, ale to, co do nas mówi. Jego słowa są dla nas sensowną wypowiedzią, ale nie łudzimy się, że poprzez nie w pełni poznamy ich autora. Oddala to groźbę zawładnięcia innym, dążenie do tożsamości, przed którym ostrzega Lévinas.

Ponadto, Gadamer stara się podważyć pogląd, w myśl którego w dialogu chodzi tylko o spotkanie innego, nie zaś o to, co w toku rozmowy zostaje powiedziane. Zauważa, że choć etyka i hermeneutyka mogą mieć odmienne cele – etyka orientuje się na dobro drugiego, podczas gdy w hermeneutyce chodzi o rozumienie, to jednak ich droga jest wspólna. Prawda zostaje osiągnięta niejako mimochodem tylko wówczas, gdy na pierwszym miejscu postawimy dobro drugiego. W obydwu wypadkach jesteśmy na tym samym gruncie, na gruncie *fronesis*. Jeżeli w dialogu chodzi mi tylko o poznanie, bez względu na drugiego, to moje poznawcze akty trafią w pustkę, a ich rezultaty będą tylko fikcją na temat innego. Wydaje mi się, że Gadamer i Lévinas byliby zgodni w tym punkcie, że droga do innego prowadzi tylko poprzez etykę. Jednakże, w przekonaniu tego pierwszego, w wyniku owego spotkania pojawia się również, mimochodem, poznanie.

W końcu ostatecznym gwarantem możliwości zjednoczenia dobra i prawdy w dialogu ma być jego wzajemność. Nie tylko ja chcę poznać pogląd innego, ale także dopuszczam go do mojego własnego poglądu. Tak jak on zostaje wystawiony na ryzyko, tak i ja je podejmuję. Prawdziwa rozmowa stanowi zagrożenie dla każdej z uczestniczących w niej stron. Nie chodzi tu nawet o to, że moja odmienność zostanie w jakiś sposób zawładnięta przez innego, ale że pod wpływem tego, co wyłoni się w rozmowie, już nigdy nie zdołam wrócić do mojego pierwotnego poglądu. Wchodząc w dialog, nie jestem w stanie przewidzieć jego konsekwencji. Jeżeli naprawdę się weń zaangażuję, ryzykuję, że nie wyjdę z niego jako ta sama osoba, że moje mniemania mogą zostać wywrócone do góry nogami. Nie mogę wiedzieć, co pojawi się w rozmowie, bo nie wiem, co powie inny, a on nie wie, co ja powiem. Logos wyłaniający się z rozmowy rozbija od wewnątrz nasze mniemania i opinie. Moja pierwotna otwartość na innego może zachwiać nie tylko jego, ale również

moją własną tożsamością[59]. Podejmując z Gadamerem tematykę dialogu, należy pamiętać, że porozumienie w jego przekonaniu nie jest owocem refleksji filozoficznej, choć refleksja ukazuje nam możliwość porozumienia. Dialog, choć zaczyna się w refleksji, jest ostatecznie rzeczywistością mistyczną[60]. Ta świadomość pozwala odrzucić, skierowane ewentualnie pod adresem myśli dialogicznej filozofa z Heidelbergu, oskarżenia o brak konkluzywności.

Logos Emerging Out of a Conversation. Other and the Truth in the Dialogue of Hans-Georg Gadamer

This article takes into consideration the problem which occurs between the relations of Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics and the philosophy of dialogue, analyzing basic problems of Gadamerian philosophy – the problem of language, tradition or the truth in terms of the presence of the same intuitions, which were part of Ebner's, Levinas', or Rosenzweig's (the principles of dialogical and the criticism of the idea of unity). It presents an outline of Gadamerian 'philosophy of dialogue' and peculiarly features the conditions and basic assumptions, which make interpersonal communication possible.

Paweł Sznajder – e-mail: pawel.sznajder196@gmail.com

[59] Por. tenże *Język i rozumienie* wyd. cyt. s. 10.
[60] Por. R. Dottori *Wprowadzenie* [w:] H.-G. Gadamer *Wiek filozofii* wyd. cyt. s. 29.

MARCIN SZULC, ANNA OLSZAK

WYBRANE PSYCHOLOGICZNE WYZNACZNIKI TREMY KONCERTUJĄCYCH MUZYKÓW PROFESJONALISTÓW I AMATORÓW

Od ostatnich dwudziestu lat problem lęku osób występujących publicznie interesuje wielu badaczy z obszaru psychologii[1]. Lęk społeczny podczas występu, zwłaszcza artystycznego, może pełnić zarówno funkcję korygującą, jak i paraliżującą. Kontrola zachowania wpływa bowiem na jakość prezentacji. Nadmierna kontrola może w konsekwencji doprowadzić do „scenicznej katastrofy". Wśród muzyków znajdują się osoby, które charakteryzuje lekkość i łatwość prezentowania się przed widzami, a także tacy, dla których publiczny występ wiąże się z ogrom-

[1] K. A. Currie *Performance Anxiety Coping Skills Seminar: Is It Effective in Reducing Musical Performance Anxiety and Enhancing Musical Performance Quality?* unpublished doctoral dissertation, Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg 2001; J. M. Jackson, B. Latane *All Alone in Front of All Those People: Stage Fright as a Function of Number and Type of Co-performers and Audience* „Journal of Personality and Social Psychology" 1981 Vol. 40 No. 1 s. 73–85; J. Kaleńska *Wybrane uwarunkowania tremy wykonawczej: temperament, samokontrola emocjonalna, autoperswazje werbalne* niepublikowana praca magisterska 2004; D. T. Kenny *A Systematic Review of Treatment for Music Performance Anxiety* „Anxiety, Stress and Coping" 2005, 18.3 s. 183–208; D. T. Kenny, M. S. Osborne *Music Performance Anxiety: New Insights from Young Musicians* „Advances in Cognitive Psychology" 2006 Vol. XX; J. Kępińska-Welbel *Trema u muzyków* Materiały z Międzynarodowej Konferencji Psychologów Muzyki, Radziejowice 1990; F. Langendorfer, V. Hodapp, G. Kreutz, S. Bongard *Personality and Performance Anxiety Among Professional Orchestra Musicans* „Journal of Individual Differences" 2006, Vol. 27 (3); S. Porczyk *Lęk społeczny – jak pozbyć się paraliżującej tremy* „Polityka", „Poradnik Psychologiczny" t. 3 *Ja, my, oni* 2009 http://online.synapsis.pl/Lek-spoleczny-jak-pozbyc-sie-paralizujacej-tremy.html.

nymi psychologicznymi kosztami. Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, jakie czynniki osobowościowe i temperamentalne decydują o nasileniu zjawiska tremy wśród koncertujących muzyków profesjonalistów i amatorów. Jak się okazuje, zjawisko tremy wśród muzyków związane jest z występowaniem pewnych cech osobowości i temperamentu oraz usytuowaniem lęku jako cechy i jako stanu.

1. Trema jako lęk społeczny

Lęk społeczny jest wynikiem doświadczania dyskomfortu w sytuacjach interpersonalnych. Definicyjną własnością lęku społecznego, wyróżniającą go spośród innych rodzajów lęku, jest perspektywa bycia ocenianym w prawdziwej lub wyobrażonej sytuacji społecznej[2]. Ludzie mogą odczuwać lęk społeczny nie tylko w obliczu bieżącej sytuacji, ale także mając w perspektywie bycie ocenianym przez innych. Pojęcie lęku i strachu bywa w potocznym rozumieniu stosowane zamiennie. Obydwa stany różnią się jednak od siebie. Jeżeli źródło strachu jest dla człowieka niejasne lub wyparte, wtedy nazywamy je lękiem[3]. Strach jest zazwyczaj reakcją adekwatną do realnego zagrożenia pochodzącego z zewnątrz. W lęku dominuje pierwiastek irracjonalny, generowany częściej przez podmiot niż rzeczywisty obiekt bądź sytuację.

Charles D. Spielberger wyróżnia lęk jako cechę i lęk jako stan. Lęk przejawia się w dwóch aspektach: świadomym poczuciu lęku oraz objawach fizjologiczno-behawioralnych. W pojęciu cechy lęku podkreśla się dwa zasadnicze momenty. Po pierwsze, cecha lęku jest wymiarem służącym do opisu względnie trwałych różnic indywidualnych. Pomiar tej cechy jest statyczny, osobom przypisuje się jej duże lub małe nasilenie w porównaniu ze średnią odpowiedniej populacji. Po drugie, lęk jako cecha oznacza właściwą danej jednostce podatność na reagowanie stanem lęku w sytuacjach zagrożenia[4].

Zdaniem Spielbergera cecha lęku i jej ukształtowanie zależy przede wszystkim od dotychczasowych doświadczeń jednostki, a kluczową rolę odgrywa tu okres dzieciństwa, szczególnie takie sytuacje jak nadmierne karanie dziecka przez rodziców[5].

---

[2] B. R. Schlenker, M. R. Leary *Social Anxiety and Self-presentation: A Conceptualization and Model* „Psychological Bulletin" 1982 Vol. 92 s. 641–669.

[3] J. Dollard, N. E. Miller *Osobowość i psychoterapia* Warszawa 1967.

[4] T. Sosnowski *Lęk jako stan i jako cecha w ujęciu C. D. Spielbergera* „Przegląd Psychologiczny" 1977 nr 2 s. 349–360.

[5] Tamże, s. 350.

Trema jest uczuciem spokrewnionym z lękiem i towarzyszy osobom podczas występu przed publicznością. Możemy mówić o tremie wśród artystów (aktorów, muzyków), ale także wśród wszystkich osób, które muszą zmierzyć się lękiem pojawiającym się podczas wystąpień przed innymi ludźmi, szczególnie, kiedy grozi im ocena z ich strony. Słowo trema pochodzi od łacińskiego *tremere*, czyli drżeć, trząść się[6], i rozumiane jest, także w mowie potocznej, jako uczucie lęku, strachu, mające związek z sytuacją ekspozycji społecznej. Trema jest zjawiskiem wielopoziomowym. Według Tadeusza Wrońskiego trema jest uczuciem skrępowania, niewygody czy zagrożenia, spowodowanym włączeniem się do toku odtwarzania czynników, których nie było przy ćwiczeniu[7]. Jolanta Kępińska-Welbel definiuje tremę bardziej szczegółowo, jako: „dynamiczny proces psychiczny związany z publicznym wykonaniem utworów muzycznych, gdy wykonawca spodziewa się oceny ze strony słuchaczy. W procesie tym zachodzi interakcja komponentów emocjonalnych i poznawczych spowodowana niepewnością ocen własnego wykonania lub oczekiwania ocen negatywnych. Procesowi temu towarzyszą zwykle negatywne emocje takie jak strach, lęk, poczucie winy, wstyd, rozczarowanie, smutek, złość, z charakterystycznymi dla niech nieprzyjemnymi objawami ze strony układu wegetatywnego"[8].

Jeszcze inaczej definiuje pojęcie tremy Salomon[9]. Mówi on o doświadczeniu utrzymującej się, rozpaczliwej obawy o utratę zdolności i osiągnięć muzycznych w kontekście występu publicznego, w stopniu nieuzasadnionym w stosunku do posiadanego talentu, poziomu przygotowania, umiejętności i wyszkolenia.

Mary L. Wolfe[10] wprowadziła pojęcie tremy osłabiającej występ, która negatywnie wpływa na jakość koncertu. Badaczka zakłada, że istnieją dwa rodzaje tremy. Pierwszy jest stanem pobudzenia związanym z sytuacją publiczną, drugi – paraliżuje, wpływa niekorzystnie i jest nieprzystosowawczy. Zdaniem Wolfe to właśnie ten drugi rodzaj tremy powinien być w centrum zainteresowania psychologów muzyki.

---

[6] W. Kopaliński *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Warszawa 1990.

[7] T. Wroński *Zagadnienia gry skrzypcowej* Kraków 1965; Z. Burowska, E. Głowacka *Psychodydaktyka muzyczna. Zarys problematyki* Kraków 2006.

[8] J. Kaleńska, wyd. cyt. s. 29.

[9] P. G. Salmon *A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety: A Review of the Literature* „Medical Problems of Performing Artists" 1990 Vol. 5 s. 2–11.

[10] M. L. Wolfe *Correlates of Adaptive and Maladaptive Musical Performance Anxiety* „Medical Problems of Performing Artists" 1989 Vol. 4 s. 49–56.

Tremę można też rozumieć jako proces, który nie ogranicza się do momentu wykonania utworu, lecz trwa także przed występem i po nim. Trema przedkoncertowa trwa podczas przygotowywania się muzyka do występu – głównymi objawami tego etapu są objawy ze strony wegetatywnego układu centralnego oraz ogólne pobudzenie. Trema przedkoncertowa najsilniej objawia się na około tydzień przed koncertem. Luciano Pavarotti uważał, że zdenerwowanie przed występem jest jego nieodłączną częścią[11].

Trema koncertowa towarzyszy wykonywaniu utworu przed publicznością – objawia się poczuciem braku kontroli nad wykonaniem, zaburzeniami koncentracji, a także pesymistycznymi myślami na temat siebie i swojego występu. Ostatnim etapem jest trema pokoncertowa – przeżywanie wykonania utworu na nowo, emocje wstydu, złości, niezadowolenia, załamania, lęku, że nie spełniło się oczekiwań swoich i innych osób, odczuwanie rozbieżności pomiędzy zamierzonym a osiągniętym poziomem wykonania utworu[12]. Przeżywanie tremy wynikać może z wygórowanych oczekiwań publiczności, którym artysta może nie sprostać. Jak pokazuje życie, publiczność jest w stanie wybaczyć wiele, gdyż większość odbiorców nie dysponuje wiedzą profesjonalną. Bywa też, że lęk społeczny amplifikuje dysproporcja pomiędzy występem „na żywo" a wymuskanym i „wygładzonym" dziełem w studiu nagrań[13].

Tremie, tak jak każdemu procesowi emocjonalnemu, towarzyszą trzy główne kategorie objawów: fizjologiczne, poznawcze i behawioralne. Do somatycznych należą objawy ze strony wegetatywnego układu nerwowego, są to na przykład reakcje sercowo-naczyniowe, układu oddechowego, zaburzenia pracy żołądka i jelit, wzrost napięcia mięśniowego, zwiększone wydzielanie potu, podwyższona temperatura, czasami także zaburzenia widzenia czy słuchu. Objawy te można rozpatrywać z perspektywy działania systemu „walcz lub uciekaj" – wzmożone wydzielanie takich hormonów jak adrenalina i noradrenalina do krwi przygotowuje organizm do radzenia sobie w sytuacji niebezpieczeństwa. Symptomy ze strony wegetatywnego układu nerwowego, takie jak drżenie rąk, wysychanie ust czy pocenie się rąk, są szczególnie dokuczliwe dla muzyków instrumentalistów. Trudno nie zrozumieć kłopotów z grą na fortepianie przy spoconych dłoniach, z grą na skrzypcach przy drżeniu rąk czy na instrumentach dętych, kiedy ma się zupełnie suche usta.

Z fizjologicznymi objawami przeżywanego lęku ściśle wiąże się poziom pobudzenia emocjonalnego. Zarówno zbyt wysokie, jak i zbyt niskie pobudzenie emocjonalne podczas występu jest zjawiskiem nieko-

[11] M. Leary, R. M. Kowalski *Lęk społeczny* Sopot 2001.
[12] J. Kępińska-Welbel, wyd. cyt.
[13] M. Leary, R. M. Kowalski, wyd. cyt.

rzystnym. Andrew Steptoe[14] wykazał zależność w kształcie odwróconego U między poziomem wykonania a poziomem pobudzenia emocjonalnego. Oznacza to, że optymalnemu występowi towarzyszy średnie pobudzenie muzyka. Ta teoria nie jest obca muzykom, którzy zgodnie twierdzą, że nie może być tak, iż podczas występu nie odczuwa się tremy, ważne jednak, żeby ona nie paraliżowała i nie zaburzała wyuczonych schematów występujących podczas wykonywania utworu.

Do objawów poznawczych należą te schematy myślenia i postępowania, które człowiek ustalił w toku całego życia: może to być lęk przed popełnieniem błędu czy lęk przed oceną publiczności. Osobom, którym często dokucza trema, natrętnie towarzyszą myśli katastroficzne dotyczące konsekwencji niepowodzenia podczas występu.

Objawami behawioralnymi są te objawy, które można zaobserwować z zewnątrz, na przykład nadmierna gestykulacja czy nerwowe tiki. Do tych objawów zalicza się także deautomatyzację wykonania jakiejś czynności, spowodowaną próbą nadmiernej kontroli w sytuacji niepewności co do własnych umiejętności i braku zaufania do samego siebie. Deautomatyzacja jest procesem, w którym „struktury psychologiczne, które organizują, ograniczają, selekcjonują i interpretują dane dostarczane nam drogą percepcji [...], zostają czasowo zawieszone, anulowane”[15]. Przy wykonywaniu jakiegoś utworu – czy to na danym instrumencie, czy śpiewając – mówi się o pamięci mięśni. Zjawisko to nosi nazwę kinestezji. Jest to pamięć ruchowo-mięśniowa, która kieruje różnymi częściami grającego aparatu w odpowiednią stronę w odpowiednim momencie[16]. Muzyk podczas występu powinien skupić się na interpretacji utworu, a nie technicznym sposobie jego wykonywania. Gdy zaczyna się za bardzo zastanawiać na przykład nad tym, czy zna utwór na pamięć lub jak powinien oddychać, może dojść do deautomatyzacji nabytych wcześniej nawyków.

Podsumowując, trema jest powszechnie uważana za główną przyczynę braku osiągnięć muzycznych. Okazuje się, że nie wystarczą same uzdolnienia, jeśli muzyk nie jest w stanie pokazać swoich umiejętności, kiedy ma przed sobą publiczność. Bywa, że problem ten dotyczy także uznanych i sławnych artystów. Barbara Streisand z powodu odczuwanej tremy nie występowała na scenie przez 27 lat[17].

---

[14] A. Steptoe *The Relationship Between Tension and the Quality of Music Performance* „Journal of the International Society for the Study of Tension in Performance” 1983 No. 1 s 12–22.

[15] A. Deikman *Deautomatization and the Mystic Experience* [w:] *Altered States of Consciousness* C. T. Tart (ed.) New York 1969 s. 204–205.

[16] R. Geriga *Famous Pianists and their Technique* Bloomington 2007.

[17] M. Leary, R. M. Kowalski, wyd. cyt.

1.1. Przegląd badań nad występowaniem zjawiska tremy wśród artystów muzyków

Teoretyczne rozważania oraz rzetelne badania nad zjawiskiem tremy wśród muzyków są szczególnie ważne z kilku powodów. Celem ich jest poznanie przyczyn powstawania tremy, czynników, które wpływają na nasilenie jej skutków, i stworzenie odpowiednich zabiegów sprowadzających tremę do poziomu optymalnego dla osoby występującej publicznie. Zjawisko tremy, pojawiającej się zarówno przed występem, jak i w jego trakcie czy nawet po nim, dotyka zarówno amatorów, jak i muzyków profesjonalnych. Z ankiety przeprowadzonej wśród 2212 muzyków profesjonalnych, zajmujących się muzyką klasyczną, wynika, że spośród przebadanych osób 24% ma problemy z dopadająca ich tremą podczas występu, a 16% uważa swój problem za poważny i przeszkadzający im w karierze[18]. Problem jest na tyle poważny, że ponad 25% ankietowanych osób deklaruje używanie beta-blokerów w celu zmniejszania objawów stresu podczas występów.

Problem tremy nie dotyczy każdego muzyka w jednakowym stopniu. Dlatego można doszukiwać się wyjaśnień natężenia tego zjawiska u muzyków w strukturze ich osobowości i temperamentu.

Badanie osobowościowych determinantów występowania tremy wśród artystów wciąż należy do rzadkości, jednak w literaturze można odnaleźć wyniki badań dotyczące tego zagadnienia. Steptoe[19] stwierdza pozytywną korelację pomiędzy tremą a neurotyzmem i ekstrawersją. Badacze udowodnili też zależność pomiędzy wysokością tremy a poziomem samooceny i poczucia samoskuteczności wśród studentów akademii muzycznej.

Kolejnym czynnikiem wpływającym na stres odczuwany podczas występu przed publicznością jest perfekcjonizm. Muzycy z wysokim poziomem perfekcjonizmu mają większy problem z przezwyciężeniem lęku towarzyszącego im podczas koncertów[20].

Istnieje wiele badań nad poziomem tremy, które ujmują poznawczo-społeczny aspekt tego zjawiska i koncentrują się na wpływie publiczności na odczuwany stres podczas występu. Pytanie, w jaki sposób publiczność wpływa na występującego, jest stawiane od czasu badań Normana Tri-

[18] K. A. Currie, wyd. cyt.

[19] A. Steptoe, wyd. cyt. s. 12–22.

[20] M. G. Craske, K. D. Craig *Musical Performance Anxiety: the Three-systems Model and Self-efficacy Theory* „Behaviour Research and Therapy" 1984 No. 22 s. 267–280.

pletta z końca XIX wieku[21]. Z badań Jamesa E. Crissona, Catherine E. Sety, Johna J. Sety i Maureen A. Wang wynika, że nie ma znaczenia liczba osób na widowni, lecz ich pozycja społeczna i autorytet. Osoba występująca przed publicznością będzie przeżywała większą tremę, jeśli osoby z widowni mogą wyciągnąć w stosunku do niej jakieś negatywne konsekwencje (na przykład w sytuacji egzaminacyjnej lub podczas przesłuchania). Z badań Jeffreya M. Jacksona i Bibba Latané[22] nad wpływem liczby osób wśród publiczności na zakłopotanie i lęk społeczny wynika, że zależność między liczbą osób zgromadzonych na widowni a zakłopotaniem i lękiem społecznym nie ma charakteru liniowego, lecz wzrasta coraz wolniej wraz z rosnącą liczbą publiczności. Podsumowując swoje badania, Jackson i Latané stwierdzili, że większą tremę odczuwają osoby, które występują przed bardziej liczną publicznością (zależność ta maleje wraz ze wzrostem liczby osób na widowni), przed publicznością o wyższym statusie społecznym, oraz takie, które występują na scenie samotnie, a nie w grupie. Donald L. Hamman dowiódł, że trema jest większa, kiedy występ jest solowy, mniejsza zaś, kiedy na scenie występuje więcej niż jedna osoba, większa jest także w przypadku występu przed publicznością niż w sytuacji przesłuchania[23]. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że występ grupowy ma tę przewagę nad solowym w kontekście tremy, iż potencjalne błędy można nacjonalizować, choć niewątpliwym mankamentem podczas udanego występu grupowego jest kapitalizacja zysków. Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku zachodzi zjawisko rozproszenia odpowiedzialności[24].

Jolanta Kępińska-Welbel[25] pisze o zależności pomiędzy występowaniem tremy a poziomem lęku. Oprócz lęku występowanie tremy koreluje z labilną samooceną, sztywnym dążeniem do perfekcjonizmu czy narcyzmem. Większe ryzyko występowania tremy możemy zaobserwować także wtedy, gdy niewłaściwa jest hierarchia celów działalności muzycznej (muzyka powinna być traktowana jako środek ekspresji, komunikacji, wyrażenia swoich uczuć, a nie zaspokojenia ambicji osiągnięcia sławy).

---

[21] J. E. Crisson, J. J. Seta, C. E. Seta, M. A. Wang *Task Performance and Perceptions of Anxiety: Averaging and Summation in an Evaluative Setting* „Journal of Personality and Social Psychology" 1989 Vol. 56 No. 3 s. 387–396.

[22] J. M. Jackson, B. Latané *All Alone in Front of all those People: Stage Fright as a Function of Number and Type of Co-performers and Audience* „Journal of Personality and Social Psychology" 1981 Vol. 40 No. 1 s. 73–85.

[23] I. Papageorgi, S. Hallam, G. F. Welch *A Conceptual Framework for Understanding Musical Performance Anxiety* „Research Studies in Music Education" 2007 No. 28 s. 83.

[24] R. Cialdini *Wywieranie wpływu na ludzi* Gdańsk 1996.

[25] J. Kępińska-Welbel, wyd. cyt.

Z badań przeprowadzonych nad tremą wynika, że większa podatność na stres towarzyszący występowi oraz że wyższy poziom tremy wykazują kobiety[26].

Do czynników wpływających na wzrost przeżywania tremy należą czynniki zewnętrzne, wewnętrzne i poznawcze, które ilustruje poniższa tabela.

Tab. 1. Czynniki wpływające na wielkość tremy

Zewnętrzne	Wewnętrzne	Poznawcze
Ilość i jakość wcześniejszego doświadczenia	Wiek, płeć, osobowość, lęk jako cecha, wrażliwość na opinię innych, samoocena	Inteligencja, styl poznawczy, umiejętności metapoznawcze, przekonanie o własnych, możliwościach i wpływie uczenia się na wynik występu

Źródło: I. Papageorgi, S. Hallam, G. F. Welch *A Conceptual Framework for Understanding Musical Performance Anxiety* "Research Studies in Music Education" 2007 No. 28 s. 85.

Muzyczny temperament zdominowany jest przez kombinację różnych czynników, takich jak introwersja, niezależność, wrażliwość oraz lęk. Introwersja uznana została z jednej strony za bardzo cenną cechę wśród artystów, ponieważ pozwala ona lepiej wniknąć w siebie i „wymalować" swoje wewnętrzne przeżycia przy użyciu nabytych technicznych umiejętności. Z drugiej strony osoby introwertywne są mniej odporne na towarzyszący występom stan pobudzenia, dlatego często może im towarzyszyć lęk. Dowiedziono, że kombinacja wysokiego introwertyzmu oraz neurotyzmu towarzyszy podwyższonemu przeżywaniu wystąpień publicznych. Badania nad osobowością wskazują także na ogromny związek samooceny z wielkością przeżywanej tremy[27]. Także predyspozycje do perfekcjonizmu oraz stawianie sobie nierealistycznych wymagań nie sprzyjają odporności na stres przeżywany podczas występów[28].

[26] D. T. Kenny, M. S. Osborne *Music Performance Anxiety: New Insights from Young Musicians* „Advances in Cognitive Psychology" 2006 Vol. XX; P. M. Lewinsohn, I. H. Gotlib, M. Lewinsohn, J. R. Seeley, N. B. Allen *Gender Differences in Anxiety Disorders and Anxiety Symptoms in Adolescents* „Journal of Abnormal Psychology" 1998 Vol. 107 (1) s. 109–117; I. Papageorgi, S. Hallam, G. F. Welch, wyd. cyt.

[27] Tamże, s. 83.

[28] F. Langendorfer, V. Hodapp, G. Kreutz, S. Bongard, wyd. cyt.

2. Specyfika zawodu muzyka

Występ publiczny dla muzyka powinien być nie tylko doświadczeniem codziennym, do którego artysta jest przyzwyczajony, ale przede wszystkim przyjemnością i celem wszystkich przygotowań i nauki. Jest to znakomita i właściwie jedyna okazja do prezentacji własnych osiągnięć, talentu i efektów całego, długotrwałego procesu kształcenia muzycznego. Często jednak zdarza się, że występ przed publicznością nie jest dla muzyka przyjemnością, lecz towarzyszą mu bardzo silne emocje, najczęściej negatywne. Gra na instrumencie czy śpiew wymagają od osoby występującej bardzo silnej koncentracji, uruchomienia wszystkich nabytych w czasie nauki mechanizmów (wspomnianej wcześniej pamięci mięśni), ale przede wszystkim dokonania głębokiej interpretacji odtwarzanego dzieła. Wielu artystów boryka się z silnym stresem zarówno przed występem, jak i po nim oraz w jego trakcie; jest on często jest tak duży, że niweczy marzenia o jakiejkolwiek karierze muzycznej. Niektórzy muzycy z wykształcenia deklarują, że musieli przerwać rozwijającą się karierę właśnie ze względu na paraliżującą tremę[29]. Podstawową trudnością tego zawodu są obciążenia związane z sytuacją ekspozycji społecznej i świadomością nieustannej oceny przez widzów zarówno sposobu wykonania danego utworu, techniki wykonawczej, interpretacji, jak i sposobu zachowania i wyglądu zewnętrznego.

Kępińska-Welbel za najbardziej stresujące czynniki w pracy muzyka uznała niemożność popełnienia błędu (popełniony błąd nie może zostać naprawiony)[30] oraz obciążenia związane z sytuacją ekspozycji społecznej[31]. Każdy koncert nie tylko angażuje całą osobowość artysty i cały jego potencjał muzyczny, ale także decyduje o jego przyszłości, czasami nawet o całej dalszej karierze muzycznej. Można tu *per analogiam* zauważyć podobieństwo sytuacji występu muzyka do występu sportowca podczas zawodów. Od obydwu oczekuje się osiągnięcia jak najlepszego wyniku. Zarówno w przypadku muzyka, jak i sportowca osiągnięcia uzależnione są od: talentu, potencjalnych możliwości danej osoby, odporności psychicznej, przygotowania do pokonania stresu towarzyszącego w najbardziej kluczowych chwilach. Niestety, o ile w sporcie dostrzega się potrzebę zatrudniania sztabu psychologów, którzy uczą sportowca, jak zmagać się z lękiem towarzyszącym mu w czasie zawodów, o tyle w przygotowaniu muzyka do koncertowania ciągle nie myśli się o pomocy psychologicznej i treningu przełamywania tremy.

---

[29] R. B. Wesner, R. Noyes, T. L. Davis *The Occurrence of Performance Anxiety Among Musicians* „Journal of Affective Disorders" 1990 Vol. 18 (3) s. 177–185.

[30] J. Kępińska-Welbel, wyd. cyt.

[31] J. Kaleńska, wyd. cyt.

Wielu muzyków zwraca uwagę na trudności w pokonywaniu tremy i wskazuje na tremę jako źródło negatywnych emocji związanych z publicznym prezentowaniem przygotowanych utworów, istnieje jednak duża grupa muzyków, którzy czują się dobrze w obecności publiczności, a nawet uważają, że podstawowym plusem tego zawodu jest możliwość popisywania się przed widownią. Dlatego niektórzy badacze dzielą tremę na adaptacyjną i dezadaptacyjną[32], analogicznie jak badacze zjawiska stresu dzielą go na eustres i dystres. Być może jednak dobre samopoczucie w trakcie koncertu nie jest związane z nastawieniem do tremy, lecz z intensywnością jej odbioru, która wiąże się z reaktywnością. Według prawa Yerkesa–Dodsona[33] idealnym poziomem pobudzenia jest pobudzenie umiarkowane, a nie niskie[34]. Z tego powodu warto doszukiwać się źródła intensywności doznawanej tremy w różnicach indywidualnych. Celem tego artykułu jest wyłonienie takiej grupy cech osobowości oraz temperamentu, które mogłyby wyjaśnić zjawisko tremy, a także pozwolić przewidzieć poziom tremy u konkretnych muzyków.

3. Temperamentalne uwarunkowania tremy

Odpowiedź na pytanie, czy trema jest zjawiskiem wrodzonym, czy wynika z czynników społecznych, nie jest jednoznaczna. Prawdopodobnie obydwa czynniki mogą zarówno powodować, jaki i amplifikować to zjawisko. Autorzy artykułu po wnikliwej analizie teoretycznej skłaniają się jednak ku przewadze czynników wrodzonych. Stąd dwa poniższe podrozdziały poświęcone zostały teorii temperamentu w ujęciu Hansa Eysencka oraz Jana Strelaua.

3.1. Teoria temperamentu Hansa Eysencka

Zdaniem Eysencka struktura temperamentu jest trójczynnikowa, a trzy podstawowe czynniki to psychotyczność (P), ekstrawersja (E) i neurotyczność (N), które często nazwane są czynnikami nadrzędnymi lub superczynnikami, wymiarami biologicznymi lub typami osobowości[35]. Bio-

[32] J. Kaleńska wyd. cyt.

[33] P. G. Zimbardo *Psychologia i życie* Warszawa 1999.

[34] J. Strelau *Temperament a stres: Temperament jako czynnik moderujący stresory, stan i skutki stresu oraz radzenie sobie ze stresem* [w:] *Człowiek w sytuacji stresu* I. Heszen-Niejodek, Z. Ratajczak (red.) Katowice 1996 s. 88–132.

[35] Tenże *Osobowość jako zespół cech. Teoria PEN – koncepcja trzech superczynników osobowości w ujęciu Eysencka* [w:] *Psychologia: Podręcznik akademicki* J. Strelau (red.) t. 2 Gdańsk 2001 s. 535–546.

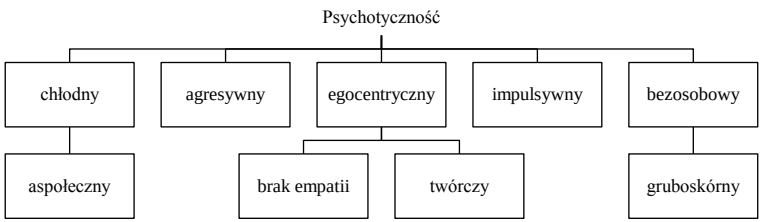
logiczna teoria trzech superczynników osobowości PEN jest jednym z popularniejszych sposobów ujęcia osobowości jako zespołu cech (czyli takiego ujęcia, w którym zakłada się, że osobowość jest zbiorem cech lub sposobów zachowania, myślenia, odczuwania czy reagowania)[36]. Sam autor uznawał ją jednak za teorię mającą status teorii temperamentu, ponieważ twierdził, że osobowość to kombinacja dwóch czynników – temperamentu i inteligencji, dlatego jeśli z obszaru osobowości usuniemy inteligencję, pozostanie nam temperament. W połowie lat 70. Eysenck wprowadzili trzeci wymiar – psychotyczność.

Eysenck doszedł do wniosku, że czynniki są od siebie niezależne i mają strukturę hierarchiczną, to oznacza, że w ich skład wchodzą czynniki pierwszorzędowe oraz czynniki od nich pochodne.

Sam Eysenck raczej nie definiuje superczynników. Opisuje cechy, które korelują z konkretnymi wymiarami osobowości. Na ekstrawersję składają się takie czynniki, jak towarzyskość, życzliwość, aktywność, asertywność i poszukiwanie doznań, jej przeciwieństwem jest introwersja, przy czym cecha ta stanowi kontinuum, to znaczy, że człowiek znajduje się w określonej pozycji na skali ekstrawersji (nie musi być albo zdecydowanie ekstrawertykiem, albo introwertykiem). Na neurotyczność (której synonimem jest emocjonalność) składają się takie cechy, jak lęk, przygnębienie, poczucie winy, niska samoocena czy napięcie – przeciwieństwem neurotyczności jest równowaga emocjonalna[37]. Wymiar psychotyczności według Eysencka zasadniczo różni się od wymiarów ekstrawersji i neurotyzmu, ponieważ ma bezpośrednie powiązania z patologią. Eysenck uważa, że psychotyczność to wymiar, z którego jednej strony znajdują się takie cechy, jak empatia, altruizm, uspołecznienie, natomiast z drugiej – zespoły psychotyczne, przestępczość, psychopatia i schizofrenia. Warto się przyjrzeć hierarchicznej strukturze tego superczynnika.

[36] Tamże.
[37] Tamże.

Ryc. 1. Hierarchiczna struktura czynnika psychotyczności według Eysencka



Źródło: J. Strelau *Osobowość jako zespół cech. Teoria PEN – koncepcja trzech superczynników osobowości w ujęciu Eysencka* [w:] *Psychologia: Podręcznik akademicki* J. Strelau (red.) t. 2 Gdańsk 2001 s. 79.

Warto dodać, że wymiar psychotyzmu jest kontinuum prowadzącym od zachowania normalnego, poprzez zachowanie przestępcze, psychopatyczne, aż do schizofrenicznego i innych stanów psychotycznych[38].

W 1966 roku Banjamin Wolman określił, że psychopaci przejawiają charakter hiperinstrumentalny, co oznacza, że traktują ludzi oraz otoczenie w sposób przedmiotowy i wyłącznie instrumentalny. Nie nawiązują relacji interpersonalnych opartych na głębszej więzi emocjonalnej[39].

Psychoanalitycy doszukują się źródła psychopatii w wysokim narcyzmie i niedorozwoju superego. Także Antoni Kępiński uznaje narcyzm za cechę osiową psychopatii, ponieważ to w wyniku tej właśnie cechy osoba może postrzegać świat jako stworzony po to, by jej służyć[40]. Właśnie w odniesieniu do bezuczuciowości psychopatów dostrzeżono ich podobieństwo do ludzi, którzy znakomicie potrafią wnikać w uczuciowość innych ludzi. Są to artyści. Na to powinowactwo psychopatów z artystami zwrócono uwagę już dawniej w podręcznikach psychiatrii, podkreślając ich liczne cechy twórcze oraz umiejętność przetwarzania nawet bardzo skomplikowanych ludzkich uczuć. Wilhelm Lange-Eichbaum podzielił psychopatów na trzy grupy: agresywnych, nieadekwatnych i twórczych. Autor ten twierdzi, że niepokój psychopatów połączony bywa z wyobraźnią, pobudza on ich do stałego poszerzania różnych przedsięwzięć i wzbogacania doświadczeń, w wyniku czego posiadane przez tego rodzaju jednostki talenty mają pełną możliwość rozwoju.

[38] C. S. Hall, G. Lindzey, J. B. Campbell *Teorie osobowości* Warszawa 2004.

[39] K. Pospiszyl *Psychopatia* Warszawa 2000; R. Hare *Psychopaci są wśród nas* Kraków 2006.

[40] K. Pospiszyl, wyd. cyt.

W ten sposób psychopatia łączy się z cechami twórczymi. Należy także dodać, że diagnozująca cechy psychopatyczne skala P Kwestionariusza Osobowości EPQ-R Eysencka jest również trafnym „wykrywaczem" cech twórczych nie tylko wśród psychopatów, ale także wśród ludzi mieszczących się w normie. Oczywiście, koncepcja ta jest stara, nie można więc uważać, że pewnym wyznacznikiem cech twórczych jest poziom psychopatii.

Dwa badania przeprowadzone pod koniec lat 70. przez niemieckich badaczy K. O. Götza i K. Götza wykazały, że skala P jest wyższa u artystów niż u nieartystów, a także że wskaźnik P jest związany nie tyle z poziomem twórczości, co z sukcesami na rynku muzycznym[41].

Podsumowując, wysoki poziom psychopatii, mierzony Kwestionariuszem Eysencka EPQ, związany jest z cechami twórczymi, wysokim narcyzmem, a także jak wspomniano wcześniej, z deficytem lęku. Wszystkie te cechy są bardzo pożądane u artystów i powinny występować u osób z niskim poziomem tremy – osoby twórcze powinny lepiej czuć się na scenie, ponieważ nie tylko są po prostu bardziej utalentowanymi artystami, ale także lepiej radzą sobie w sytuacji, kiedy coś ich zaskoczy. Z narcyzmem wiąże się większa pewność siebie; osoba narcystyczna będzie bardziej oczekiwała sukcesu niż porażki. Ponadto, skoro trema jest formą lęku społecznego, a u psychopatów występuje deficyt lęku, powinien u nich występować także deficyt tremy.

3.2.Temperament w koncepcji Jana Strelaua

W literaturze istnieje wiele różnych definicji temperamentu. Według Strelaua temperament odnosi się do podstawowych i względnie stałych czasowo cech osobowości, które manifestują się w formalnej charakterystyce zachowania (parametrach energetycznych i czasowych). Cechy te występują we wczesnym dzieciństwie i są wspólne dla człowieka i zwierząt. Pierwotnie zdeterminowany przez wrodzone mechanizmy fizjologiczne, temperament podlega zmianom zachodzącym pod wpływem dojrzewania (i starzenia się) oraz niektórych czynników osobowościowych[42].

Strelau zbudował regulacyjną teorię temperamentu (RTT) na gruncie typologii Pawłowa. Jej podstawą jest stwierdzenie, że temperament odnosi się do formalnych cech zachowania.

---

[41] J. Kozarska-Dworska *Psychopatia jako problem kryminologiczny* Warszawa 1997.

[42] J. Strelau *Psychologia temperamentu* Warszawa 2001; B. Zawadzki *Temperament – geny i środowisko* Sopot 2002.

Najbardziej aktualna wersja RTT opiera się na dziesięciu postulatach:

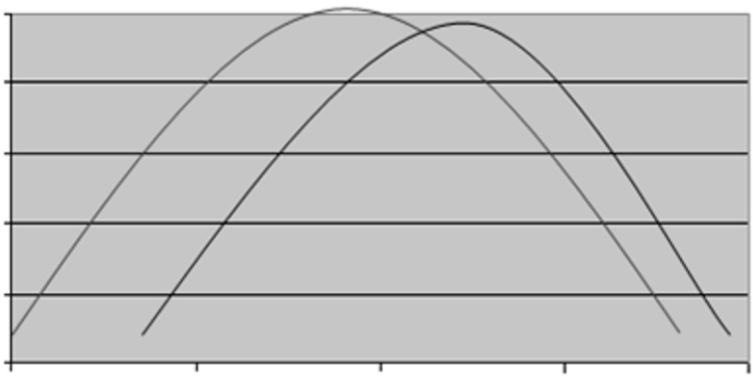
1. Temperament przejawia się w formalnej charakterystyce zachowania.
2. Cechy formalne zachowania można opisać w kategoriach energetycznych i czasowych.
3. Pod względem formalnych charakterystyk zachowania istnieją względnie stałe różnice indywidualne, które mają status cech.
4. Każde zachowanie, niezależnie od rodzaju i treści, można opisać w kategoriach energetycznych i czasowych, toteż różnice indywidualne w temperamencie są powszechne.
5. Różnice indywidualne pod względem intensywności i charakterystyki czasowej zachowań i reakcji występują od początku życia neonatalnego, dlatego też cechy temperamentu obecne są od wczesnego niemowlęctwa.
6. Niezależnie od specyficzności zachowania, typowej dla człowieka i zwierząt, zachowanie wszystkich ssaków (zapewne wszystkich kręgowców) można scharakteryzować na podstawie cech, które odnoszą się do kategorii intensywności i czasu.
7. Biorąc pod uwagę tezy 5 i 6, należy przyjąć, że temperament jest wynikiem ewolucji biologicznej.
8. Cechy temperamentu, choć względnie stałe, podlegają w ontogenezie powolnym zmianom zdeterminowanym przez czynniki biologiczne i środowiskowe.
9. Temperament pełni funkcję regulacyjną, która podlega modyfikacji (moderowaniu) wartości stymulacyjnej (energetycznej) i temporalnej zachowań i reakcji oraz sytuacji, w jakiej jednostka się znajduje.
10. Rola temperamentu w regulacji stosunków człowieka ze światem ujawnia się przede wszystkim w sytuacjach trudnych lub w zachowaniach ekstremalnych[43].

Pojęcie temperamentu można odnieść do poziomu energetycznego i czasowego. Do poziomu energetycznego zaliczono dwie podstawowe cechy temperamentu: reaktywność i aktywność. Reaktywność jest tą cechą temperamentu, która determinuje względnie stałe różnice indywidualne w wielkości (intensywności) reakcji. Może się przejawiać w reakcjach na bodźce o dowolnej intensywności i determinuje wrażliwość (sensoryczną i emocjonalną) oraz wydolność organizmu. Reaktywność traktuje się jako wymiar: na jednym jego końcu jest wysoka wrażliwość

[43] Tenże *Temperament jako regulator zachowania* Sopot 2006 s. 98.

i niska wydolność, na drugim zaś niska wrażliwość i wysoka wydolność osoby. To znaczy, że niska reaktywność wyznacza duże zapotrzebowanie na stymulację, natomiast wysoka reaktywność wiąże się z małym na nią zapotrzebowaniem. Na podstawie zapotrzebowania jednostek na stymulację można podzielić osoby na wysokoreaktywne i niskoreaktywne.

Wyk. 1. Intensywność reakcji na bodźce u osób wysoko- i niskoreaktywnych



Oś pionowa: intensywność reakcji w skali od 0 do 1.
Oś pozioma: intensywność bodźców.
Linia przesunięta w lewo: wysokoreaktywni
Linia przesunięta w prawo: niskoreaktywni

Źródło: J. Strelau *Temperament jako regulator zachowania* Sopot 2006 s. 101.

Oczywiście reaktywność można traktować zarówno jako stan, jak i jako cechę. Stan reaktywności nie jest zjawiskiem temperamentalnym, wpływają na niego takie zmienne, jak: siła bodźca działającego na organizm, znaczenie bodźca (które często jest różne w różnych sytuacjach), aktualny poziom aktywacji, motywacja, ogólny stan organizmu i charakterystyczna dla jednostki reaktywność jako cecha temperamentalna[44]. Reaktywność jako cecha to względnie stała predyspozycja jednostki do reagowania w określony sposób na bodźce; to właśnie ten rodzaj reaktywności stanowi temat badań nad temperamentem.

Aktywność jest miarą zapotrzebowania osoby na stymulację. Determinuje ona ilość i zakres działań o określonej wartości stymulacyjnej. Wymiar ten odnosi się do popularnej koncepcji optymalnego poziomu aktywacji Donalda Hebba, zgodnie z którą jednostka dostarcza sobie

[44] Tenże *Temperament, osobowość, działanie* Warszawa 1985.

stymulacji tak, aby osiągnąć optymalny dla siebie poziom aktywacji. Zarówno zbyt niska, jak i zbyt wysoka stymulacja są dla danej osoby niepożądane, dlatego podejmuje ona działania mające na celu osiągnięcie optymalnego poziomy aktywacji.

Reaktywność i aktywność są dwiema niezależnymi od siebie charakterystykami energetycznymi zachowania. Reaktywność jest pierwotną cechą temperamentu, zdeterminowaną przez mechanizm fizjologiczny. Aktywność jest punktem wyjścia do podejmowania przez jednostkę takich aktywności, które dostarczyłyby jej odpowiedniego poziomu stymulacji.

Parametr czasowy temperamentu skupił na sobie mniej uwagi niż parametr energetyczny. Spośród kilku cech, które składają się na charakterystykę temperamentu (takich jak szybkość, tempo, trwałość, powtarzalność, rytmiczność, ruchliwość), najwięcej uwagi poświęcono ruchliwości (czyli zdolności do reagowania na zmiany szybko i adekwatnie).

Po szczegółowej analizie zarówno cech temperamentu postulowanych na początku powstawania teorii, jak i badań psychometrycznych Bogdan Zawadzki i Jan Strelau opisali strukturę temperamentu za pomocą sześciu cech:

- Żwawość (ŻW) – tendencja do szybkiego reagowania, do utrzymywania wysokiego tempa aktywności i do łatwiej zmiany z jednego zachowania (reakcji) w inne, odpowiednio do zmian w otoczeniu.
- Perseweratywność (PE) – tendencja do kontynuowania i powtarzania zachowań po zaprzestaniu działania bodźca (sytuacji), który to zachowanie wywołał.
- Wrażliwość sensoryczna (WS) – zdolność do reagowania na bodźce zmysłowe o małej wartości stymulacyjnej.
- Reaktywność emocjonalna (RE) – tendencja do intensywnego reagowania na bodźce wywołujące emocje, wyrażająca się w dużej wrażliwości i niskiej odporności emocjonalnej.
- Wytrzymałość (WT) – zdolność do adekwatnego reagowania w sytuacjach wymagających długotrwałej lub wysokostymulującej aktywności i/lub w warunkach silnej stymulacji zewnętrznej.
- Aktywność (AK) – tendencja do podejmowania zachowań o dużej wartości stymulacyjnej lub do zachowań dostarczających silnej stymulacji zewnętrznej (z otoczenia)[45].

[45] Tenże, *Psychologia temperamentu* wyd. cyt. s. 184.

Wyżej wymienione cechy mają status czynników pierwszego rzędu i biorą udział w regulacji stosunków człowieka z otoczeniem. Moderują wszystkie zachowania i sytuacje, w których aspekt energetyczny (na przykład intensywność stymulacji, zachowanie w warunkach stresu, działanie ryzykowne) lub aspekt czasowy (na przykład szybkość zmian w środowisku zewnętrznym, tempo następujących po sobie reakcji) odgrywają ważną rolę w przystosowaniu[46].

4. Metodologia badań własnych

Celem badania było odnalezienie zależności pomiędzy wybranymi składnikami temperamentu a poziomem odczuwanej tremy przez muzyków występujących na scenie.

Do zmiennych niezależnych w zaproponowanym badaniu należą:

- poszczególne składniki temperamentu (reaktywność, perseweratywność, wytrzymałość, aktywność i żwawość),
- poziom psychotyzmu,
- poziom lęku jako cechy,
- płeć badanego.

Zmienną zależną jest poziom tremy:

- deklarowanej przez badanego,
- badanej Kwestionariuszem Tremy.

4.1. Hipotezy i problem badawczy

Na podstawie przeanalizowanych teorii oraz badań dotyczących pojawiania się tremy wśród muzyków w trakcie występu można wysunąć wnioski, że wysokość tremy może być zależna od zmiennych zarówno środowiskowych, jak i wewnętrznych (a więc od temperamentu i osobowości).

Hipotezy badawcze:

1. Poziom tremy u muzyków profesjonalistów jest wyższy niż u amatorów śpiewających w chórze.
2. Poziom tremy (mierzonej Kwestionariuszem Tremy) zależy od temperamentu.

[46] Tamże.

2a. Reaktywność i perseweratywność korelują dodatnio z odczuwaniem tremy, natomiast wytrzymałość, aktywność oraz żwawość – ujemnie.
3. Poziom tremy (mierzonej Kwestionariuszem Tremy) zależy od poziomu psychotyzmu.
3a. Psychotyzm koreluje ujemnie z poziomem odczuwanej tremy (im wyższy psychotyzm, tym słabiej odczuwana trema).
4. Poziom psychotyzmu jest wyższy u artystów niż u amatorów śpiewających w chórze.
5. Poziom tremy (mierzonej Kwestionariuszem Tremy) zależy od poziomu lęku jako cechy.
5a. Wysoki poziom lęku jako cechy koreluje z wysokim poziomem odczuwanej tremy.

4.2. Charakterystyka grup badanych

Badanie zostało przeprowadzone w maju 2009 roku na terenie Akademii Muzycznej w Gdańsku oraz na terenie Uniwersytetu Gdańskiego podczas prób chóru. Osoby badane to mężczyźni (33 osoby) oraz kobiety (53 osoby) w wieku od 19 do 53 lat. Badani stanowili dwie grupy badawcze. Pierwszą grupę stanowili muzycy zajmujący się muzyką profesjonalnie, zarówno studenci, jak i absolwenci Akademii Muzycznej, występujący na scenie solo (liczebność grupy to 44 osoby). Drugą grupą byli amatorzy, osoby śpiewające w Akademickim Chórze Uniwersytetu Gdańskiego (42 osoby).

Badani zostali poproszeni o zapoznanie się z instrukcją oraz odpowiedź na wszystkie pytania. Nie byli ograniczeni limitem czasowym.

4.2.1. Muzyk czy muzykant – dyskusje wokół doboru próby badawczej

Wątpliwości, które się pojawiły podczas doboru próby, wydają się być natury filozoficznej i dotyczą sposobu podziału grupy badawczej na muzyków profesjonalistów i muzyków amatorów. Autorzy po długich dyskusjach przyjęli nieco arbitralnie, że muzykiem profesjonalnym jest ten, kto szczyci się posiadaniem dyplomu szkoły muzycznej lub też (aby nie zawężać grupy badanej) do niego aspiruje z dużym prawdopodobieństwem jego uzyskania.

Główna wątpliwość dotyczy zatem definicji muzyka, a więc tego, czy dana osoba już nim jest, gdy garnie się z pasją do instrumentów i „coś tam brzdąka", czy staje się nim faktycznie po otrzymaniu dyplomu, a zatem powinna dojrzeć do tego zaszczytnego miana. Czy student Wyższej Szkoły Muzycznej już jest muzykiem, czy dopiero nim będzie? Krótko mówiąc i parafrazując Cypriana K. Norwida, powstaje pytanie: czy muzykiem się bywa, czy muzykiem się jest?

A jeśli dyplomowany muzyk zarabia na chleb, grając chałturnicze piosenki, czy nadal jest muzykiem, czy też w chwili profanacji traci tytuł? Muzyk, który ukończył szkołę muzyczną, nie musi też pracować w zawodzie muzyka, może grać dla siebie. Liczne przypadki wskazują, iż można komponować, nie będąc muzykiem, jak czynił to Aleksander Borodin, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli rosyjskiej szkoły narodowej XIX wieku, czy wybitny żyjący polski kompozytor Zbigniew Preisner. Autorzy zdają sobie oczywiście sprawę, że nie jest to regułą, lecz raczej kazuistycznym wyjątkiem, niemniej jednak problem ten wydaje się godny podniesienia.

Być może Mozart, który zaistniał artystycznie dzięki swojemu ojcu, nie ukończyłby dziś szkoły muzycznej, biorąc pod uwagę z jednej strony jego talent absolutny oraz pogodne usposobienie zjednujące ludzi przy jednoczesnym braku ogłady i wychowania, a z drugiej strony wymagania szkoły co do minimalnej choćby subordynacji adepta[47]. Analogiczny problem pojawia się we wszystkich sztukach, ot choćby w malarstwie. Próbuje się dziś dokonywać skomplikowanej egzegezy twórczości wybitnego, choć niepełnosprawnego umysłowo prymitywisty Nikifora, który przecież nie ukończył żadnej szkoły i gdyby nie kilku życzliwych ludzi, których spotkał w ciągu swojego dramatycznego życia, nikt zapewne nie podziwiałby dziś jego talentu.

Sprawa zupełnie się komplikuje, gdy włączymy do interesującej nas grupy muzyków spoza kręgu muzyki klasycznej. Wśród wykładowców akademii muzycznej o konserwatywnych poglądach panuje względnie zgodna opinia, że: muzyką jest tylko muzyka klasyczna. Jak zatem sklasyfikować osoby uprawiające jazz, wykonujące muzykę pop czy szeroko pojętego rocka? Czy oni zasługują na miano muzyków profesjonalistów, czy to jednak amatorzy? A jeśli wśród muzyków rockowych znajdą się osoby, które ukończyły szkoły muzyczne i (o zgrozo!) zostały w nich wykładowcami, jak perkusista i muzyk Mike Mangini (zespoły: Anihilator, Extreme, Dream Theater), wykładowca Percussion Dept. na prestiżowej Berklee College of Music w Bostonie, gitarzysta Paul Gilbert (zespoły: Mr Big, Racer X), wykładowca Guitar Institute of Technology

[47] N. Elias *Mozart. Portret geniusza* Warszawa 2006.

w Los Angeles, czy jego kolega z wydziału Nuno Bettencourt (Extreme) – czy są oni nietypowymi przykładami „szarpidrutów", czy można zaliczyć ich w poczet profesjonalistów? Rzecz staje się zupełnie zagmatwana, gdy do tego grona włączymy sławnych utalentowanych amatorów: Jimiego Hendriksa, Bona Scota (AC/DC) czy Kurta Cobaina (Nirvana) sklasyfikowanego w 2003 roku przez magazyn „Rolling Stone" na 12. miejscu listy 100 najlepszych gitarzystów wszech czasów, zaś w 2006 roku na 20. miejscu listy 100 najlepszych wokalistów wszech czasów według „Hit Paradur" (*Hit Parader's Top 100 Metal Vocalists of All Time*)[48].

Rozważając psychologiczne aspekty muzykowania, a w szczególności tremy, warto odpowiedzieć przy następnej okazji na te pytania i ewentualnie rozszerzyć grupę badawczą o przedstawicieli innych gatunków muzyki niż zaprezentowani w powyższym artykule. Ciekawe wydaje się również porównanie grup tylko dyplomowanych muzyków występujących solo oraz w orkiestrze, a także zawodowych muzyków, na przykład rockmanów, ale w kategoriach wiodących instrumentów lub instrumentalistów i wokalistów.

4.3. Metody zastosowane w badaniach

Osoby badane zostały poproszone o wypełnienie arkuszy testowych.

Pierwszy arkusz był sporządzoną na potrzeby badania ankietą dotyczącą wykształcenia muzycznego, sposobu i intensywności zajmowania się muzyką (czy jest on amatorski, czy zawodowy), zawierał także pytanie o subiektywny poziom odczuwanej tremy podczas występów.

Kolejnym kwestionariuszem był EPQ-R (autorstwa Sybil Eysenck, Hansa J. Eysencka oraz Paula Barretta, w polskiej adaptacji Brzozowskiego i Drwala)[49]. Kwestionariusz ten powstał w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Nawiązuje on do starszego kwestionariusza EPI, do którego została dodana skala psychotyzmu. Najnowsza wersja testu (Eysenck Personality Questionaire) zawiera cztery skale: skalę N (neurotyczności), skalę E (ekstrawersji), skalę K (kłamstwa) oraz nową skalę P (psychotyzmu).

Trzecim arkuszem był Kwstionariusz Temperamentu – Formalna Charakterystyka Zachowania (FCZ – KT) autorstwa Strelaua oraz Zawadzkiego (1997)[50].

---

[48] www.hearya.com [data dostępu: 16.06.2010].

[49] R. Ł. Drwal Adaptacja kwestionariuszy osobowości: wybrane zagadnienia i techniki Warszawa 1995.

[50] B. Zawadzki *Temperament – geny i środowisko* Sopot 2002.

Kolejną metodą wykorzystaną w badaniu był Inwentarz Stanu i Cechy Lęku STAI, który został skonstruowany przez Charlesa D. Spielbergera, Richarda L. Gorsucha, i R. E. Lushene, a autorami polskiej adaptacji są Spielberger, Strelau, Małgorzata Tesarczyk i Kazimierz Wrześniewski[51].

Ostatnim z testów wykorzystanych przeze mnie w badaniu był Kwestionariusz Tremy autorstwa Julie J. Nagel, Davida H. Himle'a, Jamesa D. Papsdorfa. Jest to kwestionariusz sporządzony do oszacowania poziomu tremy przedkoncertowej oraz koncertowej. Został on przetłumaczony z języka angielskiego na polski przez studentki psychologii, a następnie oceniony przez sędziów kompetentnych (psychologów i anglistów) jako w pełni odpowiadający założeniom autorów angielskich. Kwestionariusz Tremy bazuje na pytaniach Kwestionariusza Lęku Egzaminacyjnego[52], z tą różnicą, że odnosi się do sytuacji występu muzycznego[53].

4.4. Procedura statystyczna badań

Badani zostali także poproszeni o samodzielną ocenę poziomu tremy w skali od 1 do 5, gdzie 1 oznacza bardzo niską odczuwaną tremę, natomiast 5 bardzo wysoką.

Rozkład wyników uzyskanych przez osoby badane w Kwestionariuszu Tremy (X=7,36; s=4,485) odbiega nieco od normalnego, ale nieprawidłowości te mogą wynikać ze stosunkowo niewielkiej liczby osób badanych.

Rozkład wyników uzyskanych jako odpowiedź na pytanie o tremę odczuwaną podczas występu jest zbliżony do normalnego (X=3,07; s=0,837). Dla wszystkich wyników przyjęto poziom prawdopodobieństwa p=0,05.

5. Wyniki badań

Przyjęto jednorodny sposób prezentacji wyników badań, a mianowicie najpierw autorzy omawiają poziom tremy wśród badanych w porównywanych grupach amatorów i profesjonalistów, następnie analizują temperament, psychotyzm oraz lęk w zależności od tremy w badanych grupach. Wyniki badań przedstawione zostały w formie graficznej z zaznaczeniem poziomu istotności.

---

[51] T. Sosnowski, K. Wrześniewski *Polska adaptacja inwentarza STAI do badania stanu i cechy lęku* „Przegląd Psychologiczny" 1983 nr 26 s. 393–412.

[52] C. D. Spielberger *Test Anxiety Inventory* Palo Alto 1980.

[53] J. Kaleńska, wyd. cyt.

5.1. Analiza poziomu tremy badanych muzyków

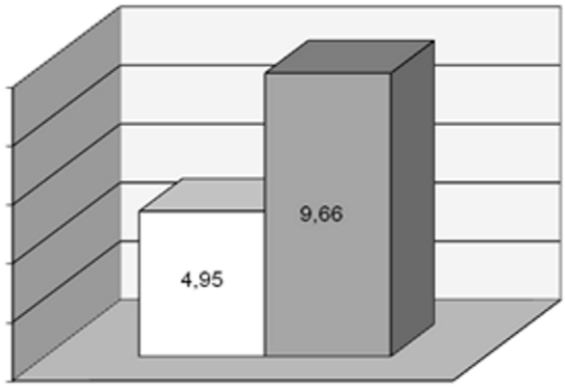
Do sprawdzenia hipotezy o różnicach w intensywności pojawiania się tremy u muzyków występujących na scenie solo i u amatorów śpiewających w chórze zastosowano metodę porównania średnich testem *t* dla prób niezależnych.

Tab. 2. Porównanie natężenia tremy badanych grup testem *t* dla prób niezależnych

Grupa	N	Średnia	Odchylenie standardowe	Błąd standardowy średniej	Istotność różnic
profesjonaliści	44	9,66	4,769	0,719	p=0,05
amatorzy	42	4,95	2,498	0,385	

Źródło: Opracowanie własne.

Wyk. 2. Średnie natężenie tremy u amatorów i profesjonalistów



Po lewej: muzycy amatorzy
Po prawej: muzycy profesjonaliści

Źródło: Opracowanie własne.

Jak wynika z powyższej tabeli i wykresu, obydwie grupy różnią się istotnie pod względem subiektywnie odczuwanej tremy podczas występu. Potwierdziła się więc hipoteza o tym, że badani występujący samodzielnie na scenie odczuwają większy lęk niż badani występujący w grupie. Może mieć to związek z dyfuzją odpowiedzialności:, osobie występującej w chórze łatwiej ukryć błąd, wspierając się na innych. Osoba, która stoi na scenie sama i oceniania jest wyłącznie na podstawie własnego występu, przygotowania, prezencji, odczuwać może większe napięcie związane z koncertem niż osoba, która występuje w grupie. Rezultat ten może też być spowodowany oczekiwaniem publiczności, która krytyczniej ocenia koncert wykonany przez profesjonalistów, zaś bardziej pobłażliwie traktuje koncertujących amatorów. Zarejestrowane trzęsące się dłonie Madonny podczas wystąpienia na wręczeniu Nagród Akademii Filmowej w 1991 roku artystka wyjaśniła następująco: „Miałam tylko cztery minuty na doskonały występ, a trzy miliardy widzów oglądało mnie na ekranach telewizorów”[54].

W badaniach nad tremą uzyskano istotną statystycznie przeciętną korelację (r=0,419) pomiędzy poziomem tremy badanym Kwestionariuszem Tremy a tremą deklarowaną przez osoby badane (korelacja istotna na poziomie 0,01). Oznacza to, że badane osoby w dużym stopniu potrafiły samodzielnie ocenić, jak dużą tremę przeżywają podczas występu przed publicznością.

Przeprowadzono także analizę poziomu tremy wśród mężczyzn i wśród kobiet – dla mężczyzn X=6,61, s=4,227; dla kobiet X=7,83, s=4,615, jednak różnica nie okazała się istotna statystycznie.

5.1.1. Analiza struktury temperamentu u osób badanych

Testując hipotezy dotyczące wpływu struktury temperamentu na poziom tremy odczuwanej podczas występu przez muzyków, zmierzono korelację współczynnikiem Pearsona pomiędzy tremą (badaną Kwestionariuszem Tremy) a poszczególnymi składnikami temperamentu.

[54] M. Leary, R. M. Kowalski, wyd. cyt. s. 73.

Tab. 3. Związek tremy z poszczególnymi składnikami temperamentu wśród profesjonalistów i amatorów

Korelowane zmienne skale temperamentu	Korelacja z poziomem tremy (*r*, Pearson)	
	Profesjonaliści	Amatorzy
Żwawość	-0,150	-0,1
Perseweratywność	0,300**	0,270**
Wrażliwość sensoryczna	0,412	0,390
Reaktywność emocjonalna	0,289**	0,320**
Wytrzymałość	-0,370**	-0,350**
Aktywność	0,00	0,00

** Korelacja jest istotna na poziomie 0,01 (dwustronnie).

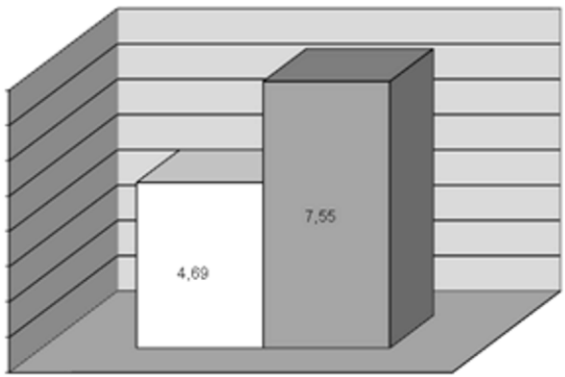
Źródło: Opracowanie własne.

Z powyższej tabeli można wnioskować, że istnieje statystycznie istotna korelacja zarówno u profesjonalistów, jak i amatorów pomiędzy wysokością tremy a trzema spośród sześciu składników temperamentu. Zarówno w jednej, jak i drugiej grupie uzyskano wyniki podobne. Oznacza to, że poszczególne składniki temperamentu w podobny sposób wpływają na tremę odczuwaną podczas występu na scenie zarówno u profesjonalistów, jak i amatorów. Pojawiła się korelacja dodatnia na poziomie przeciętnym dla perseweratywności i reaktywności emocjonalnej oraz silniejsza, ujemna korelacja pomiędzy tremą a wytrzymałością (osoby o dużym poziomie wytrzymałości odczuwają mniejszą tremę podczas występów).

5.1.2. Analiza zależności pomiędzy tremą a poziomem psychotyzmu u osób badanych

Z analizy psychotyzmu przeprowadzonej wśród osób badanych wynika, że istnieje statystycznie istotna różnica (na poziomie p=0,01) pomiędzy poziomem psychotyzmu w dwóch przebadanych grupach (muzyków profesjonalnych – x=7,55, s=2,287 i chórzystów – amatorów – x=4,69, s=2,3).

Wyk. 3. Średnia wysokość tremy u muzyków amatorów i profesjonalistów



Różnica między średnimi jest różna na poziomie istotności p=0,01

Po lewej: muzycy amatorzy
Po prawej: muzycy profesjonaliści

Źródło: Opracowanie własne.

Potwierdziła się zatem hipoteza (4a), w której założono, że poziom psychotyzmu u muzyków jest wyższy niż u amatorów. Wynikać to może zarówno z tego, że psychotyzm jako cecha osobowości łączy się często z cechami twórczymi, jak i z tego, że profesjonalni muzycy są częściej wystawiani na stres niż amatorzy, więc muszą być na niego bardziej odporni – jak wiadomo, psychotyzm wiąże się ze zmniejszonym odczuwaniem lęku[55]. Nadal jednak nie wiadomo, czy psychotyzm wśród muzyków jest cechą wzmacnianą przez sytuację, czy też muzycy psychotyczni częściej stają się muzykami zawodowymi niż muzycy amatorzy. Wydaje się to niezwykle trudne do ustalenia, zważywszy na fakt, że u muzyków zawodowych często cechy psychotyczne, przyjmujące postać swoistych fanaberii, amplifikuje sława. Autorzy ustalili, że nie istnieje istotna statystycznie korelacja pomiędzy poziomem psychotyzmu a poziomem tremy u muzyków amatorów. Taka zależność istnieje wyłącznie u muzyków profesjonalnych. W tej grupie uzyskano siłę zależności r=-0,645 i jest to korelacja istotna na poziomie p=0,01.

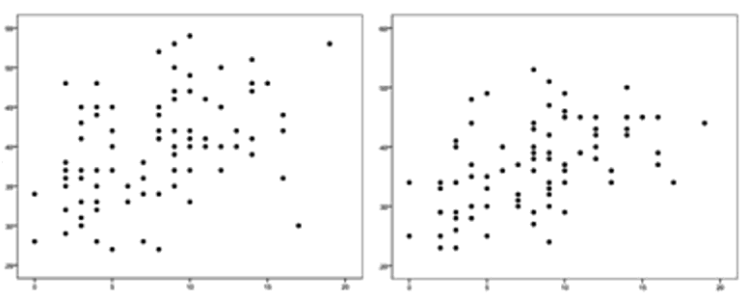
[55] K. Pospiszyl, wyd. cyt.

5.1.3. Lęk jako cecha i lęk jako stan a trema u osób badanych

Wśród osób badanych przeprowadzono także analizę lęku mierzoną kwestionariuszem STAI. Zaobserwowano istotną korelację między poziomem lęku jako stanu oraz lęku jako cechy z nasileniem tremy (współczynnik korelacji Spearmana wynosi 0,689; p=0,000; istotność na poziomie 0,01). Zarówno wynik na skali lęk jako stan (X=36,76; s=7,224), jak i na skali lęku jako cechy (X=39,98; s=6,714) jest istotnie skorelowany z wynikiem tremy uzyskanym przez osoby badane. W przypadku lęku jako cechy jest to korelacja przeciętna, natomiast w przypadku lęku jako stanu – korelacja lekko powyżej przeciętnej. Nie stwierdzono różnicy w poziomie lęku między grupą artystów profesjonalistów a amatorów śpiewających w chórze.

Różnicę pomiędzy korelacją tremy z lękiem ujętym jako cecha i lękiem jako stanem widać wyraźnie na wykresach rozrzutu przedstawionych poniżej.

Wyk. 4 i 5. Korelacja pomiędzy tremą a lękiem jako cechą i lękiem jako stanem



Po lewej: oś pionowa – lęk jako cecha; oś pozioma – trema
Po prawej: oś pionowa – lęk jako stan; oś pozioma - trema

Źródło: Opracowanie własne.

Na powyższych wykresach wyraźnie widać, że poziom tremy u muzyków jest bardziej związany z poziomem lęku jako stanu niż lęku jako cechy. Taki wynik jest niezgodny z hipotezą, w której założono, że trema jest zależna przede wszystkim od poziomu lęku jako cechy. Być może uzyskany rezultat wiąże się z faktem, że studentów akademii muzycznej badano w maju, a więc w miesiącu, w którym zbliża się sesja, egzaminy

i zaliczenia, *ergo* poziom napięcia wśród osób badanych mógł być bardzo wysoki i zaburzał wyniki. Jest to problem, który należałoby poddać szczegółowym badaniom.

Podsumowanie

W swoich badaniach autorzy zajęli się problemem wpływu wybranych cech osobowości na poziom tremy wśród muzyków oraz różnicą w poziomie tremy wśród muzyków amatorów i muzyków profesjonalistów.

Pierwszym problemem niniejszej pracy było sprawdzenie, czy poziom tremy różnicuje osoby występujące solo i osoby występujące w chórze, czyli tam, gdzie odpowiedzialność za wykonanie utworu nie skupia się wyłącznie na jednej osobie. Problem ten zawiera się w hipotezie pierwszej, która mówi, że poziom tremy u muzyków profesjonalistów jest wyższy niż u amatorów śpiewających w chórze.

Kolejnym problemem postawionym w trakcie badań było pytanie o istnienie zależności pomiędzy tremą a poszczególnymi składnikami temperamentu (hipoteza 2 i 2a). Słuszne okazało się założenie, że wyższej reaktywności (czyli tendencji do intensywnego reagowania na bodźce) oraz wyższej perseweratywności (tendencji do kontynuowania i powtarzania zachowań nawet po zaprzestaniu działania bodźca) towarzyszy wyższy poziom tremy. Korelacja pomiędzy tymi zmiennymi jest wprawdzie przeciętna, ale istotna statystycznie. Muzycy odczuwają tym większą tremę, im wyższa jest perseweratywność i reaktywność. Oznacza to, że można do pewnego stopnia tłumaczyć występowanie tremy takimi cechami temperamentu, jak perseweratywność i reaktywność emocjonalna. Autorzy zakładali, że pozostałe czynniki temperamentu, jak: żwawość (jako tendencja do szybkiego reagowania, utrzymywania wysokiego tempa aktywności), wrażliwość sensoryczna (czyli zdolność do reagowania na bodźce zmysłowe), aktywność (tendencja do podejmowania zachowań o dużej wartości stymulacyjnej) oraz wytrzymałość (zdolność do adekwatnego reagowania w sytuacjach wymagających długotrwałej lub wysokostymulacyjnej aktywności), wykazują korelację ujemną z poziomem tremy u badanych osób. Oznacza to, że wysokie wyniki uzyskiwane w wymienionych czynnikach temperamentu związane są z odczuwaniem niskiego poziomu tremy. W odniesieniu do badanych parametrów dowiedziono wystąpienia zakładanej korelacji jedynie pomiędzy nasileniem tremy a poziomem wytrzymałości. Niewystąpienie spodziewanej korelacji może wynikać z faktu, że zależność pomiędzy cechami temperamentu a stresem nie jest tak prosta, jak założono w hipotezach. Autorzy w swo-

ich badaniach nie sprawdzili struktury temperamentu u poszczególnych osób, a jedynie związek każdej cechy z poziomem tremy. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że u osób, które co prawda mają małe zapotrzebowanie na stymulację (małą żwawość, wytrzymałość i aktywność, zaś dużą reaktywność emocjonalną i perseweratywność), ale za to charakteryzują się efektywną regulacją stymulacji, z czasem wykształca się odporność na stres i tremę odczuwaną na scenie, ponieważ potrafią one w jakiś sposób regulować odczuwane przez siebie pobudzenie i napięcie.

Kolejną kwestią była odpowiedź na pytanie, czy istnieje zależność pomiędzy poziomem tremy u osób badanych a psychotyzmem mierzonym kwestionariuszem EPQ-R (hipoteza 3 i 3a).

W odczuciu autorów najważniejszym wynikiem uzyskanym w trakcie badań nad psychotyzmem, czyli cechą osobowości uznawaną za Eysencka za bezpośrednio związaną z takimi zjawiskami, jak niski poziom lęku, brak poszanowania reguł społecznych, a także trudności z nawiązywaniem kontaktów emocjonalnych[56], jest istnienie zależności pomiędzy jego wysokością a poziomem tremy wśród muzyków profesjonalnych. Z obliczeń wynika, że poziom psychotyzmu jest wyższy u solistów (czyli muzyków profesjonalnych) niż u amatorów. A zatem potwierdziła się hipoteza czwarta, w której zakładano, że psychotyzm jest wyższy u profesjonalistów niż u amatorów. To zjawisko może wynikać ze wspomnianej w części teoretycznej tak zwanej osobowości artystycznej, na którą składają się takie cechy, jak kapryśność, zmienność nastrojów, małe uspołecznienie, narcyzm, a także wysoki poziom twórczości[57], a co za tym idzie także skorelowany z większością tych cech psychotyzm[58]. Psychotyzm w dużym stopniu wpływa na stres odczuwany przez artystów przed występem i w jego trakcie. Wysoki psychotyzm sprawia, że osoba nie odczuwa lęku przed oceną publiczności, jest także egocentryczna i twórcza[59]. Te wszystkie cechy wpływają na lepsze samopoczucie na scenie, a co za tym idzie na mniejszą tremę, a zatem potwierdziła się hipoteza 3 i 3a.

Ostatnim problemem badawczym był związek tremy z poziomem lęku mierzonym kwestionariuszem STAI (a więc z dwoma wymiarami lęku: cechą i stanem). Hipoteza 5 dotycząca związku tremy z lękiem została potwierdzona, jednak zastanawia fakt wyższego współczynnika korelacji pomiędzy tremą a lękiem jako stanem niż lękiem jako cechą.

---

[56] Tamże.

[57] M. Manturzewska, H. Kotarska *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki* Warszawa 1990.

[58] J. Kozarska-Dworska *Psychopatia jako problem kryminologiczny* Warszawa 1997.

[59] J. Strelau *Osobowość jako zespół cech* wyd. cyt. s. 535–546.

Co prawda różnica między tymi korelacjami nie była istotna statystycznie, jednak ten wynik zastanawia, ponieważ byłby bardziej prawdopodobny, gdyby badani rozwiązywali ankiety tuż po występie lub przed nim. Wtedy ich lęk w ujęciu lęku jako stanu byłby zależny od poziomu tremy odczuwanej podczas koncertu. Być może ten zaskakujący wynik jest związany z wadliwą konstrukcją graficzną kwestionariusza STAI zaproponowaną przez Pracownię Testów Psychologicznych. Kwestionariusz ten składa się z jednej kartki, na jednej stronie umieszczona jest instrukcja z prośbą o odpowiedź na pytanie, jak osoba badana czuje się obecnie, natomiast z drugiej strony, jak czuje się zazwyczaj. Warto zaznaczyć, że instrukcje te wyglądają identycznie, a istotne dla całego kwestionariusza zwroty (zazwyczaj, w tej chwili) nie są pogrubione, lecz napisane czcionką mniejszą niż cała instrukcja. Co więcej, pytania na obu stronach kwestionariusza są numerowane kolejno, to znaczy, że na pierwszej stronie widnieją pytania od 1 do 20, natomiast na drugiej od 21 do 40. Sugeruje to, że obie strony testu dotyczą tego samego. Po przyjrzeniu się, jak wygląda test, pytano osoby badane, czy dokładnie czytały obie instrukcje na tym kwestionariuszu. W większości odpowiadały one, że czytały instrukcję tylko po jednej stronie.

Reasumując, wbrew eksplanacji dokonywanej przez psychologów nurtu poznawczego, trema, która towarzyszy wykonawcy, jest nie tylko skutkiem obecności publiczności, świadomości własnego przygotowania do występu czy trudności prezentowanego programu, ale zależy też od cech osobowości.

W dalszych badaniach nad podjętą przez autorów problematyką warto byłoby sprawdzić, w jaki sposób różnią się między sobą muzycy profesjonalni występujący solo oraz grający kolektywnie (na przykład w orkiestrze) oraz muzycy liderzy od pozostałych w zespole czy orkiestrze. Ciekawe wydaje się także dynamiczne badanie wielkości tremy podczas przechodzenia muzyka przez kolejne fazy rozwoju muzycznego. Nasze badania stanowią próbę odpowiedzi na pytania, jakie cechy warto rozwijać, aby zaistnieć w zawodzie muzyka, jakie osoby powinny w szczególny sposób nauczyć się relaksować przed występem i jakie metody byłyby tutaj najskuteczniejsze. Autorzy sądzą, że podobne zależności mogą występować w innych profesjach narażonych na oddziaływanie lęku społecznego.

Psychological Determinants of Stage Fright Among Touring Professionals and Amateur Musicians

For the last 20 years the problem of stage fright has been interesting for many researchers in the field of psychology (Currie, 2001; Jackson, Latane, 1981; Kaleńska, 2004; Kenny, 2005; Kenny, Osborne, 2006; Kępińska-Welbel, 1990; Langendorfer, Hodapp, Kreutz, Bongard, 2006; Porczyk, 2009). Stage fright can help during a performance but hinder it at the same time. The excessive control of one's behaviour has an impact on the quality of presentation. The consequence of it can be disastrous. Among musicians there are people who find it easy and natural to perform in front of the audience, but on the other hand there are people for whom public performance is a big trauma. The aim of this research is to attempt to answer the questions which personal and temperamental factors contribute to the intensification of stage fright phenomenon among performing musicians both amateur and professional. As it turns out the phenomenon of stage anxiety among musicians is associated with certain personality traits and temperament, as well as the anxiety as a trait and as a state.

Marcin Szulc – e-mail: psyms@ug.edu.pl
Anna Olszak – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

JÓZEF TARNOWSKI

STYL ALPEJSKI W ŚRODKOWEJ EUROPIE I POLSKA KONTRAKCJA WOBEC NIEGO – STYL ZAKOPIAŃSKI

Styl alpejski, zwany też szwajcarskim lub tyrolskim, który zdominował architekturę środkowoeuropejskich miejscowości turystycznych i kuracyjnych końca XIX i początku XX wieku, pojawił się w tym regionie najpierw w wersji wernakularnej – tyrolskiej – w Kotlinie Jeleniogórskiej, jako część monumentalnego założenia pałacowo-parkowo-krajobrazowego rezydencji letniej króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III w dzisiejszych Mysłakowicach. Po zmianie charakteru regionu z obszaru rezydencjonalnego arystokracji pruskiej w region turystyki masowej, jaka nastąpiła w drugiej połowie XIX wieku, ludowe budownictwo alpejskie stało się przedmiotem unowocześniających parafraz w tworzeniu architektury pensjonatów, hoteli, domów kuracyjnych, schronisk etc. całego regionu. Podobną ewolucję przeszedł wernakularyzm tyrolski w zaborze austriackim w regionie Tatr i Beskidów. W Zakopanem stał się jednak celem ostrego ataku ze strony patriotycznie nastawionej inteligencji polskiej pod wodzą Stanisława Witkiewicza, który wysunął konkurencyjną wobec „tyrolszczyzny" koncepcję stylu zakopiańskiego, wzorowanego na budownictwie górali podhalańskich. Zwycięstwo stylu zakopiańskiego nad stylem tyrolskim nadało Zakopanemu i regionowi Podhala tożsamość architektoniczną utrzymującą się do naszych czasów.

1

Styl alpejski, zwany też szwajcarskim lub tyrolskim, który zdominował architekturę środkowoeuropejskich miejscowości turystycznych i kuracyjnych końca XIX i początku XX wieku, pojawił się w tym regionie najpierw w wersji wernakularnej – tyrolskiej – w Kotlinie Jeleniogórskiej,

jako część monumentalnego założenia pałacowo-parkowo-krajobrazowego rezydencji letniej króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III w dzisiejszych Mysłakowicach. Po zmianie charakteru regionu z obszaru rezydencjonalnego arystokracji pruskiej w region turystyki masowej, jaka nastąpiła w drugiej połowie XIX wieku, ludowe budownictwo alpejskie stało się przedmiotem unowocześniających parafraz w tworzeniu architektury pensjonatów, hoteli, domów kuracyjnych, schronisk etc. całego regionu. Podobną ewolucję przeszedł wernakularyzm tyrolski w zaborze austriackim w regionie Tatr i Beskidów. W Zakopanem stał się jednak celem ostrego ataku ze strony patriotycznie nastawionej inteligencji polskiej pod wodzą Stanisława Witkiewicza, który wysunął konkurencyjną wobec „tyrolszczyzny" koncepcję stylu zakopiańskiego, wzorowanego na budownictwie górali podhalańskich. Zwycięstwo stylu zakopiańskiego nad stylem tyrolskim nadało Zakopanemu i regionowi Podhala tożsamość architektoniczną utrzymującą się do naszych czasów.

> W drugiej połowie XIX wieku coraz większy udział w architekturze miejscowości turystycznych i kuracyjnych leżących w obszarze ówczesnych Austro-Węgier i Prus (a potem Niemiec) miały obiekty, które w czytelny dla współczesnych sposób nawiązywały do budownictwa ludowego górali zamieszkujących doliny alpejskie. Określano tę architekturę mianem „alpejskiej", „szwajcarskiej", a także „tyrolskiej". „Szwajcarskiej" – ponieważ w kantonach szwajcarskich wcześniej niż w innych regionach podalpejskich wykształciła się architektura będąca rozwinięciem lokalnych form ludowych, zaś „tyrolskim" – gdyż na obszarze środkowej Europy bezpośrednia inspiracja szła najczęściej z niemieckojęzycznego Tyrolu, należącego wówczas do monarchii austro-węgierskiej[1].

Budownictwo ludowe tego regionu obejmowało chaty o różnej wielkości: od niewielkich szałasów pasterskich po domy chłopskie, które miały dwa zasadniczych warianty. Pierwszy miał funkcję tylko mieszkalną, jego plan zbliżony był do kwadratu. Drugi łączył funkcję mieszkalną i gospodarską i miał plan wydłużonego prostokąta, a wspólny dach przykrywał obie części. Domy budowane były z drewna, w konstrukcji zrębowej, przykryte niskim dwuspadowym dachem okapowym, o kącie nachylenia połaci 25–30%, krytym dranicami, czyli deskami uzyskiwanymi w wyniku rozwarstwiania bali. Dach wspierały ozdobnie profilowane końce krokwi i płatwi. W wariancie pierwszym, pod okapem, na całej szerokości frontowej ściany szczytowej oraz na obu ścianach bocznych, rozciągał się balkon; w drugim wariancie balkon na ścianach bocznych obejmował tylko część mieszkalną. Szczyty mogły być szalowane de-

[1] Południowa cześć Tyrolu znalazła się w granicach Włoch dopiero w wyniku rozpadu Austro-Węgier w 1918 roku.

skami, tworząc dodatkowy motyw dekoracyjny. Szalowana mogła być także część gospodarcza. Formy te były rozwijane i przetwarzane w architekturze miasteczek szwajcarskich już od końca XVI wieku[2], zaś w Tyrolu długo jeszcze, bo do wieku XIX pozostawały zasadniczo domeną budownictwa chłopskiego. Wraz z pojawieniem się ruchu turystycznego stanowiły inspirację dla wznoszenia budynków o nowych funkcjach: pensjonatów, hoteli, domów kuracyjnych, schronisk etc. Najpierw nastąpiło to w Szwajcarii, potem w Austrii i Bawarii. W zależności od tego, gdzie były zbudowane albo skąd szła bezpośrednia inspiracja, nie zaś z powodu różnic formalnych, bo ich w zasadzie nie było, identyfikowano je bądź jako szwajcarskie, bądź jako tyrolskie, co często znajdowało wyraz w nazwach własnych tych domów. Zasada ta nie była jednak przestrzegana ściśle, szczególnie w polszczyźnie, gdyż na nazewnictwo wpływ miały także inne względy – patriotyczne.

2

W Europie Środkowej modę na formy alpejskiego budownictwa ludowego zrodziło osiedlenie się w roku 1837, za zgodą króla Prus Fryderyka Wilhelma III, liczącej ponad czterysta osób kolonii tyrolskich imigrantów religijnych w Erdmannsdorf (Mysłakowice) u podnóża Karkonoszy, gdzie trwały wówczas kierowane przez Karla Friedricha Schinkla prace nad przekształceniem stosunkowo skromnego zespołu parkowo-pałacowego w letnią rezydencję królewską. W roku następnym Tyrolczycy zbudowali z wydatną pomocą finansową króla 65 domów, podobnych do tych, jakie opuścili w rodzinnym Zillerthal (w większości przypadków w wersji określonej powyżej jako druga). Domy tyrolskie rozlokowane zostały w kilku grupach w różnej odległości od tworzonego zespołu parkowo-pałacowego. Dwa domy umieszczone zostały w obrębie parku, w bezpośrednim sąsiedztwie pałacu, dalszych osiem wzdłuż potoku stanowiącego zachodnią jego krawędź. Następna, największa kolonia ulokowana została również w bezpośredniej bliskości parku, po jego południowo-wschodniej stronie, kolejne dwie kolonie w dalszej odległości po stronie południowej i południowo-wschodniej, pozostałe domy rozrzucone zostały pojedynczo lub w mniejszych grupach w różnej odległości od pałacu i parku, większość jednak w taki sposób, że znalazły się na linii wzroku pomiędzy rezyden-

[2] Pierwszym naukowym opracowaniem architektury szwajcarskiej wzorowanej na ludowym budownictwie alpejskich górali była książka Ernsta Gladbacha *Der Schweizer Holzstyl* (1882). Najstarszy obiekt tego typu przedstawiony w tym dziele datowany jest na rok 1586.

cją a rozległą panoramą kotliny i wspaniałą kurtyną gór [3] (ryc. 1, 2). Domy tyrolskie wzbogaciły estetycznie rezydencję o elementy rustykalne, zdecydowanie bardziej efektowne niż zabudowania miejscowych chłopów. W lokalnym budownictwie ludowym występowały trzy sposoby budowania: zrębowy, zrębowo-przysłupowy i fachwerkowy. Domy były mniejsze od tyrolskich, miały węższe okapy, nie miały balkonów i były prymitywniej wykonane.

Karkonosze i ich podnóże zmieniały w XVIII i XIX wieku swój kulturowy charakter. Po zajęciu ich wraz z Dolnym Śląskiem w roku 1740 przez Prusy, początkowo wykorzystywane były podobnie jak w okresie przynależności do Austrii, czyli jako obszar intensywnej eksploatacji leśnej i górniczej[4]. Pod koniec XVIII wieku pruskie podnóże Karkonoszy, czyli Kotlinę Jeleniogórską, odkryła pruska arystokracja jako rejon atrakcyjny do wznoszenia letnich rezydencji, same zaś góry zyskały wyjątkową rangę w niemieckiej (pruskiej) kulturze romantycznej, podobną do Alp w romantyzmie zachodnioeuropejskim, łącząc najcenniejsze dla romantyzmu walory: tajemniczość, egzotykę, dzikość, ludowość, monumentalność. Ta ostatnia cecha, wyrażająca się w pruskiej nazwie tych gór (Riesengebirge = Góry Olbrzymie), była – rzecz oczywista – efektem postrzegania Karkonoszy z perspektywy nizinnych Prus. Z perspektywy bardziej górzystych krajów wchodzących w skład Rzeszy Niemieckiej – Austrii czy Bawarii – góry te nie mogły przecież uchodzić za olbrzymie. Odkrycie dla kultury pruskiej – a przez to i ogólnoniemieckiej – Gór Olbrzymich i ich podnóża, czyli Kotliny Jeleniogórskiej, ma swego imiennego sprawcę. Był nim kierujący pruskim hutnictwem i górnictwem Friedrich Wilhelm von Reden, który w roku 1785 nabył majątek ziemski w Buchwald (Bukowiec), zbudował na nim pałac i – pod wyraźnym wpływem brytyjskiej sztuki ogrodowej, którą cenił i znał z autopsji – stworzył pierwszy w tym regionie park krajobrazowy (ogród angielski)[5], a także popularyzował krajobraz tego regionu, organizując rysownikom berlińskiej Królewskiej Manufaktury Porcelany warsztaty plenerowe celem sporządzania wzorów malarskich przenoszonych potem na wyroby porcelanowe[6].

---

[3] Kopie dokumentów historycznych dotyczących tej imigracji prezentowane są w prywatnym Muzeum Tyrolskim w Mysłakowicach.

[4] Od pokoju we Wrocławiu w roku 1741 granica Austrii i Prus przebiegała po linii grzbietowej gór, podobnie jak obecna granica polsko-czeska.

[5] Motyw przekształcania terenów mało zagospodarowanych w artystyczny („angielski") park krajobrazowy, inspirowany dziełem Redena w Bukowcu, wplótł w świat przedstawiony swojej powieści *Powinowactwa z wyboru* zaprzyjaźniony z Redenem Goethe.

[6] A. Marsch *Blick auf das Hirschberger Tal. Kotlina Jeleniogórska dawniej i dziś* B. Zdarzlik-Grobelna i I. Liwacz (tł.) Łomnica 2007 s. 36.

Region i same góry stały się celem wojaży arystokracji, w tym głów koronowanych i bogatszego mieszczaństwa oraz artystów. Odkąd na Śnieżkę (Schneekope) weszli w 1790 roku Johann Wolfgang Goethe, a w 1800 roku królowa pruska Luiza wraz z mężem, królem Fryderykiem Wilhelmem III[7], góra ta stała się dla pruskich elit obowiązkowym celem romantycznych podróży, równie ważnym jak zamek krzyżacki w Malborku. Za pierwsze schroniska służyły budy pasterskie, zaś na samej Śnieżce od 1824 roku do czasu wybudowania schroniska w 1850 roku funkcję taką pełniła kaplica św. Wawrzyńca, zbudowana przez hrabiego Leopolda Christophera Schaffgotscha w 1665 roku. W Kotlinie Jeleniogórskiej w szybkim tempie przybywało arystokratycznych pałaców w otoczeniu parkowym. Jeden z nich, położony w sercu kotliny, w miejscu, z którego rozciąga się wspaniały widok na całe Karkonosze, ze Śnieżką królującą na osi prostopadłej w stosunku do fasady frontowej pałacu[8], jak również na mniejsze góry leżące po stronie wschodniej (Rudawy i Góry Sowie), zakupił od spadkobierców hrabiego Gneisenau po jego śmierci w 1831 roku król pruski Fryderyk Wilhelm III i polecił, jak już wspomniałem, głównemu architektowi Prus, Karlowi Friedrichowi Schinklowi, przerobić go na królewską letnią rezydencję, składającą się z rozbudowanego pałacu oraz dużego parku ze stawem i kościołem w jego obrębie. Prace nad tym założeniem jeszcze nie dobiegły końca, kiedy grupa tyrolskich chłopów z Zillerthal zwróciła się bezpośrednio do króla z prośbą o zgodę na osiedlenie się u podnóża Karkonoszy, gdyż – jak pisali w liście do króla – krajobraz tego obszaru najbardziej przypomina im rodzinne strony[9]. Król wyraził zgodę, przeto Schinkel włączył ich planowane zabudowania w kompozycję parku i jego otoczenia, istotnie wzbogacając brytyjską koncepcję parku krajobrazowego o elementy rustykalne.

---

[7] W tym samym roku na Śnieżkę wszedł późniejszy prezydent USA John Quincy Adams. Zob. R. M. Łuczyński *Arystokratyczne podróże w rejon Kotliny Jeleniogórskiej w XIX wieku* „Rocznik Jeleniogórski" 2007 nr XXXIX s. 113; A. Marsch, wyd. cyt. s. 20.

[8] W prasie popularnej przez dziesięciolecia krążyły relacje o wrażeniach na ten temat różnych wpływowych osób, na przykład o Alexandrze von Humboldcie, iż „kiedy stanął w parku w Mysłakowicach i spojrzał na Karkonosze, stwierdził, że jest to jeden z najpiękniejszych widoków na kuli ziemskiej". Cyt. za: R. M. Łuczyński, wyd. cyt. s. 105.

[9] Fotokopie dokumentów dotyczących przesiedlenia Tyrolczyków z Zillertal do Erdmansdorf (Mysłakowice) prezentowane są w Muzeum Tyrolskim w Mysłakowicach.

3

Początki ideowe brytyjskiej koncepcji ogrodu krajobrazowego – jak słusznie zauważyła Agnieszka Morawińska – wywodzą się z wizji filozofów i poetów: Francisa Bacona (*O ogrodach*, 1625), Anthony'ego A. Shaftesbury'ego (*The Moralist*, 1709), Alexandra Pope'a (*Essay on Criticism*, 1711), Josepha Addisona (*The Pleasures of Imagination*, 1712), a pierwszą ich realizacją był ogród Stowe (Buckinghamshire), tworzony jeszcze – zgodnie z koncepcją Bacona – w układzie względnie regularnym przez ogrodnika-pejzażystę Charlesa Bridgmana i architekta Johna Vanbrugha w latach 1713–1725, a następnie rozbudowany o część nieregularną przez Williama Kenta. Kent wprowadził malarskie (*picturesque*) sposoby komponowania ogrodu, to znaczy komponował widoki odsłaniające się kolejno przed oczami spacerujących, wykorzystując do tego celu elementy roślinne, tektoniczne i hydrologiczne oraz płynnie transformując bardziej regularny ogród przy pałacu w nieregularny („dziki") ogród położony w dalszej części parku i włączając do estetyki ogrodu krajobraz tworzony przez tereny położone na zewnątrz niego. Następcą koncepcyjnym Kenta był Lancelot Brown, który zradykalizował naturalistyczne podejście do ogrodu, stosując taki sposób jego komponowania, aby ukryć ingerencję ogrodnika w przyrodę i stworzyć wrażenie jej w pełni naturalnego charakteru[10].

Stowe stał się inspiracją dla wielu ogrodów powstających na wyspach brytyjskich i w kontynentalnej Europie, w tym w Bukowcu. Ogród Redena w Bukowcu, podobnie jak brytyjski pierwotyp, miał bogaty program asocjacyjno-emocjonalny, realizowany nie tylko przez kompozycję zieleni, wody i topografii, ale także przez elementy architektoniczne nawiązujące do różnych okresów ewolucji kultury: sztuczna grota, antykizujący belweder, ruiny rzymskiego amfiteatru, sztuczna ruina gotyckiego opactwa. Pod tym względem przypominał wiele innych ogrodów europejskich swoich czasów (na przykład ogród rozciągający się pomiędzy Petit Trianon i Hameau de la Reine w Wersalu, podlondyński Kew Gardens czy u nas nieborowską Arkadię). Pod innym jednak względem stworzył nowy lokalny paradygmat ogrodowy: otwarty widok na góry jest jego integralnym składnikiem, w odróżnieniu na przykład od wcześniejszego założenia pałacowo-parkowego w pobliskim Miłkowie, w którym widok na góry nie został wyzyskany.

---

[10] A. Morawińska *Tryumf natury. Parki XVIII wieku* [w:] *Ogród. Forma – symbol – marzenie* M. Szafrańska (red.) Warszawa 1998 s. 271–273.

W Kotlinie Jeleniogórskiej koncepcja bukowiecka w szybkim tempie była powielana w innych arystokratycznych posiadłościach, co przekształcało ten rozległy na około dwieście kilometrów kwadratowych obszar w gigantyczną sieć arystokratycznych założeń pałacowo-parkowych, dla których wspólnym tłem krajobrazowym byłyby góry i częściowo rolnicze przedgórze. Pośrodku tej gigantycznej sieci znajdowała się rezydencja królewska w Mysłakowicach. Realizowany tam przez Schinkla dla Fryderyka Wilhelma III ogród bliższy był koncepcji Browna, ale bez jego naturalistycznej ortodoksji. Z paradygmatu bukowieckiego pozostały pewne elementy narracji architektonicznej, ale zredukowane i znacznie przekształcone. Głównym elementem architektonicznym – oprócz rozbudowanego, ale oszczędnego dekoracyjnie pałacu królewskiego – był odległy od niego o około trzysta metrów w kierunku południowym, zlokalizowany w centralnej części parku, zaprojektowany przez Schinkla kościół, będący pod względem formalnym swobodną parafrazą typu rzymskiej wczesnochrześcijańskiej bazyliki (na przykład św. Apolinarego w Rawennie), z wieżą typu *campanile* przylegającą do westwerku świątyni. Ponadto przy pałacu stanął surowy – iście durandowski – klasycystyczny dom rycerski (*Kavalierhaus*). Środek ogrodu zajmował duży staw z wyspą. Z ogrodu i pałacu roztaczał się wspaniały widok na góry i przedgórze. W oddali, pomiędzy rezydencją a górami, widoczne były rozrzucone po kotlinie elementy rustykalne: uprawne pola i zagrody chłopskie. Osiedlenie w Mysłakowicach tyrolskich imigrantów wprowadziło zasadniczo nowy element estetyczny do realizowanego założenia pałacowo-parkowego, gdyż – powtórzmy – kilka zagród tyrolskich znalazło się na obrzeżu parku, a dalszych kilka utworzyło ciąg zabudowań na jego naturalnej, tworzonej przez potok, ale otwartej optycznie krawędzi, następne zaś zlokalizowane zostały w bliższej i dalszej odległości, ale widoczne były z pałacu i parku – wyłaniały się kolejno przed spacerowiczami – tworząc nową jakość estetyczną, ale także społeczną (a w konsekwencji polityczną).

Elementy rustykalne były wykorzystywane już wcześniej w ogrodach królewskich, poczynając od wersalskiej „wioski" – Hameau de la Reine – Marii Antoniny, wzniesionej w latach 1783–1785. W Wersalu jednak wioska królowej była wioską tylko z nazwy, bowiem faktycznie pełniła od strony ogrodu rolę rustykalnej scenograficznej dekoracji, której głównym elementem był prywatny neowernakularny pałacyk królowej, utrzymany w formach nawiązujących co prawda do normandzkiego budownictwa ludowego, ale bardzo odległy pod każdym względem od ludowych pierwowzorów. Rustykalny charakter tego mikrozałożenia był królewską estetyczną zabawą. Zupełnie inny użytek z rustykalności zrobił Fryderyk Wilhelm III: Tyrolczycy i ich domy w jego mysłakowickim parku i na jego obrzeżach byli autentyczni – byli chłopami i rzemieślnikami, wiedli u boku

króla żywot prawdziwy, a nie tylko jako dekoracja w romantycznym kaprysie monarchy. Przestrzeń parku była częściowo także ich przestrzenią, a królewski kościół parkowy był zarazem ich kościołem parafialnym (ryc. 3).

Osiedlenie w tym miejscu kolonii tyrolskich imigrantów dawało królowi równocześnie kilka korzyści. Po pierwsze – korzyść czysto estetyczną: domy tyrolskie były po prostu ładniejsze od domów miejscowych chłopów. Po drugie, Tyrolczycy byli królowi pruskiemu bezgranicznie wdzięczni za okazaną łaskę[11], więc monarcha miał w nich lojalnych i oddanych podwładnych, a ich bliskość, niemal przenikanie się z rezydencją królewską, tworzyło pożądane pozory egalitaryzmu króla i solidarności międzyklasowej, co po rewolucji francuskiej i w sytuacji ciągłych napięć w ponapoleońskiej Francji z jednej strony, a z drugiej strony po groźbie dalszych napięć po powstaniu listopadowym w ujarzmionej Polsce miało niebagatelne znaczenie polityczne. Po trzecie, formy tyrolskie spełniały żywe jeszcze pasje romantyczne, łącząc toposy egzotyki geograficznej, klasowej i historycznej. Nic przeto dziwnego, że formy tyrolskie, które pojawiły się w tym regionie za sprawą króla, zaczęły się upowszechniać w Prusach. Zanim to jednak nastąpiło, w sąsiedztwie pałacu wzniesione zostały cztery obiekty neowernakularne, będące rozwinięciem form tyrolskich domów chłopskich. Pierwszym był pałacyk wzniesiony w latach 1838–1840 na wzgórzu położonym w odległości kilkuset metrów na zachód od pałacu królewskiego przez Chrystiana von Rothera, ministra finansów nadzorującego przebudowę królewskiego założenia pałacowo-parkowego[12].

Wkrótce po śmierci Fryderyka Wilhelma III w roku 1840 jego następca na tronie pruskim Fryderyk Wilhelm IV zlecił kontynuatorowi dzieła Schinkla (który zmarł w roku następnym) – Friedrichowi Augustowi Stülerowi – reestetyzację pałacu i kościoła parkowego w formach gotyckich. Wieża kościelna zwieńczona została gotyzującą iglicą, do niej dobudowana została kruchta wsparta na dwóch kolumnach toskańskich. Pałac został podwyższony o jedną kondygnację i otrzymał gotycki krenelaż, zaś na miejscu domu rycerskiego stanęło przyległe do pałacu nowe skrzydło, mieszczące obszerną salę jadalno-balową, z wielkim tarasem

[11] Co wyrazili napisem wyciętym w balustradzie jednego z domów, znajdującej się obecnie w Muzeum Tyrolskim w Mysłakowicach: „Gott segne den König Friedrich Wilhelm III" („Boże błogosław Króla Fryderyka Wilhelma III").

[12] Jego nazwa historyczna to Schweizerhaus auf dem Rothersberge, zaś jego obecna polska nazwa to Czerwony Dworek (mieści się tam Monar). Autorstwo tego obiektu przypisywane jest Schinklowi (P. Napierała i A. Środek *W Dolinie Pałaców i Ogrodów. Przewodnik* Wrocław 2010 s. 168). Wydaje się to prawdopodobne, jak i jego autorstwo pałacyku księżnej Legnicy, ale nie znalazłem potwierdzenia tej informacji w materiałach źródłowych, co oczywiście jej nie zaprzecza.

widokowym na dachu, z którego roztacza się wspaniały widok na całe niemal pasmo Karkonoszy, a w narożu południowo-zachodnim wzniesiono wysoką neogotycką wieżę widokową. Otworom drzwiowym i okiennym pałacu nadano tudorowski wykrój. Równocześnie z przebudową pałacu wzniesiono w jego sąsiedztwie pałacyk dla księżnej Legnicy – wdowy po zmarłym królu, która odsprzedała następcy tronu całą rezydencję. Podobnie jak willa von Rothera, ów pałacyk wzorowany był na mysłakowickich domach tyrolskich[13] (ryc. 5). Kilka lat później, po przeciwnej stronie pałacu, wzniesiono gospodę Zum Schweizer Haus, składającą się z dwóch prostopadle względem siebie usytuowanych i połączonych przeszkloną galerią budynków, również wzorowanych na chatach tyrolskich.

Ściśle biorąc, nie były to pierwsze neowernakularne obiekty w tym regionie. Poprzedził je domek myśliwski zbudowany przez brata króla – Wilhelma – w roku 1823 w sąsiednich Górach Sokolich, nazwany Das Schweizer Haus (ryc. 6)[14]. Fakt ten nie miał wówczas jeszcze większego znaczenia kulturowego, domek stanął na zalesionym stoku niewielkiej góry, na prywatnej posiadłości, przeto dostępny był tylko dla właściciela oraz jego służby i gości. Ów „import" z Alp był świadectwem gustu panującego już w rodzinie królewskiej i przygotował przyjazny grunt pod imigrację Tyrolczyków do królewskich Mysłakowic, która nastąpiła kilkanaście lat później i stała się wydarzeniem o doniosłych konsekwencjach dla architektury środkowoeuropejskiej.

4

Pod koniec okresu panowania Fryderyka Wilhelma IV (zmarł w 1861 roku) zmieniać się zaczął społeczny charakter regionu, rodził się bowiem masowy ruch turystyczny, obejmujący coraz szersze warstwy ludności. Po zbudowaniu połączeń kolejowych Jeleniej Góry z Berlinem (1866) i Wrocławiem (1867) Cieplice utraciły rangę jedynej miejscowości turystycznej pogórza, gdyż region stał się łatwiej dostępny i wsie karkonoskie zaczęły się przekształcać w miejscowości wypoczynkowe. Pojawiło się

[13] Po renowacji pałacyku, w wyniku której zmieniony został całkowicie układ wnętrz i dom utracił balkony, ulokowana została w nim szkoła podstawowa. W sąsiednim pałacu królewskim, którego wnętrza zostały całkowicie przekształcone, również mieści się obecnie szkoła.

[14] Nazwa gospody „Zur Schweizer Haus" jest oczywistym nawiązaniem do nazwy domku myśliwskiego „Das Schweizer Hauas" (obie nazwy znaczą „Dom Szwajcarski") znajdującego się w odległości kilku kilometrów, a jej forma architektoniczna jest pokrewna zarówno owemu pałacykowi myśliwskiemu, jak i stojącym obok domom Tyrolczyków, co dobitnie świadczy o utożsamianiu form tyrolskich i szwajcarskich. Była gospoda służy obecnie celom mieszkalnym.

zapotrzebowanie na pensjonaty i hotele, trzeba było więc decydować, w jakich formach architektonicznych mają być wznoszone. Na miejscu była już gotowa, nadająca się do wykorzystania forma architektoniczna – właśnie zapoczątkowany przez pruską elitę w Mysłakowicach neowernakularyzm tyrolski. Był on kopiowany i przetwarzany, łączony z innymi technikami i materiałami, w szczególności z fachwerkiem, potem murem litym, wzbogacany pod względem ukształtowania korpusu i dachu.

Tworzył się i rozprzestrzeniał na całą Europę Środkową od Alp po Bałtyk nowy styl w architekturze miejscowości turystycznych i kuracyjnych, który był eklektyczny, neowernakularny, bazował na ludowych (wernakularnych) sposobach budowania różnych regionów Europy Środkowej, niekiedy czerpał formy także z wielkich stylów historycznych, jednak z czytelną dominantą form wziętych z budownictwa alpejskiego. Obejmował różne typy obiektów, przede wszystkim hotele, pensjonaty i domy kuracyjne (ryc. 7, 8). Nie miał swojej teorii ani nazwy. Stosowane były trzy różne określenia, co było bezpośrednim skutkiem synonimiczności określeń odnoszących się do budownictwa ludowego Alp; w niemczyźnie: *Schweizer Stil*, *Tiroler Stil*, *Apenländischen Stil*[15]. Nie było w tym jednak i nie ma nadal konsekwencji – często określenia te odnoszone były i nadal odnoszone są zarówno do architektury wernakularnej, jak i neowernakularnej. Podobnie jest i w języku polskim, w którym szybko, bo gdy tylko zaczęły się pojawiać tego typu obiekty na polskich ziemiach przedrozbiorowych, pojawiły się ścisłe ekwiwalenty tych niemieckojęzycznych określeń: „styl tyrolski", „styl szwajcarski", „styl alpejski", a także – z odcieniem pejoratywnym – „tyrolszczyzna", „szwajcarszczyzna". Podobnie jak niemieckie pierwowzory, polskie ich odpowiedniki stosowane były zamiennie i odnoszone były zarówno do obiektów wernakularnych, jak i neowernakularnych. Chwiejność terminologiczna występująca w języku potocznym przeniknęła do języka naukowego i utrzymuje się w nim nadal. Warto więc pokusić się o próbę wprowadzenia porządku terminologicznego.

5

Spośród trzech funkcjonujących określeń najbardziej adekwatne jest słowo „alpejski", bowiem budownictwo to występowało na prawie całym obszarze Alp. Słowa „tyrolski" i „szwajcarski" są znaczeniowo za wąskie, bo odnoszą się tylko do fragmentów tego regionu, ale uzasadnione są historycznie w odniesieniu do subregionów, w których występowały. Ponadto w kantonach szwajcarskich najszybciej rozpoczął się proces

[15] A. Marsch, wyd. cyt. s. 54, 56, 60.

przekształcania form ludowych i przenoszenia ich do budownictwa miejskiego, przeto gdy architektura miejscowości uzdrowiskowych i turystycznych w XIX wieku wykorzystywała inspiracje alpejskie, to korzystała często ze wzorów szwajcarskiego neowernakularyzmu, więc określano ją mianem szwajcarskiej. Biorąc to wszystko pod uwagę, przyjmuję jako określenie najbardziej ogólne „budownictwo alpejskie" i obejmuję nim historyczne budownictwo ludowe (wernakuklarne) tworzone przez ludność zamieszkującą Alpy, należące obecnie do Austrii (część wschodnia i centralna – Tirol), do Szwajcarii, do Włoch (część południowa – Tirolo) i do Niemiec (północny skrawek regionu). Zgodnie z upowszechnioną przez ICOMOS tendencją termin „architektura" rozciągam na uznane za bardziej wartościowe dzieła budownictwa wernakularnego. Pomny trudności metodologicznych związanych z pojęciem stylu, o których pisał Kubler w *Kształcie czasu*, przyjmuję wniosek, jaki z niej wyciągnął Jan Białostocki, iż pomimo że jest to pojęcie niedoskonałe, nie można go odrzucić, bo nie mamy go czym zastąpić celem określenia zespołu cech, na których podstawie kwalifikujemy i klasyfikujemy obiekty[16]. Pojęcie stylu odnoszę zarówno do architektury, jak i budownictwa ludowego.

Kwalifikowanie obiektów jako należących do neowernakularnego stylu alpejskiego nie jest wolne od trudności spowodowanych tym, że w odróżnieniu od pierwszych obiektów neowernakularnych, takich jak pałacyk księżnej Legnicy, które nie nastręczają żadnych trudności, bo obiekty te są powiększonymi i wydoskonalonymi wersjami domu tyrolskiego (co prawda o całkowicie odmiennej aranżacji wnętrz, która jednak nie ujawnia się na zewnątrz), późniejsze sposoby nawiązywania do alpejskich pierwowzorów coraz bardziej się od nich oddalają i jedynymi cechami pozwalającymi na identyfikację stylową są wydatne dachy okapowe i podszczytowe balkony z ozdobnymi balustradami, a także – niewystępujące jednak w ludowych pierwowzorach – ażurowe dekoracje wyrzynane w desce. Dekoracje takie pojawiły się później, dzięki wynalezieniu pił cienkobrzeszczotowych, pozwalających na ażurowe wycinanki w drewnie. Od niemieckiej nazwy *die Laubsäge* (szybko spolszczonej do formy „laubzega") upowszechniła się też ironiczna nazwa tej architektury: *Laubsägenarchitektur*, sugerująca – jeśli tylko była odnoszona do obiektów w stylu alpejskim – że te właśnie laubzegowe dekoracje są ich głównym elementem dystynktywnym, co oczywiście nie odpowiadało wernakularnym pierwowzorom, ale co stało się modnym dodatkiem do alpejskiego neowernakularyzmu. Obiekty tego typu budowane były także z dala od rejonów górskich, na przykład w Ciechocinku czy Międzyzdrojach.

[16] J. Białostocki *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce* Warszawa 1966 s. 137.

Architektura inspirowana budownictwem alpejskim z upływem czasu coraz bardziej oddalała się od ludowych pierwowzorów i pod koniec wieku jej bardziej eklektyczne nurty zaczęły zatracać swoją tożsamość genetyczną, na tyle jednak różniły się od wielkomiejskiej architektury historystycznej, że identyfikowano je także jako alpejskie (szwajcarskie, tyrolskie)[17]. Były malowniczą architekturą miejscowości turystycznych i kuracyjnych, harmonijnie zintegrowaną z krajobrazem, tworzącą z nim nową synergiczną wartość estetyczną. Związek architektury z krajobrazem pozwala traktować je jako mutację w innej skali i funkcji romantycznych koncepcji założeń pałacowo-parkowych. Miejsce rezydencji zajęło miasteczko, a otoczenie krajobrazowe w obu przypadkach jest integralnym składnikiem estetycznym całego założenia. Podobny sposób myślenia o integracji architektury z krajobrazem znajdziemy potem w teorii i praktyce pierwszych miast ogrodów: Letchworth, Hellerau czy Żoliborza Oficerskiego.

O ile wczesny europejski neowernakularyzm – którego najgłośniejszą realizacją był neonormandzki dworek wersalski Marii Antoniny – należał do starego, arystokratycznego porządku polityczno-społeczno-cywilizacyjnego, to późniejsze neowernakularne realizacje, związane z rozwijającym się szybko i demokratyzującym się ruchem turystyczno-kuracyjnym, należą już do świata nowoczesnego. W Europie Środkowej nie towarzyszyła mu początkowo ideologia nowoczesności, choć samoświadomość nowoczesnego charakteru tego neowernakularyzmu była oczywista, gdyż był on częścią nowoczesnego świata kolei, turystyki, demokratyzującego się masowego społeczeństwa. Idea architektury neowernakularnej przyszła do środkowej Europy z Anglii, gdzie jako architekturę nowoczesną postrzegano jej brytyjski odpowiednik, czemu dał wyraz Eugène Viollet-le-Duc, wychwalając w książce *Habitations modernes* (1875) zaprojektowaną przez Richarda Normana Shawa podlondyńską rezydencję Grim's Dyke[18].

6

Neowernakularna architektura alpejska pojawiła się w Tatrach już w formie dojrzałej, eklektycznej, dalekiej formalnie i funkcjonalnie od wernakularnych pierwowzorów, najpierw w kurortach po węgierskiej stronie gór (czyli obecnie słowackiej), poczynając od Starego Smokowca (węg. Ótátrafüred, niem. Altschmeck). W Zakopanem było podobnie: styl neo-

[17] W takich przypadkach pojęcie stylu traci ścisły sens, więc słowo brane jest w cudzysłów.

[18] Paradoksalnie tę nowoczesną architekturę określano jako *Old English*. D. Watkin *A History of Western Architecture* London 2000 s. 473.

alpejski pojawił się w formie dojrzałej, eklektycznej, najpierw w dużym pensjonacie Maryja (obecnie Poraj) zbudowanym przy Krupówkach w roku 1887 według projektu nauczyciela upaństwowionej, czyli austriackiej, szkoły przemysłu drzewnego Fryderyka Kallaya (ryc. 9), a szybko potem jeszcze w kilku obiektach podobnego typu. Regionalnym szkołom rzemiosła władze austriackie wyznaczyły ważną rolę w ujednolicaniu twórczości ludowej w całym państwie – podstawą było nauczanie rzemiosła bazującego na formach tyrolskich z dodatkiem form lokalnych. Kolejni austriaccy dyrektorzy szkoły – Franciszek Neužil i Edgar Kovats – oraz niektórzy jej nauczyciele byli architektami przygotowanymi do krzewienia budownictwa neoalpejskiego na terenach etnicznie obcych, o odmiennej tradycji ludowej. Nic przeto dziwnego, że pierwszy nowoczesny pensjonat nawiązywał do budownictwa tyrolskiego, a nie podhalańskiego. Sądzić można, że Zakopane rozwijałoby się pod względem architektonicznym w estetyce alpejskiej jako podgórska miejscowość krajobrazowa, podobna do wielu innych w rejonach podgórskich Austro-Węgier. Jednakowoż na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku nastąpiła silna reakcja polskiej patriotycznej inteligencji mieszkającej na stałe lub czasowo w Zakopanem, której przewodził Stanisław Witkiewicz. Rozgorzała batalia o polską architekturę narodową w tym regionie przeciwko narzuconej mu przez władze zaborcze „tyrolszczyźnie". Stworzony przez Witkiewicza na bazie podtatrzańskiego budownictwa góralskiego styl zakopiański zyskał uznanie wśród inteligencji zakopiańskiej i w oczach miejscowego proboszcza, a także góralskich ludowych budowniczych („budarzy"), bez których Witkiewiczowskie dzieła nie mogłyby zostać zrealizowane.

Góralskie chaty miały konstrukcję zrębową, ozdobnie opracowane odrzwia, zwieńczone kołkowanym łukiem, dach półszczytowy kryty gontami, o kącie nachylenia znacznie większym niż domy alpejskie, szczyty szalowane ozdobnie ułożonymi deskami i okapy nad dłuższymi bokami bryły domu (ryc. 10).

Witkiewicz wykorzystał te formy do zaprojektowania kilku nowoczesnych willi dla zamożnych i patriotycznie nastawionych właścicieli, które zostały wybudowane przez zakopiańskich budarzy. Dorobił do nich pogląd, że w góralskim budownictwie ludowym przechowały się formy narodowej architektury polskiej sprzed zdominowania jej przez pochodzące z Zachodu formy stylowe, a rozwijając możliwości tkwiące *implicite* w typowej chałupie góralskiej, tworzy się nowoczesny polski styl narodowy[19]. Pierwszą z nich była Koliba (ryc. 11), a najokazalszą – Dom

[19] Szerzej piszę o tym we wprowadzeniu do: S. Witkiewicz *Wybór pism estetycznych* J. Tarnowski (wprow., wybór i oprac.) K. Wilkoszewska (red. naukowa serii) Kraków 2009.

pod Jedlami (ryc. 12)[20]. Witkiewiczowskie drewniane wille były potem udatnie naśladowane przez ludowych budowniczych, między innymi Jana Obrochtę i Wojciecha Roja, stając się wtórną architekturą regionalną Podhala, wtórną, choć oczywiście silnie zakorzenioną w lokalnej tradycji ludowej. Były też źródłem inspiracji dla architektów profesjonalnych, projektujących – zgodnie z pragnieniem Witkiewicza – w technologii murowanej. Pierwszym okazałym obiektem tego typu był hotel Stamary Eugeniusza Wesołowskiego (ryc. 13). Murowaną wersję stylu zakopiańskiego kontynuowali także Wandalin Beringer i bratanek Witkiewicza Jan Witkiewicz-Koszczyc. Sam Witkiewicz dla Zakopanego zaprojektował przy współudziale Franciszka Mączyńskiego budynek Muzeum Tatrzańskiego, który był ostatnim dziełem architektonicznym autora stylu zakopiańskiego.

7

Zakopane rozwijało się po pierwszej wojnie światowej jako miejscowość krajobrazowa, w której – jak powszechnie uważano – architektura utrzymana w stylu zakopiańskim znakomicie harmonizuje ze wspaniałymi widokami na Tatry i – rzecz jasna – z budownictwem ludowym okolicznych wsi. Atoli i do Zakopanego dotarła na początku lat trzydziestych fala radykalnie antytradycjonalistycznego modernizmu. Zanim jeszcze nowa zasada estetyczna została skodyfikowana w Karcie Ateńskiej CIAM (1933), stosowano ją już w praktyce, nawet w odległym od centrów wielkich metropolii Zakopanem. Mówiła ona, że nowej architektury nie wolno dostosowywać estetycznie do zabudowy już istniejącej. Podobnie jak w wielkich miastach, także i na małej zakopiańskiej scenie doszło do starcia dwóch paradygmatów: tradycjonalistycznego, w tym przypadku neowernakularnego, i antytradycjonalistycznego. Paradygmat neowernakularny, oparty na zasadzie harmonizowania nowej zabudowy z architekturą już istniejącą oraz z kontekstem przyrodniczym, konkurował z nowym paradygmatem, opartym na zasadzie skontrastowania nowej architektury zarówno z architekturą wcześniejszą, jak i z przyrodniczym kontekstem. Stylu zakopiańskiego broniło Towarzystwo Witkiewiczowskie na czele z inwestorem i właścicielem najwspanialszego architektonicznego dzieła Witkiewicza – Willi pod Jedlami – Jana Gwalberta Pawlikowskiego. Jego trybuną był wydawany przezeń rocznik zakopiański „Wierchy". Oponenci, czyli zwolennicy antytradycjonalistycznej nowo-

[20] Znakomite ilustracje, kompetentny opis i bibliografię zawiera książka T. Jabłońskiej *Stanisław Witkiewicz. Styl zakopiański* Olszanica 2008.

czesności, mieli silną pozycję we władzach miasta, więc siły nie były równe. Rozwój architektoniczny Zakopanego szedł dwoma drogami: architekci profesjonalni wznosili wille i budynki publiczne (na przykład szkołę) w estetyce antytradycjonalistycznej, a miejscowi cieśle kontynuowali Witkiewiczowski styl zakopiański. Po wojnie dualizm ów był kontynuowany, mimo zmian ustrojowych, z tym że socmodernizm, będący – z wyłączeniem cezury „socrealizmu" – stylem oficjalnym PRL, miał coraz większy udział w inwestycjach, w wyniku czego Zakopane częściowo upodabniało się pod względem architektonicznym do wielu innych małych miast w całym kraju. Trzeba jednak podkreślić, że nawet w okresie „twardego socmodernizmu" Podhale było jedynym w kraju regionem, w którym powstawały obiekty – choć nie było ich wiele – intencjonalnie nawiązujące do budownictwa regionalnego, w wersji co prawda silnie zmodernizowanej, to jest uproszczonej formalnie oraz unowocześnionej materiałowo i konstrukcyjnie, ale na tyle odmiennej od betonowych klocków, że można mówić zasadnie o nowym regionalizmie w architekturze Podhala w tym okresie (który – zauważmy na marginesie – był wcześniejszy niż neoregionalizmy postmodernistyczne na Zachodzie).

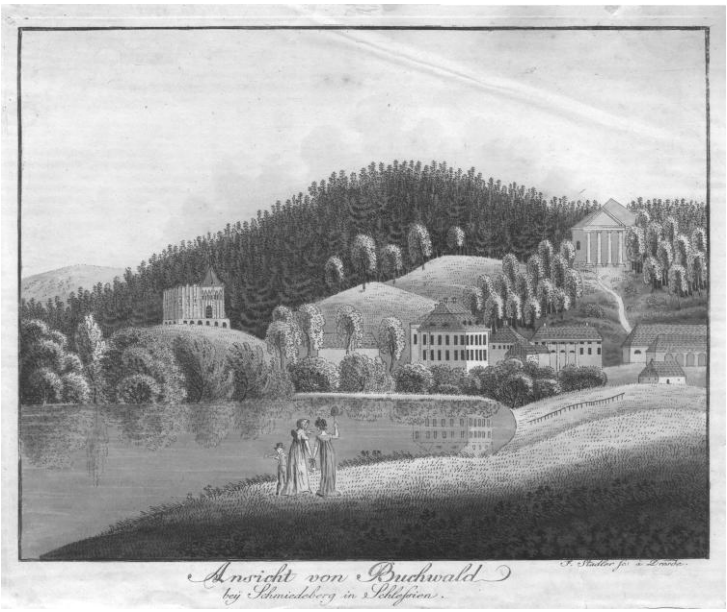
W rejonie Karkonoszy budowano znacznie mniej niż na Podhalu i niemal wyłącznie w formach modernistycznych. Przełom postmodernistyczny w architekturze, który przyszedł do nas wraz z transformacją ustrojową, przyniósł znaczne ożywienie zainteresowania tradycją wernakularną i neowernakularną oraz zaowocował wieloma obiektami, które w nowej postmodernistycznej redakcji wpisują się w lokalne dziedzictwo, utrwalając i wzbogacając jego szczególną architektoniczną tożsamość. Jednakże postmodernizm jest radykalnie pluralistyczny, przeto nurt rewiwalistyczny nie jest ani jedyny, ani dominujący, niemniej jest w obu regionach zauważalny i owocuje ciekawymi obiektami architektonicznymi, tworzącymi nową tożsamość tych regionów, pluralistyczną, z silnymi akcentami lokalnymi (ryc. 14, 15).

Alpine Style in Central Europe and its Polish Opponent – Zakopane Style

The Swiss Style, also called the Tyrol Style and the Alpine Style, which dominated the architecture of Central European tourist towns and health resorts at the end of the19th century and at the beginning of the 20th century, spread in Jelenia Gora valley in the form of vernacular architecture, brought to Prussia from Tyrol. Peasant houses in that style were erected first near the palace and gardens of Friedrich Wilhelm III, King of Prussia in Erdmannsdorf, at the feet of the Giant Mountains. After the boom of mass tourism, new hotels, guest houses, mountain shelters and sanatoriums were

built in the forms inspired by Alpine vernacular buildings. The same trend emerged in the Tatra Mountains region, whose northern part was in the Austrian partition. However, Polish artists resented the foreign new vernacularism, and created their own new vernacular style based on the native architecture of that region, called by them Zakopane Style. The leader of the movement was Stanisław Witkiewicz – John Ruskin and William Morris in one person. Since it became popular at the end of the 19th century, the style has shaped the identity of the area.

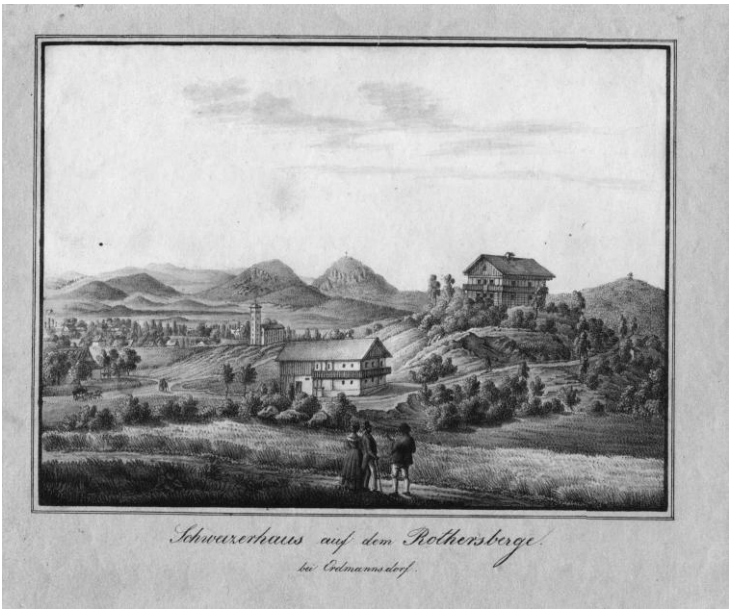
Józef Tarnowski – e-mail: filjt@univ.gda.pl



Ryc. 1. Założenie pałacowo-parkowe w Bukowcu (Buchwald) w ujęciu syntetycznym – w rzeczywistości nie istnieje taki punkt obserwacyjny, z którego wszystkie przedstawione obiekty byłyby widoczne (większość z nich zachowała się). F. Stadler, 1 poł. XIX w., miedzioryt kolorowany – MJG AH 2908 (ilustracje sygnowane MJG pochodzą ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze).

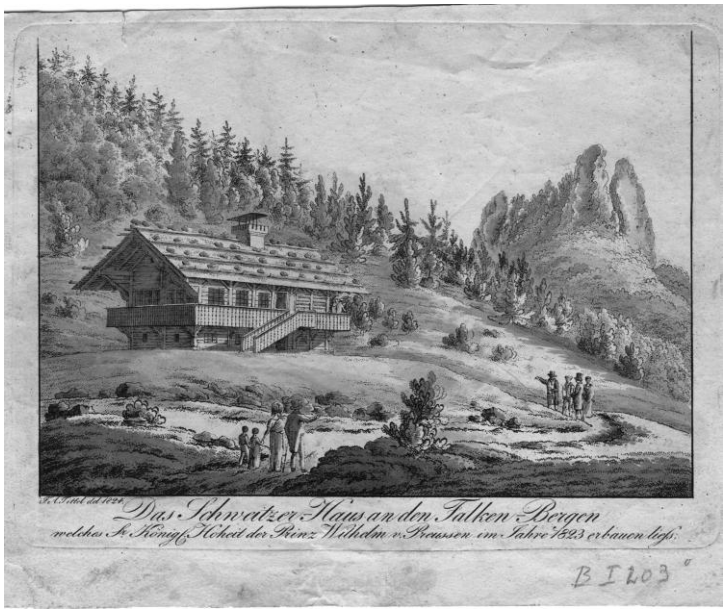
Ryc. 2. Jeden z pierwszych domów tyrolskich w Mysłakowicach (Erdmannsdorf – Zilletrthal), na południowo-wschodnim skraju królewskiego parku, w tle pasmo Karkonoszy z dominującym masywem Śnieżki (na początku XX wieku dom został przebudowany na hotel, istnieje do dzisiaj).
Litografia kolorowana, XIX w. – MJG AH 2800.

Ryc. 3. Widok na park królewski, w którego centralnym miejscu znajduje się królewski kościół, będący zarazem kościołem parafialnym; domy Tyrolczyków rozmieszczone zostały w różnej odległości od założenia pałacowo-parkowego, najbliższe – na jego granicy, jak przedstawiony na rycinie (kościół i dom tyrolski istnieją do dzisiaj). W tle pasmo Karkonoszy, stanowiące pejzażowe zamknięcie parku.
E. W. Knippel, poł. XIX w., litografia kolorowana – MJG AH 3682,21.



Ryc. 4. Pałac księżnej Legnicy, wdowy po Fryderyku Wilhelmie III – neowernakularyzm tyrolski w obrębie królewskiego założenia pałacowo-parkowego. Od zewnątrz stanowi powiększoną wersję chaty tyrolskiej (obiekt pozbawiony balkonów istnieje do dzisiaj, mieści się w nim szkoła). E. W. Knippel, poł. XIX w., litografia kolorowana – MJG AH 3682,28.

Ryc. 5. Widok na wschodni fragment Kotliny Jeleniogórskiej od zachodu. Na pierwszym planie chata tyrolska, po prawej Czerwony Dworek (obecnie placówka Monaru), w głębi królewskie założenie pałacowo-parkowe w Mysłakowicach, w oddali Góry Sokole i Rudawy Janowickie. Litografia kolorowana, XIX w. – MJG AH 2817.



Ryc. 6. Das Schweizer Haus w Górach Sokolich – pierwszy obiekt w formach alpejskich w Sudetach (obecnie schronisko Szwajcarka). F. A. Tittel, akwaforta lawowana, XIX w. – MJG AH 3100.

Ryc. 7. Hotel Goldener Frieden, jeden z pierwszych dużych hoteli w Karpaczu wzniesionych pod koniec XIX wieku, będący swobodną parafrazą wernakularnych form tyrolskich (obecnie hotel Mieszko) [fotografia własna 2010].

Ryc. 8. Hotel Teichmannbaude w Karpaczu wzniesiony w larach 1912–1913, tyrolski neowernakularyzm w Karkonoszach (obecnie hotel Orlinek) [fotografia własna 2010].

Ryc. 9. Fryderyk Kallay, pensjonat Maryja, 1887, (obecnie Poraj).
Neowernakularyzm tyrolski w Zakopanem [fotografia własna 2009].

Ryc. 10. Chata góralska z połowy XIX wieku, Zakopane [fotografia własna 2009].

Ryc. 11. Stanisław Witkiewicz, Koliba, 1893, Zakopane.
Pierwsza willa w stylu zakopiańskim [fotografia własna 2009].

Ryc. 12. Stanisław Witkiewicz, Dom pod Jedlami, 1897, Zakopane.
Najokazalsza willa w stylu zakopiańskim [fotografia własna 2009].

Ryc. 13. Eugeniusz Wesołowski, hotel Stamary, 1903, Zakopane.
Pierwszy murowany hotel w stylu zakopiańskim [fotografia własna 2009].

Ryc. 14. Rafał Rafacz, hotel Crocus, 2008, Zakopane. Postmodernistyczna swobodna parafraza stylu zakopiańskiego [fotografia własna 2009].

Ryc. 15. Jarosław Hnatyk, hotel Majestic, 2009, Karpacz.
Przykład postmodernistycznej parafrazy stylu tyrolskiego,
najbliższej formom wernakularnym [fotografia własna 2011].

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012) *ARTYKUŁY*

MARIA TRUSZKOWSKA-WOJTKOWIAK

ESTETYKA CZASU WOLNEGO

Cechy przeżywania estetycznego, ustanawiające podmiotowość sytuacji estetycznej, są zbieżne z cechami zachowań wolnoczasowych, co jest główną tezą tej pracy. Wskazuję w niej na podobieństwa i wzajemne relacje obu tych fenomenów. Podmiotowość percepcji estetycznej i wolnoczasowej powoduje, że analizujemy je często jako szczególne stany umysłu (*a state of mind*). Przeżycie estetyczne jest elementem niemal każdej funkcji czy formy czasu wolnego. Z kolei czas wolny (*scholé*), tak jak go definiowali pierwsi filozofowie, jest niezbędnym, synergicznym elementem przeżycia estetycznego, podczas gdy relacja odwrotna nie zawsze ma miejsce. Podobieństwa w analizie czasu wolnego i przeżycia estetycznego widoczne są szczególnie z perspektywy psychologicznej, a nawet psychofizjologicznej. W zakresie tradycyjnej estetyki prace filozoficzne Kanta, Hegla i Schillera stanowiły bazę dla teorii pedagogicznych dotyczących czasu wolnego i wychowania estetycznego.

Wstęp

Rodząca się od połowy XX wieku idea społeczeństwa czasu wolnego każe nam zwrócić uwagę na wyższe formy tego czasu, wierząc, że będą związane z estetyką przeżywania. Przeżycie wolnoczasowe, tak jak i estetyczne, było od początku przywilejem elit i podmiotową afirmacją wolności, co w zgodzie z najnowszymi trendami politologicznymi ma być teraz udziałem coraz szerszych rzesz obywateli.

Przeżycie estetyczne zyskało rangę fenomenu postrzeganego podmiotowo dużo później niż przeżycie wolnoczasowe kategoryzowane już przez Sokratesa jako *scholé* (σχολή), chociaż, historycznie, oscylowało między oglądem przedmiotowym i podmiotowym. Oglądowa postawa estetyczna związana z koncepcją *mimesis* spowodowała ambiwalencję u Arystotelesa, który przeżycie estetyczne traktował bardziej jako ogląd przedmiotowego piękna, a przeżycie wolnoczasowe jako swoisty stan umysłu i afirmację wolności. Wskazał jednak na przeżycie estetyczne jako formę spędzania czasu i stworzył *de facto* to pojęcie, mówiąc o wzbogacającym i oczyszczającym działaniu sztuki. Widać to w tekstach *Polityki* oraz *Etyki nikomachejskiej*, *Etyki wielkiej* i *Etyki eudemejskiej*, jednak koncepcja *mimesis* opóźniła znacznie podmiotowe pojmowanie sytuacji estetycznej.

Wspólne cechy przeżycia wolnoczasowego i estetycznego dotyczą zwłaszcza autoteliczności, dobrowolności, polichromiczności i swobody przeżywania czasu oraz bezinteresowności („niezarobkowości"), spontaniczności i subiektywności, a później także wzniosłości obu tych przeżyć. Czynniki takie wiążą się ze szczególnym stanem umysłu i organizmu.

Aspekt pedagogiczny przewijał się oczywiście przez całą historię ewolucji obu tych pojęć chociażby w słynnym zaleceniu Arystotelesa dotyczącym sposobu uczenia muzyki, kiedy pisał, by w pierwszej fazie nauki nie dopuszczać instrumentów, których użycie wymaga żmudnych ćwiczeń, osłabiających percepcję estetyczną ucznia, i zalecał stosowanie tylko takich instrumentów, które by były łatwiejsze w zastosowaniu do celów dydaktycznych[1]. Arystoteles wskazuje więc, że przeżycie estetyczne powinno być przeżyciem autotelicznym, podczas gdy nauka gry jest, jak by to powiedzieli dzisiejsi psychologowie, doświadczeniem eksotelicznym. Dotyczy to także pozostałych sytuacji estetycznych aranżowanych w edukacji, gdy najważniejsza jest radość przeżywania odczuwana podmiotowo.

1. Przeżycie estetyczne jako przeżycie wolnoczasowe

Zbieżne cechy analizy przeżycia estetycznego i wolnoczasowego, głównie w pojmowaniu przeżycia jako stanu umysłu, widoczne są już w *Krytyce władzy sądzenia*. Kantowska kategoryzacja przeżycia estetycznego wykazuje podobne cechy jak pojmowanie *scholé* przez pierwszych filozofów. Widać wyraźnie otwartą drogę do wspólnej analizy obu fenome-

[1] Arystoteles *Polityka* „Dzieła wszystkie" t. 6 księga 7 L. Piotrowicz (tł.) Warszawa 2003 s. 198.

nów, mimo nieostrych definicji w obu przypadkach. Immanuel Kant kwestionuje naukowy charakter i możliwość jakiejkolwiek kategoryzacji sądów estetycznych, a poznanie estetyczne traktuje jako subiektywną relację do podmiotu, ustanawiając naturę estetyczną (*Ästhetische Beschaffenheit*) takiego przeżycia[2]. Kilka razy używa nawet pojęcia stanu umysłu[3], a całe jego dzieło, zakładając podmiotowość percepcji, analizuje *implicite* estetyczne aspekty stanu doświadczania piękna zbieżne z dzisiejszymi analizami psychologicznymi.

Kiedy Kant wyszczególnia stan umysłu charakteryzowany w analityce piękna jako n a s t r ó j (*Gemütszustand*) i s t a n d u c h a umysłu (*Gemütsstimmung*), odnosi się wrażenie, że rozważania te mogłyby dotyczyć wyższych form czasu wolnego, jaką było *scholé*. Kant rozszerza jednak percepcję estetyczną na „poznanie w ogóle". Odrzucając wszelką kategoryzację, pozostawia j e d y n i e s u b i e k t y w n y s ą d o p r z e d m i o c i e, utożsamiając go z sądem estetycznym dającym podstawę do „rozkoszowania się harmonią władz poznawczych"[4]. Tak więc pitagorejska harmonia otaczającego Kosmosu zostaje tu zastąpiona harmonią umysłu. Harmonia jest w umyśle, a więc można ją kształtować w procesie edukacji.

Również potem estetyka w ujęciu Schillerowskim, Heglowskim czy Bergsonowskim stawała się immanentną częścią duchowego wzbogacania człowieka w jego postrzeganiu świata – swego rodzaju narzędziem, a nie celem, służąc uwznioślaniu życia i pomagając w „kształtowaniu ludzkich dusz".

Według Bergsona „sztuka umożliwia człowiekowi rozumienie ukrytego języka rzeczywistości" oraz pomaga w spostrzeganiu świata w sposób bardziej bezpośredni, osobisty i subtelny. Przeżycie estetyczne pod wpływem sztuki wzbogaca chwilę teraźniejszą, wzbogaca człowieka „o nową jakość wizji świata"[5]. Nieco inny charakter ma analizowanie Schopenhauerowskiej podmiotowości postawy estetycznej definiowanej jako „kontemplacyjne doświadczanie estetyczne stanu szczególnego wyzwolenia i uwrażliwienia umysłu". Analiza aksjologii estetycznej i piękna prowadzona jest często w kategoriach sądu smaku, co – biorąc pod uwagę możliwość kształtowania czyjegoś smaku – można uznać za postulat wychowania estetycznego.

---

[2] I. Kant *Krytyka władzy sądzenia* J. Gałecki (tł. i przedm.) Warszawa 1964 s. 39.
[3] Tamże, s. 85–87, 171, 185.
[4] Tamże, s. 86–87.
[5] Zob. I. Wojnar *Teoria wychowania estetycznego* Warszawa 1984 s. 160.

Herbert Read określi to później jako w y c h o w a n i e p r z e z s z t u k ę. W swoich pracach Read pojmuje sztukę jako przeżycie estetyczne – radosny stosunek do świata, naturalną czystość uczuć i wrażliwość. W tym kierunku rozwinął on Marksowską koncepcję *homo aestheticus,* traktując ją jako podstawę samorealizacji ukierunkowanej bardziej na poszukiwanie sposobu na życie niż na definiowanie piękna[6]. Również z perspektywy współczesnego pedagoga sztuka jest bardziej środkiem do przeżywania niż wartością samą w sobie. W analizie doświadczania estetycznego ważna jest reakcja na przedmiot estetyczny, jako przedmiot poznania, ale przede wszystkim analizie poddawany jest sam podmiot poznania estetycznego.

Doświadczanie przedmiotu estetycznego „w imię jego samego" w stanie całkowitego wyzwolenia się obserwatora od „wszelkich pragnień związanych z obiektem" mimo pewnej ambiwalencji zawiera w sobie cechy czynności autotelicznej analizowanej także w przypadku zachowań wolnoczasowych. Aspekty te, w dużym stopniu psychofizjologiczne, są również elementem zachowań kreatywnych, których składową jest jednak równoległa aksjologia estetyczna, mająca znaczenie w ocenie pedagogicznej dotyczącej podmiotu estetycznego, a więc na przykład propozycji kontemplacji tej, a nie innej „produkcji artystycznej". Dystansuje to pedagogikę od wzorowanych na Kancie analiz estetycznych, ponieważ pedagog chce używać w procesie dydaktycznym przedmiotów estetycznych (na przykład dzieł sztuki) o ustalonej jakości.

Autoteliczny charakter zachowań wolnoczasowych powoduje, że coraz częściej rozważamy zachowania wolnoczasowe uwarunkowane sytuacjami estetycznymi także w czasie pracy. Dla artystów nie jest to nic nowego, a określenie, kiedy pracują, a kiedy nie – jest problemem nie do rozwiązania nawet przez filozofów.

Przejście od typowego dla artystycznej bohemy wolnoczasowego s y m p o z j u m, jako wspólnej biesiady, do stanu określanego jako „wena twórcza", a potem do praktycznej realizacji wizji twórczej jest płynne i dla każdego twórcy inne, stanowiąc często o tajemnicy tworzenia.

Kontemplowanie piękna wywołuje też skutki psychiczne i psychofizjologiczne dla całego organizmu zarówno w zakresie przeżywania estetycznego, jak i wolnoczasowego, stając się jednym z elementów psychologii pozytywnej, co postulował już w drugiej połowie XIX wieku Gustav Theodor Fechner, definiując estetykę eksperymentalną jako jeden z działów psychofizyki, który poszukuje związków między zjawiskami fizykalnymi a psychologicznymi. Przeżycie estetyczne sprowadza on do uczucia

[6] H. E. Read *Wychowanie przez sztukę* Wrocław−Warszawa−Kraków−Gdańsk 1976 s. 297.

przyjemności, formułując nawet „zasadę przyjemności" (*Eudämonistisches Prinzip*)[7]. Przyjemność jest dziś także pożądanym rezultatem przeżycia wolnoczasowego. Stan umysłu człowieka jako podmiotu kontemplacji piękna jest więc tutaj decydujący, „piękno bowiem nie odniesione do uczucia podmiotu, samo dla siebie, jest niczym"[8].

2. Ewolucja koncepcji estetycznej wychowania do czasu wolnego

Przeżywanie czasu wolnego w jego wyższych formach było od początku przywilejem ludzi wolnych. W kulturze śródziemnomorskiej dotyczyło to w szczególności elit społecznych. Dopiero średniowiecze włączyło do tej grupy uprzywilejowanej artystów i rzemieślników, chociaż dzieła sztuki Michała Anioła czy Leonarda da Vinci, mimo że obdarzone atrybutem boskości, zawierały jednak element ciężkiej pracy.

Tym, co odróżnia analizę przeżyć estetycznych od przeżyć wolnoczasowych, jest wieloaspektowość analizy czasu wolnego, którym zajmują się różne dyscypliny naukowe, począwszy od ekonomii, socjologii, pedagogiki czy psychologii, a kończąc na psychofizjologii. Z perspektywy tych nauk czas wolny bywa traktowany bardziej przedmiotowo niż przeżycie estetyczne. Rozważanie takich czynników, jak bezinteresowność, autoteliczność, dobro, przyjemność, wzniosłość, satysfakcja bądź upodobanie ma dzisiaj miejsce zarówno w analizie przeżyć estetycznych, jak i wolnoczasowych.

Człowiek jest podmiotem przeżywania zarówno czasu wolnego, jak i sytuacji estetycznej. To w jego mózgu rozstrzyga się, w jakich kategoriach traktuje upływający czas i jego przeżywanie, którego podmiotowy charakter wydobywany jest w pracach pedagogów oraz estetyków. Odkąd, za sprawą Kanta, estetyka funkcjonuje jako „regularna" dziedzina filozoficzna, uprawiana była w różny sposób przez myślicieli tej miary, co Friedrich Schiller, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling czy później Theodor W. Adorno, a w pedagogice Herbert Read i John Dewey.

W programie wychowania estetycznego, jakim są *Listy o estetyce* Schillera, poruszany jest problem afirmacji wolności, która ma być „podstawą piękna i pięknego człowieczeństwa". *Listy* formułują bardzo szeroką koncepcję estetyki, obejmującą jednak przede wszystkim problema-

[7] G. T. Fechner *Vorschule der Aesthetik* Lipsk 1876 wersja elektroniczna: http://www.archive.org/details/vorschulederaest12fechuoft [data dostępu: 04.03.2011].

[8] I. Kant *Krytyka władzy sądzenia* wyd. cyt. s. 87.

tykę społeczną. To „dobry smak" wnosi harmonię do życia społecznego, a pedagogika rozważa harmonię między czasem wolnym i czasem zajętym. Jak wskazywał Schiller, zaniedbania w kultywowaniu przeżyć estetycznych są wynikiem kryzysu oświecenia, które odrzuciło wartości estetyczne, „zastępując je rozumem i prawem". Jest to estetyczny w swym wymiarze postulat pedagogiki społecznej, współkreującej dzisiaj epokę społeczeństwa czasu wolnego. Widać zatem, że idea państwa estetycznego ma umożliwić afirmację naturalnej, naiwnej wręcz wolności realizowanej poprzez sztukę[9].

Według Schellinga, również rozum urzeczywistnia się w działalności artystycznego geniuszu, a sztuka jest prawdziwym narzędziem filozofii. Według Adorna Natura jest przestrzenią estetyczną, ale także rekreacyjną – miejscem konsumpcji i miejscem rozrywki. Wśród przeżyć estetycznych Adorno gloryfikuje muzykę, która daje najwięcej swobody w odbiorze. Iluzja estetyczna, nie tylko w muzyce, podtrzymuje nadzieję na wolność od ideologii, dając możliwość analizy przeżyć estetycznych w aspekcie kulturowym.

Można więc sądzić, że z idei tych będziemy czerpać, propagując wyższe formy spędzania czasu wolnego opartego na przeżyciach estetycznych.

3. Inspiracje estetyczne wychowania do czasu wolnego

Kategoryzacja pedagogiczna pojęcia czasu wolnego wyróżnia jego funkcje, formy i treści. Pojęcia te analizowane są przez większość dyscyplin naukowych podejmujących problematykę czasu wolnego i będą w rezultacie rozpatrywane wieloaspektowo. Analizując i projektując realizację poszczególnych funkcji poprzez dobór odpowiednich form i treści, można realizować zadania pedagogiki czasu wolnego związane z wychowaniem estetycznym, wyróżniając funkcję twórczą – posiadającą walory doskonalące osobowość poprzez własną działalność twórczą i percepcyjną – również przez poznawanie i odbiór cudzej twórczości[10].

Funkcje i formy wzajemnie się przenikają i uzupełniają w swoim ogólnym oddziaływaniu na osobowość człowieka. Mimo to każda z form posiada inne znaczenie, zwłaszcza w kontekście wymogów współczesnej cywilizacji i zadań wychowawczych. Sam termin formy jest pojmo-

---

[9] Zob. F. Schiller *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy* L. Staff (red.) I. Krońska i J. Prokopiuk (tł.) J. Prokopiuk (wstęp) Warszawa 1972 s. 22, 44, 167.

[10] M. Grochociński *Rodzina a czas wolny* Gdańsk 1980 s. 7–8.

wany wielorako, tak jak prawie wszystkie terminy związane z czasem wolnym, i jest czym innym niż formy w estetyce, gdzie są one bardziej określone. Terminy te, po raz pierwszy używane w kulturoznawstwie przez Ludwiga Wittgensteina, przejęte zostały przez filozofię oraz język potoczny.

Zachowania wolnoczasowe możemy więc realizować w formach aktywności zbiorowej i indywidualnej zapewniającej rozwój osobowości[11], a więc bardziej w Wittgensteinowskich f o r m a c h ż y c i a i k u l t u r y. W takiej kategoryzacji można rozważać funkcję estetyczną czasu wolnego, mimo że funkcja tak pojęta wykracza poza ramy zachowań wolnoczasowych. Formy w estetyce rozważane są głównie w kategoriach filozoficznych, jako niezależne idee Platońskie i – bardziej komplementarnie – jako Arystotelesowskie formy związane z materią[12]. Utrudnia to analizę przeżyć wolnoczasowych w kategoriach estetycznych. Również w filozofii formy definiowane są na wiele sposobów.

Problem z klasyfikowaniem obu aktywności polega także na rozstrzygnięciu, czy zachowania wolnoczasowe są elementem przeżycia estetycznego, czy też zachowania estetyczne będą klasyfikowane jako jeden z aspektów przeżycia wolnoczasowego. Będzie to zależało od dyscypliny naukowej, z której perspektywy będziemy klasyfikować oba fenomeny. W dzisiejszej pedagogice wychowanie przez sztukę stanowi istotny dział zapoczątkowany przez Reada. Możemy też mówić o polskiej szkole wychowania estetycznego, zapoczątkowanej przez Janinę Mortkowiczową[13]. Idea wychowania estetycznego, wyłożona w jej pracach, podnosi zwłaszcza problem estetyki zabawy i równomiernego rozwijania wszystkich uzdolnień dziecka, a sztuka jest traktowana jako afirmacja wolności i swobody.

Aktywność twórcza i wyobraźnia ulegają z wiekiem przeniesieniu na inne rodzaje działalności człowieka, co szczególnie podkreślał Stefan Szuman, a jego koncepcja wychowania estetycznego obejmowała zarówno kształcenie kultury estetycznej, jak i wychowanie przez sztukę. Szuman wskazywał też na przepływ emocji związanej z przeżyciem estetycznym w stronę pozostałych aktywności. Wychowawczy efekt przeżycia estetycznego polega na synergii faktu estetycznego z emocjami, wyobraźnią i intelektem, a także na percepcji dobra, szczęścia i prawdy przez pryzmat sztuki.

---

[11] T. Wujek *Czas wolny jako wartość kulturotwórcza i wychowawcza* [w:] *Wychowanie, Środowisko* B. Passini, T. Pilch (red.) Warszawa 1968 s. 300.

[12] Za: N. Dent *Forma i materia* [w:] *Encyklopedia filozofii* t. 1 T. Honderich (red.) Poznań 1998 s. 273–274.

[13] J. Mortkowiczowa *O wychowaniu estetycznem* Warszawa 1903.

Percepcję estetyczną w kategoriach filozoficznych i psychologicznych, jako stan umysłu, w kontekście sytuacji estetycznej, znajdujemy w pracach Marii Gołaszewskiej, która określa przeżycie estetyczne również jako proces psychofizyczny skierowany na ujęcie wartości estetycznej przedmiotu. Psychologiczny aspekt przeżycia estetycznego jest także mocno podnoszony przez Bohdana Dziemidoka w oparciu o koncepcję *katharsis*. Katharsis towarzyszy przeżyciu estetycznemu, powodując odprężenie i rozładowanie emocji. „Na przeżycie katartyczne składają się […] dwa zasadnicze czynniki: 1. odczucie emocjonalnej przyjemności wypływającej z utożsamiania się z bohaterami; 2. aprobująca percepcja postawy i zachowań bohatera i świadomość nieuchronności ich następstw”[14]. Wypada stwierdzić za Dziemidokiem, że *katharsis* rozładowuje uczucia i trwogę, zaspokaja pragnienia i chyba także potrzebę wzniosłości, pozwalając na odzyskanie kontroli nad dążeniami i emocjami. Jednym słowem, w ramach wychowania przez sztukę ćwiczymy mechanizmy doznawania ulgi katartycznej.

Kategoryzacja Dziemidoka jest uderzająco zbieżna z postulatami pedagogów czasu wolnego, kiedy pisze, że dzięki percepcji sztuki zaspokojona jest „potrzeba rekreacji i odprężenia, której odmianą jest potrzeba rozrywki, gry i zabawy oraz potrzeba wyładowania nadmiaru energii”[15]. Również „potrzeba aktywizowania wszystkich władz psychicznych człowieka” jest dla pedagogów postulatem aktywnego spędzania czasu wolnego, a „potrzeba marzeń i ucieczki od codziennych trosk i kłopotów rzeczywistości w piękniejszy i lepszy świat sztuki” jest kwintesencją stanu *leisure*.

W literaturze pedagogicznej jest wiele tropów wskazujących na ontogenetyczne podstawy przeżycia estetycznego tkwiące w grach i zabawach, które są klasyfikowane przez pedagogów jako przeżycie wolnoczasowe. Jeżeli w ten sposób potraktujemy kontemplację estetyczną, to znajdziemy oderwanie się od codziennych trosk, a nawet autoteliczną i polichromiczną w czasie beztroskę typową dla zachowań wolnoczasowych.

Ludyczne, hedonistyczne i rekreacyjne oddziaływanie sztuki spełnia funkcję katartyczno-kompensacyjną i korzystnie wpływa na równowagę ducha oraz samopoczucie człowieka. Podobieństwo sztuki do zabawy znajdujemy już u Herberta Spencera, Karla Groosa, Ludwika Krzywickiego, Anatolija Łunaczarskiego, Johana Huizingi, Floriana Znanieckiego. „Nowe” kategoryzacje przeżycia estetycznego kierują naszą uwagę ku wyższym formom przeżycia wolnoczasowego, jaką było w starożytności *scholé*, współcześnie zaś *leisure as a state of mind* odbierane niekiedy jako świeckie *sacrum*.

---

[14] B. Dziemidok *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2003 s. 193.
[15] Tamże, s. 208.

W literaturze światowej uczeni zajmujący się estetyką i pedagogiką zaświadczają *implicite* o porównywalnych aspektach przeżycia estetycznego i wolnoczasowego. Wskazać można tu Deweya[16], który jest jednocześnie teoretykiem pedagogiki, psychologii i estetyki, a w encyklopediach wymieniany jest najczęściej jako pedagog. Obok Deweya główny nurt stanowią psychologowie wpływający na teorie wychowania estetycznego, tacy jak Stuart Hall, Alfred Binet, Zymgunt Freud, Owidiusz Decroly, Maria Montessori, Edouard Claparede, Adolphe Ferrière, często cytowani w literaturze pedagogicznej. Uzupełnieniem może być interpretacja estetyczna nawiązująca w podświadomości do marzenia sennego i dziennego, dającego punkt wyjściowy podobny do Kantowskiego wyobrażenia.

Zygmunt Freud wskazuje na rolę podświadomości chociażby w koncepcji marzeń dziennych i w zastępczym zaspokajaniu ukrytych popędów. Carl Gustav Jung idzie jeszcze dalej, wskazując na istnienie zbiorowej świadomości i podświadomości, traktując sztukę w kategoriach współtworzenia jej przez „zażywających wczasu" odbiorców, których podmiotowość ma być odzwierciedleniem zbiorowych ideałów.

Konkluzja

Przeżycie estetyczne jako pełnia doświadczenia to coś więcej niż filozofia. Uwalnia nas bowiem od werbalnego kategoryzowania piękna i w konsekwencji zastępuje ogląd epistemologiczny oglądem estetycznym. Filozofowie pedagogiki poszli tym tokiem myślenia, kiedy to Kazimierz Sośnicki rozróżnił dwie podstawowe kategorie sytuacji edukacyjnych w pedagogice, a mianowicie epistemologiczne (filozoficzne) i pozanaukowe, które skierowują uwagę badaczy nie tylko na fakt traktowania pedagogiki jako nauki, ale przede wszystkim jako sztuki czy umiejętności (*Arts*), oraz na fakt pojawiania się w dyskursie pedagogicznym rozstrzygnięć opartych na metaforze i estetyce. Dzisiaj jest to ujmowane przez filozofów jako otwarcie logosu na metaforę, na co wskazywał nie tak dawno Lech Witkowski, pisząc, że często analiza faktów jest bardziej zdominowana przez estetykę niż epistemologię[17]. Już wcześniej część psychologów perceptualistów, jak na przykład Rudolf Arnheim, klasyfikowała postrzeganie estetyczne jako swego rodzaju myślenie.

---

[16] *Art as Experience* wyd. polskie: J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie* A. Potocki (tł.) I. Wojnar (wstęp) Wrocław 1975.

[17] L. Witkowski *Między pedagogiką, filozofią i kulturą. Studia, eseje, szkice* t. 3 Warszawa 2007 s. 367; tenże *Edukacja wobec sporów o (po)nowoczesność* t. 2 wyd. 2 poprawione, Warszawa 2007 s. 23.

Udział pedagogów w procesie kształtowania się koncepcji faktu estetycznego jest kolejnym argumentem na rzecz interdyscyplinarnej analizy przeżycia estetycznego jako przeżycia wolnoczasowego. Klasycy pedagogiki zgodnie kierują naszą uwagę na okres dzieciństwa jako dominujący w kształtowaniu się kultury estetycznej i kreatywności.

Przeżycie estetyczne może być środkiem jak i celem, zarówno w wychowaniu estetycznym, jak i wychowaniu do czasu wolnego. Każde przeżycie jest swego rodzaju doświadczeniem, a wychowanie estetyczne buduje kreatywność, tożsamość, poczucie piękna, harmonię psychiczną (szlachetność, dobro i wrażliwość), integrację, myślenie symboliczne i pozawerbalne, a w końcu umiejętność rekreacji psychicznej. W większości wymienionych przypadków wykształcona wrażliwość estetyczna jest czynnikiem synergizującym przeżycia wolnoczasowe.

Dzisiejsze klasyfikowanie przeżycia wolnoczasowego jako stanu umysłu (*leisure as a state of mind*) jest w dużym stopniu podobne do podmiotowego przeżywania sytuacji estetycznej i każe szukać inspiracji w starożytnych kategoryzacjach terminu *scholé* w obu przypadkach. Łączy to analizy filozoficzne ze współczesną psychologią i estetyką.

The Aesthetics of Leisure

The features of aesthetic experiencing, establishing subjectivity of aesthetic situation, coincide with the features of leisure time behaviours, which is the main thesis of this paper. I point out to similarities and mutual relations of the two phenomena. The subjectivity of aesthetic and leisure time perception often makes us analyse them as a state of mind. Aesthetic experience is an element of almost each function or form of leisure time. Leisure time (*scholé*), as defined by the first philosophers, is a necessary - synergic element of aesthetic experience, whereas an opposite relation does not always occur. The similarities in the analysis of leisure time and aesthetic experience are particularly well seen from psychological or even psycho-physiological perspective. In terms of traditional aesthetics, philosophical works of Kant, Hegel and Schiller constituted a base for pedagogical theories on leisure time and aesthetic experiencing..

Maria Truszkowska-Wojtkowiak – e-mail: pedmtw@univ.gda.pl

ANNA MARKWART

ADAM SMITH – POZA MYŚL EKONOMICZNĄ

Zainteresowania Adama Smitha[1], jednego z twórców podstaw ekonomii klasycznej oraz autora pojęcia „niewidzialnej ręki rynku"[2], nie ograniczały się wyłącznie do kwestii gospodarczych. Jak zauważył James Buchan: „W dobie specjalizacji nauk, w tym społecznych, może nas zadziwiać, że pojedynczy myśliciele, tacy jak Smith, mogli się zajmować zarówno badaniem natury człowieka, jak i ewolucją i funkcjonowaniem państwa i społeczeństwa"[3]. Obok znanego *Bogactwa narodów* i *Teorii uczuć moralnych* zachowały się: korespondencja, zapisy wykładów (*Lectures on Jurisprudence, Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*) oraz bardzo różnorodny zbiór *Essays on Philosophical Subjects*, obejmujący teksty poświęcone historii nauki, epistemologii czy estetyce.

---

[1] Życie Adama Smitha (1723–1790) związane było przede wszystkim ze Szkocją. Studiował w Glasgow (chociaż nauki pobierał również w Balliol College – w Oxfordzie), potem wykładał w Edynburgu i Glasgow. Prowadził między innymi wykłady poświęcone filozofii moralnej, literaturze czy jurysprudencji. Będąc tutorem młodego diuka Buccleuch, podróżował po kontynentalnej Europie. Ogromny wpływ na jego filozofię wywarli jego nauczyciel – Francis Hutcheson oraz przyjaciel David Hume. Nie bez znaczenia była również specyfika oświeceniowej Szkocji – ceniącej pewną dozę niezależności oraz szczycącej się dobrymi uniwersytetami, na których rozwijała się filozofia niewierząca ślepo w moc rozumu. W Polsce Smith jest znany przede wszystkim jako autor *Badań nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* (1776), do jego największych dzieł zalicza się również *Teorię uczuć moralnych* (1759).

[2] A. Smith *The History of Astronomy* [w:] tegoż *Essays on Philosophical Subjects* Indianapolis 1982 s. 49; tenże *Teoria uczuć moralnych* D. Petsch (tł.) Warszawa 1989 s. 272; tenże *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* S. Wolff, O. Einfeld, Z. Sadowski (tł.) Warszawa 2007 t. 2 ks. 4 rozdz. 2 s. 40.

[3] J. Buchan *Adam Smith. Życie i idee* K. Rastawicki (tł.) Warszawa 2008 s. 9.

Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów stanowią wykład teorii gospodarczej, opartej na filozofii społecznej i politycznej[4]. To dzięki nim stał się znany charakterystyczny dla teorii Smitha konstrukt nazwany później *homo oeconomicus* – człowiek gospodarujący: racjonalny i dążący do maksymalizacji własnej korzyści. Mimo iż nie dysponuje on pełnią wiedzy i jest egoistą, jego działanie zwykle nie prowadzi do negatywnych dla społeczeństwa skutków. Mechanizm niewidzialnej ręki pozwala zrozumieć, w jaki sposób pozornie sprzeczne zachowania, mające na celu partykularne korzyści, prowadzą do dobra ogółu – jest to przykład nurtu myśli ekonomicznej, filozoficznej i społecznej nazywanego później teorią ładu samorzutnego[5].

Rozważania zawarte w *Bogactwie narodów* oraz *Teorii uczuć moralnych*, ilustrujące ewolucję poglądów autora, opierają się na wspólnych założeniach: pojęciu niewidzialnej ręki i społecznej naturze człowieka. Działając na rynku oraz dokonując ocen moralnych, jednostka jest otoczona innymi, których postępowanie i sądy musi brać pod uwagę. To także od nich uczy się dokonywania ocen moralnych. Wrodzone uczucie sympatii (współodczuwanie) doskonalone jest w społeczeństwie. Dzięki niemu troszczymy się o najbliższych, współczujemy pokrzywdzonym – zarówno sąsiadom, jak i mieszkańcom odległych krajów (chociaż to, co dotyczy bliskich, wywołuje silniejszą reakcję). Rozum pełni w tym procesie funkcję instrumentalną. Z czasem nabiera się wprawy w wydawaniu sądów moralnych, zbliżając się do ideału bezstronnego obserwatora, który potrafi abstrahować od egoistycznych pobudek, rozważać różne punkty widzenia i możliwie obiektywnie osądzać, nie dopuszczając do samooszukiwania się i usprawiedliwiania swoich zachowań. Dlatego, w praktyce, rolę bezstronnego obserwatora pełnią często inni ludzie[6].

Wśród tematów podejmowanych przez Smitha znaleźć można także problematykę estetyczną. W *Teorii uczuć moralnych* zauważył, iż: „Każdy, kto uważnie zastanowił się nad naturą piękna, stwierdza, że użyteczność jest jednym z głównych jego źródeł”[7]. Przydaje ona przedmiotom piękna i nawet rzeczy nieużyteczne mogą się podobać ze względu na efekt, jaki wywołują. Wśród czynników wpływających na ocenę estetyczną są też moda i zwyczaj – które nie są dane raz na zawsze, lecz ewoluują. Jak zauważył Smith: często to przedstawiciele wyższych sfer wyznaczają kanony mody. Dotyczy to zarówno strojów, jak i muzyki, poezji,

[4] N. Phillipson *Adam Smith. An Enlightened Life* London 2010 s. 214.
[5] W. Kwaśnicki *Historia myśli liberalnej* Warszawa 2000.
[6] A. Smith *Teoria uczuć moralnych* wyd. cyt. s. 230–231.
[7] Tamże, s. 264.

architektury czy literatury. Prawdziwy artysta nie może jednak schlebiać gustowi mas. Geniusz często idzie pod prąd mody: „Powiedzieć, że pisarz zepsuł smak narodu, jest prawdopodobnie tylko trochę mniejszą pochwałą niż powiedzieć, że go wysubtelnił”[8]. Literatura – głównie angielska i włoska – zajmowała Smitha przez lata. Wykładał retorykę i literaturę piękną w Edynburgu (1748–1751) oraz w Glasgow (do 1763). Notatki jego studenta wydano w zbiorze *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. W swych analizach Smith podkreślał, iż język retora czy pisarza ma, obok przekazywania informacji, oddawać uczucia, zatem ważne jest, by styl był zgodny zarówno z tym, co się chce wyrazić, jak i z osobowością twórcy.

Zbiór *Essays on Philosophical Subjects* również zawiera kilka tekstów poświęconych problematyce sztuki. Najciekawszy wydaje się *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts* (*O sztukach naśladowczych*) wraz z aneksem *Of the Affinity between Music, Dancing and Poetry*[9]. Główny esej składa się z trzech części. Pierwsza traktuje o sztukach plastycznych: rzeźbie i malarstwie. Zdaniem Smitha, w przypadku tych dziedzin, maestria artysty w naśladowaniu natury sprawia, iż tworzy on piękne dzieła sztuki. Jednak idealna imitacja może stać się przyczyną negatywnej oceny – wierna kopia dzieła jest mniej warta niż oryginał, zaś zbyt dokładne odwzorowywanie rzeczywistości może budzić niesmak obserwatorów. W malarstwie czy tkactwie idealna imitacja nie jest możliwa, więc zachwyca odpowiedniość detali wobec obiektu przestawianego. W rzeźbie jest odwrotnie: musi ona zachować dystans względem przedstawianego przedmiotu. Samo imitowanie rzeczywistości nie wystarcza; sztuczne klejnoty nigdy nie zachwycają tak, jak prawdziwe, wystarczy świadomość, iż naśladują piękno drogocennych kamieni, by zdewaluować ich wartość.

Ciekawe – w kontekście rozważań zawartych w *Teorii uczuć moralnych* oraz *Bogactwie narodów* – są uwagi Smitha o związkach bogactwa z dziełami sztuki. Niektóre rzeczy stają się jeszcze cenniejsze, gdy może sobie na nie pozwolić wąskie grono ludzi. Zaspokajają wówczas ich próżność i świadczą o zamożności. To, jakie przedmioty zyskają taki status, wynika w dużej mierze z częstości ich występowania (determinowanej między innymi zamożnością społeczeństwa) oraz z nakładu pracy niezbędnego do ich wykonania.

---

[8] Tamże, s. 291.

[9] „Być może eseje te miały wejść do planowanego wcześniej ‘dzieła dotyczącego sztuk naśladowczych’, o którym Smith pisał A. Holtowi w 1780 r.” S. Zabieglik *Adam Smith* Warszawa 2003 s. 185.

Dalsza część tekstu skupia się na muzyce i tańcu jako najbardziej naturalnych i najwcześniejszych przejawach sztuki. Ze śpiewu wyewoluowała poezja, zdolna wyrażać więcej niż muzyka i taniec. Muzyka odtwarza rzeczywistość i wyraża uczucia – do imitowanego piękna dodaje harmonię i melodię. Najbardziej intrygująca wydaje się muzyka instrumentalna, gdyż wywoływane w odbiorcy uczucie nie jest współodczuwaniem, lecz oryginalnym uczuciem słuchającego. W sztukach tych, podobnie jak w rzeźbie, nadmierna imitacja nie jest wskazana – Smith podkreślał, iż muzyka naśladująca dźwięki natury nie jest przyjemna. Podobnie taniec – choć zdarzają się przedstawienia oparte o pantomimę, należą one do rzadkości.

Filozofia Smitha jest głównie myślą społeczną, obejmującą zarówno teorię państwa i gospodarki, jak i etykę i estetykę. Mimo iż wiele idei Smitha straciło aktualność (również te dotyczące sztuki), ukazują one interesujący sposób myślenia, przesycony duchem filozofii szkockiego oświecenia.

Anna Markwart – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

ADAM SMITH

O NATURZE IMITACJI, KTÓRA MA MIEJSCE W SZTUKACH ZWANYCH NAŚLADOWCZYMI[1]

Część 1

1. Najdoskonalsza imitacja obiektu dowolnego rodzaju musi zawsze, co jest oczywiste, być innym obiektem tego samego rodzaju, wykonanym tak dokładnie, jak to tylko możliwe, na wzór tego samego modelu. Co, na przykład, byłoby najdoskonalszą imitacją leżącego teraz przede mną kobierca? Oczywiście inny kobierzec, utkany misternie: możliwie najdokładniej, według tego samego wzoru. Jednak cokolwiek mogłoby stanowić o wartości i pięknie drugiego kobierca, nie powinno być wyprowadzane z faktu, iż został on wykonany jako imitacja pierwszego. Fakt, że nie jest on oryginałem, lecz kopią, byłby nawet powodem do umniejszania jego wartości; większym lub mniejszym, w zależności od tego, czy z natury przedmiot ten rościł pretensje do budzenia większego czy mniejszego podziwu. Nie umniejszałoby to zbytnio wartości zwyczajnego dywanu, ponieważ w przypadku tak błahych przedmiotów, mogących co najwyżej rościć pretensje do pośledniejszego piękna czy wartości, nie sądzi się, by istotny wpływ na ich wartość miała kwestia oryginalności: jednakże bycie kopią umniejszałoby znacznie wartość kobierca misternej roboty. W przypadku przedmiotów jeszcze większej wagi bycie tak dokładną, można rzec: tak wierną imitacją byłoby uznane za niewybaczalną skazę. Zbudowanie kolejnego kościoła świętego Piotra czy świętego

[1] A. Smith *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts* [w:] *Essays on Philosophical Subjects* The Glasgow Edition of Works and Correspondence of Adam Smith, W.P.D. Wightman & J.C. Bryce (eds.) Liberty Fund, Indianapolis 1982 s. 176–186.

Pawła, o tych samych wymiarach, proporcjach i ornamentach co budynki znajdujące się w Rzymie i Londynie, można uznać za dowód na nieszczęsną bezpłodność geniuszu i inwencji, która splamiłaby największą wspaniałość.

2. Dokładne podobieństwo odpowiadających części tego samego obiektu jest często uznawane za piękne, zaś jego brak za ułomność; podobnie jak w przypadku odpowiadających członków ludzkiego ciała, tak i w przeciwstawnych skrzydłach tego samego budynku, przeciwstawnych drzewach w tej samej alei, w odpowiadających elementach tego samego dzieła sztuki tkackiej, albo tego samego ogrodu kwiatowego, krzeseł czy stołów, które stoją w odpowiadających częściach tego samego pokoju etc. Jednak w przedmiotach tego samego rodzaju, które pod innymi względami są postrzegane jako samodzielne i odrębne, tak dokładne podobieństwo jest rzadko uznawane za piękne, zaś jego brak za ułomność. Człowiek, a w ten sam sposób również koń, jest przystojny lub brzydki, każdy z nich ze względu na własne wewnętrzne piękno lub brzydotę, bez względu na podobieństwo lub jego brak, tego pierwszego – do innego człowieka, tego drugiego – do innego konia. Grupa koni w zaprzęgu, istotnie, jest uznawana za przystojniejszą, gdy wszystkie są dokładnie dobrane do siebie, jednak każdy z koni jest w tym przypadku rozważany nie jako samodzielny i odrębny przedmiot, czy jako oddzielna całość, lecz jako część innej całości, zatem powinien nosić znamiona pewnej odpowiedniości do innych części: oddzielony od grupy ani nie wyprowadza piękna z przypominania innych, ani brzydoty z braku podobieństwa do innych, składających się na nią koni.

3. Nawet w odpowiadających częściach tego samego obiektu często nie wymagamy niczego więcej ponad ogólny zarys podobieństwa. Jeśli pośledniejsze członki odpowiednich części są zbyt małe, by mogły być widziane wyraźnie (*distinctly*)[2] bez oddzielnego (*separate and distinct*) zbadania każdej części z osobna jako samodzielnego i odrębnego przedmiotu, niekiedy nawet jesteśmy niezadowoleni, że podobieństwo wykracza poza ów ogólny zarys. W odpowiadających częściach pokoju zwykle wieszamy obrazy tego samego rozmiaru; jednakże obrazy te przypominają siebie nawzajem jedynie pod względem ramy lub może w ich ogólnym temacie: jeśli jeden jest pejzażem, drugi także będzie pejzażem; jeśli jeden prezentuje temat religijny lub bakchiczny, jego towarzysz będzie prezentował inny tego samego rodzaju. Nikt nigdy nie pomyślał o powtórzeniu tego samego obrazu w każdej odpowiadającej ramie. Rama i ogólny charakter dwóch lub trzech obrazów jest tym, co oko może objąć jed-

[2] Słowo *distinct* przy całym swym bogactwie znaczeń tłumaczone jest w niniejszym tekście na język polski na różne sposoby, w zależności od kontekstu [przyp. tł.].

nym spojrzeniem lub z jednego punktu. Każdy obraz, by być widzianym wyraźnie (*distinctly*) i rozumianym dogłębnie, musi być oglądany z konkretnego punktu i badany sam przez się, jako samodzielny i odrębny przedmiot. W korytarzu lub portyku ustrojonym posągami nisze, a może postumenty, mogą dokładnie przypominać siebie nawzajem, ale posągi zawsze są różne. Nawet maskowania, które czasem znajdują się na różnych zwornikach tego samego łuku, lub odpowiadających drzwiach i oknach tego samego frontonu, chociaż mogą przypominać siebie nawzajem w ogólnym zarysie, mają zawsze własne osobliwe cechy oraz indywidualny rys. Są pewne gotyckie budynki, w których odpowiadające okna przypominają siebie nawzajem jedynie w ogólnym zarysie, jednak różnią się w drobnych ornamentach i mniejszych częściach. Te są różne w każdym z nich, zaś architekt uznawał je za zbyt drobne, by były widziane wyraźnie (*distinctly*) bez jednostkowego i indywidualnego badania każdego okna z osobna jako samodzielnego i odrębnego przedmiotu. Jednakże tego rodzaju różnorodność, jak sądzę, nie jest przyjemna. W przypadku przedmiotów, które podlegają jedynie pewnemu niższemu porządkowi piękna – jak ramy obrazów, nisze lub postumenty posągów etc. – często wydaje się pojawiać pretensjonalność w studium różnorodności, której zalety niemal nigdy nie są wystarczające, by kompensować brak klarowności i dobitności (*perspicuity and distinctnes*) tej łatwości rozumienia i pamiętania, która jest naturalnym skutkiem dokładnej jednorodności. W portyku porządku korynckiego lub jońskiego każda z kolumn przypomina wszystkie pozostałe nie tylko w ogólnym zarysie, ale i w pomniejszych ornamentach; choć niektóre z nich, by mogły być widziane odrębnie (*distinctly*), wymagają osobnego (*separate and distinct*) badania każdej z kolumn oraz belkowania każdego międzysłupia. W inkrustowanych stolikach, które – zgodnie ze współczesną modą – są niekiedy umieszczane w odpowiadających częściach tego samego pokoju, jedynie obrazy są różne w poszczególnych egzemplarzach. Wszelkie pozostałe bardziej płoche i wymyślne ornamenty są powszechnie – na tyle, na ile poznałem tę modę, takie same we wszystkich. Te ornamenty jednakże, aby były widziane wyraźnie (*distinctly*), wymagają osobnego zbadania każdego ze stolików.

4. Niezwykłe podobieństwo dwóch przedmiotów naturalnych, na przykład bliźniąt, jest postrzegane jako ciekawostka, która nie zwiększa, ale także nie zmniejsza piękna każdego z nich, rozważanych jako samodzielne i odrębne przedmioty. Jednak tak dokładne podobieństwo dwóch dzieł sztuki wydaje się zawsze uznawane za pewne umniejszenie zalet przynajmniej jednego z nich, tego, które jest kopią albo drugiego z tych dzieł, albo innego oryginału. Można rzec, że nawet w przypadku kopii obrazu jej wartość wyprowadza się nie tyle z jej podobieństwa do oryginału,

co raczej z jej podobieństwa do przedmiotu, który miał przypominać oryginał. Właściciel kopii, daleki od przypisywania jej wysokiej wartości ze względu na podobieństwo do oryginału, często pali się do zniesienia jakiegokolwiek waloru czy wartości, które mogłyby wynikać z tego faktu. Nierzadko usiłuje on przekonać zarówno siebie, jak i innych, że nie jest to kopia, lecz oryginał, zaś to, co uchodzi za oryginał, jest zaledwie kopią. Jednakże, bez względu na to, jaką wartość w przypadku kopii można wyprowadzać z jej podobieństwa do oryginału, w przypadku oryginału żadna wartość nie wynika z jego podobieństwa do kopii.

5. W kwestii dzieła sztuki rzadko kiedy wyprowadza się jakąś wartość z podobieństwa do innego obiektu tego samego rodzaju, często w znacznym stopniu wyprowadza się ją z podobieństwa do przedmiotu innego rodzaju, bez względu na to, czy przedmiot ten jest dziełem sztuki, czy natury. Malowane płótno, dzieło jakiegoś pracowitego holenderskiego artysty, tak interesująco cieniowane i malowane, by przedstawiać włosie i delikatność wełny, może wyprowadzać pewną wartość z podobieństwa nawet do marnego kobierca, który leży teraz przede mną. Kopia może, i prawdopodobnie będzie, w tym przypadku mieć większą wartość niż oryginał. Jednak gdyby kobierzec ten był przedstawiany jako rozpostarty albo na podłodze, albo na ławie oraz rzutowany z tła obrazu, wówczas przy dokładnym zaobserwowaniu perspektywy, światła i cieni wartość imitacji byłaby jeszcze większa.

6. W malarstwie płaszczyzna jednej postaci jest tak wykonana, by przypominać nie tylko równą powierzchnię innej, lecz także wszystkie trzy wymiary bryły. W rzeźbie (*Statuary and Sculpture*) bryła substancji jednej postaci jest tak wykonana, by przypominać bryłę innej substancji. Niewspółmierność przedmiotów imitujących i przedmiotów imitowanych jest znaczniejsza w jednej ze sztuk niż w drugiej, zaś przyjemność wypływająca z imitacji jest większa proporcjonalnie do wzrastania tej niewspółmierności.

7. W przypadku malarstwa imitacja często się podoba, chociaż przedmiot oryginalny może być nam obojętny lub nawet przykry. W rzeźbie (*Statuary and Sculpture*[3]) jest inaczej. Imitacja rzadko kiedy się podoba, chyba że oryginalny obiekt jest wielki, piękny lub interesujący. Kram rzeźniczy czy kredens kuchenny, wraz z przedmiotami, które powszechnie przedstawiają, nie są z pewnością najszczęśliwszymi tematami, nawet

[3] W języku polskim nie funkcjonuje rozróżnienie na dwie różne dziedziny sztuki: tę zajmującą się rzeźbą i przedstawiającą postaci ludzkie, której wytworami są pomniki (*Statuary*), oraz tę przedstawiającą wszystko inne (*Sculpture*), stąd angielskie odpowiedniki w tekście – dla łatwiejszego śledzenia wywodu i uniknięcia długiego opisu w każdym przypadku [przyp. tł.].

dla malarstwa. Były one jednakże przedstawiane z tak wielką dbałością i powodzeniem przez niektórych holenderskich mistrzów, że niemożliwe jest oglądanie tych obrazów bez pewnego stopnia przyjemności. Byłyby one jednak niezwykle absurdalnymi przedmiotami dla rzeźby (*Statuary and Sculpture*), która przecież jest w stanie je odwzorować. Obraz niezmiernie brzydkiego czy ułomnego człowieka, takiego jak Ezop czy Scarron, mógłby okazać się nieprzyjemnym elementem wystroju. Posąg natomiast stałby się nim z pewnością. Nawet pospolity, zwyczajny mężczyzna czy pospolita, zwyczajna kobieta, wykonujący pospolitą, zwyczajną czynność, jak z niezmierną przyjemnością podziwiamy to na obrazach Rembrandta[4], byliby zbyt lichymi obiektami, by stać się tematem rzeźby (*Statuary*). Jowisz, Herkules i Apollo, Wenus i Diana, Nimfy i Gracje, Bachus, Merkury, Antoniusz i Meleager, nieszczęsna śmierć Laokoona, smutny los dzieci Niobe, zapaśnicy, wojownicy, śmierć gladiatorów, figury bogów i bogiń, herosów i heroin, najdoskonalszych form ludzkiego ciała, przedstawiających albo najszlachetniejsze pozy, albo najniezwyklejsze wydarzenia, jakie ludzka wyobraźnia jest w stanie pojąć – te są właściwe, a zatem zawsze były ulubionymi tematami dla rzeźby: owa sztuka nie jest w stanie, bez degradowania się, pochylić się, by przedstawiać rzecz przykrą, lichą czy choćby obojętną. Malarstwo nie jest tak pogardliwe; chociaż jest w stanie przedstawiać przedmioty najszlachetniejsze, może również, bez rezygnowania z pretensji do sprawiania przyjemności, imitować te o skromniejszej naturze. Wartość samej imitacji, bez jakiejkolwiek wartości imitowanego obiektu, jest w stanie utrzymać godność malarstwa: nie może jednak utrzymać godności rzeźby (*Statuary*). Wydawałoby się zatem, iż więcej jest wartości w pierwszym rodzaju imitacji niż w drugim.

8. W rzeźbie przedstawiającej postaci ludzkie (*Statuary*) ubiór rzadko kiedy jest miły dla oka. Najświetniejsze ze starożytnych posągów były albo całkowicie nagie, albo prawie nagie; a te, których znaczna część ciała jest przykryta, są przedstawiane jako ubrane w mokry len – rodzaj ubioru, który z pewnością nigdy nie był modny w żadnym kraju. Ubiór ten układa się w sposób możliwie obcisły, by uwidocznić pod jego delikatnymi fałdami dokładną formę i zarys każdej kończyny i każdego niemal mięśnia. Wydaje się, że ubiór, który był bliski całkowitemu niemal brakowi ubioru, zdaniem wielkich artystów starożytności był najbardziej stosowny dla rzeźby (*Statuary*). Wielki malarz szkoły rzymskiej, który swój styl stworzył prawie całkowicie w oparciu o studiowanie starożytnych posągów, początkowo imitował ich ubiory na swoich obrazach, szybko jednak odkrył, iż w malarstwie niosło to ze sobą wrażenie nik-

[4] Pisownia oryginalna [przyp. tł.].

czemności i biedy, jak gdyby postaci, które miały je na sobie, nie było niemal stać na ubiór wystarczający do okrycia ich ciał. Zatem większe płachty, luźniejsze zwiewne szaty są bardziej odpowiednie dla tej sztuki. W malarstwie imitacja tak pomniejszych przedmiotów jak ubiór jest zdolna sprawiać przyjemność widzowi, zaś by dodać przedmiotowi dostojności, której jest godzien, nieodzowne jest, by fałdy były wielkie, luźne i zwiewne. Nie jest konieczne w malarstwie, by pod fałdami ubioru uwidocznione były forma i zarys każdej kończyny i każdego niemal mięśnia. Wystarczy, jeśli są one rozmieszczone tak, by w ogólny sposób wskazywać charakter sytuacji oraz postawę poszczególnych kończyn. Malarstwo, ze względu na samą wartość imitacji, jakiej dokonuje, może odważyć się, bez narażania się na ryzyko rozczarowania, na zastąpienie w wielu przypadkach przedmiotu doskonalszego mniej doskonałym poprzez sprawienie, by ten drugi zasłaniał i w pełni ukrywał znaczną część pierwszego. Rzeźba (*Statuary*) rzadko kiedy może odważyć się na takie posunięcie. Może to zrobić jedynie z najwyższą ostrożnością i dystansem. Ten sam ubiór, który jest dostojny i wspaniały w jednej ze sztuk, wydaje się niezręczny i dziwaczny w drugiej. Niektórzy współcześni artyści jednakże podejmowali próby wprowadzenia do rzeźby (*Statuary*) ubioru specyficznego dla malarstwa. Być może nie w każdym przypadku jest to tak śmieszne jak marmurowe peruki w opactwie westminsterskim, jednak nawet jeśli nie zawsze wydaje się niezręczne i dziwaczne, zawsze jest niesmaczne i nieciekawe.

9. To nie brak koloru sprawia, że wiele rzeczy, które cieszą oko w malarstwie, nie czyni tego w rzeźbie (*Statuary*). To efekt braku tak znacznej różnicy pomiędzy przedmiotem imitującym a imitowanym, która jest konieczna, by zmienić nieinteresujący sam w sobie przedmiot w jego interesującą imitację. Kolor, gdy dodany zostanie do rzeźby (*Statuary*), daleki jest od potęgowania przyjemności, którą mamy z imitacji. W rzeczywistości niszczy ją niemal całkowicie, jako że odbiera wielkie źródło tej przyjemności, różnicę pomiędzy imitującym a imitowanym przedmiotem. Ta barwna bryła, dokładnie przypominająca inną barwną bryłę, wydaje się nie wywoływać zachwytu czy podziwu. Malowany posąg, chociaż niewątpliwie może przypominać ludzką postać o wiele dokładniej niż jakikolwiek posąg niemalowany, jest zwykle uznawany za przykry dla oka, a nawet nieestetyczny. Dalecy jesteśmy od tego, by to większe podobieństwo sprawiało nam przyjemność, gdyż nigdy nie będziemy nim usatysfakcjonowani, zaś podziwiając ów posąg ponownie i ponownie, zawsze uznamy, że podobieństwo nie jest równe temu, jakie wyobrażamy sobie jako możliwe: chociaż powinno się wydawać, iż brak w nim jedynie życia, to nie wybaczymy tego braku, który jest niemożliwy do osiągnięcia. Prace pani Wright, artystki samouka o wielkim talencie,

są zapewne doskonalsze pod tym względem niż cokolwiek, co dotąd widziałem. Radzą sobie nad podziw dobrze. Można je od czasu do czasu obejrzeć, gdy są wystawiane, jednak najlepsze z nich, gdyby zostały przyniesione do domu i umieszczone w widocznym miejscu, stałyby się przykrym dla oka elementem wystroju, a nie ozdobą. Malowane posągi, podobnie, są zwykle potępiane i rzadko kiedy je spotykamy. Malowanie oczu posągów nie jest aż tak niezwykłe, jednakże nawet to nie jest pochwalane przez dobrych sędziów. „Nie mogę tego znieść" – mawiał pewien gentleman o wielkiej wiedzy i smaku w tej sztuce. „Nie mogę tego znieść. Zawsze pragnę, by do mnie mówiły".

10. Sztuczne owoce i kwiaty niekiedy tak dokładnie imitują rzeczywiste przedmioty, że nas zwodzą. Szybko jednak stajemy się nimi znużeni. Chociaż wydają się mieć wszystko poza świeżością i zapachem naturalnych owoców i kwiatów, nie potrafimy im wybaczyć na tej samej zasadzie: brak im tego, co jest niemożliwe do osiągnięcia. Jednak nie nuży nas dobry obraz przedstawiający kwiat czy owoc. Nie stajemy się znużeni listowiem korynckiej głowicy czy kwiatami, które niekiedy zdobią fryzy w tym porządku. Takie imitacje jednakże nigdy nas nie zwodzą; ich podobieństwo do oryginalnych przedmiotów jest zwykle znacznie mniejsze od podobieństwa sztucznych owoców i kwiatów. Jesteśmy zadowoleni z owego podobieństwa takiego, jakie jest. Tam, gdzie jest różnica między imitującym a imitowanym przedmiotem, odkrywamy, że jest ona albo tak znacząca, jak powinna być, albo taka, jakiej oczekujemy. Wystarczy pomalować listowie i kwiaty na naturalne barwy: wówczas zamiast sprawiać jeszcze większą przyjemność, cieszyłyby one znacznie mniej. Podobieństwo byłoby znacznie większe, jednak różnica między imitującymi a imitowanymi przedmiotami byłaby tak mała, że nawet to większe podobieństwo by nas nie usatysfakcjonowało. Tam, gdzie różnica jest ogromna, przeciwnie, jesteśmy często zadowoleni z najbardziej niedoskonałego podobieństwa, jak, na przykład, kształt i kolor owoców i kwiatów wykonanych z muszli.

11. Można jednakże zauważyć, że chociaż w rzeźbie (*Sculpture*) imitacje kwiatów i listowia sprawiają przyjemność jako ornamenty architektoniczne, to jako część sukni, potęgując piękno innego, ważniejszego przedmiotu, nie sprawiłyby przyjemności same, jako samodzielne i odrębne przedmioty, w sposób, w jaki przyjemność sprawiają nam obrazy owoców i kwiatów. Kwiaty i listowie, bez względu na to, jak eleganckie i piękne by były, nie są wystarczająco interesujące. Nie mają, jeśli mogę tak rzec, wystarczająco dużo dostojeństwa, by stać się właściwym tematem dla rzeźby, która ma sprawiać przyjemność sama w sobie, a nie jako ornamentacyjny dodatek do jakiegoś innego przedmiotu.

12. Przy tkaniu arrasów i robótkach, w ten sam sposób jak w malarstwie, płaszczyzna ma niekiedy przedstawiać wszystkie trzy wymiary bryły. Jednak zarówno wrzeciono tkacza, jak i igła hafciarki są narzędziami imitacji tak niedokładnymi w porównaniu do pędzla malarza, że nie jesteśmy zaskoczeni, dostrzegając proporcjonalną niższość ich wytworów. Mamy wszyscy więcej lub mniej doświadczeń dowodzących, że zwykle ich wytwory są znacznie niższej jakości, i podziwiając arras lub haft, nigdy nie porównujemy tej imitacji z dobrym obrazem, gdyż nie wytrzymałyby one porównania, lecz z innymi arrasami i haftami. Bierzemy pod uwagę nie tylko różnicę między imitującym a imitowanym przedmiotem, ale i dziwne narzędzia imitacji. Jeśli są one tak dobre jak inne wytwory tych narzędzi, jeśli są lepsze niż większość ich wytworów, jesteśmy nie tylko zadowoleni, ale sprawiają nam one ogromną przyjemność.

13. Dobry malarz jest w stanie w kilka dni przedstawić temat, który zajmowałby najlepszego tkacza przez wiele lat. Chociaż w odniesieniu do ilości poświęconego czasu ten ostatni jest zawsze znacznie gorzej opłacany niż pierwszy, to jego praca ostatecznie jest na rynku droższa. Wielkie koszty dobrego tkactwa, okoliczność, która zamyka je w pałacach książąt i wielkich lordów, pozostawia je, w oczach większości ludzi, w aurze bogactwa i wspaniałości, która następnie przyczynia się do kompensowania niedoskonałości imitacji. W sztukach, które odwołują się nie do ostrożnych i mądrych, ale do bogatych i wielkich, do dumnych i próżnych, nie powinniśmy się dziwić, że pozór wielkiego wydatku, dysponowania tym, co jedynie nieliczni są w stanie kupić, jest jednym z pewniejszych wyznaczników wielkiej fortuny, a ponadto tak często zastępuje niewymowne piękno i przyczynia się w równym stopniu do zachwalania wytworów[5]. Tak jak wysoka cena wydaje się często upiększać przedmiot, tak niska wydaje się równie często gasić blask nawet przyjemnych przedmiotów. Różnica pomiędzy prawdziwymi i fałszywymi klejnotami jest tym, co nawet doświadczone oko jubilera może rozróżnić niekiedy z wielką trudnością. Jednakże gdy nieświadoma dama pojawi się na spotkaniu publicznym w tiarze, która jedynie jawi się jako bogato udekorowana diamentami, wystarczy, by jubiler wyszeptał nam do ucha, że kamienie te są fałszywe, nie tylko dama natychmiast w naszej wyobraźni

[5] Por. A. Smith *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* t. 1 Warszawa 2007 s. 203 (księga 1 rozdz. 11 cz. 2: *O produktach ziemi, które czasem przynoszą rentę, a czasem jej nie przynoszą*). „W ich oczach zaletę przedmiotu, który jest w jakimkolwiek stopniu użyteczny lub piękny, potęguje ogromnie jego rzadkość lub wielka ilość pracy, jakiej potrzeba, by zebrać znaczniejszą jego ilość, pracy, której oprócz nich nikt nie jest w stanie opłacić. Takie przedmioty są oni gotowi nabywać po wyższej cenie niż przedmioty piękniejsze i użyteczniejsze, ale bardziej pospolite”.

przestanie być księżniczką i stanie się zwykłą kobietą, ale i tiara z przedmiotu o niezwykłej wspaniałości przemieni się natychmiast w świecidełko i zuchwały przejaw tandety.

14. Jakiś czas temu pojawiła się moda na ozdabianie ogrodu cisami i ostrokrzewami przyciętymi w sztuczne dla nich kształty piramid, kolumn, waz i obelisków. Obecnie panuje moda na wyśmiewanie tamtego smaku jako nienaturalnego. Kształt piramidy lub obelisku jednakże nie jest bardziej nienaturalny dla cisu niż dla bloku porfiru czy marmuru. Kiedy cis przedstawia się oku w tym sztucznym kształcie, ogrodnik nie ma zamiaru sugerować, że powinno się sądzić, iż urósł on w ten sposób. Ma on zamiar, po pierwsze, nadać mu to samo piękno regularnej sylwetki, która tak bardzo zachwyca w porfirze i marmurze, oraz, po drugie, imitować w rosnącym drzewie ornamenty tych drogich materiałów. Ma zamiar sprawić, by przedmiot jednego rodzaju przypominał inny przedmiot zupełnie innego gatunku. Do oryginalnego piękna kształtu chce dodać relatywne piękno imitacji; jednak różnica między imitującym a imitowanym przedmiotem jest podstawą piękna imitacji. Dzieje się tak, ponieważ jeden przedmiot z natury nie przypomina drugiego, zatem tak wielką przyjemność sprawia nam, gdy dzięki sztuce staje się podobny. Można zatem rzec, że nożyce ogrodnika stają się nieporęcznymi narzędziami rzeźby (*Sculpture*). Nie ma wątpliwości, że są nimi, gdy używa się ich do imitowania sylwetek ludzi czy zwierząt. Jednak przy prostych i regularnych formach piramid, waz i obelisków nawet nożyce ogrodnika są wystarczająco dobre. Dozwolone są oczywiście niedoskonałości wynikające z narzędzia, podobnie jak w przypadku tkactwa czy haftu. Mówiąc krótko, gdy następnym razem będziecie mieli okazję badać te niemodne ornamenty, starajcie się puścić wodze i powstrzymać na kilka chwil tę głupią chęć bawienia się w krytyka i zauważycie, że nie są one pozbawione pewnego piękna, że promieniują aurą dokładności i poprawności na cały ogród, że są podobne do „samotnego odpoczynku, który znajduje przyjemność w wymuskanych ogrodach", jak mówi Milton. Można zapytać: co zatem sprawiło, iż tak powszechnie zyskały złą sławę? W przypadku piramidy czy obelisku z marmuru mamy świadomość wysokiej ceny materiałów oraz jeszcze wyższej ceny pracy, która nadała im ten kształt. W przypadku piramidy czy obelisku z cisu wiemy, że materiał kosztował niewiele, a praca jeszcze mniej. Pierwszy jest uszlachetniony przez wysoki koszt, drugi zdegradowany przez swą taniość. W ogrodzie kapuścianym fabrykanta świec łojowych być może widzieliśmy niekiedy równie wiele kolumn i waz, i innych kształtów ozdobnych cisów, co marmurowych i porfirowych w Wersalu: ich powszedniość sprawiła wszakże, iż nie są poważane. Bogaci i wielcy, dumni i próżni nie pozwolą w swych ogrodach na ozdoby, które mogą posiadać zarówno najpośled-

niejsi z ludzi, jak i oni sami[6]. Zamiłowanie do tych ozdób przybyło z Francji, gdzie nie bacząc na zmienność mody, którą czasami wypominamy mieszkańcom tego kraju, nadal cieszy się popularnością. We Francji warunki niższych stanów rzadko kiedy są tak korzystne jak w Anglii[7]. Nieczęsto znajdzie się tam cisowe piramidy i obeliski w ogrodzie fabrykanta świec łojowych. Takie ozdoby, niezdegradowane tam przez powszechność, nie straciły miejsca w ogrodach książąt czy wielkich panów.

15. Prace wielkich mistrzów rzeźby (*Statuary*) i malarstwa, jak można zauważyć, nigdy nie bazują na oszustwie, by wywołać wrażenie. Nigdy nie są i nie będą mylone z rzeczywistymi przedmiotami, które przedstawiają. Barwny pomnik (*Statuary*) może czasem zwodzić nieuważne oko: właściwy pomnik nie zrobi tego nigdy. Ślady perspektywy w malarstwie, które mają sprawiać przyjemność dzięki zwodzeniu obserwatora, przedstawiają zawsze bardzo proste, nieistotne przedmioty: na przykład zwój papieru czy schody w ciemnym kącie jakiegoś przejścia czy galerii. Są to zwykle prace poślednich artystów. Widziane raz, budzą niewielkie zaskoczenie zamiast ekscytować, podobnie jak rozbawienie, które im powszechnie towarzyszy. Nigdy nie sprawiają już więcej przyjemności, ale stają się na zawsze mdłe i nużące.

16. Właściwa przyjemność, którą czerpiemy z tych dwóch sztuk naśladowczych, daleka jest od złudzenia i zupełnie z nim niekompatybilna. Przyjemność ta jest ufundowana w całości na naszym zachwycie z oglądania, jak przedmiot jednego rodzaju przedstawia w sposób tak udany przedmiot zupełnie innego rodzaju. Bierze się to właśnie z naszego podziwu dla sztuki, która tak szczęśliwie przezwycięża rozbieżność ustanowioną między nimi przez Naturę. Szlachetniejsze dzieła rzeźby (*Statuary*) i malarstwa wydają się nam czymś w rodzaju cudownych zjawisk Natury, które niosą ze sobą swe własne wyjaśnienia i ukazują, również oku, sposób, w jaki zostały stworzone. Oko, nawet niewprawnego obserwatora, natychmiast odróżnia, w jakimś stopniu, jak to się dzieje, że pewna zmiana sylwetki w rzeźbie (*Statuary*) i jaśniejszych czy ciemniejszych kolorów w malarstwie może przedstawiać, tak prawdziwie i żywo, zarówno działania, namiętności i zachowanie ludzi, jak i innych przedmiotów. Przyjemnemu cudowi niewiedzy towarzyszy jeszcze bardziej przyjemna

---

[6] Por. tamże 1, 11, 2, 31. „Dla większości ludzi bogatych główną rozkoszą, jaką daje mi posiadanie bogactw, jest wystawianie na pokaz swego bogactwa, które w ich oczach nigdy nie jest tak pełne, jak wtedy, gdy posiadają owe decydujące znamiona dostatku, jakimi nikt inny nie rozporządza".

[7] Por. tamże 1, 11, 6. „Płace robocze we Francji są niższe niż w Anglii. Gdy się przyjeżdża ze Szkocji do Anglii, różnica, jaką spostrzegamy w ubiorze i wyglądzie prostych ludzi w obu tych krajach, dostatecznie wskazuje na różnicę w ich położeniu. Kontrast ten jest jeszcze większy, gdy się wraca z Francji".

satysfakcja nauki. Zastanawiamy się i jesteśmy zadziwieni efektami. Jesteśmy zadowoleni i szczęśliwi, gdy odkrywamy, że do pewnego stopnia potrafimy zrozumieć, w jaki sposób został osiągnięty tak wspaniały efekt.

17. Dobre zwierciadło przedstawia ustawione przed nim przedmioty znacznie prawdziwiej i żywiej niż rzeźba (*Statuary*) czy malarstwo. Jednak, chociaż optyka może wyjaśniać rozumowi, samo zwierciadło wcale nie demonstruje oku, w jaki sposób powstaje ten efekt. Może nas ekscytować cud niewiedzy, a widziałem, jak u błazna, który nigdy wcześniej nie widział zwierciadła, ten zachwyt wzrósł niemal do upojenia i ekstazy. Jednak nie daje to satysfakcji z nauki. W zwierciadle efekt powstaje zawsze przy użyciu tych samych środków, stosowanych zawsze w ten sam sposób. W każdym pomniku czy obrazie efekt jest osiągany podobnymi, ale nie tymi samymi środkami. Środki te są stosowane w każdym z nich w inny sposób. Każdy dobry pomnik czy obraz jest nowym cudem, który jednocześnie niesie ze sobą, w pewnym stopniu, własne wyjaśnienie. Przy niewielkim nawet doświadczeniu wszystkie zwierciadła przestają być uznawane za cudowne. Nawet ignorant staje się z nimi tak zaznajomiony, że nie uważa, by efekt przez nie wywoływany wymagał jakiegokolwiek wyjaśnienia. Ponadto zwierciadło może przedstawiać jedynie współczesne przedmioty. Gdy cud minie, wolimy w każdym wypadku raczej kontemplować substancję niż spoglądać na cień. Własna twarz staje się najprzyjemniejszym przedmiotem, który może przedstawić nam zwierciadło. To jedyny przedmiot, na który patrząc, nie stajemy się szybko znużeni; jedyny współczesny przedmiot, którego możemy widzieć jedynie cień. Bez względu na to, czy przystojna, czy brzydka, stara czy młoda, jest to zawsze twarz przyjaciela, której cechy wskazują dokładnie wszelkie uczucia, emocje czy namiętności, które w danym momencie czujemy.

18. W rzeźbie (*Statuary*) środki, które wywołują cudowny efekt, wydają się prostsze i bardziej oczywiste niż w przypadku malarstwa. Tam, gdzie różnica między imitującym a imitowanym przedmiotem jest większa, sztuka, która jest w stanie ją przezwyciężyć, wydaje się w sposób oczywisty, niemal widoczny gołym okiem, ufundowana na dużo głębszych podstawach naukowych czy o wiele bardziej zawiłych i głębokich zasadach. Nawet najpośledniejsze przedmioty możemy często śledzić z przyjemnością podziwiania pomysłowych środków, którymi malarstwo przezwycięża tę różnicę. Jednakże nie możemy tego czynić w przypadku rzeźby (*Statuary*), gdyż różnica nie jest tak znaczna, zaś środki nie wydają się tak pomysłowe. Z tego powodu w malarstwie często zachwycamy się przedstawieniem wielu rzeczy, w rzeźbie (*Statuary*) natomiast wydawałoby się to mdłe, męczące i niewarte oglądania.

19. Należy jednakże zauważyć, że chociaż w rzeźbie (*Statuary*) sztuka imitacji wydaje się pod wieloma względami niższa od tej, którą obserwujemy w malarstwie, to w pokoju ozdobionym zarówno posągami, jak i obrazami niemal podobnej wartości zwykle stwierdzimy, iż posągi odciągają nasz wzrok od obrazów. Z reguły jest jeden (lub niewiele więcej niż jeden) punkt, z którego obraz może być widziany w sposób korzystny i zawsze przedstawia się oku ten sam przedmiot. Posąg może być widziany z wielu punktów zawsze równie korzystnie, a z każdego z nich przedstawia się oku inny przedmiot. Większa jest różnorodność przyjemności, którą sprawia nam dobry posąg, niż ta, którą wywołuje dobry obraz. Jeden posąg może być tematem wielu dobrych obrazów lub rysunków, z których każdy jest inny. Zacienione wypukłości i rzuty obrazu są znacznie spłaszczone, wydają się niemal znikać, gdy porówna się je z rzeczywistą bryłą stojącą przy nich. Bez względu na to, jak bliskie mogą się wydawać te dwie sztuki, harmonizują ze sobą w sposób tak zły, że ich odmienne wytwory powinny, być może, rzadko kiedy być widywane razem.

Anna Markwart (tł.) – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012)

DOMINIKA CZAKON

MIECZYSŁAW GÓROWSKI – (AUTO)PORTRETY. PLAKATY I SZKICE

Od 2 do 17 października 2012 roku na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie prezentowana była wystawa Mieczysława Górowskiego – zmarłego przed rokiem profesora wydziału, wybitnego artysty, znakomitego twórcy plakatu. Kuratorem wystawy zatytułowanej *(Auto)portrety. Plakaty i szkice* jest Janusz Krupiński[1], który podczas inauguracji roku akademickiego na wydziale krakowskiej uczelni przedstawił poruszający wykład pt. „Górowski: portrety rozpaczy". Ponadto w Galerii Promocyjnej ASP na placu Matejki udostępniono ostatnie dzieło artysty – cykl malarski zatytułowany *Rachunek istnienia, czyli multiplikowany portret fizyczny i duchowy*. Stanowi on interesujące dopełnienie przywoływanej wystawy.

Mieczysław Górowski[2] urodził się 5 lutego 1941 roku w miejscowości Miłkowa w okolicach Nowego Sącza. Zmarł 31 sierpnia 2011 roku w wieku siedemdziesięciu lat w Krakowie. Uczęszczał do Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Tarnowie, które ukończył w 1959 roku.

---

[1] J. Krupiński jest także autorem kilku tekstów dotyczących twórczości Mieczysława Górowskiego, m.in.: *Homo inversus. Mieczysława Górowskiego obrazy pretekst*y [w:] tegoż *M. Górowski: obrazy* Kraków 2011; *Pytanie o (nie)rzeczywistość. Szkice o twórczości Mieczysława Górowskiego* [w:] M. Górowski *Plakaty 1968-2003* Kraków 2004.

[2] Fragment przedstawiający biografię artysty został przygotowany na podstawie: M. Górowski *Biografia* [online] http://gorowski.prv.pl/ [data dostępu: 16 października 2012]; J. Krupiński *Katalog wystawy: Mieczysław Górowski. (Auto)portrety. Plakaty i szkice* Kraków 2012; J. Dembosz *Zmarł Mieczysław Górowski* [online] http://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wydarzenia-aktualnosci-116/34-wydarzenia/877 - zmar-mieczysaw-gorowski/ [data dostępu: 16 października 2012]; D. Zgutka *Plakaty Mieczysława Górowskiego* [online] http://www.mapakultury.pl/art,pl,mapa-kultury,102751.html/ [data dostępu: 16 października 2012].

W tym samym roku rozpoczął naukę na krakowskiej ASP, studiując kolejno na Wydziale Architektury Wnętrz (1 rok), Wydziale Malarstwa pod kierunkiem profesora Wacława Taranczewskiego (2 lata), Wydziale Form Przemysłowych pod kierunkiem profesora Andrzeja Pawłowskiego (3 lata). Dyplom ukończenia studiów Górowski uzyskał w Pracowni Projektowania Produktu i Komunikacji Wizualnej Wydziału Form Przemysłowych w 1966 roku. Wtedy też rozpoczął działalność pedagogiczną na krakowskiej uczelni, początkowo jako asystent Pawłowskiego, następnie jako wykładowca i – od 1999 roku – kierownik Pracowni Projektowania Alternatywnego, której program zakładał tworzenie nowych form czerpiących z natury i ludowego dziedzictwa[3]. W 2001 roku artysta uzyskał tytuł naukowy profesora.

Twórczość w dziedzinie plakatu Górowski rozpoczął w 1966 roku. Aktywnie uczestniczył w wielu konkursach i zdobywał prestiżowe nagrody, które – jak skromnie stwierdzał – utwierdzały go w przekonaniu, że być może dokonał słusznego wyboru[4]. Spośród najbardziej znaczących sukcesów wymienić można: I nagrodę na wystawie polskich plastyków, stypendystów Rządu Francuskiego w Paryżu w 1978 roku; I nagrodę na Międzynarodowej Wystawie Plakatu w Colorado w 1983 roku; Brązowy medal na I Międzynarodowym Triennale Plakatu w Toyamie w 1985 roku; nagrody honorowe na Międzynarodowej wystawie Art Directors Club w Nowym Jorku w 1987 roku oraz na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie w 1989 roku; I nagrodę na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Meksyku w 1992 roku (za plakat *America! America!*) oraz w 2010 roku (za plakat *Voices in Freedom*); ponadto Master's Eye Award na Międzynarodowym Triennale Plakatu w Trnawie w 2000 roku. Górowski był też laureatem licznych krajowych konkursów plakatowych. W 1993 roku został umieszczony wśród 100 najlepszych grafików świata przez prestiżowy japoński magazyn „IDEA", a Yusaku Kamekura w wydanej w Tokio *Creation. International Graphic Design, Art and Illustra-*

[3] M. Górowski o swoim dzieciństwie, pochodzeniu i o tym, jaki ma ono wpływ na jego twórczość: „żyłem w warunkach dość odległych, nawet jak na ówczesne czasy, od szerokiej cywilizacji. Zawsze mieliśmy kiepskie drogi [...]. O samolocie już nie wspomnę [...]. Jadło się tylko to, co z pola, pracowało się w rytmie natury [...]. Pamięć o tej całej atmosferze wzbudza mój wielki szacunek . I nawet na moich zajęciach bazuję na próbie przywołania wspólnie z młodymi ludźmi czegoś, o czym oni już nie wiedzą. Odgrzebujemy te korzenie w muzeum etnograficznym czy archeologicznym i próbujemy to, co wartościowe, zaprojektować ponownie, adaptując dla nowoczesności. I to na pewno ma swoje reperkusje w plakacie". M. Górowski *Drzwi do plakatu. Mieczysław Górowski rozmawia z Agatą Hołobut* Kraków 2009 s. 10.

[4] Tenże *Biografia* [online] http://gorowski.prv.pl/ [data dostępu: 16 października 2012].

tion poświęcił polskiemu artyście kilkanaście stron[5]. Górowski jest autorem około 500 plakatów, które znajdują się w muzeach i kolekcjach całego świata. Jest także malarzem. Pierwszą wystawę malarstwa – *21 myśli Antoniego Kępińskiego* – zorganizował w 2004 roku w Krakowie. Jego ostanie dzieło to wspominany już cykl obrazów *Rachunek istnienia*.

Rozróżnienie na plakat i dzieło malarskie w odniesieniu do twórczości Górowskiego można potraktować dość swobodnie, przyjmując za Krupińskim:

> Plakaty Górowskiego przysparzają sławy jego nazwisku. [...] niemniej zaszufladkowanie Górowskiego jako plakacisty degraduje jego samego i jego dzieło. Nawet plakatów Górowskiego nie zamierzam ujmować jako plakatów. Plakat jest tylko narzędziem jednorazowego użytku, przemija jak stara gazeta. Natomiast plakaty Górowskiego nie tylko dają się oglądać jako obrazy, lecz co więcej, z ich obrazowością zbiega się ich wielkość. Dzięki niej sięgają sfery sztuki. O ileż im bliżej do malarstwa niż do instrumentu reklamy czy komunikacji wizualnej![6]

Prezentowana w Galerii „Schody" wystawa Górowskiego *(Auto)portrety* obejmuje kilkadziesiąt plakatów: teatralnych, wystawowych, promocyjnych; szkice oraz zdjęcia. Dzieła te rozmieszczono na dwóch piętrach Wydziału Form Przemysłowych[7]. Tytuł wystawy zdaje się w istotny sposób określać jej odbiór, stanowi bowiem konkretną interpretację prac artysty.

W opisie wystawy przywołano słowa Antoniego Kępińskiego, które miały być niezwykle bliskie samemu Górowskiemu. Czytamy, że „Każdy sam dla siebie jest zagadką i takąż zagadką jest dla drugiego człowieka;

---

[5] D. Zgutka *Plakaty Mieczysława Górowskiego* wyd. cyt.; *Dwaj z Krakowa: Mieczysław Górowski – Władysław Pluta* [online] http://polinst.hu/pl/node/5849/ [data dostępu: 16 października 2012]. J. Krupiński wspomniane wyróżnienie określa jako swoistą próbę Kamekury, którą Górowski pomyślnie przeszedł. Zob. J. Krupiński *Pytanie o (nie)rzeczywistość...* wyd. cyt. s. 9.

[6] Tamże, s. 8. Czytamy także: „plakaty Górowskiego godne są miana sztuki dlatego, że – podobnie jak każda autentyczna sztuka – otwierają się na to, co zawsze aktualne, ponadczasowe, a nawet ku temu, co wieczne. Ku czemuś, co potencjalnie dotyczy każdego człowieka" oraz „Ich sedno nie polega [więc] na skuteczności komunikacyjno-reklamowej w zdobyciu klienta, w zwoływaniu publiki, na funkcji retorycznej". Tenże *Katalog wystawy: Mieczysław Górowski...* wyd. cyt.

[7] Co warto zaznaczyć – na co wskazuje kurator wystawy – szkice zamieszczone na wystawie są oryginalnymi kopiami prac artysty. Szkice, podobnie jak plakaty, choć pełniły w twórczości Górowskiego rozmaite role, stanowiąc wstępne i pomocnicze formy plakatu lub będąc matrycami, które plakat reprodukował w większej formie, nade wszystko ukazują się jako obdarzone samoistną wartością dzieła.

prawdopodobnie zawsze człowiek stawiał sobie pytanie: kim jestem?"[8]. W tym kontekście prezentowane na wystawie prace, które łączy forma portretu, ukazują się jako wielokrotnie ponawiane artystyczne próby uzyskania (i zarazem udzielenia) odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące ludzkiej egzystencji. Są to dzieła „ożywione doświadczeniem nieoczywistości egzystencji oraz istoty człowieka"[9]. Człowiek: pojedynczy i konkretny, a zarazem ogólny, tzw. każdy (*everyman*), określa i determinuje zainteresowania i twórczość Górowskiego. Istotnym elementem tego spotkania ze sztuką, na które zaprasza Górowski, jest także odbiorca. Prace artysty, jak najlepsze plakaty, „głośno" domagają się, aby na nie spojrzeć i – jak doskonałe obrazy – zatrzymują przy sobie bogactwem prezentowanych treści. Artysta słusznie mówił o swojej twórczości:

> Te plakaty pobudzają ludzi do myślenia, do poszukiwania ukrytych treści. Ludzie przyglądają się i... stają się współtwórcami. Bo taki plakat nie jest jednoznaczny, trzeba trochę czasu poświęcić na jego interpretację. Ja, jako artysta, zrobiłem swoje, ale teraz widz – ten, który nie jest oczywiście biernym widzem – musi się uaktywnić intelektualnie i emocjonalnie, żeby móc plakat odpowiednio odczytać. Ma swoje przemyślenia na temat tego, na co patrzy, i całe szczęście, że jest coś takiego, że tak się to odbywa[10].

Kurator wystawy uzupełnia ten opis dotyczący doświadczenia sztuki, wskazując na artystę, który podczas aktu twórczego za sprawą własnych dzieł także może ulec wartościowej przemianie[11]. Dzieje się tak, o ile portretujący, dążąc do przedstawienia portretowanego, wykroczy poza swój indywidualny ogląd ku Innemu. Przestaje wtedy odciskać swoje piętno w portretowanym, a ma szansę, aby przeglądać się w nim, określić się na nowo względem niego i „usłyszeć" nieznane wcześniej pytania.

Pokazywane na wystawie prace są więc zgodnie z opisywanym ujęciem portretami i autoportretami w szerokim filozoficznym sensie. Każda z prac ukazuje się także jako „rachunek istnienia" (czy też „rachunek z istnienia"?), na czym między innymi może polegać wspominany dopełniający się charakter obu otwartych na ASP wystaw Górowskiego: *(Au-*

---

[8] Cytat za: tenże *Katalog wystawy: Mieczysław Górowski...* wyd. cyt. Podobna myśl Kępińskiego: „Dla człowieka nie tylko świat otaczający jest zagadką, jest on nią sam dla siebie. I z obu tajemnic bardziej dręcząca wydaje się ta druga". Tamże.

[9] Z noty informującej o wystawie.

[10] Cytat za: J. Dembosz *Zmarł Mieczysław Górowski* [Online] http://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wydarzenia-aktualnosci-116/34-wydarzenia/877 - zmar-mieczysaw-gorowski/ [data dostępu: 16 października 2012].

[11] Zob. J. Krupiński *Katalog wystawy: Mieczysław Górowski...* wyd. cyt.

to)portretu oraz *Rachunku istnienia, czyli multiplikowanego portretu fizycznego i duchowego.* Ekspozycje pokazują, jak krakowski artysta przeglądał się w Innych, i jednocześnie dają szansę na lepsze poznanie samych siebie; plakaty-obrazy Górowskiego są (auto)portretami, które przemawiają bardzo osobiście, dotykając przy tym podstaw i głębokich tajemnic bytu.

Plakaty: „Galeria Młyn", „Międzynarodowe Biennale Muzyki im. Karola Szymanowskiego", „Portret w plakacie. Galeria Z.P.A.P. Sukiennice", „Poncjusz Piłat", szkic do plakatu „Żegnaj Judaszu", plakaty: „Mieczysław Górowski z kolekcji Krzysztofa Dydo", „Teatr Ósmego Dnia", „Oświęcim – Brzezinka", „Ferdydurke"...

Surowe i przenikliwe[12] spojrzenie spod gęstych brwi – wzrok mężczyzny, w którego czaszce kręci się młyńskie koło; zapatrzony-zamyślony, chyba smutny mężczyzna, którego twarz stopniowo przemienia się w odlatujące papierowe ptaki; zza czarnej powierzchni plakatu, jak zza teatralnej kurtyny, wyłania się łysa głowa lękliwie zerkająca jednym okiem; rozłożone dłonie i wpisany pomiędzy nimi kształt krzyża; (…) i kontur zapadającego się w ziemię ciała; ale też zarys ludzkiej głowy, a w środku pupa.

Dominika Czakon – e-mail: dominika.czakon@gmail.com

[12] Yusaku Kamekura pisał o tych oczach: „cynicznie mierzące w ciebie z głębi tego głowo-czoła" cyt za: tenże *Pytanie*... wyd. cyt. s. 9.

Ryc. 1 Wernisaż wystawy Mieczysława Górowskiego *(Auto)portrety*, Galeria „Schody”, WFP, ASP, Kraków, ul. Smoleńsk 9; prof. Janusz Krupiński (fot. Anna Szwaja)

Ryc. 2 Wernisaż wystawy Mieczysława Górowskiego *Rachunek istnienia*, Galeria ASP, „Za Medyceuszem”, plac Matejki; od lewej: Rektor ASP, prof. Stanisław Tabisz, prorektor dr hab. Jan Tutaj, kurator wystawy, prof. J. Krupiński, dziekan WFP prof. Andrzej Ziębliński (fot. Anna Szwaja)

Ryc. 3, 4 Fragmenty ekspozycji wystawy Mieczysława Górowskiego *(Auto)portrety*, Galeria „Schody”, WFP, ASP Kraków, ul. Smoleńsk 9.

Ryc. 5 Mieczysław Górowski, *Ijon, Eurypides*, 1975, druk 1976, druk offsetowy, 82,5 x 57,5 cm

Ryc. 6 Mieczysław Górowski, szkic do plakatu *Gra miłości i śmierci* wykorzystany w plakacie *América! América...*, 1988, tempera, tektura, 10 x 14 cm

Ryc. 7 Mieczysław Górowski, *Mieczysław Górowski plakaty z kolekcji Krzysztofa Dydo*, 1983, druk offsetowy, 83 x 59 cm

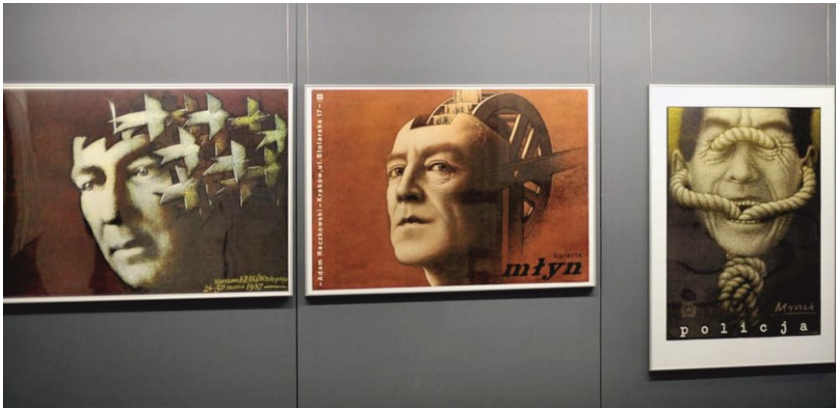
Ryc. 8 Mieczysław Górowski, *Olga Szwajgier*, 1992, druk offsetowy, 68 x 97,5 cm

Ryc. 9 Mieczysław Górowski, *Rachunek istnienia*, 26c, technika mieszana, 38 x 28 cm, 2010/2011.

Ryc. 10 Mieczysław Górowski, *Ferdydurke, Witold Gombrowicz*, 1994, druk offsetowy, 67,5 x 97 cm

Ryc. 11 Mieczysław Górowski i prof. Jerzy Panek (fot. z archiwum artysty).

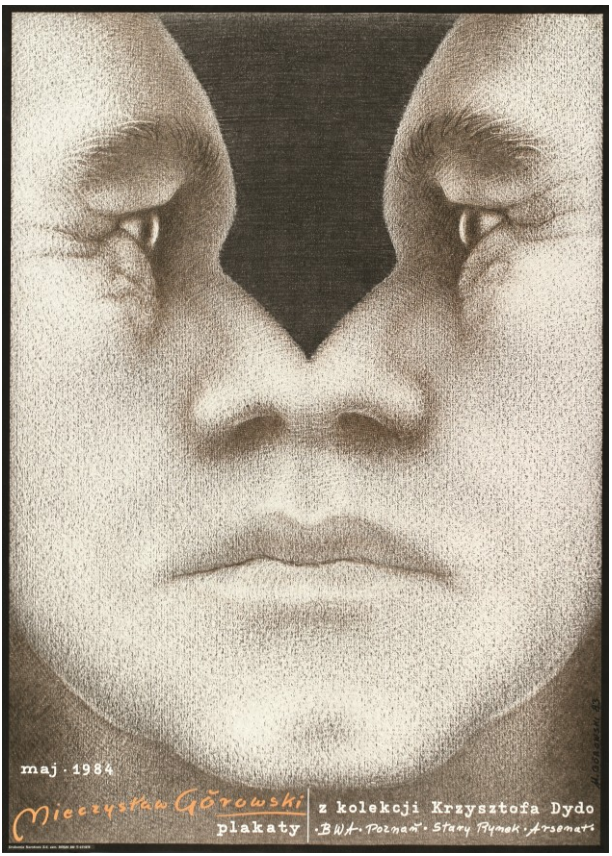
Ryc. 12 Mieczysław Górowski, [„Autoportret z lustrem”], pastel, blacha zardzewiała, 20 x 28,3 mm, 1983 (obraz wykorzystany przez autora w projekcie plakatu „Żegnaj Judaszu”).

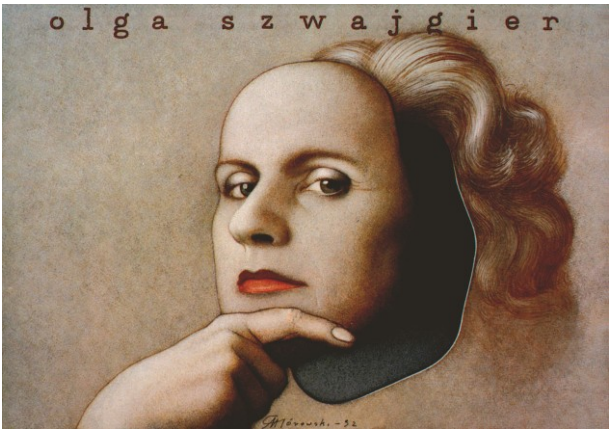

młyn
policja

ster-expo
poster gallery

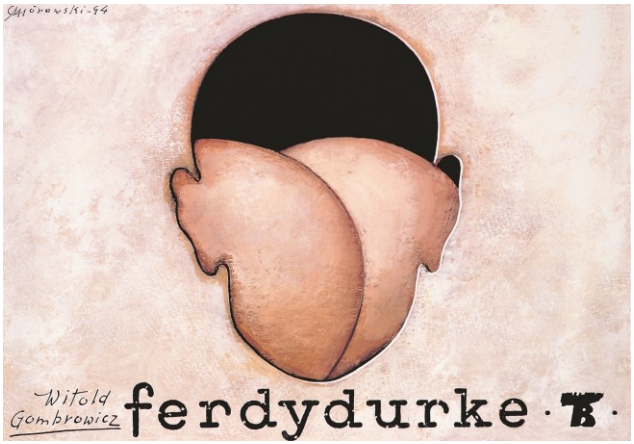
IJON
przekład:
Jerzy Łanowski
reżyseria
i scenografia:
Marcel Kochańczyk
muzyka:
Zygmunt Konieczny
EURYPIDES
miniatura

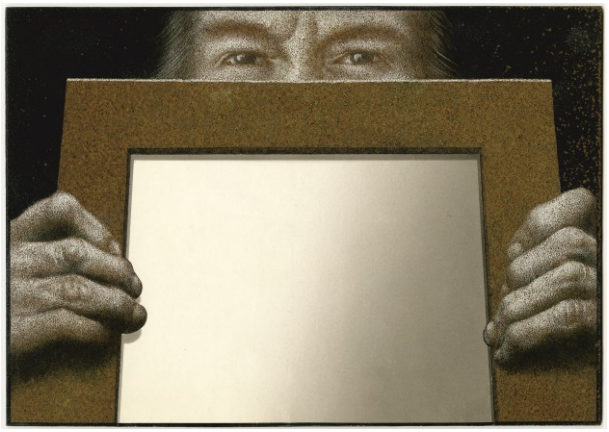
Gra miłości i śmierci


maj · 1984
Mieczysław Górowski
plakaty
z kolekcji Krzysztofa Dydo
· BWA · Poznań · Stary Młynek · Arsenał ·


olga szwajgier

Góra


Witold
Gombrowicz
ferdydurke



Estetyka *i Krytyka* 25 (2/2012)

SPOTKANIE Z PROFESOREM JANUSZEM KRUPIŃSKIM – (AUTO)PORTRETY. MIECZYSŁAW GÓROWSKI

Wywiad prowadzą Dominika Czakon i Paulina Tendera

D. Cz. – Prezentowane na wystawie, otwartej na Wydziale Form Przemysłowych, plakaty i szkice Mieczysława Górowskiego określone zostały jako (auto)portrety. Czy zechciałby Pan opowiedzieć, jaki Pana zdaniem wyłania się z tych portretów człowiek, jaka postać? I czy ta postać bardzo różni się od Mieczysława Górowskiego, którego można było spotkać w życiu codziennym?

J. K. – Czym się różnią artysta jako człowiek i artysta jako twórca dzieła? Jak mają się do siebie żywy człowiek, którego spotykamy, od postaci, jaka wyłania się z obrazu samego siebie, jaki ten człowiek ukazuje w swoich dziełach, autoportretach? O krok dalej pytanie, jak różni się jego wyobrażenie samego siebie, jakie ten człowiek ma, od tego, jakim chce się ukazać, wydawać… Czy w życiu codziennym, gdy spotykamy kogoś, na przykład Górowskiego, czy on nie portretuje już siebie przed nami, nie buduje obrazu siebie w naszych oczach? Wiele tu kwestii…

Po tym wykładzie [mowa o wykładzie inauguracyjnym prof. Krupińskiego pt. *Mieczysław Górowski – portrety rozpaczy*] kilka osób, znajomych artysty, zarzuciło mi, że: „przecież znałam/znałem Górowskiego i on wcale taki nie był. To był wesoły, pogodny człowiek, umiał żartować itp.”. Z kolei brat Mieczysława skojarzył z rozpaczą fakt, o którym zresztą nie miałem pojęcia, że w dbałości o swoje zdrowie Mietek wpadał w przerażenie, nie oddawszy w stosownej porze… przepraszam, mówiąc to sam puszczam to mimo uszu… stolca.

Sądzę, że interpretacje dzieł typu psychoanalitycznego są chybione. Dzieło, sens dzieła wyprowadzają one z tego, czym ktoś jest… Nie starcza im nawet wyobraźni, by rozważyć możliwość, iż w twórczym dziele człowiek przekracza to, czym jest, siebie. A przecież na tym dopiero polega tworzenie.

D. Cz. – Jak można to odnieść do rozpaczy? W autoportretach Górowskiego znajduje Pan rozpacz. Narzuca się pytanie, czy on sam był w rozpaczy, znał rozpacz?

J. K. – Rozpacz sięga punktu, w którym człowiek przekracza siebie. Polega na wejrzeniu do wnętrza samego siebie, a łączy się z pytaniem, które sięga głębiej niż dno duszy.

Tak, mówiłem o portretach rozpaczy, i ta rozpacz nie godziła się tym ludziom z tym obrazem Górowskiego, jaki oni sami mieli, jaki wynieśli ze spotkań z nim, w jakim go zapamiętali. Cóż wiedzą o rozpaczy?

Zarzucono mi, że być może swój własny smutek nałożyłem na te dwie prace Górowskiego, autoportret z lustrem, który z czasem posłużył jako szkic do plakatu „Żegnaj Judaszu", oraz ostatni obraz ze zbioru *Rachunek istnienia*... Obraz, w którym widzę oko, oko jak glob, oko ze studnią źrenicy. Obraz z dwuznaczną *quasi*-sygnaturą „Góra" czy „Góro". Otóż sądzę, że obrazy, symbole, odniesienia wpisane w same te prace Górowskiego pozwalają mówić o tym, że są one portretami rozpaczy. Chodzi o to, czym jest rozpacz, a nie o to, co czuję lub uważam ja lub autor. Te obrazy niosą pewne sugestie co do natury rozpaczy. Myśli nasze wiodą ku właściwemu jej wejrzeniu w siebie.

Jeśli nawet Górowski nie przyznałby tego? Cóż, próba rozumienia czegoś nie może się zadowalać stwierdzeniem kogoś, autora, jak on to sam rozumiał, ani rekonstrukcją samorozumienia autora. On sam we własnym dziele może budować rozumienie samego siebie.

Te dwie prace są portretami rozpaczy. Czy sam autor dotknięty był rozpaczą?

Swego rodzaju wytrychem w obronie takiego stanowiska, iż Górowski był dotknięty rozpaczą, jest wprowadzenie tu pojęcia nieświadomości. Wytrychem, gdyż jak to sprawdzać? Autor najpoważniejszych rozważań poświęconych rozpaczy, Kierkegaard, podkreślał, że przecież człowiek może być w rozpaczy i nic o tym nie wiedzieć; że ta rozpacz może być nieuświadomiona, w tle towarzysząc wszystkiemu, co ktoś robi, przeżywa.

Wtrącę, nie wiem, jak to się złożyło, że odkrycie problemu nieświadomości kojarzy się ze szkołą, która redukuje człowieka do poziomu seksualności. Kto w to wierzy, takim się czyni? Nawet tłumacz Kierkegaarda, Iwaszkiewicz, wydaje się zadowalać takimi seksualizacjami, lekceważąc myśl autora o wyższych poziomach, chociażby erotycznym, o „estetycznej fazie".

Pytanie, jak było w przypadku Górowskiego? Ale nawet gdyby tak było – rozpacz uświadomiona czy nieuświadomiona? Zasadniczo oglądam dzieło, nie pytając się o konkretnego człowieka, jakim był sam artysta. Z ironią kiedyś mówiłem, że gdybym był jego kochankiem, miłośni-

kiem, wówczas to bym chciał dociekać tego, kim on jest, jaki on jest jako człowiek. W tym momencie zajmuję się jednak obrazem, jaki się wyłania z tego dzieła, i przesłaniem tego dzieła, a samego twórcę jako człowieka gdzieś odsuwam na bok i mogę powiedzieć, że tamto dzieło jest portretem rozpaczy, nie zadając sobie pytania, jak jest w wypadu samego artysty.

D. Cz. – A czy ta rozpacz – która jest dla mnie bardzo wyraźna w prezentowanych na wystawie plakatach-obrazach – czy jest to Pana zdaniem dominujący, centralny motyw w twórczości artysty? Czy ta rozpacz pojawiła się w pewnym momencie, czy jest motywem, który występuje w całej twórczości Górowskiego?

J. K. – Tego momentu ja nie wyznaczę – jedno jest pewne, że np. dzieło z 1983 roku i dzieło z 2010 są pod tym względem zbieżne. Tu i tam ta rozpacz. Może, jak każdy człowiek, Górowski miał tam jakieś wahania nastroju wewnętrznego, ale myślę, że jest to trwały rys jego twórczości: taki brak poczucia tożsamości, brak poczucia bycia sobą. Pytanie o samego siebie jest wplecione w jego dzieło.

Kto odmawia Górowskiemu zdolności i prawa przeżycia rozpaczy i pytań, jakie ona niesie ze sobą, czy nie poniża go?

Kierkegaard każe nam się zastanowić, czy rozpacz nie czyni człowieka człowiekiem.

D. Cz. – A jak ująłby Pan relację pomiędzy artystą a jego dziełem?

J. K. – Zachodzenie relacji pomiędzy twórcą a jego dziełem jest tak oczywiste, jak to, że dzieło ma autora, że je ktoś wytwarza. W tej relacji dzieło sztuki ma prymat, posiada autonomię zasadniczo może dlatego, że jego twórca o tyle zasługuje na miano artysty, o ile dzieło, które wytworzył, zasługuje na miano dzieła sztuk, ba, o ile jest dziełem sztuki. Artystą się bywa – o tyle, i wtedy. Twórczy artysta uczy się od powstającego dzieła… Tak. A jednak, gdy pytamy o artystę jako człowieka, osobę, o kogoś z jego pełną biografią? Otóż nie neguję istnienia związku pomiędzy dziełem sztuki a jego twórcą, artystą jako człowiekiem, ani nie odmawiałbym mu pierwszorzędnej roli. Sztuka dla sztuka, sztuka dla artystów, dla koneserów? Sztuka bez pytania o człowieka, o jego człowieczeństwo? To absurd. Sztuka nie rozwiązuje problemów życiowych, dzieło sztuki nie jest środkiem, narzędziem…, nie spełnia się w tej czy owej funkcji… terapeutycznej, rekreacyjnej, religijnej, politycznej czy pedagogicznej… Witkacy głosi ideał Czystej Sztuki, ale przecież istotę sztuki wiąże z uczuciem metafizycznym. To określa we wstępie do *Nowych form*

w malarstwie jako związane z przeżyciem przez człowieka pytania o samego siebie, o własne ja, ze zwątpieniem w siebie, a nawet w istnienie ja…

Zarazem jednak myśli o tym, że dzieło sztuki jest konsekwencją, śladem, zapisem bądź wyrazem życia artysty, tego, kim on jest jako człowiek… nie da się utrzymać. Czyżby człowiek zawsze już jest i był, a nadto swemu ja, swej duszy może dać jeszcze ewentualnie, wtórnie wyraz? Sam jest już przesądzony, określony? Zamknięty? Tworząc obraz samego siebie, człowiek tylko dowiaduje się sam przed sobą, jaki jest? Jeśli nawet tak i nie inaczej, to czy nawet od kogoś, kto jakiś jest, nie jest kimś innym ten ktoś, kto nie tylko jakiś jest, ale nadto wie, że taki jest…, albo wie, że nie wie, jaki jest? To przejście do „wiem" czy nie jest już przemianą? Tworząc obraz samego siebie, człowiek tylko dowiaduje się sam przed sobą, jaki jest, czy może raczej i wtedy dopiero określa się, a nawet może określa siebie, sam siebie… Znajduje siebie, jakim wcale dotąd nie był. Dzieło otwiera się na coś, wobec czego, w otwarciu na co określa się ten, kto przez nie, przez to jest doświadczany… On istni się w tym otwarciu.

D. Cz. – Czy także w stanie rozpaczy?

J. K. – Górowski tworzy *Rachunek istnienia*… Zauważmy, autorefleksja, sumienie spełniają się nie w dowiadywaniu się czegoś o sobie, ale w wewnętrznej przemianie… Wymagają podjęcia prób rewizji własnych wyobrażeń o sobie, a nawet myśli wybiegającej poza to, czym sobie sami się wydajemy, poza obrysy, w jakich się sobie ukazujemy, w jakich siebie kochamy… Tam sięga najmocniej ostatni obraz ze zbioru *Rachunek istnienia*, w katalogu oznaczony jako 26c. To dzieło nakłania do myśli o wejrzeniu, które człowiek kieruje ku własnemu wnętrzu, ku myśli o dnie duszy. O to, co poza nią… Po ciemność, gdzie brak jaśnień, wyjaśnień, o tym, co w niej pierwsze, jak początek, źródło…

D. Cz. – Tam rozpacz? Ten obraz to ukazuje?

J. K. – W głębi czeluści źrenicy, na dnie drugie oko. Bez ruchu. Bez ruchu. Trwa. W nieporuszeniu? Wieczne oko ciemności. Z którego spojrzeniem nie sposób się spotkać. Ślepe i głuche. Nie świeci, nie mówi, nawet nie dzwoni. Ciemne i nieme. Oko Boga, Obojętnego. Stąd rozpacz, człowieka, człowieka wierzącego.

Pisałem już, że w tym oku, drugim, można zobaczyć dzwonek. Wtedy jego martwym, nieporuszonym sercem źrenica.

Dopowiadając, słowami Kierkegaarda, ostatni obraz z *Rachunku istnienia* nie ukazuje już tego ja, które „pragnie zgarniać zaszczyty płynące

z tych poetycznych, mistrzowskich zarysów, w których pojmowało siebie", w których dotąd ukazywało, przedstawiało siebie wobec świata. Teraz jest samo wobec siebie, zwrócone w głąb swej istoty, a wówczas może „Całe zagadnienie osobowości w głębszym rozumieniu tego słowa staje się rodzajem ślepych drzwi na dnie jego duszy, za którymi nie ma nic". To fragmenty z *Choroby na śmierć.*

D. Cz. – Właśnie. Pytania o samego siebie… tak podstawowe, że pewnie raz zadane trwają/są obecne w całej twórczości.

J. K. – W wielu tych portretach, które on robił, w wielu, które nie miały być portretami – bo często on robił plakaty do np. jakiejś sztuki teatralnej i tam pojawia się jakaś maska, jakaś twarz i nie musimy się w ogóle domyślać, kto mu pozował czy nie pozował – wraca nieustannie ta kwestia: czy to, co widzimy, co można widzieć, zobaczyć, co się zjawia, to właśnie człowiek, czy on się przejawia choćby w tej twarzy?

D. Cz. – Taki – każdy człowiek?

J. K. – Każdy. W wielu tych portretach-nieportretach, tych obrazach twarzy, u niego według mnie wraca coś takiego jak „rozpaczliwe oko".

D. Cz. – Tak, ono też zwróciło naszą uwagę i chciałyśmy o te oczy zapytać.

J. K. – A na wystawie *Rachunek istnienia* – czy widziały Panie z bliższa to oko w zamku, w otworze od klucza, z tą plastikową półkulą? Reprodukcja, którą wyświetlałem podczas wykładu, nie oddawała tego, że tam jest taka gałka, taka szklista powłoka; taka sfera, która jeszcze bardziej oddziela.

D. Cz. – To jest takie rybie oko...

J. K. – Właśnie, i jeszcze jakby okaleczone, tam w środku... Ale w tym oku nie znajduję portretu rozpaczy.

D. Cz. – Według mnie – może ze względu na tę dziurkę od klucza właśnie – jest to bardziej oko zerkające.

J. K. – Nie było w nim już tej powagi pytania, nie?

D. Cz. – W tym oku – nie.

J. K. – To raczej on nas podgląda – coś takiego.

D. Cz. – To też jest bardzo częsty motyw u Górowskiego, prawda?

J. K. – Generalnie, to, za co cenię Górowskiego? Banalne, ale centralnym pytaniem jego sztuki jest pytanie o człowieka. Górowski sam o tym mówi słowami Antoniego Kępińskiego. Cytuje jego myśl o tym, że dla samego siebie człowiek jest największą zagadką, myśl o „nieoznaczoności" człowieka. I podziela przekonanie, że zmaganie z tą własną tajemnicą jest podstawowe dla człowieka jako człowieka.

Dla kontrastu wskazałbym na współczesną tendencję w sztuce, której przejawem jest krakowskie Triennale Grafiki. Tendencja to dość trwała, skoro wystawia się wielu epigonów, a w szczególności epigonów samych siebie, grafików, którzy od dziesięcioleci robią to samo. Towarzysząca wystawa „Grafika i Edukacja"[1] prezentuje prace graficzne profesorów polskich uczelni artystycznych. Co uderza? Człowiek, problem człowieka jest tam nieobecny. Diagnoza Ortegi y Gasseta sprzed nieomal stu lat byłaby tu aktualna, diagnoza o dehumanizacji sztuki. Nasi artyści uciekają w jakieś gry formalne, układanki linii, pól barwnych, bardzo subtelne zestawienia różnych odcieni. Widzimy kompozycje, ćwiczenia kompozycyjne, takie plastyczne prace. Jaka jest racja istnienia większości, jeśli nie wszystkich tych prac? Może to są takie szkolne ćwiczenia kompozycyjne, to takie akademickie prace plastyczne, i to wszystko? Profesorowie powinni być neutralni, niezaangażowani, poprawni? Co to za sztuka, którą się nie wchodzi w spór o istnienie, o sposób istnienia człowieka?

P. T. – Tu jest odwrotnie, prawie wszędzie się człowiek pojawia.

J. K. – To portrety, człowieka i ludzkich spraw.

P. T. – W wywiadzie z panem Górowskim (Drzwi do plakatu) znalazłyśmy taki jeszcze jeden aspekt jego twórczości, taki motyw otwartości – tzw. dziury – czasami te płaszczyzny nawet ciemne są przez niego tak interpretowane…

J. K. – On sam dzieli swe prace na „portrety", „aluzje polityczne", „kombinatoryczne" i właśnie „dziury".

„Dziura"? Przerwana, wycięta powierzchnia płaszczyzny, powierzchni, w wypadku plakatu po prostu papieru daje u Górowskiego odczucie, iż

[1]Por. http://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/aktualnoci/wystawy/1135-grafika-i-edukacja-polskie-uczelnie-artystyczne.

to, co widzimy, to tylko powierzchnia, za nią kryje się, za nią leży jakaś druga rzeczywistość. A może nicość. To często dziury czarne… Ten podział Górowskiego nie jest ostry, skoro portret van Gogha zawiera „dziurę". Van Gogh patrzy ku nam stamtąd, z drugiej strony, sam już nie należy do naszego świata… Dodam, że przynajmniej w niektórych autoportretach van Gogha uderza podobna wizja… Oko van Gogha zanurzone w oczodole wyraźnie patrzy i świeci ku nam z daleka, z głębi, z punktu, który nie należy już do powierzchni twarzy, tej maski, jaką wydaje się twarz. Dygresja: czy autorstwa Górowskiego portret Szwajgier nie ma inspiracji w podobnym odczuciu?

P. T. – Oprócz tego, że pojawia się tam motyw egzystencjalny, jest też pozytywny element otwartości. Górowski uważa, że wiele jego plakatów ma ten właśnie aspekt, tzn. pokazuje otwartość. Nie wyjaśnia, na co miałaby to być otwartość i może przed kim albo co się otwiera. Wyraźnie jednak widać w tej wypowiedzi, że jest tam element pozytywny.

J. K. - Górowski należy do pokolenia, które może nie czytało Umberta Eco *Dzieła otwartego*, ale które to hasło dzieła otwartego przyjęło. Wielu w jego pokoleniu nosiło tę książkę pod ręką, nie czytając jej nawet. To było w okresie, kiedy tu było społeczeństwo zamknięte, panował , jak mówię, sowiecjalizm, a o ukazaniu się tak poważnego dzieła jak *Społeczeństwo otwarte* Poppera nie było w ogóle mowy. Kto czuł zaduch Peerelu, ten w słowie „otwarte" znajdywał pociechę. W tym peerelowskim zamknięciu słowo „otwarte" elektryzowało.

W wypadku Górowskiego odnotować można, że otwartość znaczeniowa jego prac stoi w opozycji do ideału jednoznaczności przyjmowanego na macierzystym wydziale Górowskiego, na wydziale, gdzie pracował, Wydziale Form Przemysłowych krakowskiej ASP. Projektowanie graficzne podporządkowane tam było pojęciu komunikacji wizualnej. Komunikat ma być komunikatem, zadana treść ma być przekazana w jednoznaczny, efektywny sposób. Treść, niczym nakaz czy rozkaz, niczym bodziec, ma przekładać na reakcję w postaci określonego zachowania człowieka. Jak w komunikacji drogowej. Gotowa myśl ma być ujęta w efektywnej formie wizualnej, wywołującej skutecznie odpowiednie stany czy działania człowieka.

A Górowskiego raziło przeniesienie tego podejścia na plakat. Odrzucał podobne rozumienie roli plakatu.

Gdy mowa o otwartości, dodałbym, że pod tym względem na ogół szkice Górowskiego są bogatsze niż plakaty. Stawiają, sugerują więcej pytań… – one są jeszcze bardziej niejednoznaczne, są mniej dopowiedziane. Nie wiem, czy Panie też miały takie wrażenie – te szkice były

często ciekawsze. Cóż, sam Górowski jakby nie zdawał sobie z tego sprawy. Długo nie doceniał własnych szkiców. Łatwo je rozdawał. Widział w nich tylko szkice, rzecz pomocniczą, środek, a nie dzieła malarskie, obrazy… Nagrody dostawał za plakaty, ceniony był za plakaty, a nie za te „szkice". Sam nie był świadom wartości tego, co robił. Długo nie miał odwagi, by pomyśleć o sobie jako o malarzu, by pełniej malować… A przecież nawet w jego plakatach wartością nie jest plakatowość, ale malarskość.

D. Cz. – Czy dzięki tej postawie otwartości, o której Pan mówi, możliwe jest to przesunięcie nawet plakatów (pomimo tego, że powstawały na zamówienie, co jakoś je krępowało) w stronę dzieł malarskich?

J. K. – Górowski tworzył chętnie dla teatru, plakaty teatralne, gdyż tu znajdywał klimat otwartości. Projektanci mówią: „mamy odpowiedzieć na konkretne zamówienie; nasz obraz ma być bardzo adekwatny w stosunku do treści, które sztuka teatralna przekazuje". Górowski, jako artysta, tworzył obraz, który był raczej ekwiwalentem, interpretacją, odniesieniem dla jakiegoś elementu, aspektu sztuki teatralnej, dla dramatu. Górowski tak naprawdę nie przeczytał „od dechy do dechy" ani jednej sztuki teatralnej. Nie przystawał na redukcję plakatu do roli komunikatu o tym co, gdzie, kiedy…

P. T. – Mam takie wrażenie – odnośnie do relacji miedzy szkicami a plakatem – że uproszczenie formy, jeżeli to tak można nazwać, w wypadku plakatu jest związane z tym, że szkic nie zawiera tylu elementów związanych np. z tytułem dzieła teatralnego albo odnoszących się do zamówienia. Wydaje mi się, że on malował szkic, który był bardzo ekspresyjny, po czym próbował go trochę dostosować do zamówienia… Ale jest też w plakacie duże nagromadzenie symboli. Szkic nie posiada żadnych symboli, a potem, jak się to przekłada: plakat to jest szkic włożony w formę plakatu z ponakładanymi symbolami. Ja mam wrażenie, że u Górowskiego taki był proces powstawania plakatu ze szkicu.

J. K. – Często tak, pomijając te szkice, które są matrycami dla jego plakatu – tzn. Górowski na formacie pocztówki kreśli obraz i wykorzystuje efekt powiększenia tego do dużej skali; 10 cm staje się 70 cm czy metrem. Szkic był najczęściej wielkości pocztówki – 10 na 15. Jak on to powiększył do dużej skali, to miał efekt makro. Jakby podglądać coś przez lupę, przez szkło powiększające. Kreska na fakturze papieru staje się taka smakowita, taka mięsista przy tym powiększeniu, taka materialna. To był jeden z efektów, które on wykorzystywał. Przy czym Górow-

ski był bardzo wrażliwy na materialne cechy samego nośnika plakatu. Papieru. Między innymi często wykorzystywał fakt, że plakat jest drukowany na papierze i plakat to coś, co każdy z nas widział przylepione na płocie czy na jakichś słupkach; coś, co się odlepia, i wiemy, że to jest coś cienkiego itd. Te tzw. dziury Górowskiego wykorzystują to. Poza tym mamy często takie wrażenie u niego, powtórzę, że to, co widzimy, jest tylko taką powłoką, taką błonką pokrytą kolorami, które jakby zedrzeć, to nie wiadomo, co jest tam po drugiej stronie i bardzo często u niego jest ta czerń taka tłusta, niepokojąca… może to było patologiczne, patologiczna jest ta czerń.

Dotykamy aspektu symbolicznego, barw, postaci, obrazów. Toteż w ogóle nie mogę zgodzić się z twierdzeniem, że w szkicach nie ma żadnych symboli. Nie ma liter, znaków? To Pani miała na myśli? I te bywają.

D. Cz. – Trójwymiarowość tych plakatów jest bardzo odczuwalna. Często to nawet nie tyle są dziury, ale jakby wyglądanie ze środka – jak rozchylanie kurtyny, co potęguje wrażenie iluzji.

W kontekście otwartości chciałam jeszcze zapytać o odbiorcę. Artysta dużo mówił o odbiorcy, o widzach, wyraźnie kierował swoją twórczość ku nim. Miałam takie odczucie, że odbiorca-widz był dla Górowskiego bardzo ważny i że dużo jest w tej twórczości miejsca na dialog, rozmowę.

J. K. – Zbyt często przeocza się to, że pierwszym odbiorcą, widzem jest sam twórca. Na przykład w szkicu artyście rysuje się jakaś wizja, i ona go na coś otwiera, pociąga go ku czemuś, jest przeczuciem czegoś. Jakiejś rzeczywistości. On sam jest tym poszukującym, a później zaprasza nas – innych, żebyśmy uczestniczyli w tym poszukiwaniu, i nam też coś tam zamajaczy.

D. Cz. – Tym bardziej, że te plakaty dają duże pole do popisu, do dopowiedzenia…

J. K. – Wiemy, że do czegoś się przedzieramy, coś przeczuwamy. Rodzą się pytania. Nie dochodzimy do jakiegoś amen, do ostatniego słowa, do oczywistości. Wiele dzieł sztuki tzw. rzekomej, tzw. współczesnej, nawet malarskich, jest obliczonych na kontakt jednosekundowy: widzisz, zaskoczyłeś i idziesz dalej, i możesz zapomnieć. Było fajnie przez sekundę. To nie on.

Dodam jeszcze raz, że otwartość dzieła nie ma nic wspólnego z tym, co Eco nazywa „dziełem otwartym". Dzieło w jego rozumieniu na nic się nie otwiera, nie jest czegoś uobecnieniem, nawet niczego, nawet nicości

nie uobecnia. Jest pewną grą, i tyle. Zgodnie z tą koncepcją kategoria prawdy nie ma sensu w odniesieniu do sztuki. Nie ma tu miejsca na to nieskończone poszukiwanie, którego domaga się od nas idea prawdy…

P. T. – Górowski we wspomnianym już wywiadzie powiedział, że daje sobie prawo do emocjonalnego stosunku do swojego dzieła sztuki albo do swojego plakatu; że ta jego emocjonalność znajduje się w tym plakacie, który oglądamy. Tu się właśnie pojawia problem, bo jeżeli odbieramy dzieło sztuki albo plakat, to albo jest tak, że my czytamy „swoje", jako ludzkie w ogóle w sensie uniwersalnym, albo czytamy „jego" i tam się pojawiają jakieś treści subiektywne. Czy do nas dochodzą treści subiektywne związane z artystą?

J. K. – Czytam jakieś emocje, ale mnie nie obchodzi, że to są jego. Moim udziałem mogą się stać jakieś emocje, ale że akurat jego? Jak się przejmiemy taką myślą – nie pamiętam, bodaj pada na przykład u Schelera – że poeci są odkrywcami nowych rodzajów uczuć, emocji? Lista uczuć, emocji nie jest zamknięta. Nowy typ uczuciowości może się pojawić dzięki sztuce, i ta może stać się naszym udziałem. Jakiś Górowski może sam nie znać uczucia, które staje się jego udziałem wraz z powstającym dziełem. Podobnie w przypadku portretu, czy zwłaszcza autoportretu, wszystko, co początkowo było tylko udziałem „jego", artysty, samo nie musi być czymś tylko „jego". Kierunek otwarcia dzieła, to, na co ono się otwiera… Otwórz się widzu, słuchaczu, czytelniku i ty na to! Na swoim przykładzie artysta daje portret człowieczeństwa, portret rozpaczy itp... Wchodząc w otwarcie tego portretu, sam mogę szukać siebie.

P. T. – Jeżeli mówi nam, że jego prace mają charakter emocjonalny, to daje sygnał, że tych emocji można się doszukiwać, tych jego emocji – to tylko o to chodziło. Możemy zupełnie tę wypowiedź pominąć w relacji.

J. K. – Barwy przenoszą pewne emocje, światła przenoszą pewne emocje – to chcąc nie chcąc tak będzie.

D. Cz. – Chciałabym jeszcze przywołać zagadnienie rozróżnienia na plakat i obraz/dzieło sztuki malarskiej. Już dużo Pan Profesor powiedział na ten temat, ale chciałabym dopytać o tę zmianę – czy zmieniał się stosunek artysty do własnych plakatów? Górowski w późniejszym okresie tworzył raczej obrazy. Czy artysta jakoś rozróżniał, wartościował swoje dzieła?

J. K. – O tym, że u niego chodzi o otwartość, to ja mu powiedziałem – dosłownie. W 2003 roku wydano jego katalog plakatów i tam jest taki

wstęp – *Pytanie o (nie)rzeczywistość*, a ta żółta książeczka z wywiadem jest później. W wypowiedzi zacząłem mu zwracać uwagę na to, że ta malarskość jest walorem jego plakatów, że jakby ją wyzwolił i pozwolił sobie pracować jako malarz, to może więcej by osiągnął; gdyby przestał się definiować jako plakacista.

„Plakacista". Był taki czas, że z dumą obnoszono się z takim mianem. Była słynna w świecie Polska Szkoła Plakatu. Przynależność do tej szkoły, do tego kręgu napawała dumą. To był honor. Przesadnie ironizując, mówiłem do Mietka: „Słuchaj – plakaty – widziałeś na płocie? Wprawdzie są kolekcjonerzy plakatów; można je dodrukować; można zawiesić plakat w pięknej ramce, za szybą z jakiejś pleksi, ale ciągle plakat to tylko plakat". A w jego plakatach jest coś więcej niż ta plakatowość.

Jeśli chodzi o problem obrazu: w języku polskim jesteśmy w pułapce – na co gdzieś tam starałem się wielokrotnie zwrócić uwagę – mianowicie, pytanie, czy mówimy o obrazie, czy o dziele malarskim, o malarskości? Mamy ten język angielski i mamy tam dajmy na to *paintings* – tak się mówi o dziełach malarza, że są *paintings*, nie mówi się *images*; a po polsku mówimy obrazy. W tych dziełach Górowskiego ważna jest, nawet w tych plakatowych – malarskość. A kategoria obrazu może zostać odniesiona do wszystkich rzeźb, do wszystkich dzieł malarskich, filmowych itd. Co nie oznacza, że wszystkie dzieła, np. malarskie, z istoty są obrazami? Dzieło jako kompozycja, gra barw itp. obrazem nie jest. Do istoty obrazu należy to, cytuję Mistrza Eckharta, że jest „obrazem czegoś".

D. Cz. – To, o czym Pan mówi – owa malarskość – jest dobrze widoczne w Rachunku istnienia*, w którym jest dużo faktur, substancji, także bezpośrednio z natury.*

J. K. – Jego związek z naturą i materią to jest w ogóle jego „hopla". Miał dwa powody ku temu. Raz, jest z pochodzenia chłopem, urodził się pod Nowym Sączem, na wsi, i on się nigdy tego nie wyparł. Ziemia to zawsze była ziemia. Z drugiej strony: związek z naturą, którą nie wiem czy oni by na wsi nazywali naturą czy przyrodą. Górowski chłonął tę naturę spontanicznie, był taki czysty, a później trafił do Andrzeja Pawłowskiego, który miał koncepcję formy naturalnie ukształtowanej – dzieło powstaje w sposób wynikający z natury tego, z czym mamy do czynienia; natura kawałka materii, w której pracujemy, nie jest obojętna i takie tam różne rzeczy. Górowski w tym duchu później tworzył.

P. T. – Chciałyśmy nawet o tego Pawłowskiego zapytać. A Panowie spotkali się w pracowni w czasie studiów u prof. Pawłowskiego?

J. K. – Górowski był już od wielu lat absolwentem Wydziału, uczył tam, gdy byłem studentem. I mianowicie cóż… Początkowo on był krótko asystentem profesora Andrzeja Pawłowskiego, później się usamodzielnił, prowadził swoją pracownię, osobliwie nazwaną. Niemniej z myślą o naturze, przyrodniczym środowisku człowieka. On za Kozłowskim poszedł w terminologię „sozologia". Dzisiaj mówi się w tym duchu o *sustainable design*. Bali się określenia ekologia i w latach 80., w latach skażenia, dymiącej huty, wybrano ten szyld dla działań mających przywrócić czystość środowisku życia człowieka. Górowski miał wtedy hopla na tym punkcie, żeby żywność nie była sztuczna, by się zdrowo odżywiać, czystym powietrzem oddychać itd. Słowa „natura" i „naturalny" stają się święte. Zresztą były też słowami bardzo ważnymi, kluczowymi dla Pawłowskiego.

W tej sytuacji Górowski uruchomił na Wydziale Form Przemysłowych pracownię projektową na formach projektowania sozologicznego. Później – ponieważ „ekologiczne" było już zgranym słowem – zmienił nazwę pracowni. Mówi o projektowaniu alternatywnym, w przekonaniu, że tylko style czy sposoby życia alternatywne z stosunku do dominującej tendencji kulturowej mogą przynieść skutki pozytywne także w aspekcie ekologicznym.

P. T. – W zasadzie „alternatywne" znaczy teraz już coś zupełnie innego. Nie kojarzy się ze słowem „ekologiczne". Oznacza raczej każdy rodzaj wyjścia poza schemat.

J. K. – On też na szczęście uciekł od samej ekologii. Zaczął myśleć o utracie ducha czy duszy przez człowieka, który daje się wciągnąć przez tę współczesną maszynerię kulturową. Górowski ciągle miał nadzieję, że ten sposób życia, który pamiętał z Miłkowej spod Nowego Sącza, był jakiś autentyczny, a dzisiaj ludzie żyją w fałszu. Miał wyraźną obsesję pod tym względem.

D. Cz. – Jest taki fragment w rozmowie z Górowskim: o zaburzonym dziś rytmie dni i nocy; o tym, że wszystko jest na opak.

J. K. – Wszystko się nie zgadza, a on kochał rytmy. Na przykład totalnie nienawidził reklamy.

D. Cz. – Ale plakat jest narzędziem reklamy, ma przyciągać czyjąś uwagę…

J. K. – Górowski nie pojmował plakatu jako narzędzia reklamy. Samą reklamę utożsamiał ze stosowaniem takich chwytów, które za wszelką

cenę mają kogoś namówić na coś, co mu wcale nie jest potrzebne; Reklama jako fortel. Oszustwo. Przemoc?

D. Cz. – A plakat?

J. K. – Górowski był radykalny. Wspomniałem mu kiedyś o pojmowaniu reklamy przez reprezentantów „Warsztatów Krakowskich", działających zresztą w tym samym budynku, w którym ma siedzibę Wydział Form Przemysłowych, na ulicy Smoleńsk. Karol Homolacs twierdził, że reklama występuje nawet w przyrodzie, w naturze… przecież samica musi przyciągnąć, kwiat musi zwabić… Słysząc to, Górowski denerwował się, oburzał. On z założenia nie chciał ustąpić, a tu z tego pola, które było mu bliskie, kontrargument. Reklama czymś naturalnym? Występuje w naturze? To wytrącało go z równowagi.

D. Cz. – Jeszcze pytanie o oryginalność Górowskiego, tak ogólnie i w stosunku do Polskiej Szkoły Plakatu – ?

J. K. – Gdzieś to tam zdaje się napisałem, że jego oryginalność polega między innymi na tym, że ciągle był oryginalny, tzn. że w przeciwieństwie do większości tych twórców, a może wszystkich twórców Polskiej Szkoły Plakatu, nie popadł w jakiś jeden styl. Można by pogrupować jego dzieła na jakieś tam okresy i powiedzieć, że one mają zbieżny styl, np. dajmy na to ta *Policja*, którą wyświetlałem podczas wykładu, i to *Żegnaj Judaszu*, że są pokrewne. Dobrze, ale za chwilę on otwierał nowe pole. To było może jego nieszczęście. Gdyby zawsze pracował w takim samym stylu, to spotkałby się z licznymi zamówieniami, bo ci zleceniodawcy wiedzieliby, co ich czeka. Zamiast tego on taki kapryśny. Górowski borykał się z tym, że przychodzili do niego ludzie i byli zdziwieni, jak on odpowiadał na ich zamówienie jakimś nowym pomysłem: „a my byśmy chcieli, żeby pan tak jak wtedy, żeby może tylko napis się zmienił". To go mierziło. Może w tym leżała jego oryginalność; to, że ciągle szukał nowego źródła; nie stawał się epigonem samego siebie; nie szedł w jakąś koleinę.

P. T. – Górowski powiedział, że używał przez całe życie pięciu kolorów i kolorystykę utrzymywał przez cały czas taką samą…

J. K. – Ona miała wynikać z natury: absolutne, podstawowe kolory. On sobie ich nie wymyślił, on je odkrył. To nie jego styl czy stylistyka. Pięć. Cóż, inny artysta, związany z krakowską Akademią, rzeźbiarz, rysownik

i malarz, Jacek Waltoś, jak sam sądzi, dla podobnych powodów stosuje zasadę czterech kolorów…

D. Cz. – A jak z uznaniem Górowskiego jako artysty?

J. K. – Rosło nieustannie… no i tu mu było żal umierać. Liczba zamówień na plakaty, z jakimi zwracano się do niego, w ostatnich latach gwałtownie rosła, a on słabł w zmaganiu z chorobą, nowotworem. I coraz mniej zamówień przyjmował. Jest już doceniony, jest już uznany, rozpoznawalny, a on nie tylko że chory, to nie chce żyć zarabianiem. W nowych plakatach nie powiela siebie. Nie jest epigonem samego siebie. Zdobywa kolejną prestiżową międzynarodową nagrodę za plakat, I Nagrodę na 11. Międzynarodowym Biennale Plakatu w Meksyku, w 2010 roku, ale serce wkłada już w *Rachunek istnienia*… Dzieło to tworzył z pobudek ideowych, w wewnętrznej rozmowie ze samym sobą, a nie z myślą o uznaniu… W tym „rachunku", w tym rozliczeniu nawet artyzm schodzi na drugi, trzeci plan…

P. T. – A szybko pracował?

Dużo. Niezależnie od wszystkiego, od zleceń, uznań, mód, rzucał na papier swoje pomysły, rozwijał wizje. Miał pudełko, do którego wkładał te kartoniki, te pocztóweczki, na których sobie coś narysował. Niektóre z takich szkicowych obrazów rozwijał do postaci plakatu w odpowiedzi na konkretne zlecenie. Szukał w swym pudełku czegoś adekwatnego, analogicznego, bliskiego względem tematu wyznaczonego w zleceniu. Często, grzebiąc tam, miał nowy pomysł i z tego trzeciego coś wychodziło.

P. T. – Czy prócz tych szkiców robił plakaty jeszcze ze zdjęcia?

J. K. – W przeszłości wykorzystywał nawet wprost obraz fotograficzny w plakacie. Fotografią posługiwał się także jako formą szkicu. W szczególności sam pozował do zdjęcia. Grał pozując.

Spod jego ręki wyszło mnóstwo szkiców. Nie wiem, jak to zrobić, ale warto by je wydać, pokazać światu w opracowaniu typu album. Nie wiem, jak dotrzeć do aktualnych właścicieli wielu szkiców, którym je podarował wraz z projektem plakatu.

Długo nie doceniał tych szkiców, skoro je tak łatwo rozdawał. Te szkice to nie tylko szkice. Podkreślałem ich samoistną wartość, także w związku z wystawą Mietka, której byłem, jak mi to powiedziano, „kuratorem", wystawą *(Auto)portrety. Plakaty i szkice*.

P. T. – Czyli plakat powstawał albo ze szkicu odręcznego albo ze zdjęcia?

J. K. – Górowski traktował zdjęcia też dość twórczo. Nawet ten skromny zestaw, który widać na wystawie *(Auto)portrety* pokazuje, że same zdjęcia są ciekawe. To nie są takie zdjęcia mechanicznie zrobione. Wykorzystując fotografię, Górowski nie stara się odrysować fotografii, jak jacyś hiperrealiści. Narzędzie, którym pracuje, i farby, które stosuje, mają inną naturę i nie ma sensu udawać fotografii. Powstaje coś podobnego, ale nie dosłownie. Tak było z tym autoportretem, na którym wygląda jak kobieta. Przy czym, znowu przyjdzie jakiś powiedzmy profesor rysunku i powie: „ale jakże ta ręka jest tak nieanatomicznie narysowana, tak nierealistycznie". Tymczasem on nie stawiał sobie takiego celu, żeby z wiernością tego typu oddać rękę. Nawet na fotografii ta ręka jest już tak doświetlona, że staje się balonowata, a jak ją rysuje, to ona już zupełnie nie jest li tylko ręką. Tam jest jakby nadmuchany balon w kształcie ręki, a gdyby Panie dobrze popatrzyły, to ta dłoń zamienia się w uda, jakby kończyny, można zobaczyć pośladki…

D. Cz. - Czy mogę zapytać o jego uczniów?

J. K. – Pod tym względem bieda. Był tak zmienny, tak chimeryczny, że właściwie nie ustanowił jakiejś szkoły.

P. T. – Ale mówił o mistrzu; że nauczyciel i uczeń to jest kontynuacja…

J. K. – Takiej relacji nie miał. Natomiast wiele osób go podziwia, podziwiało, ale trudno powiedzieć, że wywarł taki wpływ, żeby dało się pokazać dzieła, które są echem jego dzieł, choćby powidokiem jego dzieł.

P. T. – Może bali się kopiować może. On ma taki styl, że się poznaje jego plakaty.

J. K. – Były takie prace, co do których się pomyliłem i to nie był Górowski, ale to były po prostu naśladownictwa. Nic w tym nie było odkrywczego, trudno powiedzieć, że to był uczeń, który przerósł mistrza, albo że się wyzwolił spod mistrza i sam czegoś dokonał. Pod tym względem… może to czas pokaże, a może za mało wiemy, co się wydarzyło w Japonii, gdzie on podobno był bardzo dobrze odebrany.

P. T. – Długo tam był?

J. K. – On tam długo nie był, ale… Yusaku Kamekura go odkrył i wprowadził na listę stu najlepszych grafików świata – w miarodajnym piśmie „Creation". I potem Górowskiego zaproszono do Japonii, miał cykl wystaw, podróży. Wypłynął tam i między innymi tam znalazł odbiorców. Drugie takie miejsce, bardzo ważne dla niego, to Meksyk, gdzie zdobył dwa razy pierwsze nagrody.

P. T. – A gdzie on mieszkał tak ogólnie?

J. K. – W Krakowie. Mógł wyemigrować, mógł uczyć w Kanadzie przykładowo. Pojechał, pouczył tam rok i nie wytrzymał, bo czuł, że by zdradził Polskę. Pod tym względem Mietek był zupełnie w porządku. Co z tego, że by wybrał lepszy świat, lepsze życie, jak on czuł się tutaj potrzebny, tu są jego korzenie i jakieś zobowiązania. To nie tak, że on w roku 1980 czy 1981 – a uczestniczył w ruchu Solidarności – pokrzyczałby sobie, a potem znalazłby pierwszy lepszy pretekst, aby wyemigrować i tam zacząć nowe życie. Chociaż on nie musiałby tam dopiero szukać sobie miejsca, pracy… Mietek nie szedł na takie skróty.

P. T. – Jego plakaty są tak bardzo, może się Pan Profesor nie zgodzi, europejskie. Gdyby pojechał do Japonii i zaczął tam tworzyć, to mogłoby się okazać, że to zaraz szybko zgaśnie, bo one mają takiego ducha europejskiego. Mam takie wrażenie. W Stanach Zjednoczonych chyba trzeba by robić coś innego?

J. K. – Ale Japończycy mają swoje snobizmy i swoje takie ciągotki: u nas na japońszczyznę, a oni odwrotnie. Do Japonii by nie pojechał, ale Kanada czemu nie. Znał tam masę ludzi, którzy mu mówili, uniwersytet w tej francuskojęzycznej części chciał mu dawać zatrudnienie, a francuski był językiem, w którym on sobie jakoś radził. Pojechał jeszcze wcześniej na stypendium do Francji, chyba w 60., do ukochanych miejsc Cezanne'a – bo on kochał Cezanne'a , pod jego wpływem bardzo dużo tworzył. W tym sensie on był bardzo europejski – Mietek.

P. T. – Chyba to widać. Nasz kolega, który był także na wykładzie Pana Profesora, tego Cezanne'a zaraz zauważył.

J. K. – Jest Cezanne jego mistrzem, a kto będzie uczniem – trudno powiedzieć.

D. Cz. – Więc nie było też żadnej grupy skupionej wokół niego?

J. K. – To był zbyt osobny człowiek, on kochał niezależność. Zamiast być ze studentami, wolał być w tej lub owej wiosce podkrakowskiej czy nowosądeckiej, gdzie wędrował od domu do domu, szukając skarbów, tzn. przedmiotów, które tam już uchodziły za śmieci, za nieużyteczne. Górowski jak antropolog, badacz kultury, wyszukiwał a to coś do robienia masła, a to jakiś zydel, albo fajny obrazek Matki Boskiej, a to krzyż, jakąś figurkę, rzeźbę. Odkrył kilku twórców ludowych i pozwolił im wypłynąć. To nie było tylko zbieractwo – miał niezwykłą zdolność porozumienia się z ludźmi. Zdobywał te przedmioty, które były ukryte przed światem, ale to jemu dopiero i właśnie jemu „tubylcy" je pokazali i on potrafił je od nich wydobyć i – nie powiem wyłudzić – ale ocalić. Miał sporą kolekcję takich rzeczy, dzieł.

P. T. – Rozpoznawali w nim swojego człowieka.

J. K. – Tak, i potrafił z nimi rozmawiać. On się cieszył po prostu tymi ludźmi.

P. T. – Nie miał ucznia, bo nie chciał mieć ucznia?

J. K. – To jest nie do wyobrażenia w stosunkach uniwersyteckich – on miał tylko jednego magistranta! Nie starał się o tych magistrantów. Więcej miał uczniów, gdy zaczął pracować w uczelni imieniem Modrzewskiego, tam uczył projektowania graficznego, a nie sozologicznego czy alternatywnego. Spotykam wiele osób, które są zakochane w Górowskim po kontakcie z nim w tamtej szkole.

D. Cz. – Dziękujemy bardzo za rozmowę.

J. K. – Tak, ja też, ale była zabawa! Ale plakaty fajne?

D. Cz. – Bardzo i fascynujący człowiek się zza nich wyłania, dzięki Pana opowieściom.

Z profesorem Januszem Krupińskim rozmawiały
Dominika Czakon i Paulina Tendera

Janusz Krupiński, publikacje poświęcone twórczości Mieczysława Górowskiego:

Pytanie o (nie)rzeczywistość. Szkice o twórczości Mieczysława Górowskiego / A Question of (Un)reality. Sketches on the Art of Mieczysław Górowski [w:] *Mieczysław Górowski, Plakaty / Posters* Maciej Pawłowski (red.) Rzecz Piękna, Kraków 2004 s. 12–47.

Homo inversus. Mieczysława Górowskiego obrazy preteksty [w:] *Mieczysław Górowski. Obrazy* Janusz Krupiński (red.) Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2011 s. 6–16.

Kurtyna Górowskiego [w:] „Wiadomości ASP" 2011 nr 54 s. 46–49.

Górowski: Kim jest człowiek [w:] „Kraków. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 2011 nr 10 (84) s. 68–71.

Górowski: (auto)portret [w:] *Górowski, (auto)portrety* Katalog wystawy, Wydział Form Przemysłowych ASP Kraków 2012.

Rachunek istnienia, rachunek życia, rachunek sumienia… Górowskiego lustro i oko rozpaczy [w:] *Mieczysław Górowski, Rachunek istnienia czyli multiplikowany autoportret fizyczny i duchowy* Janusz Krupiński (red.) Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2012 s. 6–25.

ŁUCJA DEMBY

UDAJĄC ŻYCIE. POZIOMY ZNACZEŃ W SPEKTAKLU ANDRZEJA BUBIENIA *UDAJĄC OFIARĘ*

Oleg i Władimir Presniakowowie *Udając ofiarę* Andrzej Bubień (tł. reż.) Anita Bojarska (scen.) Piotr Salaber (muzyka) Olga Wąchała (ruch scen.) Maja Barełkowska, Marta Bizoń, Iwona Sitkowska, Piotr Franasowicz, Andrzej Franczyk, Tadeusz Łomnicki, Kajetan Wolniewicz, Zbigniew Kosowski i inni (obsada) premiera 20 maja 2011 roku, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie

---

Na początku jest tylko muzyka i mrok, i wszechobecna na scenie woda – pierwotny żywioł, z którego narodzi się materia spektaklu. Światło wydobywa z mroku postać leżącą na łóżku; druga, w głębi sceny, wyłania się z mgły. To Ojciec przychodzi we śnie do Wali, bo tylko tak może go już odwiedzić po swojej śmierci: „znalazłem ja drogę do Ciebie", „jam częścią bezkresnego świata". Ojciec przybywa więc z zaświatów, idzie po wodzie, co na razie może jeszcze kojarzyć się z czymś nadnaturalnym, nasuwać na myśl Chrystusa i życie pozagrobowe. Ale tak naprawdę bohater spektaklu Andrzeja Bubienia mógłby powiedzieć, niczym Konrad z *Wyzwolenia*: „Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła"[1], obaj bowiem przybywają z tej jedynej liczącej się tutaj przestrzeni, jaką jest – teatr. I z tradycji teatru wywodzi się bez wątpienia zarówno Ojciec, jak i ten, któremu się to wszystko śni – Wala. Chociaż w pierwszych scenach polskiemu widzowi może się kojarzyć z bezimiennym bohaterem *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, w sztuce braci Presniakowów obdarzony jest on rysami proweniencji wyraźnie szekspirowskiej.

---

[1] S. Wyspiański *Wyzwolenie. Noc listopadowa* Kraków 1987 s. 8.

„Ruski Hamlet" – tak (nieco lekceważąco) nazwał bohatera *Udając ofiarę* Łukasz Maciejewski[2]. I rzeczywiście spektakl Andrzeja Bubienia w Teatrze Ludowym rozpoczyna się od nagromadzenia motywów i aluzji jawnie hamletowskich. Ojciec nawiedza Walę niczym Duch Ojca Hamleta. Aby skojarzenie to było jeszcze bardziej oczywiste, informuje syna, że „wyprawiła go w drogę żona i brat". Sam Wala, szukający sensu życia i prawdy o swoich najbliższych, jest, podobnie jak duński książę, „chłopcem z książką". I podobnie jak królewicz Hamlet, nie potrafi znieść wszechobecnego wokół udawania. Nie jest już jednak tak naiwny, aby dziwić się, że „można się uśmiechać i być łotrem". Wala jest bowiem Hamletem współczesnym i rosyjskim, a twórcy sztuki i spektaklu zetknęli się już z postmodernistycznym kryzysem wartości. Właśnie dlatego próbują tych wartości bronić.

Z pozoru wszystko jest w tej rosyjskiej wersji *Hamleta* pospolite i zdegradowane. Matka i wuj Piotr nie przypominają Gertrudy i Klaudiusza, są nie tylko pozbawieni poczucia moralności, ale także najzwyczajniej prostaccy i wulgarni: on łapczywie je łyżką, wychwalając zalety tej rosyjskiej „pałki z podbierakiem", ona, nie krępując się obecnością innych osób, podciąga bieliznę pod zadartą spódnicą. Nawet motyw „chłopca z książką" zostaje przedstawiony groteskowo: w jednej z początkowych scen Matka nerwowo zarzuca Walę ogromną ilością książek, niektóre z nich wpadają do otaczającej ich wody; w ten sposób z hamletowskiego „chłopca z książką" staje się on „chłopcem ze stosem książek". A jednak wszystko to nie umniejsza wagi problemu – posługując się w swej sztuce groteską, Oleg i Władimir Presniakowowie wpisują się w znakomitą rosyjską tradycję, wytyczoną między innymi przez Gogola i Czechowa. Bawią widzów humorem znakomicie podpatrzonych w życiu i groteskowo przerysowanych scen po to, aby ostatecznie zadać im gogolowskie z ducha pytanie: z czego się śmiejecie? – i z całą mocą uświadomić, że to, co oglądają, jest tragiczne.

Gdyby pokusić się o jeszcze jedno skojarzenie, pozwalające usytuować sztukę braci Presniakowów i spektakl Bubienia w kontekście określonej tradycji rosyjskiej estetyki, można by przywołać nazwisko Nikity Michałkowa, który w filmie *Krewniacy* (1981) zgromadził szereg groteskowo-satyrycznych scen ze współczesnej rzeczywistości po to, by ustami swojej bohaterki, Marii, powiedzieć widzom: „Wy nie tak żyjecie". „Wy" to u Michałkowa mieszkańcy współczesnego dużego rosyjskiego miasta. U Presniakowów przesłanie całości (i zarazem ostrze satyry) także w sposób niepodlegający dyskusji dotyczy Rosji; błędem byłoby jed-

[2] Ł. Maciejewski *Ruski Hamlet jest lekkoduchem* „Polska Gazeta Krakowska" 2011 nr 125 s. 14.

nak ograniczanie się w tym wypadku tylko do jednego obszaru odniesienia. W przedstawieniu Bubienia w precyzyjny sposób nakładają się na siebie i wzajemnie warunkują kolejne warstwy tej sztuki.

Na pierwszym, najniższym (choć perfekcyjnie w spektaklu wygranym) poziomie znaczeniowym *Udając ofiarę* jest groteskową komedią. Fabuła sztuki braci Presniakowów jest tyleż absurdalna, co prosta: jest to opowieść o młodym człowieku, który zawodowo para się odgrywaniem ofiar morderstw w dokonywanych przez rosyjską milicję rekonstrukcjach przebiegu zbrodni. Wszystkie sceny, w których Wala uczestniczy w tym charakterze, są absurdalne, zaś główny bohater sztuki – paradoksalnie – wcale nie wysuwa się na plan pierwszy w dziedzinie u d a w a n i a. Prowadzący śledztwo Kapitan, mimo pozornej dbałości o szczegóły (na jego polecenie seksowna milicjantka rejestruje kamerą rekonstrukcje przestępstw), nie dba o to, aby wyjaśnić, kto naprawdę jest winny. Bardziej interesuje go jak najszybsze zamknięcie sprawy oraz zabranie z miejsca zbrodni rzeczy, które mogą mu się przydać, choćby miały to być koronkowe majtki w prezencie dla ponętnej kamerzystki. Zdumionemu tym faktem Wali tłumaczy, że ta intymna część damskiej garderoby jest dla niego „wizualną podstawą" do wspomnień, dzięki którym będzie mógł napisać w przyszłości książkę. Już po tej pierwszej „rekonstrukcji" widz może mieć wątpliwości, czy w efekcie śledztwa ukarane zostaną osoby naprawdę winne; kolejne sceny nie pozostawiają co do tego żadnych złudzeń. Brawurowo wyreżyserowana i zagrana scena na basenie jest już właściwie jedną wielką grą pozorów, której niezrównany komizm opiera się na fakcie, iż z powodu braku slipek na zmianę bohaterowie obok basenu odtwarzają pływanie „na sucho". Kwintesencją udawania i zarazem momentem przełomowym okazuje się jednak scena rekonstrukcji trzeciego przestępstwa, w restauracji japońskiej. Tutaj symulowana jest już nie tylko zbrodnia i zaangażowanie w odkrycie jej prawdziwego sprawcy; japońska restauracja staje się swego rodzaju mikrokosmosem, w którym, jak w soczewce, skupiają się problemy przedstawionego świata. Wszystko jest tu nieautentyczne: Rosjanka przebrana za „starą Japonkę" (syndrom czasów, w których przed co drugą restauracją stoją „samuraje na progu"), świeża ryba, która okazuje się mrożona... Symbolicznego charakteru nabierają w tej sytuacji słowa „Japonki", że serwowana u nich na surowo ryba jest tak sterylna, że na pewno nie zawiera robaków: „w niej to już nic nie ma, taka jest sterylna". Nicość, pustka i brak wartości doprowadzają w tej scenie do wybuchu, który tylko z pozoru ma charakter komediowy, choć tak odbiera go spontanicznie znaczna część publiczności. Długi monolog Kapitana, wykrzyczany nie tylko z dużą dozą ekspresji, ale także z przesadnie dużą ilością słów uznawanych powszechnie za

niecenzuralne, jest tak groteskowo przerysowany, że siłą rzeczy musi budzić w pierwszej chwili śmiech. W istocie jednak ten wybuch emocji świadczy o tym, że coś w tym cynicznym do tej pory człowieku pękło, że nie potrafi już dłużej udawać ani godzić się na świat wartości pozornych. Bezpośrednim impulsem do tak gwałtownej reakcji Kapitana jest stwierdzenie oskarżonego, że przyłożył broń do głowy kolegi i wypalił – a raczej nonszalancka prostota, z jaką to przyznaje. Okrzyk Kapitana: „Po kiego ch… wypalił, k…" – i oskarżenie zabójcy o „mózgojebstwo" niektórym widzom mogą wydać się tylko wulgarne, innym zaś zabawne (zwłaszcza w połączeniu z równie pełnym ekspresji monologiem na temat członków piłkarskiej reprezentacji, którzy bardziej niż o sport dbają o swych stylistów i własny wygląd w trakcie meczu). Ale to w tej właśnie scenie, pośród przekleństw, padają kluczowe dla spektaklu zdania: „skąd wy się wszyscy wzięliście, czego od życia chcecie?", „bawicie się w życie, a ci, dla których to poważna sprawa, zaczynają wariować" – i wreszcie dosadne: „udajecie, żeby się od was odpierdolili". I w tej też scenie Kapitan wskakuje po raz pierwszy do wody, wypełniającej przestrzeń całej sceny.

Scenografia *Udając ofiarę* zasługuje z całą pewnością na uwagę. Jest prosta, lecz zarazem funkcjonalna – ściany, okno, łóżko, pomost na wodzie. O jej oryginalności stanowi przede wszystkim połyskująca na scenie tafla wody, która w połączeniu z grą świateł stwarza niepowtarzalną aurę tego przedstawienia. Gwoli uczciwości należy dodać, że nie pierwszy to i nie jedyny spektakl, w którym scena zalana jest wodą – w Krakowie na przykład pomysł ten został wykorzystany w III akcie *Eugeniusza Oniegina* (2010) w reżyserii Michała Znanieckiego w Operze Krakowskiej. W *Udając ofiarę* nabiera on jednak wymiaru symbolicznego, ściśle związanego z głębokim poziomem znaczeń tego właśnie przedstawienia.

Woda jest utrwalonym kulturowo żywiołem pramaterii, symbolem życiodajnej siły i oczyszczenia. W przedstawieniu Andrzeja Bubienia jest ona dodatkowo (czy może właśnie w związku ze swymi symbolicznymi konotacjami) obszarem dla bohaterów niedostępnym. Woda otacza ich ze wszystkich stron, ale oni mogą się poruszać tylko „suchą stopą", na platformie popychanej przez marynarzy. Podział przestrzeni na „mokrą" i „suchą" w sposób wyraźny jest równoznaczny z podziałem na obszar prawdy i udawania. Na platformie wszyscy coś udają – uczucia, zainteresowania, ideały, dążenie do prawdy; po wodzie spośród bohaterów sztuki może chodzić tylko Ojciec – ten, który przebywa już w innym, pozaziemskim wymiarze. Przede wszystkim jednak jest ona dostępna dla tych anonimowych postaci w marynarskich ubraniach, które zdają się sterować życiem niezdających sobie z tego sprawy ludzi. Trudno uniknąć w tym momencie skojarzenia z filmem *Matrix* (1999) braci Wachowskich, obra-

zem, który w czasach najnowszych skutecznie wyparł utrwalone w świadomości masowej przez długą tradycję odniesienie do Platońskiego świata idei. Bohaterowie *Udając ofiarę* żyją w świecie, który wydaje im się prawdziwy, normalny, taki, jaki być powinien; w istocie jednak, o czym sami przekonują się na każdym kroku, jest on oparty jedynie na pozorach. Świat prawdy z całą pewnością jest gdzie indziej; w języku filmu powiedziałoby się, że poza kadrem. W zaświatach, w świecie idei? W każdym razie na pewno nie tu.

Dlatego właśnie moment, w którym Kapitan, w trakcie swego spazmatycznego monologu, zeskakuje z pomostu do wody, trudno uznać za zbieg okoliczności; prawdziwa sztuka nie zna zresztą przypadków, a na pewno nie powinna ich znać sztuka reżyserii. W wodzie chodzą tutaj tylko ci, którzy nie należą do świata nieustannego udawania, jest ona (zwłaszcza dla Wali) żywiołem budzącym lęk, lecz jednocześnie oczyszczeniem. Moment, w którym Kapitan wskakuje do wody, jest więc chwilą prawdy.

Rzeczywistość, przeciwko której protestuje bohater spektaklu, to w dużej mierze współczesna Rosja. Wątek rosyjski jest tu stale obecny, sam Kapitan przyznaje, że kieruje oskarżenia przeciwko pokoleniu swoich trzydziestoparoletnich rodaków. W sztuce Presniakowów ścierają się ze sobą, karykaturalnie zderzone, dwie Rosje: ta, w której jada się za pomocą tradycyjnej „pałki z podbierakiem", i druga, „nowoczesna", w której je się pałeczkami, a restauracje, z lepszym lub gorszym skutkiem, stylizowane są na japońskie. W pełni pozytywnego obrazu Rosji trudno się tu jednak doszukać, tak w teraźniejszości, jak i w przeszłości: Wala wspomina o fałszowaniu („pisaniu na nowo") historii, w karykaturalnej postaci, ale wciąż obecne, jako pozostałość po Związku Radzieckim, są konflikty i lęki wobec ludności kaukaskiej. Jeśli sztuka Presniakowów jest pytaniem o współczesną Rosję, to ona sama, główna bohaterka, jest nieobecna lub też – tak jak wszystko – nieautentyczna. Brak tu tradycyjnie pojmowanej „rosyjskiej duszy", brak obrazu ojczyzny, z którym można by się utożsamiać, zostały tylko karykaturalne wynaturzenia.

Gdyby określić *Udając ofiarę*, jak czyniono to w przypadku niektórych realizacji (teatralnych i filmowych) tej sztuki, mianem „czarnej komedii", to jej przedmiotem z całą pewnością nie jest jedynie Rosja, ale cały współczesny świat. Co więcej, określenie gatunkowe „komedia" (nawet w połączeniu z epitetem „czarna") można by w tym wypadku uznać za uzasadnione tylko w takim rozumieniu, w jakim posługiwał się nim Balzac, tworząc swoją *Komedię ludzką*. Sztuka Presniakowów i spektakl Bubienia pokazują świat, w którym nie da się żyć, świat pozorów i udawania, w którym człowiek dusi się, całkowicie osamotniony w swym bólu istnienia.

Motyw braku powietrza, którym można by swobodnie oddychać, pojawia się tu parokrotnie, w sensie dosłownym i metaforycznym. W komiczny sposób jest odgrywany w scenie na basenie, kiedy oskarżony o morderstwo Zakirow nie jest w stanie udowodnić, że potrafi nie oddychać tak długo, jak wynika to z jego zeznań. W sensie przenośnym wpisuje się z całą pewnością w tę wizję świata lęk Wali przed zaprogramowaniem wszelkich działań, jakiemu daje wyraz w rozmowie z wujem Piotrem. Najbardziej wyrazista pod tym względem – bo łącząca w sobie kilka lejtmotywów spektaklu – jest jednak scena „podduszania" Wali szalikiem – najpierw przez narzeczoną, potem przez matkę. Motyw duszenia się otaczającą rzeczywistością jest tu wygrany w sposób wyjątkowo wyrafinowany i perwersyjny, nie tylko w sensie erotycznym, choć taki właśnie charakter ma ta scena. Ola zaciska szalik na szyi Wali na jego prośbę, jak gdyby chciał się on w ten sposób jeszcze mocniej zachłysnąć odczuwanym na co dzień brakiem powietrza – to jedna z powtarzających się w tym przedstawieniu prefiguracji śmierci, tak jak przygotowaniem do niej (do śmierci własnej i do zabicia swoich bliskich) jest udział w rekonstrukcjach morderstw. Tego metaforycznie pojmowanego tlenu wyraźnie brakuje nie tylko Wali, choć to w jego osobie – jako współczesnego Hamleta – skupiają się odczucia, że „Dania jest więzieniem". W trakcie tej rzekomo miłosnej sceny także Olga mówi na jednym oddechu, wybuchając co chwila histerycznym śmiechem, zwłaszcza wtedy, gdy wspomina o „udanym związku". Na swoistym, choć precyzyjnie skomponowanym od strony muzycznej „bezdechu" śpiewać będzie również pseudo-Japonka w restauracji.

W scenie z szalikiem w sposób wyjątkowo przejmujący pokazana zostaje ludzka samotność, nie tylko w seksie, choć wszystkie występujące tu osoby zadowalają się surogatami erotycznymi, niedopuszczającymi możliwości autentycznej relacji uczuciowej z drugim człowiekiem. Poprzez fakt, że odbywa się to na tej właśnie płaszczyźnie, która z założenia powinna być dla człowieka ostoją wobec obcości świata (relacje z matką, chwile intymności erotycznej), temat samotności, konsekwentnie prowadzony od początku spektaklu aż po jego finał, staje się tu wyjątkowo drastyczny, rani swoim okrucieństwem. Matka dusi Walę w sensie nie tylko fizycznym, dręczy go także przywoływaniem jego lęków, przypomina, jak bał się wejść do wody, czyni to zaś z odcieniem sadystycznej satysfakcji. Scena ta pozostaje w pamięci także dzięki wyrazistej symbolice: łóżko, na którym znajduje się Wala, nasuwa skojarzenia z jakimś dziwnym grobem lub kokonem; on sam, prawie nagi, wygląda niczym Książę Niezłomny z legendarnego spektaklu Jerzego Grotowskiego, bezbronny wobec świata, w którym żyje.

„Dusisz się, ale nikogo to nie obchodzi" – mówi ojciec Wali i on to właśnie, przybysz z zaświatów, jest postacią, która najostrzej, z dystansu, postrzega tragizm świata, w którym próbuje żyć jego syn. Na początku spektaklu stwierdza wprawdzie, że sensem istnienia jest dla mężczyzny spłodzenie potomka, ale okazuje się, że samo powołanie nowego życia nie wystarczy. Z perspektywy końcowego, dramatycznego monologu Wali może być ono nawet uznane za akt swoistego okrucieństwa – rzucenie na głęboką wodę bezbronnego człowieka i zostawienie go samemu sobie w świecie, w którym wszystko jest udawane. Postać zmarłego Ojca pojawia się w spektaklu parokrotnie, pełniąc funkcję swego rodzaju jednoosobowego chóru – puentuje on sceny komentarzami, nadając temu, co widz zobaczył, właściwy, tragiczny sens. Ale w świecie jawy Wala nie może liczyć na oparcie i zrozumienie ze strony swoich bliskich. Dla jego matki nie ma istotnej różnicy nie tylko pomiędzy chlebem a makaronem, ale także między nieżyjącym już mężem a jego bratem (w spektaklu Bubienia gra go ten sam aktor), intymnością i jej brakiem, prawdą a udawaniem; liczy się tylko to, by przetrwać: „Muszę żyć, ty musisz żyć, musimy żyć". Pytanie, jak to życie powinno wyglądać, aby dawało poczucie sensu istnienia, łatwiej pojawia się w beztroskiej rozmowie z kapitanem milicji i jego asystentką niż w gronie osób z pozoru najbliższych.

Warto powrócić w tym momencie do wątku zasugerowanego na początku artykułu, a więc do istoty samego teatru. Wydaje się on sztuką predestynowaną w sposób szczególny do tego, aby mówić o tym wszystkim, co dotyczy prawdy i udawania. W teatrze zawsze, w stopniu dużo większym niż w filmie, żywo obecny był nurt, który można by nazwać swego rodzaju poczuciem misji. Bez względu na to, czy będziemy mówić o tragedii greckiej, sztukach Szekspira, klasycystycznym teatrze francuskim, monumentalnych wizjach Stanisława Wyspiańskiego, „teatrze wielkiej niezgody" Konrada Swinarskiego, „akcie całkowitym" Jerzego Grotowskiego czy setkach innych koncepcji teatralnych, w teatrze poprzez kolejne tysiąclecia jego istnienia wciąż obecne jest dążenie do odkrywania prawdy o człowieku; dążenie, które można by niejednokrotnie nazwać „drążeniem" – drążeniem bytu, wwiercaniem się weń, kosztem ogołocenia ze złudzeń. Ta podskórna, lecz fundamentalna zarazem tendencja, stanowiąca w znacznej mierze o specyfice sztuki teatralnej, dotyczy spraw najbardziej istotnych dla ludzkiej egzystencji i nie można ograniczać jej li tylko do doraźnych, aktualnych w danym momencie dziejowym problemów. Jak mówi Agnieszka Glińska:

> Nie wierzę w teatr publicystyczny. […]. W teatrze tylko uczucia są prawdziwe. Teatr jest dotykaniem marzeń, dociekaniem zagadki, jaką jest człowiek. Miejscem, gdzie się stawia pytania[3].

A jednak teatr jest też miejscem nieustannego udawania – nie tylko dlatego, że coś się tu wciąż „odgrywa", ale także dlatego, że odbiera wiarę w stałość i niezmienność przekazywanych widzowi prawd. Stwierdzenie, że każdy spektakl jest inny, niepowtarzalny, bo odgrywany na żywo i zależny od wielu zmiennych czynników, jest banałem, powtarzanym od dawna. Nowohuckie przedstawienie Andrzeja Bubienia (podobnie zresztą jak inne realizacje tego reżysera) imponuje tak niezwykłą precyzją pracy reżyserskiej, że z pozoru powinno przeczyć powyższym słowom. Oglądałam spektakl kilka razy, podziwiając za każdym razem niezmiennie wyrównany poziom gry aktorskiej i całego przedstawienia. Ale ostatnim razem, po przerwie wakacyjnej i próbach wznowieniowych, zaskoczyły mnie drobne zmiany, niedostrzegalne dla widza, który pojawił się po raz pierwszy, i nieburzące spójności przedstawienia, a nawet przeciwnie – wzmacniające ją. Najbardziej poruszył mnie fakt, że wspominana tu wcześniej scena z wpadającymi do wody książkami została nie tyle usunięta, ile dyskretnie zmodyfikowana. Zabieg to właściwie nieomal kosmetyczny na materii spektaklu: ten sam dialog, zachowania aktorskie, sytuacja, scenografia – i tylko ten jeden drobiazg, że książki nie wpadają do wody. Widz lub recenzent, który wcześniej obudował ten znak sceniczny pewnymi wyobrażeniami i tropami interpretacyjnymi, ma prawo poczuć się nieco skonsternowany: Wala nadal pozostaje chłopcem ze stosem książek, a woda – żywiołem prawdy, ale wszystko zostaje jakby o ton wyciszone.

Jedną z dziedzin nauki o literaturze jest tekstologia, poszukująca – na przekór zmianom, wprowadzanym do utworu przez samego autora lub osoby, w których ręce tekst się dostał – wersji modelowej dzieła, „jedynej prawdziwej". Spektakl teatralny byłby dla tekstologów, tropiących zmiany wprowadzane do dzieła, materiałem niezwykle wdzięcznym, lecz jednocześnie – nie do opanowania. Teatr żyje tylko w nieustannym ruchu twórczym, z każdym nowym przedstawieniem aktorzy powtarzają przed widzami swoją „wyuczoną lekcję", lecz za każdym razem jest ona trochę inna – tak jak lekcja w szkole czy wykład na uniwersytecie. Do użycia takiego porównania, nieodbierającego bynajmniej teatrowi jego magii, uprawomocnia zresztą wypowiedź samych autorów. „Ta sztuka grana jest w wielu europejskich krajach – mówił w jednym z wywiadów Oleg Presniakow – Główną przyczynę takiego sukcesu widzę w tym, że sami pró-

[3] A. Glińska *Lubię być Polką* „Zwierciadło" 2008 nr 7 s. 43.

bujemy w niej zrozumieć, co dzieje się dziś z człowiekiem. To jest próba artystyczna, nienaruszająca granic między sztuką a życiem. Tworzy dystans, który pozwala widzom zastanowić się, wynieść z tego doświadczenia jakąś lekcję. Dziś bardzo trudno zrozumieć młodego człowieka – czym żyje, o czym myśli. Myśmy spróbowali to zrobić, opierając się głównie na własnym doświadczeniu”[4].

Czego zatem ma nas nauczyć ta specyficzna, teatralna „lekcja”? Na pewno nie tylko umiejętności dystansowania się do współczesnego świata, w którym jesteśmy tak zakorzenieni, że przestajemy dostrzegać wiele jego absurdów – choć ten aspekt *Udając ofiarę* jest niezaprzeczalnie bardzo ważny. Na najbardziej podstawowym poziomie funkcjonowania spektakl Andrzeja Bubienia jest znakomicie zrealizowaną komedią satyryczną – i tak też w dużej mierze jest on odbierany przez publiczność. Sam reżyser tłumaczy taki kształt przedstawienia względami do pewnego stopnia komercyjnymi, koniecznością „przyciągnięcia widza” do teatru:

> Dzisiejszy świat, dzisiejsza kultura ma to do siebie, że czy nam się to podoba, czy nie, mówiąc językiem rynkowym, produkt-spektakl musi być atrakcyjny dla widza i u Presniakowych[5] tak właśnie jest. Świat, który oni przedstawiają, jest po prostu atrakcyjny, intrygujący, ciekawy. I jeśli widz chce się zatrzymać na poziomie atrakcyjności pewnej anegdoty, którą oni opowiadają, to będzie zadowolony. Natomiast ci – dodaje Bubień – którzy szukają w teatrze czegoś więcej, też znajdą parę interesujących refleksji, będących diagnozą świata, w którym żyjemy, i to jest duża sztuka, żeby połączyć parę myśli o życiu i o świecie z bardzo atrakcyjną formą i ciekawą historią do opowiedzenia[6].

Tych „parę interesujących refleksji”, jak skromnie zauważył twórca przedstawienia, to w istocie to wszystko, co stanowi o jego niezaprzeczalnych, omówionych wcześniej walorach. Przemyślana w każdym szczególe konstrukcja spektaklu pozwala dostrzec, jak na kolejnych poziomach znaczeniowych – od komedii i groteski, poprzez odniesienia do Rosji, po refleksję nad egzystencją ludzką, realnością świata i obecnością w nim Absolutu – precyzyjnie wyłania się odautorskie przesłanie, rozpaczliwy

---

[4] *Warszawa. Przyjadą bracia Presniakow* http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/31620.html [informacja własna, data dostępu: 15.11.2006].

[5] Andrzej Bubień odmienia nazwisko autorów zgodnie z zasadami fleksji języka rosyjskiego.

[6] *Udając ofiarę. Odliczamy dni do premiery*. *Rozmowa trzecia* http://www.ludowy.pl/index.php?action=aktualnosci&page=3&news=346. Wywiad z Andrzejem Bubieniem, dostępny także na wortalu *Teatr w Polsce* http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/117026.html [materiał nadesłany, data dostępu: 13.05.2011].

krzyk przeciwko nieautentycznemu życiu. Krzyk to zaś, rzec by można, tym bardziej tragiczny, że i medium, które go przekazuje, nie jest w stanie uciec od udawania ani wykreować jednolitej, „poprawnej" w sensie tekstologicznym wersji prawdy. A jednak tak w życiu, jak i w sztuce pozorna słabość może się okazać siłą i zaletą. Ulotność teatru daje coś więcej niż tylko niepowtarzalność jednorazowego przeżycia: otwiera ona także wrota poezji.

Poetycka aura towarzyszy spektaklowi od początku aż do finału; przyczynia się do tego w dużej mierze muzyka oraz niezwykłe efekty świetlne. Gra świateł, nie tylko na scenie, ale i na suficie nad widownią, współtworzy wraz z lśnieniem wody niepowtarzalny klimat przedstawienia. Kolejnym scenom przypisane są zmieniające się kolory oświetlenia: niebieski, gdy akcja rozgrywa się na basenie, fioletowy po symbolicznym „zabiciu" wuja, świetliste złote ryby spływają z sufitu w japońskiej restauracji...

Równie istotna i obecna w przedstawieniu w sposób tak wyrazisty, że trudno byłoby jej nie zauważyć, jest muzyka. „Tak naprawdę osoba, z którą najczęściej pracuję, to Piotr Salaber, czyli kompozytor, bo muzyka w teatrze jest dla mnie niezwykle ważna i pełni rolę jeszcze jednego aktora w przedstawieniu – mówi w cytowanym już wywiadzie Bubień – Musi ją tworzyć człowiek, który się ze mną komunikuje bez słów"[7]. Muzyka puentuje tu sceny mocnymi akordami, ale także lirycznie komentuje treść niektórych scen. Niezwykła czystość stylu i spójność kompozycyjna nowohuckiego przedstawienia, z precyzyjnie wygraną przemiennością scen „udawania ofiary" przez Walę w pracy oraz obrazów jego życia prywatnego, znajduje swoje odzwierciedlenie także w przemienności i różnorodności pojawiających się tu estetyk muzycznych. Muzyka na przestrzeni całego spektaklu jest raz ostra i dynamiczna (dysonansowa, z wyeksponowanym saksofonem barytonowym i gitarą elektryczną), to znów emocjonalna i pełna zadumy (fortepian), by w ostatniej scenie wybrzmieć z całą mocą i liryzmem zarazem. Dopiero wtedy, w finale, dysonanse ustępują miejsca harmonii, lecz dziwnie smutnej i nostalgicznej – muzyczny sygnał uspokojenia, które następuje dopiero po śmierci.

Kiedy bohaterowie przy dźwiękach końcowej piosenki oddalają się na platformie, popychanej przez marynarzy w głąb sceny, jak gdyby odpływali statkiem po wodzie, widz może całkowicie stracić orientację, czy są oni żywi, martwi, czy też cudownie zmartwychwstali. „Może umarłem już wtedy?" – pyta Ojciec, opowiadając absurdalną historię z przeszłości o konserwie rybnej, wyłowionej z morza, którą struli się wszyscy marynarze. Ale ten sam Ojciec, który – dosłownie lub metaforycznie – rozwa-

[7] Tamże.

ża swoją niegdysiejszą „śmierć", umarł już przecież w przedakcji spektaklu, „wyprawiony w drogę" przez żonę i brata, teraz zaś, w finale, nagle „zmartwychwstaje" z ciała tego, który go kiedyś prawdopodobnie otruł.

W zakończeniu spektaklu, w efekcie gry konwencjami i odejścia od realistycznego trybu narracji, spektakl Bubienia może nasuwać skojarzenia z postulatem wysuwanym w ostatniej fazie Wielkiej Reformy Teatralnej – obnażenia konwencji sceny. Trupy wstają, odgrywają (lub raczej: rekonstruują) własne umieranie. Nie wiadomo, czy to, co oglądamy, dzieje się w tej chwili, czy jest rekonstrukcją tego, co wydarzyło się wcześniej. To, co było dotąd tak bliskie rzeczywistości, że mogło ranić, ulega z nagła odrealnieniu – metafizyczny monolog Ojca jest już odległy o lata świetlne od brawurowej, komediowej akcji; oddalający się w głąb sceny bohaterowie spektaklu nasuwają na myśl filmowy odjazd kamery, a poprzez symboliczny układ postaci (bezwładne ciało syna na rękach Ojca) – pietę. I nad tym wszystkim w finale zaczyna jeszcze dominować autentyczna poezja teatru, wzbogacona przez muzykę, która po wszystkich przemianach, jakim ulegała w trakcie spektaklu, przybiera teraz bez wątpienia swój najdoskonalszy wyraz. W zakończeniu przedstawienie Bubienia osiąga poziom refleksji metafizycznej, jak gdyby wcześniejsze sceny były tylko alegorycznymi przypowieściami, prowadzącymi do – niejednoznacznego wszakże – morału. Dramatyczne pytanie o to, czy Bóg także udaje, spuentowane wprawdzie zostaje przez wyznanie wiary w istnienie kogoś, „kto doskonale wie, że nic nie znika", ale niewiele tu z taniego optymizmu. Zamiast tego zostajemy z niepokojąco wybrzmiewającymi na koniec słowami Ojca, iż „nie ma nic straszniejszego niż przeczucie, że to wszystko nigdy się nie skończy". A jednak nadzieja jest tu także obecna.

W zakończeniu, zgodnie z klasycznymi zasadami *katharsis*, pojawia się sugestia możliwości oczyszczenia z całego wcześniejszego brudu i fałszu. Ballada marynarska, śpiewana przez pseudo-Japonkę we wcześniejszej scenie w restauracji tak, jakby nie mogła ona złapać oddechu (chciałoby się rzec: fałszowana, gdyby nie umniejszało to maestrii celowego zabiegu artystycznego), teraz osiąga swoje pełne, harmonijne brzmienie. Ci, którzy udawali, odchodzą; widz zostaje z oczyszczającym żywiołem wody-prawdy i towarzyszącą jej muzyką, która pozostaje w pamięci jeszcze długo po przedstawieniu. Spektakl traci swą jednoznaczność na poziomie intelektualnym, zyskując jednocześnie walor emocjonalny – i dzięki temu ma on szansę pozostać w świadomości widza jako swego rodzaju „obraz-wspomnienie"[8], obdarzony niezwykłą siłą wyrazu.

[8] Por. E. Morin *Kino i wyobraźnia* K. Eberhardt (tł.) Warszawa 1975.

W pamięci pozostaje jeszcze jedno: powtarzana przez Walę fraza „Uprzedzony – ocalony!", po raz pierwszy wygłoszona przez niego w odpowiedzi na ostrzeżenie Matki, że jeśli nie będzie się starał żyć „normalnie" (a więc: jak wszyscy), może trafić do zakładu zamkniętego. To ostrzeżenie („uprzedzenie") zawisa niczym mroczna chmura nad całym przedstawieniem – niepokojące przypomnienie, że odstawanie od powszechnie przyjętej normy może być groźne w skutkach, nawet jeśli normą tą jest udawanie i kłamstwo.

Ostrzeżeniem dla widza jest obejrzany spektakl, cóż jednak z ocaleniem? Czy po wyjściu z teatru będziemy chcieli ocalić świat przed udawaniem? Jeśli nie, pozostaje nam nadal żyć w ponowoczesnym matriksie surogatów. Nie oczekujmy jednak zbyt wiele po jednym spędzonym w teatrze wieczorze. Wystarczy, jeśli pozostanie nam w pamięci końcowa pieśń o marynarzu i parahipnotyczny obraz oddalających się po wodzie postaci. W taki właśnie sposób sztuka ocala świat – obdarzając swym niepowtarzalnym bogactwem ludzką duszę.

Łucja Demby – e-mail: lucja.demby@uj.edu.pl

DARIA GOSEK

TEATR: NA GRANICY ŚWIATÓW

Samuel Weber *Teatralność jako medium* Jan Burzyński (tł.) Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego „Hermeneia" Kraków 2009, 448 stron.

Wiek XX to wiek zwycięski dla teatru jako metafory: wkroczyła ona do humanistyki i wszystko wskazuje na to, że nie zamierza opuścić swoich pozycji. Pod koniec lat 60. socjolog sir Ralf Dahrendorf[1] uznał metaforę teatru za najważniejszą zasadę wyjaśniania faktów społecznych. Ervin Goffman stworzył, posługując się terminologią teatralną, jeden z najbardziej frapujących opisów rzeczywistości społecznej w książce *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Teatr stał się inspiracją dla socjologów, filozofów, antropologów, dając narzędzia, które pomogły opisać czy też zinterpretować świat. Jednocześnie te, tak nośne, metafory teatru i teatralności świata uległy banalizacji, stając się toposem wysłużonym, czasem nawet nadużywanym; przed naszymi oczyma „rozgrywa się spektakl", dzięki satelitom oglądamy „posunięcia w teatrze działań wojennych", w sejmie możemy „obejrzeć farsę", a my sami stajemy się aktorami, a czasem widzami widowiska. Upowszechnienie toposu świata jako teatru nie dziwi, lecz należy się zastanowić, czy nie powinno dziwić. Wydaje się bowiem, iż nasza zdigitalizowana, wirtualna, elektroniczna rzeczywistość nie ma nic wspólnego z teatrem. A jednak owe metafory nie znikają i służą nam pomocą w sytuacjach, gdy rzeczywistość wymyka się językowi.

---

[1] R. Dahrendorf *Homo sociologicus. O historii, znaczeniu i granicach kategorii roli społecznej* P. Polak (tł.) [w:] P. Sztompka, M. Kucia *Socjologia. Lektury* Kraków 2006 s. 305–316.

Kolejne prace na temat teatru, teatralności, narracji teatralnej stanowią mniej lub bardziej udaną próbę zastosowania tych terminów do opisu rzeczywistości społecznej, politycznej, duchowości współczesnego człowieka, estetyki, etyki itp. Wśród tych prac wyróżnia się książka Samuela Webera zatytułowana *Teatralność jako medium*[2], wydana przez Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego w serii „Hermeneia".

Samuel Weber jest jedną z najważniejszych postaci współczesnej humanistyki. W jego pracach da się zauważyć silną inspirację teorią krytyczną Theodora W. Adorno. Myśl Webera wiele zawdzięcza także dekonstrukcjonizmowi (i filozofii Paula de Mana). Te różnorodne inspiracje zaowocowały specyficznym podejściem do tekstów filozoficznych i literackich, łączącym rozmaite tradycje: psychoanalityczną, dekonstrukcjonistyczną, frankfurcką, tworząc pomimo tego spójną propozycję filozoficzną.

Teatralność jako medium jest książką specyficzną nie tylko ze względu na tematykę i szeroki zakres materiału – Weber analizuje teksty literackie, dramatyczne i filozoficzne, od twórczości Sofoklesa po Kafkę. Jej proces powstawania przypomina nieco procesy powstawania najwybitniejszych i najbardziej rewolucyjnych tekstów teoretycznych o teatrze, takich jak teksty Bertolda Brechta, Wsiewołoda Meyerholda, Erwina Piscatora. Narodziła się ona z konkretnych doświadczeń autora, który w latach 80. i 90. pracował jako dramaturg w niemieckich teatrach i operach. Takie zetknięcie praktyki i teorii jest charakterystycznym rysem myśli teatralnej od XIX wieku po współczesność. Teatr jest jednak jedynie „impulsem", Weber przyjmuje powszechny w niemieckim teatrze model pracy dramaturga, odpowiedzialnego w teatrze za interpretację tekstu, jego ukontekstualnienie, analizę, przenosząc ten sposób pracy nad tekstem na pole filozofii.

Badacz swoją refleksję rozpoczyna od przywołania dwóch modeli interpretowania teatru – klasycznych, niejako „obowiązkowych" i niezwykle wpływowych. Są one punktem wyjścia i w toku lektury zostają odrzucone, poprzez odwołanie się do tekstów „niekanonicznych", opozycyjnych, a przez to (częstokroć) kontrowersyjnych. Platon i Arystoteles, gdyż o tych filozofach mowa, w swoich rozważaniach ustanowili pewien schemat odczytywania teatru: w metaforze Platońskiej jaskini (traktowanej jako teatr cieni) teatr był stadium, które należało przekroczyć, etapem w drodze do zdobycia pełnej wiedzy o świecie. Autor podkreśla siłę oddziaływania platońskiego ujęcia teatru, objawiającego się między innymi w teorii Johna Austina i „pasożytniczego" języka teatralnego. Z drugiej strony Arystoteles w *Poetyce* niejako podporządkowuje teatr literaturze,

[2] S. Weber *Teatralność jako medium* J. Burzyński (tł.) Kraków 2009.

koncentrując się na opowieści teatralnej (rozumianej jako pewna narracja literacka) i pomijając to, co odróżnia opowieść opowiedzianą za pomocą teatru od opowieści przeczytanej: specyfikę języka teatralnego i formy, a przede wszystkim rodzącą się w teatrze wyjątkową więź pomiędzy aktorem a widzem.

Cechą charakterystyczną książki Webera jest jej otwartość przejawiająca się na przykład w unikaniu podania definicji „teatru" czy też „teatralności", ukazaniu ich wieloznaczności czy też (za Derridą) ich nieredukowalności. W pewnym sensie wskazówką, która mogłaby naprowadzić na definicję, jest etymologiczna analiza słowa „teatr". Weber, zestawiając ze sobą dwa słowa: „teatr" i „teoria", wyodrębnia ich źródłosłów – grecki wyraz *thea*, który oznaczać ma miejsce, z którego się patrzy/obserwuje. Z postawą obserwatora wiąże autor takie pojęcia jak dystans, niezaangażowanie, pozorny obiektywizm, wspólne (według Webera) zarówno metafizyce zachodniej, jak i teatrowi zachodniemu. Niezaangażowanej filozofii i teatrowi Weber przeciwstawia nowy model teatru angażującego widzów, niemalże ich hipnotyzującego, zmuszającego do podjęcia działania/refleksji.

W podsumowaniu analizy scenicznych wizji losu Edypa i jego potomków autor *Teatralności jako medium* pisze:

> Wystawienie nie oznacza jednak po prostu, że czyni się coś widocznym: może znaczyć również ukrywanie, tak jak Antygona stara się pokryć prochem ciało Polinika […]. Wyłonienie się takiego wystawienia jako medium, w którym widzialność i niewidzialność mogą współistnieć, a nawet zazębiać się z sobą, wyróżnia także scenę teatralną. Taka scena jest obszarem spektaklu, którego nie da się wyłącznie widzieć bądź słyszeć, ale który trzeba również czytać: rozszyfrowywać, interpretować, przekładać[3].

Tradycją, do której Weber się odwołuje, jest tradycja „teatru żywego", wykraczającego poza ramy instytucji, teatru, którego istotą jest transgresyjność.

Stąd obecność Antonina Artauda na kartach książki *Teatralność jako medium*. Teatr okrucieństwa miał przekształcać widza. Jednak doświadczeniem widza w teatrze Artauda nie miało być arystotelesowskie *katharsis*. Francuski wizjoner poszedł znacznie dalej. Teatr jak dżuma ma niszczyć poukładany kosmos człowieka, ma uświadamiać widzom, że „niebo może jeszcze runąć na głowy". Samuel Weber wskazuje, iż Artaud, a po nim Jean Genet, podejmuje dyskusję z Arystotelesem: odrzucając dominację w teatrze tego, co reprezentatywne, *mythosu* i *mimesis* (a więc opo-

[3] Tamże, s. 142.

wieści i naśladowania rzeczywistości). Teatr ma być doświadczeniem subiektywnym, zindywidualizowanym, przeżyciem, którego charakter w pełni zależy od widza. Przeżywany jednostkowo odsłania jednak „obiektywne", a przez to niezrozumiałe dla człowieka mechanizmy rządzące światem (w kontekście tych rozważań przywołuje Weber kafkowski Teatr z Oklahomy).

Weber z niezwykłą erudycją dokonuje subtelnych analiz alternatywnych (wobec tradycji platońskiej i arystotelesowskiej) odczytań teatru, przywołując Sørena Kierkegaarda, Waltera Benjamina, Jacques'a Derridę. Wszystkich tych myślicieli łączy sprzeciw wobec prób podporządkowania teatru metafizyce, literaturze, prób sprowadzenia teatru jedynie do narracji i języka.

Teatralność jako medium nie jest jedynie popisem wiedzy i oczytania autora. Wychodząc od określenia współczesności jako „epoki nowych mediów", wskazuje on na niezwykłą żywotność medium teatralnego, nieustanną obecność praktyk teatralnych, które jak by się wydawało, powinny zaniknąć wraz z rozpowszechnieniem się mediów elektronicznych. W tym kontekście książka *Teatralność jako medium* jest kontynuacją poprzedniej publikacji Samuela Webera *Mass Mediauras: Form, Technics, Media,* w której zajmował się historią i teorią tak zwanych nowych mediów, zestawiając je ze „starymi" mediami, takimi jak literatura, teatr, muzyka. Wbrew pozorom, dowodził Weber, stare i nowe przekaźniki są zaskakująco do siebie podobne: ich podstawową cechą jest wzajemna przenikalność, zacieranie granic pomiędzy nimi, łączenie się i wzajemne warunkowanie. Teatr analizowany w kategoriach przekaźnika posiada wyżej wymienione cechy i może wchodzić w związki z innymi mediami. Weber kontynuuje więc rozważania Waltera Benjamina, który w tekście *Teatr i radio. O wzajemnej kontroli ich pracy pedagogicznej* jako pierwszy podjął kwestie podobieństwa mediów.

Wraz z rozwojem mediów elektronicznych zmienia się percepcja widza, jego sposób uczestnictwa nie tylko w spektaklu, lecz także w świecie realnym. Zmieniają się zarówno narracje teatralne, jak i pozateatralne: teatr „wiąże się nie tylko z przestrzenią, ale przede wszystkim z jej zakłóceniem i przedstawieniem. Innymi słowy, teatralność wyłania się tam, gdzie przestrzeni i miejsca nie można już przyjąć za pewnik ani uważać za coś «zawartego w sobie»"[4]. Konsekwencje tego zjawiska nie są odczuwane jedynie w obrębie teatru: rzutują na życie społeczne i polityczne, a nawet etyczne. Pozbawienie stałego punktu orientacyjnego, *axis mundi,* stałej perspektywy zaburzyło nasze pojmowanie świata.

[4] Tamże, s. 346.

> Medium teatralne […] nie konkretyzuje się w indywidualnych, zawartych-w-sobie i znaczących dziełach, ale raczej w sztukach teatralnych, które nigdy nie zbierają się wspólnie, by uformować zwartą-w-sobie całość, lecz pozostają wierne swojej nazwie: sztuki, fragmenty, kawałki. Nieredukowalnie fragmentaryczny charakter medium teatralnego – czyli teatru jako medium – predestynuje je do tego, aby coraz wyraźniej wyłaniało się jako paradygmat sytuacji nowoczesnej[5].

Fragmentaryczność świata ponowoczesnego odpowiada fragmentaryczności medium teatralnego, które nie posiada ambicji, by odtworzyć/zinterpretować/przedstawić całość. Pomiędzy tekstami dziewiętnastowiecznymi a tymi współczesnymi pojawiają się zaskakujące paralele, wydarzenia rozgrywające się obecnie oświetlane są przez teksty „klasyczne" i literackie.

W *Teatralności jako medium* pojawia się także kategoria performatywności – rozpatrywana jednakże nie na gruncie filozofii języka Austina. Weber odczytuje performatywność jako niezbywalną cechę ludzkiego działania, bycia „wobec" drugiego, jako cechę każdego zdarzenia i sposobu jego przedstawiania (opowiadania o nim). Ostatnie rozdziały książki Webera ukazują teatralizację codziennego życia, teatralność bowiem za sprawą nowych mediów wkroczyła w każdy aspekt egzystencji ludzkiej.

Samuel Weber jest niezwykle pojętnym uczniem: uważnym czytelnikiem Guya Deborda, Jeana Baudrillarda, Ervinga Goffmana. Z całą pewnością echa tych lektur słychać w momentach analizy współczesnych wydarzeń politycznych i społecznych. Jego erudycja połączona z intuicją teatralną pozwala mu stworzyć oryginalne i inspirujące interpretacje klasycznych tekstów: *Króla Edypa* Sofoklesa, *Hamleta* Szekspira, *Ameryki* Kafki, a także tekstów zapoznanych – choćby teatralnych tekstów Benjamina.

Teatralność jako medium może jednak sprawiać trudność czytelnikom, karkołomność lektury jest też spowodowana obecnością specjalistycznego, postmodernistycznego żargonu, wymagającego od czytelnika wiele uwagi. Tłumacz, Jan Burzyński, zdecydował się na oddanie angielskiego słowa *theatricality* polskim słowem *teatralność*. Tymczasem w polszczyźnie słowo *teatralność* nie zawiera w sobie tej wielości znaczeń, jakie niesie angielskie *theatricality*. Termin *theatricality* oznacza zarówno cechę świata, jak i postawę człowieka, sposób i rodzaj działania, doznawania rzeczywistości. Te niejednoznaczności zdają się nie występować w języku polskim, gdzie *teatralność* jest jedynie cechą zdarzenia. Angielski termin gra także ze słowem *realność*, ukazując napięcia po-

[5] S. Weber, wyd. cyt. s. 188.

między rzeczywistością a teatralnością. Te semantyczne dysonanse wydają się być nieobecne w polskim słowie *teatralność*. Być może rozwiązaniem tej trudności byłoby stworzenie neologizmu próbującego zawrzeć w sobie wieloznaczności słowa *theatricality*. Szczególnie, że Weber wykorzystuje dysonanse i wieloznaczności tego terminu i na ich podstawie buduje swój wywód.

Książka Webera, obok wydanej przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego książki *Performatyka: wstęp* amerykańskiego badacza Richarda Schechnera, jest jedną z najbardziej inspirujących publikacji poświęconych teatrowi, który przestał być jedynie przestrzenią artystycznych dokonań i wkraczając w świat realny, stał się metaforą pozwalającą nam opisać rzeczywistość.

Daria Gosek – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

PAULINA TENDERA

OSSOWSKI O SZTUCE

Małgorzata Stępnik *Stanisława Ossowskiego koncepcja socjologii sztuki* Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, 158 stron.

Bez wątpienia dokonania Stanisława Ossowskiego na polu socjologii sztuki czekały na systematyczne i całościowe opracowanie. Zadanie, które stało przed badaczami spuścizny socjologa, nie było łatwe ze względu na obszerność dzieł oraz szerokie spektrum zainteresowań naukowca. W czterech rozdziałach swojego opracowania Małgorzata Stępnik przedstawia biografię naukową filozofa, ogólnie charakteryzuje jego twórczość, omawia teorię realizmu i ekspresji profesora, by wreszcie przejść do meritum, czyli do oryginalnej i przełomowej dla polskiej humanistyki koncepcji socjologii sztuki.

W pismach Ossowskiego zagadnienia *stricte* estetyczne ujmowane są z socjologicznego punktu widzenia. Naukowca interesowało przede wszystkim to, co empirycznie sprawdzalne, a więc zagadnienia takie jak: sposób oceny dzieła sztuki, społeczna geneza hierarchii wartości estetycznych, przedmiot jako źródło przeżyć estetycznych oraz jako „węzeł stosunków społecznych". Poglądy filozofa na temat twórczości artystycznej znajdują swoje odzwierciedlenie w rozróżnieniu na wartości artystyczne dzieła oraz wartości estetyczne, które – zdaniem autora *U podstaw estetyki* – należą do zainteresowań socjologii sztuki.

Ossowski twierdził, na co wskazuje Stępnik, że dzieło interesuje socjologa ze względu na trzy podstawowe aspekty: jako wytwór życia społecznego, jako przedmiot relacji emocjonalnych, będących w związku ze środowiskiem społecznym, oraz jako źródło kształtowania się nowych

relacji społecznych[1]. Socjologia zwraca uwagę, iż ludzkie działania twórcze, emocjonalny stosunek do sztuki, wartościowanie przedmiotów i przeżyć estetycznych są elementem wyuczonym w procesie socjalizacji. Stosunek człowieka do sztuki jest intencjonalny, a przez to buduje on i warunkuje funkcję semantyczną dzieła sztuki. Jak pisze Ossowski: „tylko dzięki czyjejś postawie psychicznej przedmiot zdobywa lub traci swą funkcję semantyczną"[2]. Tak więc dzieło sztuki nie posiada obiektywnej wartości, ale jest zawsze dziełem dla kogoś i dzięki komuś. Zależność ta podtrzymana została w stosunku do pojęcia symbolu i jego związku z desygnatem: funkcja oznaczania, która stanowi ważny element przedstawień artystycznych, ściśle związana jest z konwencją, a więc zależy od intencji podmiotu oraz jego dyspozycji intelektualnych i emocjonalnych.

Interesująca socjologię sfera wartościowania i oceny estetycznej podzielona została przez Ossowskiego na dwa aspekty. Z jednej strony przedmiot sztuki może być oceniany ze względu na bezpośrednią przyjemność, którą wywołuje u odbiorcy, z drugiej zaś – jak pisze Stępnik – „ze względu na funkcję przenoszenia myśli na inny przedmiot"[3].

Zastosowanie podziału na wartości estetyczne i artystyczne podyktowane zostało niejasnością i nieprecyzyjnością, które filozof przypisuje tradycyjnemu dyskursowi o sztuce. Jego zdaniem źródło problemu tkwi w tym, iż tradycyjna estetyka uzurpuje sobie prawo do rozstrzygania o wartościach obiektywnych dzieła, odsuwając na dalszy plan kwestie psychologiczne i społeczne. Stępnik zwraca uwagę, że estetyka tradycyjna budowana jest na pojęciu sztuki, a nie na podstawie analiz psychologicznych, co dałoby trafniejsze, bardziej naukowe i pewne wyniki. Wielokrotnie udowodniono, iż w dziele sztuki nie istnieją żadne obiektywne lub istotowe własności, które mogłyby się stać podstawą do budowania odrębnej nauki o sztuce. Ossowski postuluje, by „estetyka obiektywna" ustąpiła miejsca nowej koncepcji twórczości człowieka, która funkcjonowałaby jako gałąź nauki o kulturze. Wszelkie zagadnienia związane z odczuwaniem i przeżywaniem estetycznym należałoby powierzyć dyscyplinie, którą określił on jako „psychologię uczuć" (s. 33). Koncepcja autora *U podstaw estetyki* została skrytykowana przez Mieczysława Wallisa. Zarzucał on Ossowskiemu „rozparcelowanie estetyki tradycyjnej" poprzez wykluczenie wielu znakomitych zagadnień, które stanowią dorobek tradycyjnej filozofii sztuki. Wallis nie podważa prawdziwości głoszonych przez niego tez ani jego znaczącego wpływu na rozwój myśli

[1] Por. M. Stępnik *Stanisława Ossowskiego koncepcja socjologii sztuki* Lublin 2010, s. 10.

[2] Por. tamże, s. 27.

[3] Tamże, s. 30.

nad sztuką, jednak wskazuje – jak sądzę bardzo słusznie – że socjologia sztuki nie posiada narzędzi, które pozwoliłyby jej zastąpić tradycyjną estetykę. Wallis rozszerza swoją krytykę, nawiązując do socjologicznego rozumienia „piękna", które zawsze będzie relatywne, subiektywne i empiryczne, nigdy zaś nie będzie „Pięknem", którego oczekuje filozofia.

Na polu socjologii, na którym znaczącą rolę odgrywają empiria, statystyka i opinia, rozwinąć można interesującą psychologiczną koncepcję przeżycia estetycznego. Ossowski określa przeżycie estetyczne jako „kontemplacyjne życie chwilą"[4], analizując zaś proces tego doświadczenia i czynniki wpływające na jego przebieg, zwraca uwagę na problem dziedzictwa kulturowego oraz zagadnienie społecznej funkcji „mitu krwi". Socjolog podkreśla, iż wpływ na nasze doświadczenie estetyczne wywiera proces socjalizacji i skłonność do identyfikacji z poszczególnymi grupami społecznymi. Gotowi do czynienia rozróżnień między „swoimi" a „obcymi", identyfikujemy przedmioty kultury oraz sztuki z uzewnętrznieniem oraz manifestacją naszej przynależności klasowej i etnicznej.

Przeciętna jednostka, realizująca poszczególne zadania codzienności, konstruuje kilka alternatywnych postaw życiowych (tak zwany polimorfizm *psyche*), które są odpowiedzią na oczekiwania świata zewnętrznego. Gdzieś pomiędzy tymi postawami znajduje się również nasz idealny obraz samego siebie, którego odbicie chcielibyśmy widzieć w oczach innych ludzi. W związku z teorią rozwoju osobowości człowieka rozwinęła się Ossowskiego koncepcja idealnego państwa, które pozostając w ramach ustroju socjalistycznego, oferowałoby swoim obywatelom pełnię praw demokratycznych. Skonstruowanie „nowego świata", które postuluje Ossowski, ma na uwadze przede wszystkim dobro i znaczenie jednostki. Pojęcie demokracji rozumieć należy tu możliwie szeroko, bowiem jest nie tylko głosem sprzeciwu wobec tyranii jednostki, ale również wobec ograniczeń, które masy mogą narzucać człowiekowi, ograniczając jego osobistą wolność.

Interesujący wydaje się podział przeprowadzony przez badacza, będący przedmiotem dyskusji z Romanem Ingardenem. Socjolog podzielił przejawy ekspresji na „ekspresję w sensie czynnym" oraz „ekspresję w sensie biernym", przez co pragnął zwrócić uwagę na nieścisłości, które ujawnia potoczne użycie pojęcia ekspresji. Pod pojęciem ekspresji czynnej rozumieć należy „wywoływanie «bezinteresownych» czy raczej «nieumotywowanych» stanów uczuciowych"[5], zaś gdy mowa jest o ekspresji biernej, odnosimy się przede wszystkim do wyrażania uczuć innych osób. Jeśli chcielibyśmy odnieść teorię Ossowskiego do konkretnych artystów,

[4] Tamże, s. 36.
[5] Tamże, s. 67.

to powinniśmy pamiętać, że socjolog reprezentował tradycyjny pogląd na sztukę, wyróżniając takich twórców, jak Michał Anioł, Leonardo da Vinci, El Greco czy Rembrandt. Rzadziej – jak wskazuje Stępnik – odwoływał się do artystów współczesnych: Wassilya Kandinsky'ego, Kazimierza Malewicza lub Pabla Picassa.

Profesor często wyrażał niechęć do tradycyjnych, metafizycznych koncepcji sztuki i piękna. „Wymierza on także ostrze krytyki – jak pisze Stępnik – wobec tradycyjnej estetyki, konstruującej «system ogólnych zdań wartościujących», które wszakże nie mają oparcia w żadnym, jednolitym, obiektywnym kryterium wartości"[6].

Książka Małgorzaty Stępnik w sposób rzetelny przedstawia koncepcję Stanisława Ossowskiego, przy okazji zachowując całą jednostronność jego ujęcia. W książce nie znajdziemy żadnej krytyki socjologicznego podejścia do sztuki i estetyki, co może być tłumaczone specyfiką publikacji, która jest sprawozdawcza, a nie konstruktywna. Takie jest oczywiście prawo autora. Niemniej jednak czytelnikowi same nasuną się pytania o zasadność wprowadzania metod socjologicznych do filozofii. Ossowski wnosi wiele więcej do samej socjologii niż do filozofii, pozostawiając zasadnicze filozoficzne pytania nierozstrzygnięte. Wydaje się często, iż badacz, a za nim autorka książki, nie rozumieją specyfiki rozważań filozoficznych, nie widzą bowiem konieczności wskazania, iż socjologiczna teoria sztuki zasadniczo niczego nie wnosi do rozważań *stricte* metafizycznych i niczego im nie odejmuje. Nie widzę powodu, dla którego filozofia miałaby odrzucić dotychczasowe narzędzia i skupić się na badaniach empirycznych. Co innego w socjologii: Ossowski, tworząc swoją socjologiczną teorię sztuki, w pewnej mierze udostępnia fenomen twórczości artystycznej naukom empirycznym.

Paulina Tendera – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[6] Tamże, s. 152.

PAULINA TENDERA

POWRÓT DO PERSPEKTYWY HISTORYCZNEJ: REFLEKSJE WOKÓŁ KSIĄŻKI PRZEMYSŁAWA TACIKA *SOCJOLOGIA ZYGMUNTA BAUMANA*

Przemysław Tacik *Socjologia Zygmunta Baumana* Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012, 206 stron.

Na temat dzieła Zygmunta Baumana powstało już dość dużo publikacji, w których komentatorzy a to bronili tez socjologa, a to znów krytykowali autora za rewolucyjne sądy o współczesnej rzeczywistości. Co więc nowego i ważnego wnosi w ten szereg prac książka Przemysława Tacika pod tytułem *Socjologia Zygmunta Baumana*?

Autor książki w ramach szeroko pojętej socjologii referuje najważniejsze poglądy Baumana. Jednak Bauman to nie tylko socjolog – jego zainteresowania przekładają się na obserwacje polityczne, etyczne i filozoficzne, co oddane zostaje również w prezentowanej pracy. Rozważania podzielone zostały na działy obrazujące podjętą problematykę. Poza krótkim wstępem książka zawiera następujące rozdziały: *Zagłada – i co dalej z niej wynika dla socjologii*, *Nowoczesność, państwo, intelektualiści*, *Inne losy etyki*, *Kondycja ludzka*, *Nowoczesność/ponowoczesność*, *Płynność i lęk*, *Walka o władzę: globalizacja przeciw polityce*, *Od tożsamości do wspólnoty*, *Społeczeństwo konsumpcyjne i jego stratyfikacje*, oraz obszerne *Posłowie. Zygmunt Bauman – intelektualista*. Znawcy dzieła myśliciela rozpoznają tu wszystkie najważniejsze jego idee – być może takie było zamierzenie tej książki.

Poza klasyfikacją problemową książka posiada plan historyczny. Pierwsze refleksje są tłem dla koncepcji Bumana i jednocześnie uzasadniają jej aktualność i przydatność w opisie przemian wieku dwudziestego. Koncepcja ta ma na wskroś praktyczny i życiowy charakter. Jak pisze

autor książki: „w namyśle Baumana nie jest ważne pochodzenie idei bądź jej akademickie zaszufladkowanie. Jedynym celem, który prowadzi myślącego, jest zrozumienie człowieka i jego życia”[1]. Niezmiennie punktem odniesienia w refleksji Baumana pozostaje konkretny człowiek, a namysł nad jego kondycją, lękami, problemami dnia codziennego i kontekstami zmieniającej się rzeczywistości przedstawiony zostaje za pomocą typowego dla autora *Płynnej nowoczesności* literackiego języka.

Książka Przemysława Tacika może stanowić wstęp do głębszych rozważań nad charakterem ponowoczesności i ponowoczesnym sposobem myślenia. Wychodzimy tu od wskazania czasu przełomu, przypadających na XX wiek działań polityczno-społecznych, zakończonych traumą drugiej wojny światowej. Horyzont nowoczesności daje teoretyczną możliwość zdystansowanej naukowej refleksji nad Zagładą. Tacik słusznie podnosi za Baumanem zarzut, jakoby socjologia XX wieku nie sprostała problemom, które niesie ze sobą Zagłada: przedstawiała ją jako odległą, niezwiązaną z dzisiejszą cywilizacją, nieobecną. Największą przegraną socjologii jest jednak fakt, że Zagłady nikt nie przewidział, a nawet po jej rozpoczęciu liczne głosy niedowierzania blokowały zdecydowany i jednoznaczny sprzeciw wobec niej, dając ciche przyzwolenie na działania, które dziś stanowią coś na kształt wyrwy w historycznym rozwoju ludzkości: „W Auschwitz załamują się pojęcia i traci się sens, rzeczywistość przestaje być nazywalna. Co jest barbarzyństwem, a co racjonalnością? Co jest postępem, a co wstecznictwem? […] Ile warta jest nauka racjonalna […], która nie ocala ludzi?”[2] Głównym zadaniem, jakie stawia Bauman przed socjologią, jest głęboka refleksja nad fenomenem Szoah i utrwalenie tego problemu w świadomości społecznej.

Tacik poświęca uwagę zjawisku rasizmu i trudnej sytuacji Żydów w okresie przedwojennym oraz powojennym. Z perspektywy społecznej sytuacja przedstawiała się naturalnie w czasach przedwojennych: Żydzi stanowili jeden z odrębnych stanów, istniejący w społeczeństwie w sposób oczywisty. Narastające konflikty społeczne, uznające ideał czystości krwi oraz przyspieszony rozwój nowoczesnej biurokracji postulującej anonimowość i amoralność działań politycznych były jedną z przyczyn ludobójstwa i skrajnej nietolerancji. Tacik wylicza szczegółowo cechy biurokracji XX wieku, popierając je wyrazistymi przykładami. Mechanizm staje się dla czytelnika jasny i zrozumiały. Autor wysuwa za Baumanem postulaty pod adresem socjologii: jej działania muszą mieć ścisły związek z rzeczywistością, ze społeczeństwem w jego aktualnym kształ-

[1] P. Tacik *Socjologia Zygmunta Baumana* Warszawa 2012 s. 7.
[2] Tamże, s. 14.

cie, jej potencjał tkwi w krytyce i możliwości ukazania mechanizmów funkcjonowania społeczeństwa, warunków myślenia i działania. Postulaty te idealizują możliwości socjologii, co autor zauważa i rozumie. Tacik podkreśla ograniczoną naturę racjonalności i w duchu Heglowskiej filozofii dziejów dodaje, iż „racjonalność przychodzi tam, gdzie wszystko się już rozstrzygnęło”[3].

Nowoczesny ustój polityczno-społeczny nie chroni nikogo przed błędami przeszłości. Postępująca biurokracja, promowanie grup specjalistów-intelektualistów, jakoby mających wyłączność na posługiwanie się rozumem, karmienie społeczeństwa obrazami tragedii tak zwanego trzeciego świata sprawiają, że problemy wydają się nam odległe, są dla nas coraz bardziej obojętne, a odruchy moralne ulegają stępieniu i osłabieniu. Tym sposobem ustala się sferę „wolną od wartościowania”. Słusznie stwierdza autor książki, że przedmiotem naszej refleksji nie powinna być kwestia przekraczania tej sfery wolności. Sens tkwi w pytaniu, jak to się stało, że sfera taka w ogóle powstała.

Pomiędzy pełną rozczarowań przeszłością a niewyraźną i raczej budzącą lęk przyszłością jednostka ludzka przedstawia się jako pełna ambiwalencji, wieloznaczności, obciążona koniecznością dokonywania wyborów, poszukująca oparcia w trwałym systemie praw i porządku. Za tak ukształtowaną jednostką idzie jej obciążenie egzystencjalne: widmo kruchości i ułomności ludzkiego życia, poczucie bezsensu istnienia, lęk i niepewność jutra. W książce poznajemy Baumana jako myśliciela zaangażowanego, kierowanego chęcią pomocy, skupionego na potrzebach poszczególnych ludzi, pragnącego zaoferować swoje refleksje jako życiowy poradnik dla człowieka późnej ponowoczesności[4]. Filozof dotyka problemów podstawowych, konfrontuje jednostkę jako skończoną i przemijalną z względną trwałością ponadjednostkowego świata; nie ukrywa, że jednostka staje wobec swojej śmiertelności absolutnie sama. Co gorsza, społeczeństwo ponowoczesne nie ułatwia jej pogodzenia się ze swą skończonością bardziej, niż działo się to dawniej, wręcz przeciwnie: współczesne czasy niemal całkowicie wyparły już myśl o śmierci, spychając ją do sfery osobistej każdego podmiotu. Jeśli zaś śmierć jest sprawą prywatną, nie generuje się działań społecznych dążących do zrównoważenia lęków i kompensacji. Śmierć, nawet ze starości, nie jest już stanem naturalnym, lecz chorobą, w dodatku „wstydliwą”, stenem patologicznym, którego usunięcie ze świadomości społecznej jest tylko kwestią czasu.

---

[3] Tamże, s. 33.
[4] Tamże, s. 71.

Bauman twierdził, że dominującym doświadczeniem ponowoczesności jest brak pewności siebie. Niezrozumiałość rzeczywistości, chaos i wielość wyborów sprzyjają kształtowaniu się wyłącznie praktycznego i płytkiego stosunku do życia, który pozbawiony jest planowania, konceptualizacji i refleksji nad wartościami. Trudna sytuacja życiowa w ponowoczesności łączy się również z poczuciem absolutnej wolości, poczuciem złudnym, jeśli trwa się w przekonaniu o zwalczeniu lub w ogóle możliwości zwalczenia wszelkich ideologii.

Wolni od ideologii politycznej, trwamy pod coraz silniejszym wpływem jeszcze silniejszej ideologii konsumpcjonizmu. Wybieramy między gotowymi opcjami towarowymi, łudząc się jednie, że podejmujemy realny wybór. W przeświadczeniu o postępującej indywidualizacji wybieramy pomiędzy gotowymi identyfikacjami symbolicznymi, za którymi znów kryją się tylko produkty. To miraże i pozory. Słusznie stwierdza Przemysław Tacik, że „na siłę zindywidualizowana jednostka jest znakomitą ofiarą dla przemysłu konsumpcyjnego, który w świecie nieograniczonych wyborów oferuje określone wybory, pozwalając skonstruować swoje niezależne życie z przygotowanych klocków”[5]. Wartości i zdolności refleksyjne rozmywają się w miarę upraszczania i ujednolicania przekazów wizualnych. Ponowoczesny człowiek jest najczęściej osobą spędzającą wiele czasu przed telewizorem: „Telewizja, przekazująca informacje w formie strumienia obrazów, w naturalny sposób wypiera pojmowanie spraw w kategoriach abstrakcyjnych”[6].

Wrażenia wypełniają świat człowieka ponowoczesnego. Potencjalnie są one zawsze nowe i zawsze wyjątkowe – tego chce on dla siebie. Dobra materialne nie są już tak cenne jak w nowoczesności. Ponowoczesność wpycha jednostkę w nurt doświadczeń, dla których dobra materialne mogą mieć tylko użytecznościowy charakter. Porzucenie sfery duchowej wymusza koncentrację na walorach cielesnych i zmysłowych. Perfekcyjność i doskonałość ogranicza się do piękna cielesnego, zdobywanego w czasie ciągłej ucieczki przed śmiercią i upływającym czasem: „walcząc z czasem i skupiając się na fizyczności, traci [się] sens, jaki życiu nadaje śmiertelność”[7]. Człowiek staje się produktem, który sam musi sprzedać z jak najwyższym zyskiem. Rozpoczyna funkcjonowanie w wirtualnej rzeczywistości internetu, która sprzyja degeneracji i trywializacji związków międzyludzkich: egzystencja w sieci jest egzystencją monady, która wzbogaca się liczbą „przyjaciół” i komentarzy i która polega na aktach internetowego ekshibicjonizmu odnośnie do swoich przeżyć, przemyśleń, stanów. Wiadomości te nie trafiają jednak do nikogo.

[5] Tamże, s. 101.
[6] Tamże, s. 119.
[7] Tamże, s. 141.

Książka *Socjologia Zygmunta Baumana* kończy się obszernym posłowiem. My zakończmy jednak przywołaniem ważnego stwierdzenia, które poda nieco wcześniej. Zwróćmy uwagę, jak ważna dla oceny dnia dzisiejszego jest obrana optyka. Przemysław Tacik zwraca uwagę na tę okoliczność, gdy w duchu Baumanowskej filozofii pisze: „stan obecny nie jest wydostaniem się poza historię, lecz przeciwnie – tak głębokim zamknięciem w jednym z jej punktów, że perspektywa historyczna znika z pola widzenia”[8].

Paulina Tendera – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[8] Tamże, s. 122.

PAULINA TENDERA

TROPY MITU W POLSKIEJ KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

Anna Kapusta *Gry w kulturę: gry w mit. Mitografia jako lektura* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, 154 strony.

W roku 2012 nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego ukazała się książka Anny Kapusty *Gry w kulturę: gry w mit. Mitografia jako lektura*. Na stu dwudziestu pięciu stronach autorka przedstawia własne podejście do zjawiska mitotwórstwa w kulturze.

Dla Anny Kapusty mit jest przede wszystkim naturalną odpowiedzią człowieka na imperatyw poszukiwania sensu w codziennych doświadczeniach życiowych, a jednocześnie opowiadaniem egzystencjalnego paradoksu ludzkiego życia polegającym na chronicznej sprzeczności, której nie sposób pojąć, ale której istnienie raz po raz potwierdzamy w tworzonych i przypominanych opowieściach. Paradoks egzystencji, będąc czymś niezrozumiałym, stanowi również element wyparty, dlatego autorka podkreśla, że język mitu jest językiem wywodzącym się z negacji, jest niczym nowy słownik tego, co zostało przez system społeczny odrzucone[1].

Mit powstaje wszędzie tam, gdzie różnorodność doświadczeń życiowych generuje sprzeczności i paradoksy poznawcze. Jak pisze Kapusta: „im więcej sygnałów ze środowiska, tym większa potrzeba ich integracji. Im więcej znaczeń, tym pilniejsza będzie konieczność ich selektywnego uporządkowania. I wreszcie: im więcej procesów myślenia, tym bardziej prawdopodobne mitotwórstwo”[2]. Tak przedstawiony mechanizm ma zostać opisany na przykładach zawartych w książce.

---

[1] A. Kapusta *Gry w kulturę: gry w mit. Mitografia jako lektura* Kraków 2012 s. 19.
[2] Tamże, s. 24.

Książka *Gra w kulturę…* nie jest jednak typowym wykładem teorii socjologicznych czy antropologicznych. To raczej interesująca podróż przez polską kulturę współczesną. Praca stanowi próbę praktycznego zastosowania teorii mitu do interpretacji wybranych przez autorkę obiektów kultury – dzieł literackich, scenicznych i filmowych. Inaczej mówiąc, książka stanowi próbę zestawienia różnych przykładów myślenia mitycznego, które zostały ujęzykowione, a więc zrealizowane w odmiennych gatunkowo tekstach kultury symbolicznej[3].

W książce autorka omawia pięć tropów, za których pośrednictwem prezentuje swoje refleksje. Trop pierwszy to rozważania nad *Dzieckiem przez ptaka przyniesionym* Andrzeja Kijowskiego, trop druki stanowi namysł nad *Śmiercią Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego, szczególnie w aspekcie mitu kobiecego. Trzeci z kolei to interpretacja *Requiem* Stanisława Przybyszewskiego, następny to opis działalności twórczej kabaretu *Loch Camelot*. Ostatni trop wiedzie czytelnika wprost na współczesną wieś, gdyż stanowi ciekawą antropologiczną krytykę koncepcji serialu *Ranczo*, emitowanego w ostatnich latach przez Telewizję Polską.

Praca zakończona zostaje szerokim i abstrahującym nieco od całości rozważań posłowiem *(Nie)domknięcie. „Brud w oku patrzącego”*, które inspirowane jest książką Mary Douglas *Czystość i zmaza*. Praca Douglas rzuca nowe światło na problem ponowoczesnych konstruktywizmów w naukach antropologicznych. Ten problem Anna Kapusta szeroko rozwija i omawia. Autorka poświęca dużo uwagi na polemikę z *Przedmową* do książki Douglas, której napisania podjęła się Joanna Tokarska-Bakir.

Kończąc tę krótką notę, wypada jeszcze wspomnieć, iż publikacja ukazała się z pomocą Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Towarzystwa Doktorantów UJ oraz Fundacji Studentów i Absolwentów UJ „Bratniak”.

Paulina Tendera – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

[3] Tamże.

Zbigniew Ambrożewicz – dr filozofii; bez afiliacji. Zainteresowania: filozofia człowieka, filozofia polityki, antropologia kulturowa, filozofia polska. Opublikował monografię poświęconą Bolesławowi Micińskiemu. Pracuje i publikuje w opolskim dwumiesięczniku kulturalno-społecznym „Strony".

Anna Chęćka-Gotkowicz – adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Jest także pianistką, absolwentką Akademii Muzycznej w Gdańsku. Prowadzi klasę fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Gdańsku-Wrzeszczu. Zajmuje się estetyką muzyczną, filozofią sztuki oraz związkami między literaturą i muzyką. Autorka książki *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* (2008). Publikowała m.in. w „Estetyce i Krytyce", „Sztuce i Filozofii", „Ruchu Muzycznym", w zeszytach „Punkt po Punkcie" (tom *Dusza* ukazał się wraz z płytą CD z muzyką fortepianową w jej wykonaniu). W druku znajduje się jej książka *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*.

Magdalena Gajewska – dr nauk społecznych, socjolog i filozof. Zatrudniona w Zakładzie Filozofii Kultury Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Stypendystka Rządu Francuskiego. Od 2008 roku współpracuje z Akademią Medyczną w Gdańsku. Prowadzi badania z zakresu dydaktyki filozofii, tanatologii i antropologii społecznej. Jej zainteresowania naukowe dotyczą szczególnie takich zjawisk, jak: rytuał pochówku, magia, medycyna alternatywna i kultura czasu wolnego.

Anna Z. Jaksender – mgr, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Departamencie Filozofii Université Paris Ouest.

Cezar Jędrysko – mgr, absolwent filozofii i religioznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim; interesuje się rosyjską filozofią religijną oraz estetyką neoawangardową.

Elżbieta Kal – dr hab., historyczka sztuki, adiunkt w Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zajmuje się sztuką współczesną oraz krytyką artystyczną. Publikacje książkowe: *Lębork*, monografia z serii „Pomorze w Zabytkach Sztuki" (1993); *Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii*

Sztuk Pięknych w Gdańsku (współaut. 2007); *Otto Freundlich (1878–1943). Między istnieniem a niebytem. Szkic do monografii* (2009); *Malarstwo gdańskie w latach 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy* (2009); *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy". Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (2010).

Anna M. Kłonkowska – pracuje jako adiunkt w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowana naukowe obejmują zagadnienia z zakresu filozofii kultury (filozofia mitu, filozoficzne aspekty myśli alchemicznej), jak i socjologii kultury (zjawisko kulturowej androginii, sytuacja społeczna osób transpłciowych w Polsce) oraz socjologii ciała (kulturowe transformacje ciała u osób transpłciowych).

Agnieszka Ługowska – dr, pracuje w Katedrze Lingwistyki Stosowanej Instytutu Filozofii Wyższej Szkoły Gospodarki w Bydgoszczy. Zainteresowania: historia estetyki, filozofia sztuki, sztuka współczesna; publikacje: *The Aesthetics of the Four Elements* („Art Inquiry Researches sur les Arts" 2004), *Individual Expression and Pursuing a Common Cause in Environmental Art* („Art Inquiry Reserches sur les Arts" 2007).

Maria Jolanta Sołtysik – architekt i historyk architektury, profesor Politechniki Gdańskiej oraz kierownik Katedry Historii Teorii Architektury i Konserwacji Zabytków Wydziału Architektury PG. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na historii i teorii architektury XIX i XX wieku.

Anna Syska – architekt, pracownik Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach. Zajmuje się historią architektury XX wieku w województwie śląskim. Pośród jej zainteresowań naukowych są także: architektura koncernu Bata, zabytki techniki, historia polskiego designu oraz międzywojenne obiekty sportowe rozumiane jako przykład budownictwa podążającego za zmianami obyczajowymi.

Agnieszka Woźniakowska – architekt, absolwentka Podyplomowego Studium Konserwacji Zabytków na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej oraz Podyplomowych Studiów Archeologii Przemysłowej na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. Pracowała w Muzeum w Gliwicach, gdzie prowadziła Oddział Odlewnictwa Artystycznego, komisarz wielu wystaw muzealnych. Obecnie pracownik naukowy Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach, gdzie zajmuje się m.in. zabytkami techniki. Współautorka me-

rytorycznego opracowania Szlaku Zabytków Techniki Województwa Śląskiego, wydawnictwa poświęconego Szlakowi, książki *Bytom – Warszawa. O lwach na dwa głosy*. Autorka licznych artykułów prasowych, m.in. cyklu dotyczącego zabytków regionu w „Echu Tyskim".

Marcin Szulc – dr, adiunkt w Instytucie Psychologii Uniwersytetu Gdańskiego

Anna Olszak – mgr, absolwentka psychologii na Uniwersytecie Gdańskim i Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku.

Józef Tarnowski – dr hab., historyk estetyki, Uniwersytet Gdański.

Maria Truszkowska-Wojtkowiak – dr, absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego, adiunkt w Gdańskiej Wyższej Szkole Humanistycznej. Specjalizuje się w badaniach budżetu czasu wolnego dzieci w wieku wczesnoszkolnym.

Anna Markwart – mgr, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka filozofii i socjologii. W swej pracy badawczej zajmuje się filozofią szkockiego oświecenia i filozofią ekonomii.

Łucja Demby – dr hab., adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studiowała filmoznawstwo i teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorat z zakresu francuskiej teorii filmu: *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej* (Kraków 2002); habilitacja – monografia *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michałkowa* (Kraków 2009). W swoim dorobku ma publikacje z zakresu teorii i analizy filmu, recenzje i analizy spektakli teatralnych oraz tłumaczenia z języka francuskiego.

Daria Gosek – mgr, doktorantka na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: filozofia egzystencjalna, XIX-wieczna literatura oraz historia myśli feministycznej.

Dominika Czakon – mgr, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Paulina Tendera – absolwentka studiów doktoranckich na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.