

#29

**Zeszyty Artystyczne**

Rytuał a korespondencja sztuk



Uniwersytet Artystyczny  
w Poznaniu

ISSN 1232-6682  
2 (29) 2016

**Zdjęcie na okładce**

Petroglif w formie postaci kobiecej  
Peterborough, Kanada  
fot. Andrzej Rozwadowski



**Rytuał a korespondencja sztuk**

# Spis treści

<b><u>Jakub Żmizdiński</u></b>	<b>5</b>	<b><u>Izabela Franckiewicz-Olczak</u></b>	<b>101</b>
Wstęp		Rytuał a nowomediałna sztuka interaktywna	
<b><u>Radosław Okulicz-Kozaryn</u></b>	<b>13</b>	<b><u>Marta Smolińska</u></b>	<b>113</b>
Całość świata o szarej godzinie Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału		Performatywne gry z dotykiem: ambiwalencje sztuki haptycznej	
<b><u>Aneta Kozyra</u></b>	<b>25</b>	<b><u>Monika Korona</u></b>	<b>123</b>
Muzyczność a obrzędowość w powieści Wita Szostaka <i>Oberki do końca świata</i> – korespondencja literatury z muzyką i sztukami wizualnymi		Tradycja syntezy sztuk w kulturze europejskiej a opieka konserwatorska	
<b><u>Agnieszka Narewska</u></b>	<b>43</b>	<b><u>Andrzej Rozwadowski</u></b>	<b>139</b>
Artystyczne oblicza rytuału na przykładzie baletu <i>Święto wiosny</i> Igora Strawieńskiego		Zobaczyć nie znaczy zrozumieć: doświadczanie sztuki naskalnej	
<b><u>Maciej Jarczyński</u></b>	<b>53</b>	<b><u>Wiesna Mond-Kozłowska</u></b>	<b>153</b>
Muzyka chóralna a sztuki wizualne na przykładzie wybranych dzieł filmowych		Estetyka i sacrum z perspektywy europejskiej sztuki chorałowej oraz artystycznej tradycji wedyjskiej	
<b><u>Anna Al-Araj</u></b>	<b>61</b>	<b><u>Andrzej Pankalla / Krzysztof Napieralski</u></b>	<b>167</b>
Akt słuchania muzyki minimalistycznej wobec rytuału <i>Songs from Liquid Days</i> Philipa Glassa		<i>El Corazon del Cielo</i> . Rytuały limfatyczne Indian Maya Quiche i metysaż psycho-mitologiczny	
<b><u>Łukasz Strzelczyk</u></b>	<b>73</b>	<b><u>Jakub Żmizdiński</u></b>	<b>181</b>
Sound art – zjawiska na granicy estetyk		„Quia symphonialis est anima”. O pewnych relacjach muzyki ze słowem i światłem	
<b><u>Paweł Możdzyński</u></b>	<b>85</b>	<b><u>Kalendarium</u></b>	<b>193</b>
Performans artystyczny jako rytuał Struktura i antystruktura		<b><u>Recenzje</u></b>	<b>213</b>
		<b><u>Abstracts</u></b>	<b>219</b>

---

Jakub Żmidziński

---

## Rytuał a korespondencja sztuk

We współczesnych badaniach nad zjawiskiem mieszczącym się w szerokiej formule syntezy sztuk uchwycić można dwie tendencje. Pierwsza z nich wpisuje się w tradycję komparatystyczną, traktując jako przedmiot analizy dzieła sztuki, które zazwyczaj nie posługują się elementem performatywnym, określa ich podobieństwa, rekonstruuje sposób, w jaki dochodzi do ich przenikania czy wzajemnych inspiracji. Druga wychodzi z założenia, że podział na różne rodzaje sztuk jest w gruncie rzeczy kwestią wtórną, ważniejsze jest natomiast ich dynamiczne współdziałanie. Podczas gdy pierwsza dominuje w dociekaniach tych teoretyków literatury, muzyki czy sztuki, którzy zajmują się komparatystyką interdyscyplinarną<sup>1</sup>, druga staje się częściej domeną teatrologów i antropologów, badających fenomeny kulturowe, takie jak widowisko, performans czy rytuał<sup>2</sup>. Nie znaczy to, że w badaniach poszczególnych autorów obie te tendencje nie mogą występować równolegle, stanowią jednak dwie różne naukowe perspektywy. Również w strategiach artystycznych mamy do czynienia z różnymi postawami: inaczej w przypadku intermedii, takich jak grafika muzyczna, poezja wizualna, instalacja etc.<sup>3</sup>, inaczej zaś gdy mamy do czynienia z działaniami „syntetyzującymi” różne, współdziałające ze sobą sztuki, na przykład w operze czy filmie. Wydaje się jednak, że w świadomości dużej części młodego pokolenia artystów, którzy dziś kształtują swą percepcję zmysłową i gusty estetyczne głównie przez obcowanie z cyfrowym przeka-

» 1 Por. np. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001; M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.

» 2 Por. np. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006; W. Gusiew, *Estetyka folkloru*, przeł. T. Zielichowski, Wrocław 1974.

» 3 Te dwie strategie omówiłem w artykule *Synteza sztuk a intermedialność. O przenikaniu płatków róży esej z elementami wizualnymi*, [w:] 14. Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego Biennialowa Kieszeń Vincenta Poznań, 4–7 maja 2015, s. 93–99; zob. też D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, opracowanie i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000; D.D. Kwiatkowska, *Symfonia olfaktoryczna, czyli Dicka Higginsa sposób na sztukę*, „Monochord. De musica acta, studia et commentarii” 12-13/1996, s. 31–43.

zem audiowizualnym, granice pomiędzy różnymi rodzajami sztuk przynależą raczej do przeszłości i klasycznego wykształcenia akademickiego.

Poszukując teoretycznej podbudowy swoich intuicji, młodemu pokoleniu twórców trudno znaleźć ujęcia o charakterze syntetycznym, które dawałyby przynajmniej zarys całościowej koncepcji wyjaśniającej, w jaki sposób sztuki między sobą korespondują, co je w istocie łączy. Czy wynika to z nienadążania refleksji naukowej za tempem zmian dokonujących się w mediach, sztuce i percepcji? Czy może raczej z natury współczesnej nauki, przypominającej metodologiczną wieżę Babel? W końcu z przekonania, że tego typu całościowa teoria jest po prostu niemożliwa, a chęć jej zbudowania byłaby w gruncie rzeczy przedsięwzięciem utopijnym, skazującym na popełnianie błędów, których nie uniknęły takie umysły, jak Izaak Newton, dowodzący, że gamę muzyczną da się porównać z gamą barwną<sup>4</sup>.

Wydaje się, że spojrzenie na korespondencję sztuk przez pryzmat rytuału, które jest próbą połączenia perspektywy komparatystycznej z perspektywą antropologiczną, odsłania obszar o dużym potencjale badawczym. Doświadczenia antropologów kulturowych czy nawiązujących do ich badań teatrologów i badaczy performansu pozwalają na ujmowanie rytuału jako przestrzeni zarówno współdziałania sztuk, jak i doświadczenia rytuału, a w tym aktu tworzenia i oddziaływania sztuki. Wydaje się jednak, że współcześnie mamy do czynienia z innym jeszcze połączeniem perspektyw. Wielu bowiem artystów analizuje dziedziny sztuki, którymi się zajmuje, z kolei badacze stosują czasem metodę autoetnograficzną – co stanowi jeszcze jeden wariant wieloaspektowości współczesnej kultury.

\*

Bezpośrednim impulsem do zebrania poniższych artykułów w jeden monograficzny numer „Zeszytów Artystycznych” była interdyscyplinarna konferencja naukowa, zatytułowana *Rytuał a korespondencja sztuk*, która odbyła się 9 grudnia 2015 roku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W liście intencyjnym, skierowanym do potencjalnych autorów, zostały zawarte między innymi następujące postulaty:

„Chcielibyśmy [...] zaproponować podjęcie szeroko zakrojonej refleksji nad ideą i praktyką korespondencji sztuk w konfrontacji ze współczesną wiedzą na temat rytuału, który – zarówno jako podstawowy składnik kultu religijnego, jak i forma komunikacji oraz czynnik ładu społecznego – wciąż kryje w sobie ogromny potencjał badawczy. Pamięając słowa Émile’a Dur-

<sup>4</sup> Por. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 170; szerzej o poszukiwaniu wspólnego mianownika barwy i dźwięku: M. Rzepińska, „*Ut pictura musica*”, [w:] eadem, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 570–595.

kheima zapisane blisko sto lat temu: «Sztuka to nie tylko przyozdobienie kultu, mające ukryć może nadmiernie twardą szorstkość, to właśnie dzięki niej sam kult staje się niejako estetyczny» – warto podjąć na nowo rozważania nad estetycznym wymiarem rytuału. Nasuwają się tutaj przede wszystkim dwa komplementarne pytania: Co antropologiczna wiedza na temat rytuału mówi ważnego o związkach, podobieństwach, współdziałaniu sztuk? – Co namysł nad korespondencją sztuk wnosi do rozumienia rytuału?».

Efektom odzewu badaczy reprezentujących różne dziedziny nauki są poniższe artykuły. Ujawniają one wieloaspektowość tytułowego zagadnienia i metod jego badania. Ich uważna lektura ujawnia, prócz ogromnego bogactwa podejmowanych zagadnień, również pewne słabości wynikłe ze stanu dzisiejszej nauki. Zarówno zjawisko korespondencji sztuk, jak i pojęcie rytuału są traktowane przez autorów rozmaicie. Nie jest możliwe, by w tomie zbiorowym tę kwestię uporządkować, każde z tych zagadnień bowiem ma bogatą historię zastosowań w nauce, różnie też funkcjonuje w mowie potocznej. Rytuał – wąsko pojmowany – wiąże się ściśle z praktykami religijnymi i magicznymi, natomiast w sensie szerokim obejmuje również zachowania w sferze świeckiej<sup>5</sup>. A jak wykazują przedstawieni tu autorzy (Możdżyński, Franckiewicz-Olczak), staje się też ważną kategorią w badaniach współczesnej sztuki. Jak pisaliśmy w liście intencyjnym: „Mająca rodowód romantyczny korespondencja sztuk, łączy się z kręgiem problemów znacznie starszych: antycznej «trójjedynnej chorei» czy barokowej syntezy sztuk, wykazuje też wyraźne pokrewieństwo ze współczesną intermedialnością”. Przedstawione poniżej stanowiska badawcze odbijają całą różnorodność naukowych postaw.

\*

Blok tekstów otwiera finezyjnie napisany esej literaturoznawcy, polonisty i lituanisty, Radosława Okulicz-Kozaryna, przywracający pamięć o powszechnym niegdyś, a dziś zupełnie już zapomnianym rytuale. Zapadanie zmierzchu miało bowiem, jeszcze do niedawna – zanim nastąpiła era prądu elektrycznego, „dalekosiężne” konsekwencje, obecne nie tylko w życiu codziennym, ale i w różnych formach twórczości artystycznej. Do minionej epoki nawiązuje też obraz muzyki rozbrzmiewającej na wsi polskiej wykreowany w powieści Wita Szostaka, *Oberki do końca świata*, którą wnikliwej analizie poddaje Aneta Kozyra. Ta świetna powieść krakowskiego pisarza ukazuje również ciągłość między dawnością a światem współczesnym.

Z kolei szkic Agnieszki Narewskiej odsłania zamysł twórczy autorów

<sup>5</sup> Zob. E. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.

muzyki i choreografii, rewolucyjnego jak na początku XX wieku spektaklu *Święto wiosny* Igora Strawieńskiego. Inscenizację tego utworu potraktować można jako historyczną cezurę – nie stanowiłaby jej, gdyby nie tematyka czerpiąca ze słowiańskich rytuałów, która wpisuje je w inny, nie tylko artystyczny, ale i kulturowy kontekst. Ta sytuacja w dużej mierze wyznaczona była przez nowoczesne technologie medialne, dające artystom możliwości kreowania nowych form i wykształcające inne niż dotychczas sposoby obcowania ze sztuką. Z perspektywy artysty i badacza zarazem relacje między muzyką chóralną a sztukami wizualnymi, w szczególności filmem, rozważa Maciej Jarczyński. Natomiast przykładem nowego typu rytuału jest według Anny Al-Araj forma odbioru muzyki minimalistycznej. Łukasz Strzelczyk z kolei opisuje zjawiska artystyczne zaliczane do sound artu, plasujące się na granicy tego, co muzyczne i wizualne.

Nawiązując do klasycznej już koncepcji Victora Turnera, w swojej solidnej analizie Paweł Możdżyński traktuje performans artystyczny jako rytuał. Do innej, równie klasycznej koncepcji Ervinga Goffmana nawiązuje Izabela Franckiewicz-Olczak, pisząc o nowomediach sztuce interaktywnej. O wąskiej dziedzinie sztuki interaktywnej, do jakiej zaliczyć można sztukę haptyczną, pisze kuratorka i badaczka Marta Smolińska. Jej obserwacja zachowań ludzi zwiedzających wystawę prezentującą tę dziedzinę sztuki stanowi cenne świadectwo natury zarówno artystycznej, jak i socjologicznej. Na zupełnie inny aspekt sztuki współczesnej, również na podstawie własnego doświadczenia, tym razem konserwatorskiego, zwraca uwagę Monika Korona. Okazuje się bowiem, że sztuka współczesna, szczególnie ta z obszaru syntezy sztuk, nastrocza szeregu problemów osobom starającym się zachować ją dla przyszłych pokoleń.

Wraz z kolejnym artykułem wkraczamy w obszar zupełnie innych rozważań, skoncentrowanych głównie na kulturowym kontekście tworzonej sztuki. Na podstawie swoich szeroko zakrojonych badań Andrzej Rozwadowski udowadnia, że interpretacja sztuki naskalnej jest tym pełniejsza, im bardziej uwzględnia rozliczne konteksty – w szczególności rytualne, w których była tworzona. Perspektywę porównawczą w studiach międzykulturowych stosuje badaczka tańca i ruchu Wiesna Mond-Kozłowska, zestawiając w swym odważnym szkicu formy, zdawałoby się, bardzo odległe: chorał gregoriański i tradycję wedyjską. Inny jeszcze aspekt studiów międzykulturowych, a właściwie psychokulturowych, podejmuje Andrzej Pankalla i Krzysztof Napieralski. Na podstawie własnych badań terenowych autorzy ukazują specyficzne rytuały współczesnych Indian Majów Quiche, tropiąc proces tworzenia się swoistego metysażu psycho-mitologicznego, co świetnie ukazuje mechanizmy rządzące syntezą elementów rytualnych, pochodzących z różnych kultur i religii.

Blok artykułów zamyka szkic niżej podpisanego, osnuty wokół relacji

dźwięku ze słowem i światłem w dawnej tradycji europejskiej, odwołujący się do porządków filozoficzno-teologicznych, uwzględniający także doświadczenia mistyczne.

Całość nie ma oczywiście ambicji ukazania pełnego spektrum zagadnień, tak jak niewyczerpana zdaje się lista możliwych do podjęcia tematów i sposobów ich teoretycznego ujęcia.

Pozostaje mi żywić nadzieję, że zarówno specjaliści, jak i laicy, badacze i praktykujący artyści (być może w jednej osobie) znajdą tu pożywkę dla dalszych lektur i twórczych poszukiwań. Jeśli artykuły tu zawarte pogłębią choć w niewielkim stopniu rozumienie złożonych relacji między różnymi formami artystycznej ekspresji i rzucają nowe światło na funkcje, jakie pełni sztuka – jej współdziałające w akcie rytualnym formy, to zadanie postawione sobie przez redaktora poniższego numeru „Zeszytów Artystycznych” będzie spełnione. ●

## Całość świata o szarej godzinie Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału

profesor, pracownik Instytutu Filologii Polskiej UAM i współpracownik Zakładu Bałtologii, kierownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, w latach 1995–1997 wykładowca w Katedrze Filologii Polskiej Uniwersytetu Wileńskiego; autor książek: *Mała historia dandyzmu* (1995), *Żagary* (1997), *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty* (2004), *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski* (2007; przekład litewski 2009), *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce* (2013); redaktor tomów *Kresy – dekonstrukcja* (wraz z Krzysztofem Trybusiem i Jerzym Kałużnym, 2005) i *Ostać się wobec chaosu. Prace ofiarowane Profesorowi Tomaszowi Lewandowskiemu* (wraz z Mateuszem Bourkane, 2013), autor scenariuszy cyklów filmowych *Żagary* oraz *Futuryści, formiści, Nowa Sztuka* (wraz z Wiesławem Ratajczakiem) i filmu animowanego *Jeden dzień z życia kukulki zegarowej*.

Szara godzina, należąc do rytuałów cyklu dobowego, była świętym momentem w dniu powszednim. Czas między zachodem słońca a całkowitą ciemnością, czas szarzenia, potocznie zwany też szarówką, zapraszał do zatrzymania się, zastanowienia, refleksji nad mijającym właśnie dniem, modlitwy, dyskretnego muzykowania, uprawiania sztuki, składania wierszy, marzenia. Miał charakter prywatny, poufny, intymny, ale te ważne cechy raczej kamuflowały, niż określały jego społeczną – jak w każdym rytuale, nawet spełnianym samotnie – wspólnotową istotę<sup>1</sup>.

W szarej godzinie, choć to cząstka doby niepozorna i łatwa do przecoczenia, osadzone są odczucia o tak rozległej skali, jak odczucie ogromu i jedności wszechświata. Mówiąc jednak dzisiaj o tej niezwyklej porze dnia i towarzyszącym jej obyczajowi, trzeba zaczynać od kwestii elementarnych, które jeszcze parędziesiąt lat temu wstyd byłoby objaśniać. To raczej ona pomagała niegdyś w wyjaśnianiu różnorodnych zagadnień, ściślej czy luźniej z nią związanych. Tak też w roli odniesienia posłużył się nią Georg Friedrich Hegel w znanym porównaniu filozofii do sowy Minerwy, która nie wylatuje wcześniej niż wieczorem, o zmierzchu, czyli o szarej godzinie, jak w polskim tłumaczeniu zostało oddane niemieckie *die Abenddämmerung*: „filozofia przychodzi zawsze za późno. Jako m y s l o świecie pojawia się ona dopiero wtedy, kiedy rzeczywistość zakończyła już swój proces kształtowania i stała się czymś gotowym. To, czego uczy pojęcie, wykazuje

» 1 W. Burszta, M. Buchowski, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992, s. 47 i nast. Ze względu na znaczny stopień amorficzności nie jest to jednak zjawisko, które bez zastrzeżeń spełniałoby wszystkie kryteria antropologiczno-socjologicznej, synchronicznej definicji rytuału (np. wymóg standaryzacji). Dla takich metod analizy stanowi ono prawdziwe wyzwanie, którego nie będę podejmować. Bardziej obiecujące wydaje mi się ujęcie historyczne, poddające interpretacji różne świadectwa obserwacji – w starym znaczeniu tego słowa – i przeżywania szarej godziny.

nieuchronnie również historia, to mianowicie, że idealność występuje jako przeciwstawna realności dopiero wtedy, gdy rzeczywistość osiągnęła swą dojrzałość, i że idealność buduje sobie w postaci królestwa intelektualnego ten sam świat ujęty w jego substancji. Kiedy filozofia o szarej godzinie maluje swój świat, wtedy pewne ukształtowanie życia już się zestarzało, a szarością o zmroku nie można niczego odmłodzić; można tylko coś poznać. Sowa Minerwy wylatuje dopiero z zapadającym zmierzchem”<sup>2</sup>.

Do zadań filozofii jednak nie należy tylko wybiegać myślą w przyszłość, ale i zwracać się ku samej sobie. Zgodnie z kierunkiem właściwym autorefleksji także ten znany obraz sowy wylatującej o zmierzchu kieruje uwagę na siebie, tym bardziej teraz, kiedy „pewne ukształtowanie życia” straciło już swoją oczywistość, zestarzało się i nie może być zrozumiane bez komentarza. Tak oto naturalne osadzenie refleksji ludzkiej „o szarej godzinie” domaga się niejako refleksji drugiego stopnia, innej jednak niż metafizyczne dobudowywanie kolejnych pięter abstrakcji. Tu potrzeba ruchu przeciwnego, zejścia do podstaw kultury, gdzie codzienny porządek rzeczy nabiera znaczeń wyższych, przypomnienia obyczaju, obdarzonego szczególną rolą w rytualizacji życia. Wówczas filozofia, odzyskawszy korzystne dla siebie warunki, mogłaby znów wzbijać się do lotu.

Funkcja szarej godziny dla pracy umysłu potrafiła być nawet odczytywana jako sprawcza czy współsprawcza. Myśl, najczęściej jednak nie podporządkowana rygorom logicznym, przybierała w tym czasie postać tak zwanego snu na jawie i wlatywała „na skrzydłach zmierzchu”<sup>3</sup> w sfery niedostępne dyskursywnemu poznaniu. Nawet Hegłowska filozofia o tej porze nie posługuje się pojęciami, ale obrazami, nie docieka rozumowo, ale „maluje swój świat”. Szara godzina staje się wtedy niejako mistagogiem, podmiotem wtajemniczeń w głębszą naturę świata, kapłanką, czarodziejką, artystką.

„Otuliwszy naturę przecuciem tajemniczym – pisał o niej Józef Kremer – nie wysłowionym, nie mającym wyrazów, a tęsknotą na pół tylko zrozumiałą, odśpiewuje nam niby czarodziejską operę, do której nam libretta brakuje; radzi byśmy odgadnąć słowa do tych melodyj – serce je tylko wróżyć zdoła; a tak samo miesza głosy swoje do tych pieśni, do tej muzyki tęsknej i samo muzyką się staje, rozplywając się w akordy a tony”<sup>4</sup>.

Widać stąd, że znaczenie szarej godziny wykraczało daleko poza tu i teraz, budząc siły drzemające pod powierzchnią świata i poruszając strunę ukrytą we wnętrzu człowieka. Objawiała przy tym wspólną im istotę,

» 2 G.W.F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa 1969, s. 21; kursywę w pisowni wyrazu „myśl” zamieniono na druk rozstrzelony. Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 7: *Od Fichtego do Nietzschego*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 1995, s. 219.

» 3 Formuła Leopolda Staffa z wiersza *Sen na skrzydłach zmierzchu*.

» 4 J. Kremer, *Podróż do Włoch*, Warszawa 1879, s. 103; pierwsze wydanie: Wilno 1863.

która wydała się muzyczna, choć przecież wyświetlała się też w obrazach. Trudniej było dla niej znaleźć słowo.

Działania szarej godziny można było doświadczać na przelomie dnia i nocy. Trwała ona krótką chwilę zamyślenia, ale była też zdolna wypełniać długie jesienne wieczory i ciągnąć się w zimową noc. Szara godzina sprzyjała gubieniu rachuby czasu i zdroworoządkowej miary rzeczy, odbieganiu od terażniejszości ku przeszłości, wybieganiu ku przyszłości, zatapianiu się w wieczności. O szarej godzinie, w odróżnieniu od innych godzin, nie można powiedzieć, że wybiła, przeciwnie, ona przychodziła bezgłośnie, niezauważalnie. Pojęcie godziny w jej nazwie zachowuje znaczenie dużo starsze niż zegary<sup>5</sup>, które na wieżach naszych miast pojawiły się w średniowieczu, i nie oznacza nic innego, jak po prostu pewien czas, pewną porę. W naszej cywilizacji miar i wag, w epoce ścisłego obliczania, a zwłaszcza w wieku pary i elektryczności, czyli w wieku XIX – reprezentowała ona inne poczucie czasu, poczucie dawne, jeśli nie pradawne, aż z elektrycznością przegrała i została całkowicie wykreślona z porządku dnia, z wszelkich osobistych terminarzy i pamięci zbiorowej. Dlatego też niełatwo na nią trafić, a jeszcze trudniej odkryć jej fantastyczne wprost bogactwo. W tym celu trzeba przeprowadzić eksplorację historyczną i zobaczyć, kiedy to określenie pojawia się i jak jest objaśniane. Wprawdzie początki zjawiska łączono – jak James Frazer – z załączkami wszelkiej ludzkiej refleksji nad budzącymi lęk zjawiskami<sup>6</sup> albo – jak Stanisław Witkiewicz – z przeżywaniem więzi plemiennej<sup>7</sup>, najbardziej intensywnym w poczuciu zagrożenia przez naturę dzikszą od człowieka. Dużo jednak w takich ujęciach rzutowanych wstecz XIX-wiecznych poglądów na mentalność pierwotną oraz swego rodzaju naukowego wizjonerstwa, które odnaleźć też można w niektórych, niekiedy bardzo atrakcyjnych, holistycznych wizjach kultury ludowej jako rezerwuaru wierzeń przedchrześcijańskich. W inspirującym *Drzewie życia* Joanny i Ryszarda Tomickich skądinąd szeroko dawniej rozpowszechnione przekonanie, że „zachód słońca to przelomowy moment doby [...], przejście dnia w noc, a więc w porę działania złych mocy, których siła ginie dopiero z pierwszym brzaskiem”<sup>8</sup>, znajduje bardzo ogólne wytłumaczenie w przyporządkowaniu stron świata domenom dobra i zła, a zarazem dość zdawkową egzemplifikację. Pozostaje ona zresztą w dość kłopotliwym stosunku do przytoczonej z nieco innej okazji wypowiedzi pewnej

» 5 Słowo „godzina” zgodnie ze swoją etymologią nie oznacza tu nic innego niż czas, porę. Franciszek Sławski w swoim *Słowniku etymologicznym języka polskiego* wyjaśniał, że „pojęcie godziny rozwinęło się wtórnie, stosunkowo późno, jak w ogóle potrzeba dokładniejszego precyzowania czasu”, zob. t.1, Kraków 1954, s. 308.

» 6 J. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1978, s. 260.

» 7 S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. 1: *Monografie artystyczne*, Kraków 1974, s. 425–426.

» 8 J. i R. Tomicky, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975, s. 92.



Kurpianki, z przejściem mówiącej o różnych fazach doby, między innymi o zmierzchu: „wieceorem niebo najstrojniejse, wtedy na niebie są ołtarze”<sup>9</sup>. Słowa te zostały zacytowane jako przykład charakterystycznej dla „chłopskiej percepcji świata” równoczesności „postrzegania i przeżywania”, ale bez uwzględnienia ich estetycznego wymiaru tudzież pozytywnej konotacji „ołtarzy”, usytuowanych nie gdzie indziej, jak na zachodzie. A przecież ich cudowny widok zamienia świat w kościół i w jego kierunku, jak na obrazie Artura Grottgera, płynie modlitwa *Anioł Pański*, przekształcając spektakl natury w misterium<sup>10</sup>. Łatwiej więc już na pewno dojrzeć zaczątki celebracji zmierzchu w obrzędowości religijnej – zarówno w żydowskiej, jak i w chrześcijańskiej liturgii godzin<sup>11</sup>. W XIX wieku przekształciły się one w swego rodzaju liturgię szarych godzin, codzienny rytuał, który pomimo pewnej formalizacji oraz nasycenia religijnymi odniesieniami i pierwiastkami, miał charakter dość swobodny i przeważnie świecki. Szczególnie wdzięczne pola do śledzenia różnych postaci tego osobliwego kultu stanowią epistolografia, pamiętnikarstwo, eseistyka, a zwłaszcza szkice obyczajowe, powieści, a także malarstwo rodzajowe i pejzażowe, w szczególności stimmungowe, miniatury muzyczne, preludia, nokturny. Przykładów oddziaływania szarej godziny dostarcza w obfitości XIX-wieczna liryka, osobliwie młodopolska, a jeszcze w XX-wiecznej poezji znajdzie się nie jeden wiersz zmierzchowy. Nawet najbardziej ascetyczne z nich apelują do wszystkich zmysłów, jako że czas zmierzchu jest czasem jedności.

Pierwszy bodaj w naszej literaturze osobny szkic *Szarej godziny* poświęcił Fryderyk Skarbek, naśladowca Laurence’a Sterna, z wykształcenia ekonomista, autor wielu dzieł z tego zakresu, filantrop. Jakkolwiek zawierające ten szkic *Małe przyjemności pożycia* ukazały się w 1839 roku, w czasach rozkwitu romantyzmu, to reprezentują one wrażliwość oświeceniowo-sentymentalną. Skarbek z dowcipem wprowadza w skądinąd złożone i poważne zagadnienie, a zarazem stara się określić jego wartość emocjonalną i stopień satysfakcji, dostarczanej przez różne pory dnia, w czym, choć arystokrata, przypomina zresztą sposób ujmowania rzeczy przez ową chłopkę z Kurpiów. I on jednak bynajmniej nie ogranicza się do tego, co dostępne dla zmysłów:

„I tak zdaje się to być niezawodnym: że godzina poranna przyjemniejszą jest od popołudniowej, a zwłaszcza tej w której trzeba dać spoczynek umysłowi, dla tego że regulator naszej jedzącej maszyny trawieniem

» 9 Ibidem, s. 94.

» 10 Por. W. Bałus, *Artur Grottger: polski chłop i sacrum romantyczne*, [w:] idem, *Figury losu*, Kraków 2002.

» 11 Pisałem na ten temat w rozprawie *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Ciurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007 w rozdziale poświęconym roli szarej godziny w twórczości litewskiego artysty. Tutaj nawiązuję do poczynionych wówczas ustaleń, korzystam też z paru użytych tam przykładów, podporządkowując je jednak innemu, ogólniejszemu celowi.

jest zajęty; [...]. Samo południe gdy słońce najmocniej świeci i grzeje, zdaje się być także mniej przyjemnym od tej pory dnia, w której słońce już zaszło, a jeszcze noc nie nastąpiła, a którą Francuzi nie wiem skąd *entre chien et loup*, a my daleko stosowniej szarą godziną zowiemy.

Jak szare nie jest ani białe ani czarne, ale pomieszanie jednego z drugim, tak szara godzina nie jest dniem ani nocą, lecz jest pewnym połączeniem tych obudwóch.

Jest jeszcze trochę światła dziennego, ale takiego które nie razi i nie wykrywa zbyt oczywiście przedmiotów, tak iż patrząc na nie możemy nie widzieć mniej powabnej strony, a dopełniać wyobraźnią to, co by w rzeczywistości zajmującym być nie mogło”<sup>12</sup>.

Władysław Tatarkiewicz, uwzględniając refleksje Skarbka w swojej rozprawie *O szczęściu* i kierując się tytułem zbioru, zaliczył szarą godzinę do „małych przyjemności” ludzkiej egzystencji, które o tyle są w stanie rozweselać duszę, o ile nie doznaje ona większych utrapień<sup>13</sup>. Niemniej w oczach XIX-wiecznego autora pora zmierzchu ma znaczenie wykraczające poza doraźne uprzyjemnianie życia. Mógłby on ją, jak inny z jego współczesnych, Julian Korsak – poeta zaliczany do romantycznej szkoły litewskiej, jak Mickiewicz czy Syrokomla, ale w wyrazie często jeszcze zachowujący sentymentalną wstydlivość uczuć zabarwionych smutkiem – nazwać błogosławioną:

Jaką porę dnia wolę? – zmilczałem me zdanie,  
A pomyślałem sobie, najmiłsza mi pora  
Błogosławione szare godziny wieczora! [...]  
Wieczorem – chciałem dalej o wieczorze marzyć [...]<sup>14</sup>.

Kiedy słońce chowa się za horyzontem, osoba przystępująca do celebracji zmierzchu powinna zająć miejsce dogodnie do skupienia się, możliwie odosobnione, a równocześnie – według relacji Skarbka – nieodległe od innych ludzi. Powinna mieć ona możliwość obserwowania paroksyzmów dziennego światła i – w dalszej kolejności – „znikania przedmiotów przed chwilą wyraźnie widzianych”. W obrazowym skrócie nasuwają one na myśl scenopis życia: od „czynności w sile wieku do spoczynku starości”, od naskórkowej urody lat młodych po „szlachetne rysy” starości. W szarej godzinie więc pisarz widział figurę przemijania i duchowego pogłębiania, a zarazem ćwiczenie się w starzeniu i umieraniu, choć nie powążył się tego otwarcie powiedzieć. Skarbek starał się ją przedstawić możliwe jak najprościej – w sekwencji ruchomych obrazów, scenek i sprowokowanych

» 12 F. Skarbek, *Małe przyjemności pożycia. Obrazy i wspomnienia*, Warszawa 1839, s. 42.

» 13 W. Tatarkiewicz, *Małe przyjemności*, [w:] idem, *O szczęściu*, Kraków 1949, s. 116–117.

» 14 J. Korsak, *Poezje*, Petersburg 1830, s. 68–69.

przez nie przemyśleń. Nie abstrahował od paradoksalnej – związanej z interferencją sprzecznych żywiołów dnia i nocy – struktury zjawiska i jego dramaturgii, choć oddawał je z powściągliwością i żartobliwym dystansem. W ten sposób zachowywał pozory wolnomyślicielskiej lekkości, a zarazem czynił zadość regule zmierzchania, które, zacierając kontury rzeczy i spowijając świat w aurę tajemnicy, wymaga od uczestników rytuału jej dochowania. Wyjawienie sensów, jakie zatrzymują się wówczas przed progiem wysłowienia, stanowi występki przeciw subtelności obrządku. Jest ono jak przedwczesne zapalenie światła. „Słyszałem nieraz ten wykrzyknik – przywołuje Skarbek zapamiętane przez siebie sytuacje – gdy lokaj za wcześnie świecę wnosił do pokoju: «Ach po co światło? Nie trzeba świec jeszcze!»”<sup>15</sup> i na kanwie podobnych wydarzeń osnuł takie uogólnienie:

„Ileż to razy podobne świece rozjaśniają niepotrzebnie światłem rzeczywistości to, co tak pięknem było, póki je zasłona marzeń i złudzeń pokrywała!”<sup>16</sup>.

Pod koniec XIX wieku myśli te znajdują swoją kontynuację w estetyce symbolistycznej, zwanej także estetyką zmierzchową – zamilczenie i sugestia zostaną w niej przeciwstawione nazywaniu. Jednocześnie w procesie scalania sztuk we wszechszukę pierwszoplanowa rola przypadnie muzyce. Jej prymat, nie raz proklamowany z trybun estetycznych i znajdujący różne odzwierciedlenia w praktyce artystycznej, wieczorem dawał o sobie znać w sposób zgoła niespektakularny. *Musica universalis*, na którą ludzkie ucho zubożało wskutek przyzwyczajenia, otępienia, niedostatecznego przygotowania<sup>17</sup>, zaczynała trafiać do słuchaczy nie wprost, na drodze zwykłej, a zarazem bardzo subtelnej. O szarej godzinie można było wysłyszeć lub inaczej odebrać dźwięki kiedy indziej umykające uwadze czy bagatelizowane. Zgodnie z jej paradoksalną naturą to, co najważniejsze, wydobywało się z tła cicho, jakby nieznacznie, tęsknie, angażując przede wszystkim ucho wewnętrzne. To, co święte, ujawniało się przy pomocy melodii powszednich, a niekiedy nawet jarmarcznych i takichże instrumentów. U Skarbka dźwięczał klawikord (w tonacji b-moll) – niby od niechcienia, wśród szumu cichych rozmów, we *Wspomnieniach* Elizy Orzeszkowej natomiast tęsknotę budziła dobiegająca z oddali muzyka katarynki<sup>18</sup>. Wchodziła ona w rolę pośrednika ze światem wyższym, niejednokrotnie splatając się z modlitwą, słuchaną bądź szeptaną w kręgu rodzinnym lub gronie przyjacielskim, w samotności czy też w obcym środowisku, pozwalała ona zawsze połączyć się w duchu z bliskimi. Dlatego

» 15 F. Skarbek, *Szara godzina*, s. 45.

» 16 Ibidem, s. 47.

» 17 Zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.

» 18 E. Orzeszkowa, *Wspomnienia*, „Sfinks” 13/1911, s. 341.

ma ona wymiar wspólnotowy, a często też zabarwienie miłosne. Będąc rytuałem codziennym, pozwalała przekraczać ograniczenia codzienności, a jako zjawisko powszechne stwarzała szansę na wychodzenie ku drugim, cementując więzi, czy o podbudowie religijnej, czy świecko-altruistycznej (to jest dla współczucia wszechludzkiego). Myśl, uczucie, tęsknota mogły się zwracać do Boga, rozumianego osobowo, albo odnajdywać łączność z duchem przenikającym wszechświat, albo widzieć siebie jako cząstkę pankosmicznej substancji. Ograniczenie aktywności zmysłów, ich utemperowanie, przyćmienie świadomości, wydobywało jednak z zakamarków psychiki nastroje, dopuszczało do głosu przecucia, na czele z przecuciem śmierci. Edward Leszczyński, poeta młodopolski, nazwie zmierzch „godziną przedzgonną”<sup>19</sup>. W wierzeniach ludowych zaśnięcie w tej godzinie mogło skończyć się śmiercią<sup>20</sup>. Zupełnie czym innym jest sen na jawie.

Z jednej strony szara godzina uruchamia drzemiące wcześniej władze wyobraźni i przytłumione siły twórcze swobodne, choć raczej nie żywiołowe, z drugiej – właśnie otwiera na kontemplację tego, co duchowe, tajemnicze, dziwne. Jeżeli w szkicu Skarbka myśl, zaabsorbowana gaśnięciem dnia i znikaniem piękna fizycznego na rzecz wewnętrznego, nie wykracza radykalnie za granicę marzenia i pozwala mu tylko przyozdabiać świat widzialny, to późniejsi autorzy coraz chętniej będą wykorzystywali zmierzch do przenoszenia się – jak wierzyli jedni – w sfery idealne czy też – jak chcieli bardziej sceptyczni – w krainę ułudy. Co sentymentalizm miał za przedsmak wyższych rozkoszy, na którym należało poprzestać, by nie rozognić pragnień do stopnia namiętności i nie stracić „małych przyjemności pożycia”, sprzyjało jednak rozwojowi wrażliwości romantycznej.

W dzisiejszych interpretacjach sztuki XIX-wiecznej szara godzina cieszy się nieporównanie mniejszym zainteresowaniem niż efektowna noc romantyczna. Tylko nieliczni autorzy, jak Mieczysław Tomaszewski, uwzględniają ów „obszar cienia i zmierzchu” i wśród dzieł „poddających ton całej epoce” obok *Hymnów do nocy* Novalisa wymieniają *Pieśni zmierzchu* Wiktora Hugo<sup>21</sup>. Znaney i monografiście Fryderyka Chopina trudno było pominąć jedno z dwóch „oblicz nocy” – według Tomaszewskiego zmierzch znajduje się już po jej stronie – skoro kompozytor z upodobaniem tworzył właśnie w porze wieczornej szarówki.

W 1854 roku Karol Libelt stwierdził, że „romantyczność jest zmierzchem, czyli szarą godziną, tak dziwnie do kontemplacji ducha przypadającą, li to północną porą duchów”<sup>22</sup>. Libelt parokrotnie poświę-

» 19 E. Leszczyński, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków 1988, s. 161.

» 20 J. i R. Tomicczy, *Drzewo życia...*, s. 92.

» 21 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 427.

» 22 K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, Petersburg 1854, s. 175–176. Zob. też A. Melbechowska-Luty, *Nokturny – widoki nocy w malarstwie polskim*, Warszawa 1999, s. 53–54.

cał uwagę zmierzchowi, nie tyle jednak, ile inny filozof połowy XIX wieku, Józef Kremer. Ten ponownie dzisiaj doceniany estetyk w swojej wielotomowej *Podróży do Włoch* rozważał znaczenie szarej godziny, a nawet wyodrębnił ją jako osobne hasło w indeksie do swojego dzieła, dookreślając ją słowami „magia i poetyczność”: „szara godzina – jej magia i poetyczność”. Na odnośnych stronach opisu podróży znajduje się obszernie rozwinięcie tego hasła:

„Dziwna to magia tej szarej godziny, nie darmo u nas tak ukochanej! – Szara godzina, jakoś proroczo przemawiając do serca człowieka, budzi w duszy jego poezją niewymownej tęsknoty i wywołuje na jaw zagadki drzemiące za dnia w najgłębszych tajnikach piersi naszych. I nie dziw! – Bo gdy sama przez się ciemna noc, niby abstrakcja głucha, czarnym skrzydłem zasłania świat – wtedy dusza samotna, samoistna, oderwana od rzeczywistości otaczającej ją wkoło, pracuje sama w sobie; przeto albo przędzie długi wątek abstrakcyjnych myśli, albo, co jeszcze częściej bywa, puszcza wodze fantazji, która już samopas bujając po niestworzonych światach, wysila się bez końca, rodząc dzikim nieładem obrazy po obrazach. [...] Wręcz odwrotnie ma się rzecz wśród jasnego dnia; bo wtedy znowu cała rzeczywistość [...] przemawia prozą rozumową [...]. Dlatego też za dnia, fantazja przygłuszona przewagą obecności żywej i trzymana w karchach przez władzę sobie przytomnego ducha, stula się w sobie i śpi. Otóż szara godzina, będąc środkiem między negacją abstrakcyjną ciemności nocnych a rzeczywistością [...] widną białego dnia – jak z jednej strony chroni fantazją od bezuzdnego bujania, [...] tak z drugiej strony znowu nie więzi, nie krępuje tej wyobraźni obecnością przeważną rzeczywistego świata”<sup>23</sup>.

Kremer dotąd umiejscawiał zmierzch w punkcie równowagi między dniem a nocą, teraz zaczyna przedstawiać jego dynamikę twórczą w duchu romantycznym – jako właściwe działanie twórcze natury, która sama przekształca się w sztukę i wciąga człowieka we współtworzenie oraz odczytywanie jej zagadkowego dzieła:

„W szarej godzinie przedmioty zewnętrznego świata niby są tym, czym są, a przecież nie są tym – one same przez się nabrały fantastycznego pozoru i wdzięcznej ułudy; zatem już z łatwością potracają naszą wyobraźnię, by sobie z nich wymarzyła obrazy odpowiednie nastrojom tajemniczym uczuć naszych. A te uczucia nam samym nie znane, przemilczawszy przez dzień cały, zaczynają dopiero żyć w szarym mroku, jakby wieczorne kwiaty a motyle wieczorne.

W szarej godzinie świat na poły tylko widny, sam jest dziełem fantazji natury; on przestał być jasną, jawną prozą: on zamienił się w zagadkę sfinksową – on nam wróży o innym świecie wręcz różnym od rzeczywi-

» 23 J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 4, s. 102.

stego świata. Tak tedy on również budzi tajemnicze sfinkse w duszy śpiącej, i wywołuje z piersi naszych prorocze tęsknoty; bo zagadka każda, bo tajemnica a wróżba każda, zawsze jest czym już istniejącym, choć jeszcze nie rozwiązany – jest czymś już zaczęty, choć niedokończonym a niedomówionym; jest sama, jakby szarym ducha zmrokiem”<sup>24</sup>.

Tu właśnie pojawia się zacytowane na początku tego szkicu porównanie szarej godziny do śpiewaczki, a po niej do spektaklu operowego w tej jego odmianie, która „eksploatowała z wielką gorliwością” nie upiorne, ale nastrojotwórcze „oblicze nocy”<sup>25</sup>. Opera, a tu chciałoby się powiedzieć: dramat muzyczny w jego wersji Wagnerowskiej znalazł znakomitą wykładnię w eseju Charlesa Baudelaire’a *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu* z 1861 roku. To hołd złożony przez poetę muzyce jako sile sugestywnej, a równocześnie pochwała stworzonej przez kompozytora wizji jako „spotkania, koincydencji sztuk”<sup>26</sup>. To zarazem próba rozdzielania kompetencji każdej z nich, ponieważ „dokładnie tam – jak mówi cytowany przez poetę muzyk – gdzie biegną nieprzekraczalne granice jednej z owych sztuk, natychmiast, z najściślejszą dokładnością, zaczyna się sfera działania drugiej”<sup>27</sup>. Wagner przy tym nie miał zaufania do prób ich wzajemnej transpozycji, które według Baudelaire’a były nie tylko uprawnione, ale poniekąd konieczne, jako że wynikały ze struktury Stworzenia:

„naprawdę byłoby to zdumiewające – pisał – gdyby dźwięk nie mógł sugerować barw, a barwy nie mogły wyrażać melodii i gdyby dźwięk oraz barwa nie nadawały się do przekazywania myśli; rzeczy bowiem zawsze przemawiały przez wzajemną analogię, od dnia, kiedy Bóg swoim słowem stworzył świat jako złożoną i niepodzielną jedność”<sup>28</sup>.

Baudelaire dalej zacytował dwie pierwsze strofy swojego słynnego sonetu *Correspondances*, nieporównanie skromniejszego, lecz niemniej ważnego dla rozwijanych w drugiej połowie XIX wieku koncepcji sztuki integralnej niż Wagnerowska teoria *Gesamtkunstwerk* i jej autorskie realizacje. Jakkolwiek wiersz to i dziś jeszcze szeroko znany, trzeba go tu przypomnieć w całości, w tej kanonicznej wersji, którą u progu Młodej Polski stworzył Antoni Lange, nadając swojemu tłumaczeniu muzyczny tytuł *Oddźwięki*:

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe  
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.

» 24 Ibidem, s. 103.

» 25 M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 428.

» 26 Ch. Baudelaire, *Richard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, przeł. E. Burska i S. Cichowicz, [w:] idem, *Sztuka romantyczna*, wstęp: A. Kijowski, komentarz i przypisy: C. Pichois, Gdańsk 2003, s. 366.

» 27 Ibidem, s. 374.

» 28 Ibidem, s. 368.

Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,  
One mu zaś spojrzenia rzucają życzliwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,  
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,  
Wielkiej jako otchłanianie nocy i światłości,  
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,  
Dźwięczne i niby łąki – zielone; są inne,  
Bogate i zepsute, silne, tryumfalne,

Które się rozlewają w światy idealne,  
Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,  
Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie<sup>29</sup>.

Czytając sonet w kontekście sztuki Wagnerowskiej – wobec rozległej perspektywy i niekwestionowanej dominacji dźwięku o wielkim wolumenie – trudno dostrzec ich związek z szarą godziną. Czy jednak owa „tajemnicza, głęboka jedność” (a w oryginale nawet „mroczna”), w której sobie „odpowiadają dźwięki, wonie, kolory”, choć wielkością swą równać się może z „otchłaniami nocy i światłości” – nie wiązuje się w wyobraźni, pracującej na ich styku, na pograniczu jawy i snu? Przypuszczenie to wspierają inne wiersze poety z *Harmonią wieczorną* (*Harmonie du soir*) na czele, a fundament dla tej hipotezy znaleźć można w *Salonie 1846* w przytoczonym tam „trzecim z serii fragmentów *Höchst zerstreute Gedanken*” E.T.A. Hoffmanna<sup>30</sup>:

„Gdy słyszysz muzykę, nie tylko we śnie i lekkim majaczeniu poprzedzającym sen, lecz nawet przebudzony, odnajduję podobieństwo i wewnętrzny związek między barwami, dźwiękami i zapachami. Wydaje mi się, że wszystkie je zrodził ten sam promień światła i że powinny się łączyć w cudownym koncercie. Zwłaszcza zapach pomarańczowych i brązowych nagietków działa na mnie w czarodziejski sposób. Pogrążam się wówczas w głębokim marzeniu i jakby z oddali słyszysz poważny i pełny dźwięk oboju<sup>31</sup>.”

Wprost znowu nie ma tu mowy o godzinie zmierzchu, na pewno nie ją wyłącznie ma Hoffmann na myśli, ale ślady jej przeżywania pozostają

» 29 Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, przeł. A. Lange, [w:] idem., *Kwiaty zła*, wybór: M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i posłowie: J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 21.

» 30 C. Pichois, komentarz do: Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] idem., *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład: J. Guze, komentarz i przypisy w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 455; „Pochodzenie tego cytatu ustalił Jean Pommier”.

» 31 Ch. Baudelaire, *Salon 1846...*, s. 82–83.

czytelne: kwiaty najintensywniej pachną wieczorem, fascynacja oddalonymi dźwiękami muzyki, głębokie marzenie prowadzące do odczucia pełni świata. To zaś, że fragment ów zainspirował Baudelaire’a do stworzenia synestezyjnego sonetu, nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Pośredni dowód na „szarogodzinność” *Oddźwięków* stanowi bodaj cała dążąca do realizacji postulatów syntezy sztuka symbolistyczna. Zmierch jest w niej porą uprzywilejowaną. Nie sposób wymienić nawet drobnej części dowodów potwierdzających tę tezę. Sama tylko twórczość Leopolda Staffa, poety szarej godziny<sup>32</sup>, dostarcza ich co niemiara. Na koniec zatem tych uwag wystarczy sięgnąć do studium, jakim w 1936 roku nieoceniony krytyk i myśliciel Karol Ludwik Koniński poprzedził *Rymy i rytmy* poety i dramaturga z przełomu XIX i XX wieku, Macieja Szukiewicza. Ten rzadko dziś przypominany twórca w monografii szarej godziny powinien zająć miejsce poczesne, choćby ze względu na blisko stustronnicowy poemat kosmogoniczny *Na głębiach* o incipicie „Już mrok zapada. Usnął wiatr bezuzdy”. Swojemu studium Koniński nadał tytuł nobilitujący młodopolskiego autora: *Mit poetycki Macieja Szukiewicza*, a zawarte tam obserwacje można odnieść nie tylko do tego twórcy, ale i do całej odchodzącej wówczas w przeszłość epoki, do jej mitotwórczych metod (*mythmaking*)<sup>33</sup>. Pisząc o „kosmogonii poetyckiej” Szukiewicza oraz „logice tożsamości powszechnej”, jaka w jego kosmosie poetyckim rządzi, krytyk zwrócił uwagę na czas, w którym twórca dostępuje objawienia wyższego porządku. Dokonuje się to za pośrednictwem „melodyjnego krajobrazu zachodowego”, w „godzinach ukojenia”:

„w tym trwaniu czuje się człowiek zjednoczony z wielkim oto przed sobą światem, nieruchomo, jak on sam trwającym. A kiedy jeszcze w na wpół sennym błogim rozmarzeniu, dalekie sennie horyzonty uniosą się nad duszą człowieka jakby widma sennie, jak rzeczy, których rzeczywistość rozmiękła i rozrzedziła się – to już łatwo człowiekowi pomyśleć, że to i tamto, człowiek i świat to *jedno*; może nawet nie tyle pomyśleć, ile poczuć. Jeden wielki sen – ze swoją logiką, w której już *zasada tożsamości* przestała obowiązywać: nieprawda, że wszystko, co jest, jest samym sobą, ale prawda, że *wszystko jest wszystkim*”<sup>34</sup>. ●

» 32 Zob. m.in. S. Brzozowski, *Leopold Staff*, [w:] idem., *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*, Lwów 1907 wraz z polemiką I. Maciejewskiej, *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*, Warszawa 1965, s. 218–219. Zob. też B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987, s. 103 i nast.

» 33 Zob. B. Bobrowska, *Mythmaking – Shelley i Tetmajer jako piewcy natury*, [w:] A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Interpretacje*, Kraków 2003.

» 34 K.L. Koniński, *Mit poetycki Macieja Szukiewicza*, [w:] M. Szukiewicz, *Rymy i rytmy*, Kraków 1936, s. VII.

---

doktorantka literaturoznawstwa  
w Katedrze Literatury Współczesnej  
KUL. Jest absolwentką filologii polskiej  
i historii sztuki. Jej zainteresowania  
naukowe krążą wokół metaforyki  
oraz nawiązań do kultury, literatury  
i sztuki wcześniejszych epok w prozie  
współczesnej, a zwłaszcza najnowszej.

---

# Muzyczność a obrzędowość w powieści Wita Szostaka *Oberki do końca świata* – korespondencja literatury z muzyką i sztukami wizualnymi

W powieści *Oberki do końca świata*<sup>1</sup> Wita Szostaka mamy do czynienia z muzykanckim rodem Wichrów. Szostak w literackim obrazie utrwała ostatnie pokolenia wiejskich skrzyptków, nawiązując do prawdziwych historii, które miał okazję poznać nie tylko z cudzych relacji, co przyznaje w jednym z wywiadów (przeprowadzonym przez Tymoteusza Wronkę dla „Katedry”), mówiąc: „moją prawdziwą pasją jest muzyka ludowa, jej miejsce w strukturze dawnych wspólnot tradycyjnych, jej rola w kształtowaniu pewnej archaicznej wizji świata. Jakieś 10 lat temu usłyszałem prawdziwe, po wiejsku grane, transowe oberki i się zakochałem. Tak mnie ruszyło, że postanowiłem sam się nauczyć grać, poznać muzykantów, zobaczyć, jaka głębia jest w tej muzyce – a więc nauczyć się jej doświadczając w jej naturalnym kontekście, naturalnym środowisku”<sup>2</sup>. Poza związkiem autora ze światem, który przetwarza pisząc swoją powieść, należy zwrócić uwagę na innych twórców zajmujących się tą tematyką, na przykład Andrzeja Bieńkowskiego, autora książki *Ostatni wiejscy muzykanci*, w której możemy

» 1 W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007.

» 2 T. „Shadowmage” Wronka, *Siła wewnętrznego doświadczenia. Wywiad z Witem Szostakiem*, „Katedra”, 21.11.2008, <http://katedra.nast.pl/artukul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem/> (23.07.2015).

przeczytać: „Jeśli chcemy wczuć się w to, czym była tradycyjna muzyka wiejska, musimy wyobrazić sobie świat, w którym rozbrzmiewała. *Był to świat ciszy, naturalnych dźwięków*: ptaków, zwierząt, czasem ludzkich głosów, świat ubóstwa i monotonnej pracy, bez elektryczności, radia etc.”<sup>3</sup>. Bieńkowski, w przeciwieństwie do Szostaka, skupia się na realnie istniejących muzykantach, dokumentuje ich życie i twórczość, uzupełniając relacje licznymi fotografiami. Podczas gdy Szostak w swojej powieści uzupełnia ten świat metaforycznymi i symbolicznymi obrazami, Bieńkowski poddaje go artystycznemu przetworzeniu w swoim malarstwie i nie przez przypadek na okładce drugiego wydania *Oberków do końca świata*<sup>4</sup> pojawia się obraz Andrzeja Bieńkowskiego *Pożegnanie Jana Michalskiego*, a na okładce innej książki – równie istotnej dla głębszego zrozumienia świata przedstawionego w *Oberkach... – Sprzedawcy wiatru*<sup>5</sup> Adama Czecha możemy zobaczyć fragment obrazu Bieńkowskiego *Kapela Władysława Koperkiewicza z Buczka*. Bieńkowski w swojej książce przyznaje: „to, że zacząłem filmować i fotografować muzykantów i wieś, zmieniło całkowicie moje malarstwo”<sup>6</sup>.

Tym, co nierozłącznie wiąże się z niniejszym szkicem, są kwestie muzyczności oraz metaforyki związanej z muzyką. Warto zwrócić uwagę na publikację Anny Chęćki-Gotkowicz, *Ucho i umysł*, w której możemy przeczytać: „Muzyka potrzebuje metafor, aby się słuchaczowi ucieleśnić nie tylko jako rezultat doświadczenia, ale też jako jego właściwa substancja. Nie będzie zatem przesadą twierdzenie, że tego rodzaju strategię językowe ukazują istotny element samego procesu percepcji muzyki: ich nieusuwalność z naszych mniej czy bardziej fachowych relacji z doświadczenia dźwięków świadczy o tym, że muzyki słuchamy poprzez metafory”<sup>7</sup>. Jeśli zaś chodzi o samą muzyczność, warto wesprzeć się artykułem Ewy Wiegandt, która przypomina, że dla poszerzenia możliwości wypowiedzenia się o danym rodzaju sztuki zdarza się, iż „jedna sztuka funkcjonuje jako system krytyczny sztuki innej. Tak właśnie w określonym momencie historycznym stało się z muzyką wobec powieści”<sup>8</sup>. Wiegandt zauważa też, że „porządkowanie problemu obejmuje dwa aspekty: «muzyczność» jako cecha utworów (poziom wypowiedzi) i «muzyczność» jako pojęcie (poziom metajęzyka)”<sup>9</sup>. W powieści Szostaka muzyczność pojawia się w obu aspektach.

» 3 A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Warszawa 2012, s. 17.

» 4 W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2014.

» 5 A. Czech, *Sprzedawcy wiatru. Muzykanci i ich muzyka między wsią a miastem*, Warszawa 2008.

» 6 A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy...*, s. 11.

» 7 A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 23.

» 8 E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] A. Hejmej (red.), *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, Kraków 2002, s. 76.

» 9 Ibidem, s. 64.

Inne potrzebne do interpretacji *Oberków...* pojęcia to obrzęd i rytuał. Zofia Staszczak zauważa, że „obrzęd zawsze odnosi się do pojęć mistycznych, czego jednak nie należy utożsamiać wyłącznie ze zinstytucjonalizowaną magią lub religią”<sup>10</sup>. W obu definicjach kładziony jest nacisk na znaczenie rytuału czy obrzędu dla społeczności i wspólnotowości. Rytuał definiowany jest jako „rodzaj obrzędu dotyczącego dziedzin życia uznawanych w danej społeczności za bardzo ważne (często wierzeń religijnych) i dlatego realizowanego formalnie w bardzo ściśle określony sposób”<sup>11</sup>. Staszczak zwraca również uwagę na to, że „w obrzędzie, który nie jest rytuałem, występuje margines swobodnej ekspresji, która często (choć pierwotnie nie zawsze) tworzy pewne następstwo działań i prowadzi do ich dramatyzacji”<sup>12</sup>. W powieści Szostaka często pojawiają się oba te pojęcia, ale obok nich równie istotna, i z nimi związana, jest kwestia *sacrum* i *profanum*. Należy przypomnieć za Barbarą Walendowską, że jest to „jeden z podstawowych podziałów rzeczywistości kulturowej”<sup>13</sup>.

Po zarysowaniu podstawowych problemów możemy przejść do interpretacji powieści. Drzewo genealogiczne Wicherów<sup>14</sup> rozpoczyna się od Macieja, przybyłego do Rokicin z południa, zza tej części horyzontu, za którą z perspektywy mieszkańców nic nie było. „Przybył Maciej spoza czasu, wszedł w czas rokiciński, z nim związał swe dzieje”<sup>15</sup>. Imię Maciej pochodzi z języka hebrajskiego i oznacza „dar od Boga”. Dla wioski Maciej był takim darem, przybył znikąd i uratował wieś, oddając jej księżyc skradziony przez Sobka, którego śmierć zatrzymała Macieja we wsi. Rokiciny były jedną z wielu miejscowości na trasie jego wędrówki. Zatrzymany przez śmierć, osiadł w Rokicinach, które dla niego też były „darem od Boga”, więc po latach, gdy zarobił, grając na weselach, odnowił kapliczkę Jezusa Frasobliwego, przed którym modlił się, wchodząc pierwszy raz do Rokicin i nie wiedząc jeszcze, że zostanie tu do końca życia. „Dziwili się ludzie

» 10 Z. Staszczak, *Obrzęd*, [w:] eadem (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Poznań 1987, s. 257.

» 11 Z. Staszczak, *Rytuał*, [w:] *Słownik etnologiczny...*, s. 321.

» 12 Z. Staszczak, *Obrzęd...*, s. 259.

» 13 B. Walendowska, *Sacrum/profanum*, [w:] *Słownik etnologiczny...*, s. 323.

» 14 Nazwisko bohaterów powieści można skojarzyć z wiatrem oraz *Sprzedawcami wiatru* pojawiającymi się we wspomnianym już opracowaniu Adama Czecha, który tłumaczy: „Skąd zaś tytuł *sprzedawcy wiatru*? Takie właśnie określenie muzykantów (w oryginale brzmiące jeszcze ładniej – *vendeurs du vent*) pojawiło się we francuskim artykule z 1608 r.”; Czech zwraca też uwagę na to, „jak celna jest ta wielopoziomowa metafora”, zob. A. Czech, *Sprzedawcy wiatru...*, s. 10. Ponadto ród Wicherów pojawia się już we wcześniejszej twórczości Szostaka. W *Wichrach Smoczogór* (Warszawa 2003) już pod koniec powieści dowiadujemy się, że bohaterowie Gajda i Cyranka wzięli ślub, dając tym samym początek znakomitemu rodowi Wicherów. Smoczogóry znajdują się na południu, jak sądzę, nieprzypadkowo pierwszy z rokicińskich Wicherów przybył właśnie zza południowej części horyzontu.

» 15 W. Szostak, *Oberki do końca...*, s. 38. Wszystkie podkreślenia w cytowanych fragmentach utworów Wita Szostaka pochodzą od autorki artykułu.

hojności Macieja, ale ten powtarzał, że w świecie, z którego przybył, tak załatwiało się rozrachunki z Panem Bogiem<sup>16</sup>.

### Muzyczność w świecie Wichrów

W życiu kolejnych pokoleń Wichrów bardzo istotna była relacja z religią oraz muzyką. Już sam tytuł powieści odwołuje się do muzyki. Oberki do końca świata przesiąknięte są muzycznością zarówno w formie, o którą autor starannie zadbał, kiedy wprowadzał powtarzające się w kolejnych „oberkach” refreny, a także melodyjność tekstu i w treści, do której została dostosowana forma.

Od pierwszej strony *Oberków...* ukazuje nam się świat, w którym wszystko podporządkowane jest muzyce. Nawet zwyczajne przedmioty ulegają przetworzeniu przez muzyczną wyobraźnię bohatera, Józefa Wichra: „Na kuchni został czajnik, który prycha wrzątkiem. Pokrywka podskakuje w rytm oberka i w tym podskakiwaniu Józef rozpoznaje starodawnego mazurka<sup>17</sup>. Animizacja czajnika i antropomorfizacja pokrywki zostały wprowadzone przy pomocy metafor potocznych. Prychanie, charakterystyczne dla zwierząt, na przykład kotów, zostało skojarzone z dźwiękiem wrzącej wody, natomiast rytmiczne podskoki, przywołujące na myśl taniec w rytm oberka, przypisano pokrywce unoszonej parą. Dla Józefa to świat jest pełen znanych, „oswojonych” oberków, jednak dla pierwszego z rodu Wichrów – Macieja – proces ten przebiegał odwrotnie. Żeby jego potomkowie mogli w świecie rozpoznawać rytm wichrowych oberków, on najpierw musi je z tego świata wydobyć. Pierwszy oberek, jaki zagrał Maciej po przybyciu do Rokicin, został poprzedzony uważnym wsłuchaniem się w otoczenie, w jakim się znalazł: „I strzygł uszami wokół, wodził słuchem po okolicy, łowił szepty pól i lasów. Wtedy odezwał się słowik. Słowik śródnocny, śpiewak subtelny i szczery. [...] Maciej Wicher zaczął cicho gwizdać, za ptakiem powtarzać [...]. A potem chwycił małe wąskie skrzypeczki i zaczął grać słowiczą pieśń<sup>18</sup>. Zabiegi, jakim Maciej poddał otaczające go dźwięki, zostały również opisane za pomocą metafor potocznych. Strzyżenie uszami, charakterystyczne dla zwierząt, zostało przypisane człowiekowi, co nie miało na celu zwrócenia uwagi na ruch jego uszu, ale na intensywność czujności jego słuchu. „Wodzenie”, wyrwane ze związku frazeologicznego „wodzić wzrokiem”, zostało powiązane z innym zmysłem, nadając Maciejowemu słuchowi wielofunkcyjność. „Łowienie szeptów” również jest metaforą potoczną tworzącą analogię pomiędzy wydobywaniem dźwięków z otoczenia a wylławianiem ryb z wody. Jest

» 16 Ibidem, s. 33.

» 17 Ibidem, s. 9.

» 18 Ibidem, s. 36.

nadawaniem im sensu, który tworzy się właśnie poprzez wyodrębnienie.

Odpowiedzią na uważne nasłuchiwanie Macieja jest dźwięk wydawany przez słowika, który został nazwany śpiewakiem. Poza umiejętnością śpiewania przypisano mu jeszcze inne cechy ludzkie: szczerłość i subtelność. O ile sama antropomorfizacja ptaka nie jest oryginalna, o tyle relacja pomiędzy muzykiem a naturą jest wyjątkowa. Przypisanie słowikowi cech ludzkich, a człowiekowi zwierzęcych (strzyżenie uszami) zrównuje ich na pewnym poziomie i symbolizuje jedność Macieja z otaczającą go przyrodą. Dzięki tej łączności Maciej, wchodząc w nowy świat, „nauczył się grać od nowa, jak słowik po nocy, jak skowronek z rana<sup>19</sup>. Wyjątkowa relacja jest widoczna również pomiędzy muzykiem a jego instrumentem, który został zantropomorfizowany: „Wichrowie od Maciejowych czasów potrafili ze swymi skrzypcami rozmawiać, potrafili je uwieść i szeptać im ciepłe słowa<sup>20</sup>. Adam Czech w swojej książce także zwraca uwagę na to, że opisywani przez niego muzycy tworzyli specyficzną relację ze swoimi instrumentami: „traktowano je jak żywe stworzenia, które mają swoje kaprysy – dotyczyło to zwłaszcza skrzypiec<sup>21</sup>. W innym fragmencie *Oberków...* antropomorfizacja skrzypiec objawia się nie tylko w ukazaniu ich jako odbiorcy słów muzyka, ale też w wyjaskrawieniu ich ożywienia poprzez przypisanie im aktywności: „struny zrozumiały, na czym polegają te trele, i smyk szybko złapał, jak ma po strunach kłaskać<sup>22</sup>. „Przybył Maciej spoza czasu, wszedł w czas rokiciński [...]. Po okolicy wylapał wszystkie bezpańskie oberki, wszystkie ukryte w słowicznych i skowronich trelach, wszystkie utajone w wyciu psów, krakaniu wron i hukaniu puszczyków. Znalazł je wszystkie, a wszystkie były rokicińskie<sup>23</sup>.

Moment tworzenia oberków został ujęty w metaforycznym obrazie, w którym wylapywanie bezpańskich stworzeń nie dotyczy psów ani kotów, ale oberków, utworów muzycznych, którym, posługując się językiem dosłownym, nie moglibyśmy przypisać ani „bezdomności”, ani możliwości ucieczki, sugerowanej przez konieczność łapania. W zacytowanym fragmencie warto zwrócić również uwagę na to, jak jest tworzona wypowiedź. Widać wyraźną analogię do stylu biblijnego. Przykład stanowi choćby wyliczanie: „wszystkie bezpańskie oberki, wszystkie ukryte [...] wszystkie utajone” można w luźny sposób skojarzyć z wymienianiem w Biblii „wszelkiego zwierzęcia polnego, [...] wszelkiego ptactwa podniebnego [...] wszelkiego co się porusza po ziemi<sup>24</sup>. Zdanie podsumowujące tworze-

» 19 Ibidem, s. 38.

» 20 Ibidem, s. 30.

» 21 A. Czech, *Sprzedawcy wiatru...*, s. 79.

» 22 W. Szostak, *Oberki do końca...*, s. 37.

» 23 Ibidem, s. 38.

» 24 Rdz 1,21, *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2002.

nie oberków kojarzy się z podsumowaniem stworzenia świata, przy czym Maciej oberki znalazł, a nie stworzył, „a wszystkie były rokicińskie”, lecz podczas czytania na myśl przychodzą słowa: „a wszystkie były dobre”. To podobieństwo uwypukla fakt, że mamy tutaj do czynienia ze stworzeniem świata oberków, świata naturalnej muzyki, którego koniec wieszczy tytuł książki. Fakt, że słowo „dobre” w opisie stworzenia „świata oberków” zostało zastąpione słowem „rokicińskie” nie wprowadza opozycji pomiędzy tymi przymiotnikami. Taka analogia sugeruje, że można tych słów w tym kontekście używać zamiennie. Potwierdzeniem tego, że odnalezione przez Macieja oberki były dobre, jest wspomnienie Józefa, który nieświadom w pełni zła: „zamiast uczyć się Wichrowych oberków, zachodził do Kobieli po diabelskie. Tomasz pokazał mu jeden czy dwa, Józef w lot złapał, miał przecież dziedziczne muzykanckie ucho. A potem ćwiczył, za stodołą, u siebie, w Rokicinach. Podczas obiadu ojciec nic nie mówił [...]. A potem tylko powiedział synowi, albo będziesz grał po Bożemu nasze stare oberki, albo idź sobie do tego diabła”<sup>25</sup>. Granie „po Bożemu” jest utożsamione z graniem Wichrowym, stojącym w opozycji wobec grania Kobieli znanego z konszachtów z diabłem. Nie można stać jednocześnie po obu stronach. Trzeba dokonać wyboru pomiędzy dobrem a złem.

Fragment ukazujący „wyłapywanie” oberków jest jednak kolejnym przykładem ukazania muzyki obecnej w świecie. W przypadku tworzenia oberków przez Macieja potrzebują one „aranżacji” na skrzypce, natomiast w innym fragmencie natura tworzy sama zupełnie niezależnie. Kiedy brat Józefa, Franciszek, odchodzi na wojnę w dniu swojego wesela, które przepełnione było oberkami, nikt nie wraca do zabawy ani do gry, więc natura musi się włączyć i to nie muzykanci, ale „świerszcze długo grały pożegnalnego oberka”<sup>26</sup>.

Przekonanie o muzyczności świata było przekazywane w rodzie Wichrów z pokolenia na pokolenie. To właśnie było źródłem ogromnego powodzenia ich muzyki, którym nie mogli się jednak podzielić, ponieważ oberki zostały zakłęte przez Macieja i zarezerwowane tylko dla jego rodu, dlatego „Wichry muzykowały tylko we własnym gronie. Jeden Wicher w polach grał, drugi Wicher w karczmach, trzeci Wicher w sadach grał, a czwarty drogami nosił swe oberki. Ale nikt nie potrafił tej muzyki wykraść”<sup>27</sup>. I nawet Józef, który chciał uratować muzykę Wichrów przed zapomnieniem, nie mógł przekazać jej nikomu spoza rodu, co zostało ukazane w metaforycznym obrazie umieszczonym w jednym z ostatnich rozdziałów. Józef uwalnia oberki, pozbywa się złudzeń, że jest możliwe prawdziwe życie tej muzyki, w tym czasie w niewyjaśnionych okolicznościach

» 25 W. Szostak, *Oberki do końca...*, s. 13.

» 26 Ibidem, s. 25.

» 27 Ibidem, s. 30.

ulegają zniszczeniu nagrania na taśmach, które starannie opisywał i przechowywał najwierniejszy uczeń, Mikołaj. Jedyną osobą mającą prawo do tych oberków jest Janek, wnuk Józefa, który jednak nie może przywrócić muzyce tego życia, jakie już przeszło do historii. Może jedynie wspominać te historie i dodawać do nich nowe, tworzące już inny sens – zostało to zobrazowane w słowach: „Janek zwolnił i grał dalej stare Wichrowe oberki. A każdy z nich miał swoją historię. Tę opowiedzianą przez dziadka i tę prywatną Jankową”<sup>28</sup>.

### Niezwykła moc muzyki

Poza wszechobecnością muzyki oraz jej ścisłym związkiem tylko z rodem Wichrów warto również zwrócić uwagę na jej niezwykłą moc<sup>29</sup> objawiającą się nie tylko w bezwzględnej wierności. Bohaterowie *Oberków...* są przekonani, że „była w grze Wichrów zwodzicielska siła. Zwodziła i czarowała, kazała tańczyć i nie pozwalała przestać”<sup>30</sup>.

Przekonanie o tej sile towarzyszy Józefowi podczas wesela, które ma złączyć jego brata z ukochaną Józefa. Bohater nie może pozwolić, aby ktoś inny grał na tym weselu: „Miałaby się Maria obracać w rytm obcego grania? Choć tyle mógł zrobić Józef, by się kołysała do jego skrzypiec, do jego oberków. Choć tyle mógł bratu z bratowej wykraść. [...] I dotykał tymi oberkami Marii, i obejmował ją kolejnymi melodiami. I chciał Marię rozkołysać, chciał dzięki muzyce być tam, gdzie być nie mógł”<sup>31</sup>. Skrzypce pojawiają się tutaj jako metonimia muzyki, która wypełniając szczerlnie całą przestrzeń, jest bliżej panny młodej niż pan młody, przez co muzyk zintegrowany z muzyką czuje się, jakby za jej pomocą zajmował miejsce pana młodego. Dlatego po latach, gdy Maria i Józef pobierają się cicho, bez wesela, możemy przeczytać, że nie było ono potrzebne, bo „dla Józefa tamto wesele było ich weselem, a dla Marii tamto wesele przekreśliło sens wszystkich wesel”<sup>32</sup>.

Kolejne z przejawów niezwykłej mocy muzyki łączą się z jednoznacznymi wyborami, których musieli dokonywać Wichrowie od początku dzie-

» 28 Ibidem, s. 179.

» 29 Kwestia niezwykłej mocy, a także czarów pojawia się również w opracowaniach. Adam Czech, pisząc o związku talentu z mitami, które uznaje za broń psychologiczną muzykanta, zauważa: „Muzyka jest najbardziej abstrakcyjną ze sztuk, toteż ludzie na wsi nie mogli żadną miarą pojąć jej istoty, nie mógł też tego uczynić sam muzykant [...] Tym bardziej zatem wiejski «skrzypista» musiał się uciekać do funkcjonowania w «diabelskim dyskursie», żeby udźwignąć ciężar swojego talentu i wytrzymać natarczywe spojrzenia weselników oraz – co równie ważne – innych muzykantów”, idem, *Sprzedawcy wiatru*, s. 82. W *Oberkach...* mit początku rodu Wichrów pozwala upatrywać innego źródła ich talentu, jednak Tomasz już jest skazany na funkcjonowanie w „diabelskim dyskursie”. O magii, również czarnej, i muzyce możemy przeczytać też w książce A. Bieńkowskiego, *Ostatni wiejski muzykanci...*, s. 46–49.

» 30 W. Szostak, *Oberki do końca...*, s. 30.

» 31 Ibidem, s. 22.

» 32 Ibidem, s. 67.



jów swego rodu. Pamiętamy, że Józef musiał zdecydować się na dobro lub zło, wybierając pomiędzy Wichrowym graniem a diabelskimi oberkami. Ale już Maciej, przybывая do Rokicin, rozpoczął ten ciąg bezdyskusyjnych wyborów, wybierał pomiędzy starym i nowym graniem. Za pomocą swoich skrzypiec uratował świat przed brakiem księżyca, ukradzionego przez Sobka; ratunek ten miał jednak swoją cenę. Musiał oddać swoje stare skrzypce: „[...] wrzucił skrzypki swe malutkie, skrzypki swe waziutkie do głębokiej studni, a woda zamknęła się nad nimi smoliście i zabrała je w głębinę. I tak zostawił Maciej za sobą stare życie, zostawił starą muzykę i rozpoczął nowe życie, na nowej ziemi, pod zupełnie nowym księżycem. I wiedział już, gdzie szukać muzyki, gdzie szukać ukrytych oberków”<sup>33</sup>.

Podobnie było też z Jakubem, ojcem Józefa, który swą grą zakazał historii wstępu do Rokicin. Jakub „nastroił skrzypce, a potem wyszedł na drogę. Stał przy kapliczce Chrystusa Frasobliwego, która zamyka Rokiciny od południa. I zaczął grać prastarego oberka. Jednego z najstarszych, jakie przechowała tradycja muzykanckiego rodu Wichrów”<sup>34</sup>. Ten sam gest powtórzył po drugiej stronie Rokicin przy kapliczce świętego Antoniego. „Jakub za swój wyczyn, za swoje igranie z czasem zapłacił wysoką cenę. Odstawił skrzypce i po tym graniu na granicy Rokicin, na granicy czasu, nie zagrał już ani jednego oberka”<sup>35</sup>.

### Rytm i jego znaczenie

Warto również zwrócić uwagę na to, że rytmiczność świata łączy się z konkretnymi bohaterami. Do Wichrów przyporządkowane zostały skrzypcowe, oberkowe improwizacje, natomiast z Niemcem przyprowadzonym do nich przez partyzantów wiązał się dźwięk bardziej jednostajny. „Józef, nie mogąc spać, słyszał, jak w takt ściennego zegara niemiecki jeniec przemierza niewielką piwniczkę tam i z powrotem, głucho stukając podkutymi butami o glinianą podłogę. Aż wreszcie uśpił Józefa monotony rytm żołnierskich niemieckich kroków”<sup>36</sup>. Tempo kroków zestawione z rytmem zegara w metaforyczny sposób odzwierciedla charakter Niemca, który jest tu reprezentantem swojego narodu, postrzeganego jako niezwykle uporządkowany.

W sprecyzowany sposób przyporządkowany rytm związany jest również z kowalem, który co wieczór: „Pochylał się nad kowadłem i zaczynał miarowo uderzać w nie młotem. A uderzał rytmicznie, w rytm wiejskiego oberka: Bum-cyk-cyk, bum-cyk-cyk, bum-cyk-cyk. I niosła się ta ciężka,

» 33 Ibidem, s. 37.

» 34 Ibidem, s. 27.

» 35 Ibidem, s. 28.

» 36 Ibidem, s. 44.

metaliczna muzyka bez melodii [...]. Całe Kadzidło w gasnącym dniu kołysane było monotonnym, nienarowistym rytmem. [...] Każde psisko wioskowe wyło w rytm kowalskiego oberka”<sup>37</sup>. Pomiedzy dźwiękami ciężkimi i metalicznymi a powierzchnością silnego kowala również rysuje się analogia.

Rytm oddaje nie tylko charakter postaci, ale również charakter sytuacji. Przy opisie momentu poprzedzającego poważną rozmowę braci czytamy: „Franciszek wbił dłonie w kieszenie i pogwizdywał stare oberki. Ale Józef słyszał, że fałszuje i często gubi melodię. I nie poznawał w tym brata, który urodził się muzykantem”<sup>38</sup>. Fałszywe dźwięki w tej sytuacji obrazują niepokój towarzyszący obu braciom tuż przed rozmową, w której jeden z nich ma zakomunikować drugiemu, że żeni się z kobietą, w której obaj się zakochali.

Sytuację mogą określać nie tylko rytm czy dźwięk, ale również sprawność instrumentu. Podczas grania przez Józefa oberka, którego nazywano „Jakubowym, bo pierwszy raz zagrano go, jak się Jakub rodził”<sup>39</sup>, instrument niespodziewanie odmówił posłuszeństwa. „Józef grał, aż nagle struna pękła i raniła go w policzek”<sup>40</sup>. Był to dla Józefa wyraźny znak, że dokładnie w tym momencie umarł jego ojciec.

### Świat i jego koniec

Ze śmiercią Jakuba kończy się pewna epoka w świecie Wichrów. Należałoby jednak dokładniej przyjrzeć się zapowiadającemu ten koniec tytułowi powieści: *Oberki do końca świata*. Najbardziej niejasnym i wieloznacznym słowem w tytule jest słowo „świat”. Sprawia to, że równie niejasny i zagadkowy staje się „koniec świata”. Sformułowanie to prowadzi do skojarzenia z apokalipsą, jednak w powieści Szostaka nie mamy z nią do czynienia. Mniej problemów sprawia słowo „oberki”, co prawda nie pojawia się ono tutaj dosłownie, ale jego odczytanie nie wprowadza zbyt wielu znaczeń. Jest to pars pro toto całej twórczości wiejskich muzykantów opisanych w powieści, czyli nie tylko oberków, ale również mazurków i polek oraz innych utworów muzycznych.

Aby zrozumieć tytuł, należy najpierw przywołać wszystkie znaczenia, w jakich zostaje użyte słowo „świat”. Po raz pierwszy w powieści słowo to pojawia się w odniesieniu do zdjęcia, które ogląda Józef: „I to cała fotografia. Tylko tyle, ale dla Józefa to *cały świat*. Odchodzący świat ostatniego pokolenia wiejskich muzykantów. Ulepiony wokół osób, pełen łączących

» 37 Ibidem, s. 50.

» 38 Ibidem, s. 19.

» 39 Ibidem, s. 81.

» 40 Ibidem, s. 82.

je nici. I jednocześnie pokruszony na trudne do scalenia kawałki, które nie chcą pasować do żadnej całości<sup>41</sup>. Wyrażenie „cały świat” zostało tutaj użyte jako metafora potoczna. Nie chodzi o świat w dosłownym znaczeniu, jako wszystko, co nas otacza, ale o ukazanie, jak ważna jest dla bohatera opisana w powieści fotografia. W kolejnym zdaniu dowiadujemy się, że mamy do czynienia ze światem wiejskich muzykantów i od razu pojawia się zapowiedź końca tego świata, który odchodzi wraz z ostatnim jego pokoleniem, a jego elementy są jak pokruszona układanka.

Świat, którego koniec wieszczy tytuł, jest tak naprawdę upleciony z kilku światów, które nierozzerwalnie łączą się ze sobą, toteż nie będą one analizowane osobno. Są to: świat muzyki, wieś<sup>42</sup>, świat obrzędów oraz tak zwany zaświat. Pierwszy z wymienionych światów jest związany z genezą rodu Wichrów. Jednakże początek tego świata rozpoczyna się z końcem innego, który pozostawił za sobą protoplasta rodu. „[...] Maciej na dobre zatrzaskał drzwi do *dawnego świata*, do dawnego czasu i *dał początek* muzykanckiemu rodowi Wichrów<sup>43</sup>. Widmo końca świata wisi nad Rokicinami – w momencie przybycia Macieja: „Rokiciny spały w oddali, nie wiedząc, że świat stracił księżyc. Ludzie, zmęczeni żniwami, rzadko ku niebu zerkali, zwłaszcza ku niebu gęstemu od nocy. I byłby się świat skończył, zniknął niezauważony, a ludzie rano obudziliby się przed kogutami, ruszyli do codziennych obowiązków, do polowych obowiązków, do swej pracy i potu<sup>44</sup>. Koniec jakiegoś świata, jak widać, nie oznacza końca innego świata, rozumianego bardziej dosłownie. Szostak wprowadza paradoks, który jest możliwy tylko dzięki zestawieniu słowa „świat” w dwóch ujęciach: dosłownym i metaforycznym.

Opisana wyżej dwuznaczność pojawia się również w opisie przeżyć wewnętrznych Józefa. Koniec świata jest dla niego utrata najważniejszej rzeczy. Józef, zakochany w Marii, nie potrafi pogodzić się z tym, że wychodzi ona za męża za jego brata. „Koniec świata” jest metaforycznym obrazem jego stanu psychicznego: „[...] tamtego wieczora, na skraju wiosny i lata, dla Józefa skończył się świat. [...] Świat trwał, ale Józef nie widział w nim miejsca dla siebie. Nie pamiętał, jak minęły kolejne dni. A jednak mijały<sup>45</sup>.

» 41 Ibidem, s. 11.

» 42 Czech zauważa: „zmierzch kultury wiejskiej, o którym tak często się mówi, rzeczywiście zapada – w wymiarze obiektywnym, a więc nie w sensie «zanieczyszczenia tradycyjnej, homogenicznej i prastarej kultury ludowej», jak widzą to wyznawcy takowej, lecz jako destrukcja pewnego świata pewnej formacji kulturowej”; A. Czech, *Sprzedawcy wiatru...*, s. 46.

» 43 W. Szostak, *Oberki do końca...*, s. 39.

» 44 Ibidem, s. 36.

» 45 Ibidem, s. 20.

W innym fragmencie również pojawia się swego rodzaju osobisty koniec świata, który można zinterpretować w kontekście tytułu. Mamy do czynienia z prywatnym końcem, czyli śmiercią: jeden z bohaterów, „Janek nie pozwolił zabrać sobie bębenka. I miał go przy sobie aż do śmierci<sup>46</sup>. Bębenek symbolizuje oberki, do których rytm wystukiwał na nim Janek, najstarszy brat Józefa, chłopiec od wczesnego dzieciństwa przygotowywany do roli muzyka. Dopiero gdy umarł, można było odebrać mu jego, ucieleśnione w bębnie, oberki, które towarzyszyły mu do śmierci, czyli do końca jego własnego świata.

Choć muzykanci mieli swoje układy z Bogiem, zaświat, który wyczarowywali muzyką, miał charakter pozareligijny, ludowe obrzędy kulturowo niezależnie od kościelnych ceremonii. Jedne i drugie były przez uczestników traktowane równie poważnie, jednak muzykanci towarzyszyli tylko przy weselach, nie przy ślubach. „[Józef] Nie naprzykrzał się więc panu Bogu, szczęśliwy, że do niego i jego oberków należy *cały świat poza kościołem*<sup>47</sup>.

Zaświat, nierozzerwalnie połączony z muzyką wpływającą na wizualizację ludowych wierzeń, pojawia się między innymi w opisie wesela Marii i Franciszka w kontraście do „zwykłego świata”: „*Zwykły świat* wycofał się z prawiejskiej chaty na pola. Zwykły świat zza płotu przyglądał się zaświatom. Gdyż tańce i pieśni przeniosły weselników w *inny świat*, świat pełen duchów, świat powracających obrzędów, na nowo spełnianych rytuałów i pieśni. [...] za płotem świat przystanął, jakby przestraszony wielobarwnymi wstążkami, które wesoło łopotąły na ogrodzeniu. Zwykłe sprawy, niczym wilki, czekały powstrzymane fladrami. W obejściu zagościł się *zaświat* i Józef oparty o ścianę stodoły, czuł jego obecność<sup>48</sup>. Zwykły świat<sup>49</sup> jest tutaj animizowany, ukazany jako zwierzę przestraszone przez coś, czego nie rozumie, coś nadnaturalnego, pozazmysłowego. Zaświat natomiast, ustawiony w kontraście do zwykłego świata i zwykłych spraw, jest antropomorfizowany w stwierdzeniu, że „zagościł się”, a rytuał, który do tego prowadzi, jawi się nam jako niezależny od człowieka, ale w pełni go pochłaniający wehikuł przenoszący „w inny świat”.

Z zaświatem związane są również złe moce, które w rytuałach staro się odpędzić. Z czasem jednak, gdy słabła moc zaświatów, słabło zło, które w wierzeniach ludowych przybierało antropomorficzną formę wrogiego ducha ukrytego w wierzbach, diabła, który dawniej budził strach, a u schyłku „świata wiejskich rytuałów” budzi litość: „Diabeł wierzbowy

» 46 Ibidem, s. 23.

» 47 Ibidem, s. 151.

» 48 Ibidem, s. 22.

» 49 Tu zaznacza się wspomniany we wstępie podział na *sacrum* (zaświat) i *profanum* (zwykły świat, codzienność).

musiał być zafrasowany przemijaniem nie mniej niż Józef. Gdyż koniec dawnych czasów był przede wszystkim końcem wiejskich diablów<sup>50</sup>. Jako element „zaświata”, diabeł jest skazany na śmierć wraz ze światem wiejskich wierzeń i zabobonów.

Gdy dzieci muzykantów wyparły się tradycji, świat, z którym utożsamiał się Józef, został skazany na zagładę. Zdarzyło się jednak coś niespodziewanego: wnuk Józefa przybył na wieś wraz z kolegami, aby uczyć się gry na skrzypcach. Wtedy „Józef poczuł, że może nie wszystko minęło, że może da się *ocalić dawny świat*”<sup>51</sup>. Po pewnym czasie zrozumiał, że jego świat mija bezpowrotnie, a muzyka zachowana przez wnuki może być archaiczną ciekawostką. Nigdy natomiast nie będzie żywym rytuałem, ponieważ oderwana od obrzędów, z którymi zawsze szła w parze, zatraci swój charakter. Wśród oberków były takie, którymi nie dzielił się z młodymi, były to oberki odkryte przez Józefa w szumie wierzb. Muzykant „[...] obiecał sobie, że odtąd będzie codziennie grał po jednym wierzbowym oberku. [...] *Tylko tyle mógł zrobić dla swojego świata*”<sup>52</sup>. Tylko tyle, ponieważ jedynie przedstawiciele dawnego pokolenia mogli prawdziwie kontynuować tradycję, która żyła, dopóki oni żyli. Nie mogąc ocalić swojego świata przed zagładą, starał się ocalić go przed zapomnieniem: „[...] Józef wprowadzał przyjaciół swego wnuka w *swój świat*, w ostatnie istniejące jego ogniwa, porozrzucane po wioskach”<sup>53</sup>. Światem Józefa jest właśnie suma wymienionych wyżej światów, a najważniejsza w nich jest muzyka. Wnuk Józefa, Janek, i jego koledzy: „Bali się, że swą obecnością burzą porządek muzykanckiego małżeństwa, że za bardzo ingerują w *ich świat*. Ale cóż może być złego w zawracaniu kierunku tych, którzy nieuchronnie zbliżają się do śmierci?”<sup>54</sup>. Pomiędzy światem Józefa, czyli światem wiejskich muzykantów z przedostatniego cytatu, a światem Józefa i Marii, czyli ich rodziną i zamieszkiwanym przez nich obejściem, pojawia się trzeci świat, wpływający na przedłużenie życia tych zmierzających ku końcowi światów: „Rokicińskie stogi były wyspami *innego świata*, wyspami młodych, gdzie trwał ciągły karnawał i ciągły śmiech”<sup>55</sup>. Jednak nie wszyscy mieli to szczęście, by móc czerpać siłę z młodości odwiedzających. Stryjeczny brat Józefa czekał długo w nadziei na to, że jego potomkowie też zechcą podzielić się z nim swoim światem. „A dzieci nie przyjeżdżały, miały własne sprawy. [...] Miały *świat inny niż świat Antoniego*”<sup>56</sup>. Niedoceniony przez nikogo,

» 50 W. Szostak, *Oberki do końca...*, s. 122.

» 51 Ibidem, s. 105.

» 52 Ibidem, s. 122.

» 53 Ibidem, s. 128.

» 54 Ibidem, s. 129.

» 55 Ibidem, s. 127.

» 56 Ibidem, s. 159.

postanowił samotnie pielęgnować odchodzące w zapomnienie tradycyjne melodie: „Więc schował się w mroku izby, zszedł z linii ludzkich spojrzeń i muzykował w cieniu pajęczyn. I grał przepiękne, staroświeckie oberki tak wspaniale jak niegdyś. I na chwilę to zapomniane, to umierające niegdyś stawało się teraz”<sup>57</sup>. Antoni wskrzeszał w sobie ten świat, który Józef również mógł pielęgnować tylko, grając w samotności. To oni byli prawdziwymi muzykantami, którzy nie tylko potrafili zagrać melodie, tak jak robili to uczniowie Józefa, ale też rozumieli je i czuli coś, czego nie można nauczyć nawet najpojętniejszych uczniów – czuli żywą obecność zaświata.

Różnorodność „światów” obecnych w *Oberkach...* objawia się nie tylko w różnych elementach rzeczywistości związanej z wichrową wizją świata, które dają pretekst do wykorzystywania słowa „świat” w nowych kontekstach i znaczeniach. Można w powieści Szostaka odnaleźć podziały geograficzne czy rodowe, o czym przekonał się Mikołaj, najwierniejszy uczeń Józefa, który wędrując po okolicy: „[...] zaczął poznawać *świat nieco inny od Rokicin*, pełen zadawnionych żalów, muzykanckiej zawiści. *Świat opowieści innych niż Wichrowe*. Innych wariantów znanych mu już historii. Każdy z muzykantów przedstawiał mu inną wersję rokicińskiej mitologii”<sup>58</sup>.

Wszystkie te „światy” łączą się w jeden, którego koniec jest bliski, ale w świecie tym, tuż przed jego kresem, pojawia się tajemnicza postać odgrywająca ważną rolę – jest to Dziad Poskrzyp. Wiemy, że dzieci „[...] tańczyły wokół niego, a on się śmiał. I tak stał się *trwałym elementem świata*”<sup>59</sup>. Mimo tego jednak, że Dziad Poskrzyp jawi się jako niezmienny składnik rokicińskiego krajobrazu, to: „Chłopi drzwi zatraskiwali, bo się dziada bali, nic mu nie dawali. Zatraskiwał się też coraz bardziej Józef. Nie tylko przed Poskrzypem, ale też *przed całym światem*. Po tych wszystkich okolicznych śmierciach był rozgoryczony, *obrażony na świat*”<sup>60</sup>.

Józef, uświadamiając sobie nieuchronność końca, przeżywa bunt wymierzony właśnie w cały otaczający go świat, w którym zaczyna dostrzegać rozdarcie, jakiego nie może w żaden sposób zniwelować: „Spoglądał teraz na siebie Józef Wicher, spoglądał na dawne i nowe czasy. A wszystko, co zobaczył, to biegnące przez sam środek siebie i swojego świata pęknięcie, ziejące beznadziejną i chłodną pustką”<sup>61</sup>. Do buntu prowokuje go jeszcze bardziej Poskrzyp, którego niezwykła gra niepokoi Józefa: „Tylko Wichry mogły go [oberką] grać, tylko im na to pozwolił stary Maciej. A skoro byle dziad też może, to widocznie *świat staje na głowie*. Albo dzieje się coś zu-

» 57 Ibidem, s. 162.

» 58 Ibidem, s. 155.

» 59 Ibidem, s. 119.

» 60 Ibidem, s. 120.

» 61 Ibidem, s. 151–152.

pełnie innego i jeszcze dziwniejszego<sup>62</sup>. To, co robi Poskrzyp, początkowo wprowadza zamieszanie opisane za pomocą utartego związku frazeologicznego, który jest metaforą potoczną: „świat staje na głowie”. Po ujawnieniu jednak swojej tożsamości – jak się okazuje, Poskrzyp jest Franciszkiem Wichrem – pomaga Józefowi zrozumieć całą sytuację i pogodzić się z nią. Po spotkaniu z „dawnym bratem”, do którego musiał przejść przez zgraję bezdomnych, dzikich psów uosabiających jego obawy wobec Dziada, odnalazł sens tego wszystkiego, co dzieje się dookoła: „I poczuł się Józef częścią zaświata, częścią *świata minionego*, na którego teren wkroczył, kielznając lęk przed psami. [...] I poczuł Józef na twarzy *chłód zaświatów*. Poczuł tchnienie *innego świata*, na którego powitanie nie był jeszcze gotowy<sup>63</sup>.”

Gdy Józef był młody, zaświat wywołany obrzędami istniał obok, był pełnoprawnym elementem rzeczywistości otaczającej bohatera. Teraz zaświat jest umiejscowiony jednoznacznie po stronie śmierci, a Józef do niego należy. Otrzymał jeszcze trochę czasu, aby się z tym pogodzić, a także żeby uwolnić pokutujące dusze zakłęte w wichrowych i wierzbowych oberkach: „[...] skończył się czas bezkarnych oberków, skończyły się czasy niewinnego grania. Świat powoli pozbywa się muzykantów, oberki pozbywają się swych panów<sup>64</sup>.” Wtedy bohater zyskuje świadomość sytuacji, w jakiej się znalazł: „I pojął nagle Józef, że *jego świat*, jeśli kiedykolwiek istniał, dawno już *umarł* i teraz dogorywają resztki pamięci o nim. [...] I poczuł stary dziad, że *tego świata dawno już nie ma*, i zrozumiał, że już dawno nie powinno być Józefa Wichra<sup>65</sup>.” Muzykant po raz kolejny przeżył koniec świata, tym razem nie tylko świata w swojej psychice, ale świata, w którym był jednym z wielu elementów i z którego zniknął jako ostatni. Jego uświadomienie było potrzebne do tego, by rozpoczął się fizyczny rozpad, któremu wcześniej próbował zapobiec, tworząc nitki pomiędzy ostatnimi elementami rozrzuconymi jeszcze w nowym, innym świecie, nie potrzebującym wiejskich muzykantów: „I od tamtej chwili zaczął umierać świat wokół Rokicin. Pomarli ostatni dziadowie i baby, do tej pory pomijani przez śmierć. Zaczęły odchodzić na pustkowia dawne obyczaje tak pielęgnowane i podsycane przez niedołęzniejącego muzykanta. Po okolicznych brzdach rozpierzchły się w popłochu stare, nikomu niepotrzebne pieśni<sup>66</sup>.”

Dawne obyczaje uległy animizacji, odchodzą na pustkowia tak jak zwierzęta, które czując śmierć, opuszczają miejsce, gdzie żyły, aby z dala od życia umrzeć. Pogodzenie się Józefa z losem rozpoczęło ostatnią fazę końca świata, czyli zanikanie (takie, jakiemu wcześniej uległa zagroda

» 62 Ibidem, s. 166.

» 63 Ibidem, s. 170.

» 64 Ibidem.

» 65 Ibidem, s. 173.

» 66 Ibidem, s. 174.

diabelskiego muzykanta Kobieli), fizyczne rozmywanie się w przestrzeni, zacieranie konturów: „Wpierw zbladły dumne gałęzie, nie pozwalając powrócić liściom. A potem pnie popłakały nad swym suchym losem, skurczyły się w sobie, rozjątrzyły swe dziuple i posnęły na wieki. W jednej z rozpadlin rozsechł się z tęsknoty niepotrzebny nikomu, zapomniany na amen diabeł<sup>67</sup>.”

Znikły wierzby, w których dawniej szumiały oberki, antropomorfizacja wierzb pozwala na ukazanie ich żalu poprzez płacz i jątrzące się rany-dziuple. W końcu dosięgnął ich sen wieczny, na który, po pogodzeniu się z mechanizmem rządzącym światem, czekali również Józef i Maria, pojednani i cierpliwi, zobojeźniali na świat, do którego już nie należą: „Nie wiedzieli, co się dookoła dzieje, nie wiedzieli, czy *jakiś świat* istnieje za oknami. [...] Dziad Poskrzyp, który mroźnie skrzypiąc, zastukał do ich drzwi. Wszedł, a brody pajęczyn poruszyły się nieznacznie. I siadł z nimi przy stole, i odpowiedział na wszystkie pytania. I zrozumieli te odpowiedzi, bo *od dawna byli już częścią jego świata*<sup>68</sup>.” Nie obchodził ich „jakiś świat”, ponieważ nie był to ich świat. W spokoju doczekali spodziewanego przyjscia Poskrzypa, aby wraz z nim odejść z tego świata. Gdy niedługo potem zjawił się Janek, nie zastał dziadków. Wziął jednak do ręki skrzypce i, jako jedyny spadkobierca Wichrowej muzyki, zaczął grać. „Janek westchnął i dalej patrzył w ogień. I nie mógł dojrzeć, że za oknem traci kontury stojący pośrodku podwórka jesion, zasadzony jeszcze przez Macieja Wichra. I nie mógł zobaczyć, bo było ciemno, że wokół domu Wichrów wszystko zaczęło tracić kontury. Domy i zabudowania pogrążyły się w nocy, znikaly kolory i kształty. Znikaly zagrody i przydomowe drzewa, zwartym szeregiem odchodziły pod las zapomniane sady. Janek nie mógł widzieć, że świat wokół niego zostaje powoli wymazany, zostaje nieodwracalnie pochłonięty przez smolistą noc<sup>69</sup>.”

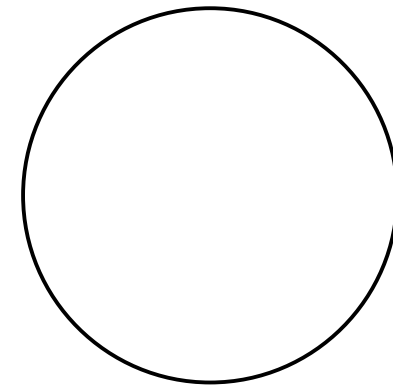
Choć świat wiejskich muzykantów, skrzypków, dobiegł ostatecznie końca, jest nadzieja – nie na jego wskrzeszenie, ale na to, że na jego gruzach wyrośnie nowy świat. Tak jak na miejscu świata, którego końca doświadczył Maciej, powstał ten świat. Nadzieja pozostaje w postaci Janka, świadka końca świata oberków, który ma szansę na to, żeby w oparciu o doświadczenia przejęte od dziadka stworzyć nowy, własny świat, niebędący próbą naśladowania tego już martwego świata. Może zrobić to tak jak Maciej, który przybył ze swoimi starymi skrzypcami i poświęcił je dla rokicińskich oberków, odnalazł nową muzykę w nowym miejscu. Odpowiedzi na pytanie, czy się to udało, nie odnajdziemy w *Oberkach...*, ale znamy wnuka Wichrów istniejącego już na innych prawach, w innej powieści. Jest

» 67 Ibidem, s. 175.

» 68 Ibidem, s. 176.

» 69 Ibidem, s. 180.

to bohater *Chocholów* – Bartłomiej, który inspirowany muzyką dziadka i skupiony przede wszystkim na jej transowości, tworzy własne jazzowe improwizacje, wraz z przyjacielem zwanym Kozłem: „Nowoczesne, improwizowane granie, jednocześnie wywiedzione z polskiej tradycji, ze skal muzycznych, w których grali wiejscy muzykanci. Kozioł zrozumiał, że razem stworzą *nowy świat*”<sup>70</sup>. ●



» 70 W. Szostak, *Chochoły*, Warszawa 2010, s. 146.

---

magister sztuki (choreografia i teoria tańca) Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie, magister filologii polskiej UJ. Doktorantka Wydziału Polonistyki UJ. Nauczycielka tańca klasycznego i historii tańca w Krakowskiej Zawodowej Szkole Baletowej. Zainteresowania naukowe skupione wokół baletu.

---

# Artystyczne oblicza rytuału na przykładzie baletu *Święto wiosny* Igora Strawińskiego

## Od Wielkiej Ofiary do *Święta wiosny* – geneza rytuału

*Święto wiosny* to dzieło przełomowe dla sztuki i kultury modernizmu, które do dzisiaj nie wyczerpało wpisanych w nie wartości i znaczeń, odkrywanych na nowo przez kolejne pokolenia. Jego geneza miała dwa źródła, które można by określić mianem wizyjno-naukowych. Wywodzi się ona przede wszystkim od Igora Strawińskiego, którego od dawna fascynował temat pogańskich obrzędów, zorganizowanych wokół rytualnej ofiary<sup>1</sup>. Pewnego dnia miał nawet wizję, w której wyraźnie zobaczył:

„[...] wielkie rytualne widowisko pogańskie: leciwi mędrcy, siedzący wkoło i patrzący na taniec śmierci młodej dziewczyny, którą poświęcają, aby zjednać sobie przychylność boga wiosny. [...] Muszę powiedzieć, że wizja ta poruszyła mnie głęboko i rozmawiałem o niej zaraz potem z moim przyjacielem, malarzem Mikołajem Roerichem, specjalistą w oddawaniu tematyki pogańskiej. Przyjął pomysł z entuzjazmem i współpracował ze mną nad tym utworem”<sup>2</sup>.

Roerich, rosyjski artysta, spełniający się w wielu dziedzinach humanistyki<sup>3</sup>, żywo interesujący się między innymi kulturą dawnych Słowian, został współautorem libretta oraz twórcą scenografii i kostiumów. Do współpracy ze Strawińskim skłoniła go chęć stworzenia nowego baletu,

» 1 Alicja Jarzębska obecność tych zainteresowań u Strawińskiego tłumaczy następująco: „Być może owa wizja pogańskiej rytualnej ofiary mogła być podświadomym rezultatem lektury pism rosyjskich symbolistów, zwłaszcza Sergiusza Godoreckiego (1884–1967), który swój zbiór poezji *Jariło* poświęcił jednemu z bogów słowiańskiej mitologii. Strawiński był wówczas pod dużym wrażeniem poezji Gorodeckiego”, A. Jarzębska, *Rola i znaczenie Święta wiosny Igora Strawińskiego w kulturze XX i XXI wieku*, [w:] M. Szoka, T. Majewski (red.), *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, Łódź 2014, s. 25.

» 2 I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1974, s. 33.

» 3 Roerich był m.in. malarzem, grafikiem, scenografem, filozofem, poetą, pisarzem i archeologiem.

który oparty byłby na od dawna frapującym Roericha temacie Wielkiej Ofiary<sup>4</sup>. Ponownie należy jednak podkreślić, że wybrany przez nich rytuał był kompilacją różnych obrzędów oraz – częściowo – fantazji Roericha i Strawińskiego<sup>5</sup>. Połączyli oni bowiem radosny z zasady obrzęd powitania wiosny, z okrucieństwem, fanatyzmem i grozą<sup>6</sup>. Dyskusyjna jest już sama centralna figura ofiary z człowieka składanej bóstwu. Jak pisze Stanisław Urbańczyk: „Według opowieści kronikarzy składano w ofierze także ludzi [...], ale były to publiczne egzekucje pojmanych wrogów, a nie ofiary sensu stricte”<sup>7</sup>. Wiadomo natomiast, że tak ważne zjawiska przyrody jak zmiana pór roku, którym dopisywano znaczenia religijne, były dla społeczności pierwotnych okazją nie tylko do składania uroczystych ofiar, złożonych głównie z płodów ziemi i zwierząt, lecz również do tańców i zabaw, które często przybierały rozwiązłe i rozpustne z dzisiejszego punktu widzenia formy<sup>8</sup>. Z kolei decyzja o wyborze tanecznej formy spektaklu do opracowania tego materiału nie była przypadkowa i wynikała z namysłu Roericha nad znalezieniem najlepszego tworzywa artystycznego, które jak najdokładniej oddawałoby klimat i specyfikę wybranego zagadnienia.

Planowany tytuł baletu – *Wielka Ofiara: obrazy pogańskiej Rusi*<sup>9</sup> – miał się odnosić wprost do pradawnego słowiańskiego rytuału, związanego z nadejściem wiosny. Było to zgodne z wierzeniami pogańskich Słowian, w których święta religijne były ściśle połączone z rytmem przyrody<sup>10</sup>. Nie miał on jednak odzwierciedlać losów konkretnych bohaterów czy realizować klasyczną fabułę dramatyczną, lecz przedstawiać jedynie pradawny obrządek plemienny. Jak pisał Strawiński: „Całe przedstawienie powinno być tańcem od początku do końca – pantomimie nie poświęcono ani jednego taktu”<sup>11</sup>. W związku z tym balet ten zaplanowano jako spektakl jednoaktowy, złożony z dwóch części.

» 4 Taki tytuł nosi obraz namalowany przez Roericha w 1910 r.

» 5 Mimo to także i dziś można odnaleźć ślady składania ofiary w celu odpędzenia zimy i przyspieszenia nadejścia wiosny. Miały one jednak charakter wyłącznie symboliczny. Dowodem na to jest coroczny rytuał topienia Marzanny. Por. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie. Wiara i kult*, Wrocław 1991, s. 94; A. Kuligowska-Korzeniowska, *Niech wiecznie trwa Święta wiosna!*, [w:] *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, s. 135–137; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1986, s. 109; A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2010, s. 123, 132–136 i inne.

» 6 Por. A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 27.

» 7 S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie...*, s. 162. Nieco inną opinię ma na ten temat Andrzej Szyjewski, który choć również podziela opinię, że ofiary z ludzi należały do rzadkości, rozszerza jednak kontekst, w którym się one odbywały, zob. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 139–143.

» 8 Zob. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 163.

» 9 Nie wiadomo, kto zaproponował ostateczny tytuł i czy jest on oryginalny, czy zapożyczony z jakiegoś źródła. Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Poznań 2014, s. 78.

» 10 Por. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie...*, s. 90.

» 11 Cyt. za: T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2004, s. 246.

### Przedstawienie planu choreograficznego *Święta wiosny* w kontekście słowiańskich wierzeń

Pierwsza z nich, zatytułowana *Adoracja ziemi*, przedstawiała przygotowania do mającej się odbyć po zmroku ofiary, której celem jest wiosenne obudzenie ziemi i skłonienie jej do wydania plonów, zapewniających plemieniu przeżycie. Na scenie znajdują się cztery grupy ludzi, skupionych każda w swoim kole oraz stara Kobieta, wiedźma, „ta, która wie”<sup>12</sup>. Jako pierwsi poruszają się mężczyźni, stojący w kręgu po lewej stronie sceny. Wykonują oni sekwencję skoków, a właściwie energicznych przytupów, których celem jest ogrzanie ziemi i skłonienie jej do wybudzenia się z zimowej martwoty. Stara Kobieta zachęca następnie drugą grupę, nieruchomych do tej pory mężczyzn, do włączenia się w przebieg obrzędów, po czym uczy ich wróżb z gałęzi. Na scenie pojawia się korowód młodych dziewcząt, do których dołączają pozostałe, siedzące do tej pory nieruchomo. Przez chwilę wszyscy razem, choć dalej zachowując wewnętrzny podział, wykonują wspólny taniec, złożony z przytupów, skoków, mocnej pracy stóp, po czym łączą się w pary. Po raz pierwszy zostaje więc przełamana segregacja płci, co ma wymowne, symboliczne znaczenie. Wiosna jest symbolem życia, odrodzenia, także prokreacji. Tylko jedna z dziewcząt przez chwilę pozostaje sama, nie znajdując chłopca, z którym mogłaby się połączyć. Jej wykluczenie i niedopasowanie do reszty grupy nawiązuje do mającej się niebawem odbyć ofiary. Kolejna część rytuału to wiosenne korowody, w których członkowie plemienia oddają cześć ziemi, wykonując szereg głębokich skłonów, zakończonych wspólnym upadkiem. Po nich następuje walka dwóch plemion toczona przez mężczyzn, którzy uwalniają swą energię, kumulowaną przez długie, zimowe miesiące. Wykazują się tu oni siłą i odwagą. Kobiety tylko przyglądają się tym zmaganiom, w końcu jednak one także przyłączają się do obrzędowego współzawodnictwa, które kończy się nadejściem Mędrca prowadzonego przez wybranych członków starszyny. Zgodnie z regułami słowiańskiej kultury pełnił on funkcję kapłana i odznaczał się długimi, siwymi włosami i taką samą brodą<sup>13</sup>. Mędrzec przyzywa pomocy boga Jaryły, który kojarzony jest z witalnością, siłą i płodnością. Jak pisze Szyjewski: „miał [on] moc obdarzania ludzi płodami pól i lasów oraz przychówkiem zwierzęcym i ludzkim”<sup>14</sup>. Aleksander Gieysztor, autor *Mitologii Słowian*, wyjaśnia: „Nazwa tego bóstwa nie budzi wątpliwości. Powstała z rdzenia jar-, jaro-, co znaczy tyle co «siła», «surowość», siła płynąca z młodości,

» 12 Jej obecność w przemyślanej strukturze baletu jest nieprzypadkowa, gdyż była to postać niezwykle ważna w tradycyjnych pogańskich wierzeniach. Por. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, s. 166.

» 13 Zob. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie...*, s. 85.

» 14 A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 117.

ze rdzenia występującego także w słowiańskiej nazwie jar – «wiosna»<sup>15</sup>.

Nie dziwi więc, że autorzy libretta włączyli postać Jaryły do pogańskiego rytuału, gdyż ma on z nim bezpośredni związek, jest niejako boskim patronem całej uroczystości. Co więcej, istnieją naukowo potwierdzone źródła, które wspominają o tym, że uroczystości ku czci Jaryły przypadały na wiosnę, najprawdopodobniej 15 kwietnia, w formie święta siewu<sup>16</sup>. Przedstawiano go jako „bosego młodzieńca w białych szatach i na białym koniu. W jednej ręce trzymać miał głowę ludzką, w drugiej kłosa żyta, na głowie miał wianek z kwiatów”<sup>17</sup>. Interesujący jest również przebieg tych uroczystości, zawierający kilka elementów wykorzystanych następnie w scenariuszu *Święta wiosny*. Są to między innymi: wybór jednej dziewczyny z plemienia jako centralnej postaci uroczystości, uosabiającej Jaryłę oraz śpiewy i tańce na jej cześć. Dziewczyna odgrywała symboliczną rolę ofiary – oblubienicy, gdyż dzięki swoim wdziękom i cnotom miała skłonić boga do szybkiego przyjscia i wegetacyjnego przebudzenia ziemi<sup>18</sup>.

W dalszej części rytuału przedstawionego w balecie, Starzec zajmuje wreszcie pozycję na środku koła, przez ciała uczestników obrzędu przebiegają elektryzujące drgawki i nieskoordynowane wstrząsy. W końcu zastygają w bezruchu i przyglądają się, jak Mędrzec oddaje hołd ziemi, składając na jej powierzchni pocałunek. Po tym symbolicznym geście następuje szaleńczy taniec całego plemienia, w którym jego członkowie rozładują skumulowaną w nich do tej pory energię<sup>19</sup>. Taniec ten jest już zindywidualizowany, złożony z dynamicznych skłonów korpusu, wyskoków i wymachów rąk. Wkrótce jednak ich ruch znów zostaje zorganizowany, tworzą okręgi wokół stojącego Mędrca. Skaczą i biegają dookoła wyznaczonego miejsca, w którym już wkrótce spełni się właściwa ofiara. Na tym kończy się pierwsza część baletu, oddzielona od drugiej instrumentalną zapowiedzią nieuchronnie zbliżających się wydarzeń. Gdy rozpoczyna się druga część spektaklu, zatytułowana *Ofiara* i gdy ponownie podnosi się kurtyna, odsłania ona ciemną scenę, na której w kręgu stoją dziewczęta, świadome tego, że już wkrótce któraś z nich zostanie wybrana. Zadumane, jak w transie wykonują taniec, który można odczytywać jako medytację nad cyklicznością, ciągłością życia, a także nad nieuchronnością śmierci. Tworzony przez nie okrąg powoli się rozszerza. Rytualny przebieg tań-

» 15 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, s. 108.

» 16 Por. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 118.

» 17 Ibidem, s. 119.

» 18 Ibidem, s. 122.

» 19 Obecność tańca i jego znaczenie w obrzędach słowiańskich jest nieprzypadkowa. Jak pisze Gieysztor: „Składnikiem obrzędu wśród wszystkich Słowian był taniec, w którym ruch, rytm i śpiew łączyły grupę ludzką w korowodzie otwartym lub przeciwstawnym, czasem osobno mężczyzn i osobno kobiety, często przy ognisku. Były to szczególne okazje do umacniania poczucia wspólnoty”, A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, s. 164.

ca zostaje jednak zakłócony przez upadek jednej z dziewcząt, która dwukrotnie wypada poza wytyczony obszar. Jest więc już jasne, kto zostanie ofiarą. Po drugim upadku Wybrana zostaje siłą wrzucona przez współuczestniczkę obrzędu do świętej przestrzeni koła. Próbuje się wyrwać, jednak pozostałe kobiety skutecznie jej w tym przeszkadzają, wiedząc, że los Wybranej jest już przesądzony. Dziewczyna stoi nieruchoma na środku rytualnego obszaru z nieobecny wzrokiem, gdy reszta wykonuje taniec gloryfikujący Wybraną i przywołujący duchy przodków. Wkrótce dołączają się oni do obrzędu, rozglądając się uważnie dookoła i badając znaki zapisane w gwiazdach. Gdy ta część rytuału dobiega końca, nieruchoma do tej pory Wybrana wykonuje swój obrzędowy, śmiertelnie wyczerpujący taniec, złożony ze skoków i upadków na ziemię. Początkowy strach i lęk odczuwany przez ofiarowaną dziewczynę, a objawiający się drżeniem nóg i próbą wyjścia poza rytualny obszar, ustępuje miejsca transowemu zapamiętaniu się w tańcu. Trwa on aż do momentu całkowitej utraty sił. Wybrana w ostatnim geście wznosi ręce do góry, do boga Jaryły, po czym bez życia upada na ziemię. W tym samym momencie zostaje uniesiona przez mężczyzn z plemienia, wysoko ponad ich głowami, tak aby bóstwo zobaczyło, że ofiara została spełniona, w związku z czym ziemia może ponownie budzić się do życia<sup>20</sup>.

### Taneczna, muzyczna i plastyczna realizacja rytuału – analiza głównych elementów baletu *Święta wiosny*

Mając tak precyzyjnie nakreślony scenariusz baletu, jego twórcy dążyli do odtworzenia w każdym aspekcie spektaklu atmosfery kultu, grozy, nieuchronności i – jakby nie było – fanatyzmu i okrucieństwa pogańskiego plemienia. Scenografia oraz kostiumy Roericha były w każdym detalu świadectwem jego głębokich badań z dziedziny kultury Słowian. Kenneth Archer zwraca uwagę na to, że:

„W kostiumach Nikołaja Roericha pojawiały się różne wzory rytualne. [...] Amulety były przykładem na ogromny zakres wiedzy Roericha zgromadzonej w najdrobniejszych szczegółach projektów do *Święta*. Koński kształt metalowego amuletu, z uniesionymi nogami i dekoracyjną grzywą, można znaleźć w słowiańskiej biżuterii pochodzącej co najmniej z XI wieku. Źródła folklorystyczne wskazują, dlaczego Roerich wybrał ten amulet do baletu – konie dla słowiańskich pogan były symbolem wróżenia, ważnej rytualnej praktyki w pierwszym akcie *Święta*”<sup>21</sup>.

» 20 Por. libretto do baletu *Święta wiosny*, [w:] I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 348–349, a także K. Archer, M. Hodson, *Scenariusz i streszczenie tańca*, [w:] P. Chynowski (red.), *Program teatralny „Święta wiosny”*, Warszawa 2012, s. 21.

» 21 K. Archer, *Przejmująca uczta dla oczu*, [w:] *Program teatralny „Święta wiosny”*, s. 39.



Strawiński stworzył partyturę tak innowacyjną i niekonwencjonalną, że jego dzieło zaczęto nazywać „Nowym Testamentem muzyki”<sup>22</sup>, „symbolem narodzin europejskiego modernizmu”<sup>23</sup>. Wpisując się w estetykę scenariusza baletowego, opierał się na konwencji muzyki pierwotnej, stąd tak nowatorskie podejście kompozytora do organizacji rytmu. Przed choreografem stało więc ambitne zadanie odzwierciedlenia pogańskiego rytuału, a także realizacja trudnej muzyki Strawińskiego. To odpowiedzialne zadanie Siergiej Diagilew, impresario zespołu, złożył na karb młodego Wacława Niżyńskiego, znanego do tej pory przede wszystkim jako genialny tancerz<sup>24</sup>. Artystycznych bodźców dostarczały mu zarówno kompozycja Strawińskiego, jak i dopracowana w każdym szczególe scenografia Roericha. Niżyński deklarywał: „W *Święcie wiosny* ja także chcę wskrzesić ducha starożytnych Słowian”<sup>25</sup>. Ponieważ niebanalna tematyka i problematyka *Święta wiosny* rozsadzała konwencjonalne formy baletu klasycznego, Niżyński zrezygnował z wykorzystania techniki tańca klasycznego, choć – paradoksalnie – tylko tancerze na niej wychowani byli w stanie sprostać choreograficznym wymaganiom rosyjskiego artysty<sup>26</sup>. Co więcej, Niżyński nie tylko ją odrzucił, lecz ułożył choreografię bazującą na całkowitym zaniegowaniu podstawowych zasad tańca klasycznego. O tej twórczej antynomii w choreografii *Święta wiosny* wspomina Millicent Hodson, która wspólnie z Kennethem Archerem zrekonstruowała w 1987 roku to przedstawienie. Píše ona o swoich wrażeniach, gdy po raz pierwszy zatańczyła fragment choreografii Niżyńskiego:

„[...] gdy spróbowałam tych wewnętrznie skupionych kroków, rozpoznałam taniec, który moje ciało dobrze znało: klasyczną technikę Enrico Cecchetti, ale wykonaną jak ubranie szyte na lewą stronę; taniec nowoczesny Marty Graham, ale posunięty do entego poziomu zrzucania ciężaru i utrzymywania wewnętrznego napięcia; nawet charlestona, który być może narodził się tamtego wieczoru w 1913 roku”<sup>27</sup>.

Zamiast zasady rozwartości, wykręcenia (*en dehors*), zgodnie z którą nogi tancerzy są zrotowane w stawach biodrowych o 90 stopni w kierunku na zewnątrz, Niżyński kierował często ich stopy do środka, tak że stykały się palcami. Odrzucił również fundamentalną zasadę elastyczności (*plié*), każąc na przykład tancerzom wykonywać skoki na prawie prostych nogach.

» 22 Zob. L. Erhardt, *Balety Igora Strawińskiego*, Kraków 1962, s. 142.

» 23 A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 20.

» 24 Debiut choreograficzny Niżyńskiego miał miejsce w 1912 r. Powstał wówczas balet *Popołudnie fauna*. 15 maja 1913 r. odbyła się premiera drugiego baletu jego autorstwa – *Gier* z muzyką Claude’a Debussy’ego, zaś 29 maja 1913 r. paryżanie po raz pierwszy oglądali (i słuchali) *Święto wiosny*.

» 25 Cyt. za: T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi...*, s. 247.

» 26 Por. M. Rambert, *Żywe srebro. Życiorys własny*, Warszawa 1978, s. 61.

» 27 M. Hodson, *Choreograficzne układanki*, [w:] *Program teatralny „Święto wiosny”*, s. 36.

Innym odejściem od kanonicznych wyznaczników sztuki baletowej była rezygnacja z wykorzystania tak podstawowego założenia tańca klasycznego, jakim jest dążenie do utrzymania perfekcyjnej równowagi (*aplomb*) w pięknych pozach i *pirouettes*, które w choreografii Niżyńskiego po prostu nie występowały. Wprowadził natomiast ruchy ciężkie, ostre, kanciaste, pozabawione gracji. Zrezygnował z półkolistych ustawień rąk, całkowicie je prostując lub łamiąc. Obniżył centrum ruchu tancerzy, zerwał z wpisaniem w estetykę tańca klasycznego pragnieniem odcieleśniania i dążeniem do wzlotu, arealności. Zamiast tego, zgodnie z zawartą w scenariuszu ideą, wykonawcy baletu poruszali się w sposób specjalnie ciężący ku ziemi, przelewając niejako na nią swą energię i dosłownie wybudzając ją z zimowej stagnacji. Niżyński zrezygnował z *relevé*, z zastosowania półpalców. Zespół baletowy stawiał kroki, zaczynając od pięty, a nie jak jest to przyjęte w estetyce tańca klasycznego, od palców. Na uwagę zasługuje również przestrzenna kompozycja tańca, zorganizowana głównie na planie koła. Przypisany jest mu bowiem szereg symbolicznych, rytualnych znaczeń, takich jak zjednoczenie całego plemienia wspólną ideą, odwiecznego prawa, boskości, absolutu, słońca<sup>28</sup>. Niżyński odchodzi więc od ornamentacyjnego ustawiania zespołu baletowego, od formalnego urozmaicenia układów tanecznych. Jego choreografia złożona jest przede wszystkim z tańców zespołowych i z centralnego tańca solowego, nie występują natomiast duety. Brak tu również klasycznych baletowych *pas*. Ich miejsce zajmują uderzająco proste elementy motoryczne, takie jak: „chodzenie, bieganie, obracanie się, kłęczenie i pochylanie się. Od czasu do czasu kilka skoków”<sup>29</sup>. Co więcej, rosyjski artysta żądał bezwzględnej i absolutnej dokładności w odwzorowaniu ustalonych przez siebie póz i ruchów, zabraniając tancerzom własnej interpretacji ról, co w połączeniu z narzuconą przez niego nienaturalną motoryką wywoływało oczywisty bunt i sprzeciw zespołu. Depersonifikacja artystów była zabiegiem celowym. Niżyńskiemu chodziło bowiem o zjednoczenie, zunifikowanie wielu indywidualności w spójny, jednomyślny organizm, o władnięty wspólnym celem, poruszający się w tym samym rytmie. Dzięki temu projektowi praca Niżyńskiego przyniosła założony efekt – udało się poprzez ruch ukazać olbrzymią siłę religijnego rytuału i jego oddziaływanie na pierwotną społeczność. Rytuał pełnił tu funkcję integracyjną, konsolidacyjną, komunikacyjną, a także legislacyjną, gdyż stanowił on potwierdzenie hierarchii społecznej obowiązującej w pierwotnej wspólnoty. Utrzymywał on poza tym nie tylko, jak wierzone, ciągłość życia, zabezpieczając warunki bytowe plemienia, lecz również wewnętrzną równowagę społeczną. Ponadto taka koncepcja choreografii wpisywała się w specyficzną tożsamość członków pierwotnych wspólnot, o której pisze Grzegorz Kowal:

» 28 Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 153.

» 29 Cyt. za: G. Kowal, *Anatomia kulturowej legendy*, Kraków 2014, s. 267.

„Na podobieństwo mitycznych społeczności jednostka była przede wszystkim członkiem mniejszej lub większej grupy, rodu lub plemienia. Na początkowym etapie dziejów charakteryzowało ją niewyodrębnianie się na tle otoczenia, przez co tworzyła integralną całość ze współplemieńcami, jak również samą przyrodą. Był to okres, w którym człowiek nie posiadał jeszcze świadomości bycia «ja»”<sup>30</sup>.

### Skandal w czasie rytuału – o premierze *Święta wiosny*

Mimo tak drobiazgowo przemyślanego dzieła, premiera *Święta wiosny* zakończyła się jednym z najsłynniejszych w historii sztuki skandali. Powodem obrazy eleganckiej paryskiej publiczności były nie tylko nowatorska choreografia Niżyńskiego, niemająca wiele wspólnego z tym, do czego byli przyzwyczajeni paryżanie, oraz „brutalna, dzika, napastliwa” muzyka Strawińskiego, „waląca się na słuchacza z gwałtownością kataklizmu, jak rozpętana siła przyrody”<sup>31</sup>. Przyczyną skandalu okazała się również sama tematyka baletu, w której na podstawie okrutnego słowiańskiego rytuału obnażono pierwotne popędy i instynkty<sup>32</sup>, nie dopisując im żadnych wartości moralnych czy etycznych. Eksteins wyjaśnia:

„W tym przedstawieniu ciągłości życia fundamentalnym, brutalnym, tragicznym, wykraczającym poza losy jednostki nie było cienia uczucia. Była jedynie energia, triumf i imperatyw. Ofiary nie oplakiwano, lecz ją czczono. Wybrana dziewczyna przyłączała się do rytuału automatycznie, nie okazując zrozumienia, nie interpretując. Poddawała się losowi, który ją przerastał. Temat był elementarny i jednocześnie brutalny. Jeśli istniała jakakolwiek nadzieja, pojawiała się ona w energii i płodności, nie w moralności. Dla widzów tkwiących w wyrafinowanej cywilizacji takie przesłanie było wstrząsające”<sup>33</sup>.

*Święto wiosny* radykalnie zrywało ponadto z estetyką spektaklu baletowego, skryształowaną w XIX wieku, kiedy to scenę wypełniały zwiewne tancerki, tańczące na czubkach palców przy wtórze nie najlepszej z reguły muzyki i realizujące schematyczne libretta, zaczerpnięte najczęściej z baśni, greckich mitów czy z literatury pięknej. Dzięki temu został otwarty nowy rozdział w historii tańca i baletu, a *Święto wiosny* do dziś pozostaje dla wielu twórców i choreografów sprawdzianem twórczych sił czy manifestacją artystycznego *credo*.

» 30 Ibidem, s. 268.

» 31 R. Vlad, *Strawiński*, przeł. J. Popiel, Kraków 1974, s. 51.

» 32 Por. A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 23.

» 33 M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna...*, s. 97.

### Kontynuacje rytuału – inne inscenizacje *Święta wiosny*

Świadectwem tego jest chociażby spektakl Maurice’a Bédarta z 1959 roku, w którym słowiański rytuał przekształcony został w miłosny akt zespolenia się kobiety i mężczyzny łączących się, aby zapewnić ciągłość życia. Z folklorem słowiańskim zerwała również Pina Bausch, która w 1975 roku przeniosła akcję swojego spektaklu w przestrzeń transkulturową. Partytura Strawińskiego posłużyła jej do obnażenia okrutnych praw rządzących uniwersalną wspólnotą, w której jednostka nie ma szansy w walce ze zbiorowością i musi ulec. Podobnym torem poszły artystyczne rozważania Angelina Preljocaja, który w 2001 roku odsłonił mechanizm rytuału przemocy, wstrząsającego gwałtu, jakiego dokonuje społeczność na bezbronnej w konfrontacji z nią kobiecie. Problematykę tę na gruncie polskim kontynuowała Izadora Weiss, która w 2011 roku wykorzystwała *Święto wiosny* jako medium, za pośrednictwem którego przedstawiła społecznie aktualny problem przemocy i przedmiotowego traktowania kobiet. W 2013 roku, z okazji stulecia premiery baletu Strawińskiego niezwykły spektakl przygotował Romeo Castellucci. Przedmiotem swojego spektaklu uczynił on problem znaczenia rytuału i ofiary we współczesnym świecie oraz, na drugim planie, koncepcję wiecznej cyrkulacji, odradzania się ziemi. Jako że Castellucci jest reżyserem teatralnym, nie choreografem, miejsce tancerzy zajęły w jego *Święcie wiosny* specjalne maszyny podwieszane u sufitu. W rytm muzyki Strawińskiego wyrzucały one z siebie w różnym tempie i natężeniu sproszkowane kości zwierząt. Ten biały pył tworzył rozmaite, fantastyczne wzory i symbolizował to, co legło u podstaw również i choreografii Niżyńskiego – nieustanne przeplatanie się i ścisłą zależność życia i śmierci. Kolejne reinterpretacje *Święta wiosny* podkreślają to, co można uznać chyba za konstytutywną cechę tego baletu – rytualność<sup>34</sup>. Wskazują również, że tworzenie kolejnych choreografii do partytury Strawińskiego samo w sobie można uznać już dziś za swoisty artystyczny obrzęd, który przeprowadzają choreografowie manifestujący swoje estetyczne przekonania i zasady. Dzięki temu, jak pisze Anna Królca: „Kolejne wersje urastają do rangi rytuału, powtarzanej przez następnych choreografów ceremonii, nadającej ciągłość, a nawet sens historii tańca”<sup>35</sup>. ●

» 34 J. Szymajda, *Wokół mitologii Święta wiosny – Niżyński, Bédart, Gat*, [w:] *Święto wiosny. Dwie perspektywy...*, s. 157.

» 35 A. Królca, „Święto wiosny”. Powracający gest choreografów, „Dwutygodnik” 107/2013, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1012-swieto-wiosny-powracajacy-gest-choreografow.html> (15.11.2015).

---

(ur. 1987) ukończył edukację artystyczną na ASP w Gdańsku oraz dyrygenturę chóralną na Akademii Muzycznej w Gdańsku. Doktorant UG. Uczestniczył w kilkunastu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Współpracując z kilkoma chórami, zdobywał nagrody na wielu międzynarodowych festiwalach, uczestniczył w nagraniu kilku płyt CD i koncertował w Polsce, wielu krajach Europy oraz w Argentynie i Ekwadorze. Od kilku lat interesuje się zagadnieniem korespondencji sztuk, w szczególności na płaszczyźnie filmu. Tworzy krótkie formy filmowe, do których komponuje własną muzykę. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Marszałka Województwa Pomorskiego oraz Fundacji dr. Marcina Fuhrmanna.

---

## Muzyka chóralna a sztuki wizualne na przykładzie wybranych dzieł filmowych

Dzieje korespondencji pomiędzy muzyką a sztukami wizualnymi sięgają bardzo zamierzchłych czasów. Już w starożytności artyści starali się szukać analogii pomiędzy światem dźwięku a takimi dziedzinami sztuki, jak malarstwo, rzeźba czy architektura. Analogie te dotyczyły przeróżnych aspektów twórczości. Szukano podobieństw w użyciu odpowiednich proporcji, starano się przedłużyć czas trwania muzyki poprzez uwiecznianie na obrazach czy w rzeźbach grających i śpiewających postaci bądź nawet ukazywano partytury z widocznym zapisem notacji muzycznej tak, aby możliwe było jej odtworzenie. Niektórzy malarze i kompozytorzy konkretnym dźwiękom przypisywali odpowiednie kolory lub odnajdywali podobieństwa między tonacjami barwnymi i tonacjami muzycznymi. Zawarta w dziełach plastycznych muzyka miała podkreślać ich emocjonalny charakter bądź służyła jako przedstawienie symboliczne.

Jedną z dziedzin sztuki muzycznej, która wielokrotnie i na różne sposoby korespondowała z klasycznymi dziedzinami plastyki, jest muzyka chóralna. Jej związkom ze wspomnianymi wyżej: malarstwem, rzeźbą czy architekturą poświęciłem referat wygłoszony podczas konferencji *Korespondencja. Na styku sztuk* w Białymstoku<sup>1</sup>.

W niniejszym artykule postaram się pochylić nad powinowactwem muzyki chóralnej z obrazami ruchomymi. Tego rodzaju wizualno-audytywne połączenie uważam za zdecydowanie bardziej ściśle, gdyż w jego przypadku muzyka jest realnie brzmiąca. Do jej odczytania nie jest nam potrzebna znajomość żadnego specjalnego kodu, jak chociażby zapisu nutowego. Najbardziej rozpowszechnionym, docierającym do największej liczby odbiorców audiowizualnym medium jest film. Film jest doskonałym

» 1 Na jego podstawie powstał artykuł: M. Jarczyński, *Korespondencja muzyki chóralnej ze sztukami wizualnymi* [w:] K. Klauza, J. Cieślak-Klauza (red.), *Piękno zespolić ze sobą. Korespondencja na styku sztuk*, Białystok 2015, s. 251–257. W artykule tym piszę o różnych przykładach korespondencji tej konkretnej dziedziny muzyki (nie czyniąc rozróżnienia między nią a samym śpiewem chóralnym) ze sztukami wizualnymi.

przykładem swoistej platformy dla przenikania się różnego rodzaju sztuk. Aby jednak przejść do omawiania związku ruchomego obrazu z muzyką chóralną, warto w skrócie opowiedzieć, czym jest samo zjawisko chóru.

### Czym jest chór?

Jest on przede wszystkim swoistą wspólnotą muzykujących ludzi. Początków tego typu zespołów należy szukać w świecie starożytnym. Już wówczas dostrzegano szczególne cechy zbiorowego śpiewu, upatrując w nim znakomitą metodę wychowawczą. Wykonywanie pieśni przez młodych mężczyzn w starożytnej Grecji miało być czymś w rodzaju: „[...] społecznej, obywatelskiej inicjacji młodych i sprawdzianem ich sprawności fizycznej, niezbędnej w życiu dorosłego obywatela-żołnierza”<sup>2</sup>. W pewnym zakresie można by przetransponować funkcje, jakie pełnił chór w starożytności, na czasy współczesne.

Sam od blisko dekady jestem członkiem chóru, w którym od ponad czterech lat pełnię funkcję asystenta dyrygenta. Uważam, że wspólne śpiewanie ma w sobie coś z pierwotnego rytuału. Wszak samych początków muzyki upatruje się w okrzykach pierwszych ludzi, które służyły im do celów magicznych czy do komunikacji w trakcie polowań. Chyba najbardziej bezpośrednim przełożeniem rytualnego śpiewu zbiorowego na czasy współczesne są rozpowszechnione w ostatnich latach, głównie przez sławnego wokalistę Bobby’ego McFerrina, *circle songs*. W języku polskim tłumaczone jako śpiewo-kręgi, polegają one na pewnego rodzaju improwizacji. Improwizatorem jest dyrygent podający części zgromadzonych osób pewną nieskomplikowaną melodię, którą dana grupa mantrycznie powtarza w formie ostinata. Później do jednej grupy śpiewającej wraz ze swoimi melodiami dochodzą kolejne, aż powstanie na żywo wielogłosowa muzyka chóralna.

Wspólny śpiew towarzyszy różnym społecznościom również w bardziej spontanicznych sytuacjach. Inicjowany jest wówczas raczej z jakiejś potrzeby wewnętrznej. Mam między innymi na myśli muzykowanie w czasie pracy fizycznej. Pisał o tym choćby Leon Wyczółkowski, wspominając swoją podróż na Ukrainę: „Cudowny kraj, rozśpiewany. Gdy malowałem tam figuralne obrazy, wśród orki, przy wybieraniu buraków, wszyscy wokół śpiewali w głos i ja z nimi”<sup>3</sup>. Dość popularnym, głównie za sprawą filmów czy reportaży, jest widok grupy biegnących żołnierzy czy policjantów, którzy swoim ćwiczeniom fizycznym akompaniują rytmicznym śpiewem.

Innym, ciekawym przykładem zbiorowej muzyki wokalne jest śpiew za-grzewający do walki. W historii można znaleźć wiele przypadków, kiedy wojowie maszerowali do boju z pieśnią na ustach.

W dzisiejszych czasach podobne zjawiska spotyka się na sportowych arenach, kiedy zgromadzeni kibice dopingują swoją drużynę właśnie za pomocą wspólnego śpiewu. Wymieniając przykłady wykonywania różnych pieśni czy przyśpiewek przez większą zbiorowość, nie sposób nie wspomnieć o wspólnym muzykowaniu podczas różnego rodzaju świąt, uroczystości rodzinnych czy sytuacji bardziej dramatycznych, jak chociażby czasy wojenne. Wszystkie wymienione wyżej przykłady, różniące się od siebie niekiedy pod każdym względem, łączy to, że płynąca z ludzkich głosów muzyka niesie w sobie niesamowicie spajającą, jednoczącą energię. Łączy je również kontekst rytualny.

Ujmując rytuał jako „rodzaj obrzędu dotyczącego dziedzin życia uznawanych w danej społeczności za bardzo ważne (często wierzeń religijnych) i dlatego realizowanego w formalnie bardzo ściśle określony sposób [...]”<sup>4</sup>, zauważyć trzeba, że śpiew różnego rodzaju zespołów wokalnych bardzo często towarzyszył i nadal towarzyszy oprawie nabożeństw w wielu religiach, szczególnie chrześcijańskiej. Za potwierdzenie tego może posłużyć przykład korespondencji muzyki i malarstwa w postaci rozpowszechnionego we wczesnym renesansie motywu muzykujących aniołów<sup>5</sup>.

Chór to jednak coś więcej niż tylko oprawa nabożeństw czy spontanicznie wykonywane pieśni w nieformalnych sytuacjach. Chór to przede wszystkim zorganizowana wspólnota ludzi, która spotyka się, aby razem muzykować. Cele tego muzykowania mogą być przeróżne, w zależności od specyfiki danej grupy i jej możliwości wykonawczych. W zespole, w którym mam przyjemność pracować, naszym głównym celem jest dawanie jak największej liczby atrakcyjnych koncertów oraz udział w festiwalach i konkursach. Są jednak cechy, które łączą wszystkie chóry, niezależnie od ich rodzajów i prezentowanego poziomu wykonywania muzyki. Nawiązując do chórow starożytnych, współtworzenie zespołu wokálnego to przede wszystkim wzajemna odpowiedzialność, szacunek i współpraca. Uczestniczenie w pracy takiego zespołu uczy dyscypliny, bo polega na zaangażowaniu jednostek na rzecz większej zbiorowości. Przytoczę w tym miejscu jedno bardzo trafne zdanie, które zapamiętałem z czasów studiów, z zakresu dyrygentury chóralnej. Usłyszałem wówczas, że chór budzi szlachetne ambicje. Ujawniają się one najbardziej w trakcie przygotowań do chóralnych festiwali, konkursów czy olimpiad, ale również przed ważniejszymi koncertami, kiedy chcemy zaprezentować się jak najlepiej.

» 2 W. Lengauer, *Muzyka w kulturze starożytnej Grecji*, [w:] T. Grzybkowska (red.), *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*, Warszawa 2005, s. 55.

» 3 Cyt. za: W. Milewska, *Muzyka i muzyczność w malarstwie i grafice Leona Wyczółkowskiego*, [w:] *Muzyka w obrazach...*, s. 107–108.

» 4 Z. Staszczak, *Rytuał*, [w:] eadem (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Poznań 1987, s. 321.

» 5 Zob. M. Jarczyński, *Korespondencja muzyki chóralnej...*, s. 252–253.

Zespół chórzystów to również spędzająca ze sobą sporo czasu grupa społeczna. Takie spojrzenie otwiera kolejne, ogromne pole badawcze natury bardziej socjologicznej, którego tutaj nie będę podejmował.

### Filmy z chórem w roli głównej

W nawiązaniu do wymienionych pewnych funkcji chóru wspomnę, że powstało kilka interesujących filmów, które pokazują wpływ śpiewu zbiorowego na wychowanie czy kształtowanie się prawidłowych postaw społecznych. Mam tutaj na myśli między innymi francuski film fabularny, kandydujący do Oscara w 2004 roku, *Les choristes*, którego polski tytuł brzmi *Pan od muzyki*. Film ten pokazuje, w jaki sposób wykonywana wspólnie muzyka oddziałuje na młodych chłopców zamkniętych w specjalnym ośrodku wychowawczym. Powstały także filmy dokumentalne, takie jak zrealizowany przez National Geographic *The Choir*. Dokument ten ukazuje wpływ, jaki wspólny śpiew wywiera na grupę afrykańskich więźniów. Odmiennym przykładem filmu o charakterze dokumentalnym, opisującym historię zupełnie innego rodzaju chóru, jest duńsko-fińska produkcja *Wrzeszczący faceci* – historia zespołu organizującego performanse, podczas których wykonuje on pieśni patriotyczne, piosenki dla dzieci i hymny innych narodów w formie krzyku.

### Przykłady wykorzystania muzyki chóralnej w narracji filmowej

Chcąc rozpatrywać zbiorową muzykę wokalną w kontekście użycia jej w tym medium, należy przypomnieć istotną funkcję muzyki filmowej. W moim przekonaniu najważniejsze jest w niej to, że stanowi ona jeden z wielu komponentów, na który składa się ten skomplikowany, raz jeszcze podkreślę – audiowizualny spektakl. Częsty zarzut braku autonomii jest w gruncie rzeczy zarzucaniem tego, że jest to muzyka filmowa. Oczywiście zdarza się, że ruchome obrazy dają możliwość stworzenia takiej muzyki, która po oderwaniu od nich zachowa swój oryginalny sens – są to jednak wyjątki. Muzyka filmowa ma za zadanie współtworzyć film.

Przygotowując się do napisania pracy traktującej o muzyce w filmie, przesłuchałem kilkadziesiąt utworów z przeróżnych ścieżek dźwiękowych. Doszedłem wówczas do wniosku, że najczęstszym zadaniem śpiewu chóralnego w filmie jest oddziaływanie w sposób bardzo bezpośredni na emocje widza. Ten rodzaj muzyki to przecież ludzki głos, dlatego też widz w pewnym stopniu podświadomie się z nim identyfikuje. Śpiew chóru znakomicie nadaje się do podkreślania pewnych stanów psychicznych bohaterów czy psychologicznego pogłębienia dziejącej się na ekranie akcji. Nadaje się do tego, o czym pisał w kontekście filmu Jean Epstein: „Chcemy słyszeć nie

tylko, jak się mówi, ale także jak się myśli i marzy”<sup>6</sup>. Słuchając tych wszystkich utworów i oglądając filmy, do których zostały skomponowane, wyodrębniłem kilka sposobów, w jakie kompozytorzy traktują aparat chóralny. Zdecydowanie najczęstszą praktyką jest wykorzystanie go jako kolejnej sekcji orkiestry symfonicznej. W takiej postaci zbiorowy śpiew dociera do nas najczęściej w scenach o charakterze podniosłym i patetycznym. Jest to jednak związane ze stylem hollywoodzkim, o którym pisała między innymi Alicja Helman<sup>7</sup>. W wypadku takiego wykorzystania zespołu wokalnego śpiewa on najczęściej na samogłoskach. Oczywiście śpiewanie bez tekstu odbywa się także wtedy, kiedy na ekranie widzimy sceny zupełnie łagodne, delikatne, subtelne. Wówczas dochodzą do nas najczęściej dźwięki chórów żeńskich lub chłopięcych. Tego typu wokalizy wykorzystywane są często przy ukazywaniu rozległych pejzaży, nierzadko o charakterze fantastycznym i baśniowym. Muzyka chóralna służy wówczas podkreśleniu pewnej inności, jeszcze większemu odrealnieniu. Kiedyś w trakcie robienia notatek do oglądanych filmów i słuchanej zawartej w nich muzyki bez namysłu kilkakrotnie zapisałem wyrażenie „pierwiastek ludzki”. Na ekranie rozgrywały się sceny istotne dla jakiejś grupy społecznej lub całej ludzkości. W tych momentach pojawiała się zazwyczaj muzyka ludzkiego głosu.

Chór jest także niezwykle cennym narzędziem dla kompozytora, ale również dla samego reżysera, gdyż może podawać widzowi tekst, który stanowi ważne, wymyślone przez scenarzystę kwestie, istotne z punktu widzenia narracji filmu. W takiej sytuacji zbiorowy głos ludzki może nawiązywać do tradycji teatru antycznego, w którym chór komentował wydarzenia dziejące się na scenie. Zdarza się jednak również często, że słyszana podczas oglądania filmu muzyka wokalna składa się z utworów opartych na tekstach sakralnych.

### Fenomen muzyki Ennio Morricone

Istotnym przykładem utworu chóralnego napisanego do ścieżki dźwiękowej jest *On Earth as It Is in Heaven* jednego z najbardziej uznanych kompozytorów filmowych, Ennio Morricone. Utwór ten, powstały na potrzeby filmu Rolanda Joffé z 1986 roku, *Misja*, jest niezwykle pod kątem względami. Przede wszystkim jego związek z obrazem jest w pewien sposób tylko związkami w domyśle. Powodem tego jest fakt, że muzykę tę słyszymy dopiero podczas napisów końcowych, stanowi więc ona swoiste podsumowanie całego filmu. W kontekście czysto muzycznym spaja pojawiające się wcześniej motywy, które towarzyszą istotnym fragmentom narracji filmowej, takim jak powrót kapitana Mendozy z polowania na

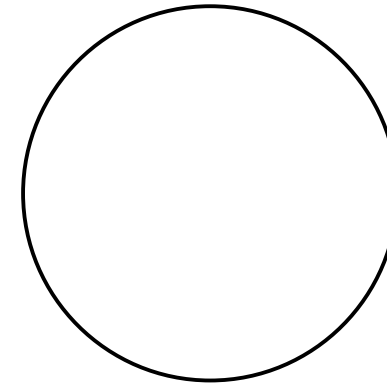
» 6 J. Epstein, cyt. za: A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 198.

» 7 Ibidem, s. 71.

Indian, budowa jezuickiego kościoła nad wodospadem i innych. Utwór ten został napisany na orkiestrę symfoniczną, instrument solowy – obój oraz dwa chóry. W sierpniu 2009 roku miałem niezwykłą przyjemność i zaszczyt wykonywać to oraz inne dzieła Morricone pod jego batutą w Stoczni Gdańskiej. W czasie prób dowiedzieliśmy się, że te dwa chóry symbolizują opozycyjne względem siebie kultury. Pierwszy chór, wyśpiewujący długie frazy, to zespół symbolizujący Kościół katolicki, który pozwolił na rzeź zgotowaną ludowi Guarani przez wojska portugalskie. Drugi zaś, skandujący rytmicznie tekst: „nasze życie, nasza ziemia, woła wiara, krzyczy gniew...”, to chór tubylców, którzy wykrzykują swoją niezgodę i gniew, podejmując nierówną, skazaną na porażkę walkę. Dzięki swoistej „ciszy” zawartej w obrazie widzowie mogą się bardziej skoncentrować na odbiorze znaczenia tego utworu. Od pewnego momentu to właśnie chór Guarani jest tym dominującym, a jego śpiew wydaje się symbolicznie górować nad kulturą europejską. To zwycięstwo ukazane w warstwie muzycznej jest dopowiedzeniem ostatniej sceny filmu pokazującej grupkę indiańskich dzieci, którym udało się przeżyć masakrę.

#### Inne warianty korespondencji

Na koniec chciałbym jeszcze wspomnieć o dwóch innych ciekawych zjawiskach wpisujących się w rozważania na temat korespondencji muzyki chóralnej ze sztukami wizualnymi. Pierwszym z nich jest związek chóru ze scenografią, nad którym warto się pochylić w kontekście współczesnej opery czy argentyńskiego projektu *Plastica Coral*. Drugim jest Wirtualny Chór Erica Whitacre’a. Plastyczne realizacje utworów wykonywanych przez ten ostatni nie są wprawdzie porywające, mimo to jest on jednak godny uwagi z perspektywy ukazania zespołu składającego się z kilkuset lub nawet kilku tysięcy ludzi z wielu zakątków świata, których połączył wspólny śpiew. •



# Akt słuchania muzyki minimalistycznej wobec rytuału *Songs from Liquid Days* Philipa Glassa

## Od minimalistycznego rygoru do kontemplacji brzmienia

Dorobek kompozytorski Philipa Glassa oraz jego silny rezonans zarówno wśród artystów kojarzonych ze sceną rockową i punkową, jak i twórców związanych ze sztukami wizualnymi, kinem czy teatrem stanowią – bez wątpienia – fenomen współczesnej kultury muzycznej. Wydaje się bowiem, że za sprawą swojej wielotorowej aktywności<sup>1</sup> amerykański minimalista w dużo większym stopniu niż – sytuowani zazwyczaj w jego najbliższym otoczeniu – Terry Riley, La Monte Young i Steve Reich, zaistniał w zbiorowej świadomości i wpisał się w pejzaż muzyki XX i XXI wieku<sup>2</sup>. Masowa popularność, jaką cieszy się obecnie kompozytor<sup>3</sup>, jego udział w projektach o wątpliwej renomie artystycznej<sup>4</sup>, spotykają się oczywiście

---

doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka muzykologii i filologii polskiej o specjalności komparatystyka. Studiowała także na Uniwersytecie w Helsinkach i Università Ca' Foscari w Wenecji. Publikowała między innymi na łamach kwartalnika „Muzyka”, „Przestrzeni Teorii” i „Pamiętnika Literackiego”. Jej zainteresowania badawcze obejmują szeroko pojęte związki literatury i muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem osiągnięć XX i XXI wieku oraz obecności kategorii ciszy, (prze)milczenia w utworach artystycznych.

---

- » 1 Wystarczy wspomnieć, że w zasięgu zainteresowań kompozytora znajduje się zarówno twórczość kameralna, symfoniczna i operowa, jak i popularne piosenki, muzyka filmowa i ta o wybitnie komercyjnym charakterze, np. towarzysząca reklamom telewizyjnym.
- » 2 Warto jednak odnotować, że - mimo coraz większej rozpoznawalności utworów kameralnych oraz muzyki filmowej Glassa - rzadko podejmowane są w Polsce próby prezentacji jego, zazwyczaj bardzo rozbudowanych, dzieł scenicznych. Kompozycje Glassa nie były ponadto nigdy wykonywane w ramach Festiwalu Warszawska Jesień, a w *Encyklopedii muzycznej PWM* nie zamieszczono jeszcze hasła poświęconego sylwetce twórcy. Zob. M. Borchardt, *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, t. 1, Gdańsk 2014, s. 396.
- » 3 Dziełem, które w największym stopniu zdecydowało o rozpoznawalności Glassa na arenie międzynarodowej, była opera *Einstein on the Beach*, wystawiona 25 lipca 1976 r. podczas Avignon Theatre Festival, a następnie - w listopadzie 1976 r. - w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. W międzyczasie poza Francją dzieło zostało zaprezentowane także we Włoszech, w Belgii, Niemczech, Holandii i byłej Jugosławii.
- » 4 Glass skomponował chociażby muzykę do tandetnego horroru *Candyman* i - mimo artystycznych oporów - zgodził się na jej wykorzystanie w drugiej części krwawej historii:

ze zjadliwą krytyką zarówno ze strony znawców o wyrafinowanym smaku estetycznym, jak i części melomanów. Autorem jednej z bardziej symptomatycznych opinii, w której wskazuje się na konwencjonalność muzycznych rozwiązań i właściwą Glassowi chęć sprzyjania przeciętnym gustom, jest John Rockwell: „[Glass] schlebia teraz nerwowo swoim odbiorcom w strachu, że mogą się nudzić. A te umizgi podkopują radykalną hipnotyczną aurę jego wczesnej muzyki”<sup>5</sup>. Nie ujmując celności tym – nierzadko przesadnie surowym – ocenom, warto nieco dokładniej prześledzić drogę twórczą kompozytora, której początki silnie łączą się z rozwojem amerykańskich ruchów awangardowych<sup>6</sup>. Takie ujęcie umożliwia inne rozłożenie akcentów i traktowanie najnowszych dokonań Glassa jako naturalnej konsekwencji rozpoznań poczynionych w trakcie – rozpoczętej ponad pięćdziesiąt lat temu – intensywnej działalności artystycznej.

Badacze, próbując usystematyzować w jakiś sposób obfity dorobek Glassa, wyróżniają zazwyczaj dwie naczelne fazy jego działalności twórczej, z cesurą przypadającą około 1975 roku, kiedy to kompozytor domyka pracę nad operą *Einstein on the Beach*. Dzieła powstałe we wczesnym okresie, stanowiące w znacznym stopniu pochodną silnej fascynacji Glassa muzyką indyjską, klasyfikowane są jako „minimalistyczne”. Sam kompozytor, świadom nieprzystawalności poszczególnych dziedzin sztuki (w tym także nieadekwatności słów do opisu zjawisk muzycznych), odnosił się z rezerwą do tej etykiety, utrzymując, że termin jest wymysłem dziennikarzy i nie oddaje istoty rzeczy<sup>7</sup>. Wykorzystanie jednak tej pojemnej formuły nie tylko wpłynęło na większą rozpoznawalność dokonań twórcy wśród odbiorców zainteresowanych muzyką klasyczną, ale także pozwoliło usytuować jego dorobek w kontekście zmian, jakie dokonywały się w tym czasie w amerykańskiej kulturze za sprawą działalności ruchów awangardowych. Ścisłe związki Glassa ze środowiskiem artystów reprezentujących sztuki wizualne – a do tej dziedziny odnoszono pierwotnie termin „minimalizm” – między innymi z Richardem Serra (kompozytor został nawet jego prywatnym asys-

tentem)<sup>8</sup>, Donaldem Juddem, Nancy Graves i Solem LeWittem<sup>9</sup>, skłaniały krytyków do szukania paraleli między dziełami plastycznymi a osiągnięciami autora *Songs from Liquid Days*. Takie porównania wzbudzały zrozumiałą nieufność twórcy, akcentującego w wywiadzie przeprowadzonym w 1972 roku subiektywny i niebezpośredni charakter tych relacji:

„Nie ma bezpośredniego związku między moim dziełem a dziełem wizualnym. [...] Wiem, że istnieją między nimi relacje, ale niepokoi mnie wygłaszanie tego rodzaju bezpośrednich twierdzeń, ponieważ brzmi to tak, jakbym próbował zdefiniować coś, co wołałbym raczej pozostawić niezdefiniowane. Czuję się bardziej komfortowo, nawiązując do prac innych osób w sposób *subiektywny i niebezpośredni* [...]”<sup>10</sup>.

Mimo deklaracji Glassa, analogii w zakresie wykorzystania materiału oraz sposobu oddziaływania – poprzez dzieła – na odbiorcę doszukiwano się ponadto w realizacjach filmowych. Szczególnie bliskie kontakty łączyły kompozytora z kanadyjskim reżyserem i muzykiem Michaeliem Snowem<sup>11</sup>, którego obraz *Wavelength* wywarł ogromne wrażenie zarówno na Glassie, jak i Reichu. Na zbieżność postaw twórcy *Einstein on the Beach* i filmowca wskazywał w 1970 roku Richard Foreman, utrzymując, że obaj badają stopień świadomości widza czy słuchacza przy użyciu minimalistycznych przestrzennych przedmiotów o podstawowej strukturze<sup>12</sup>. Reżyser teatralny zauważył, że artyści modyfikują wstępny materiał (widok pokoju w przypadku Snowa, inicjalną frazę muzyczną w przypadku Glassa), poddając go serii powtarzanych zabiegów, w których poszczególne elementy pozostają w nienaruszonej relacji. Wprowadzane wolno zmiany nie zaburzają integralności obrazu czy struktury i są tak zaprojektowane, aby zilustrować, że w istocie podtrzymują one konstrukcję pod naporem czasu. W rezultacie przedmiotem obserwacji słuchacza lub widza nie jest już samo dzieło, lecz jego reakcje na to, z czym obcuje; podstawowym tworzywem artystycznego doświadczenia staje się zatem *naga obecność*<sup>13</sup>.

Warto odnotować, że pełna rezerwy postawa kompozytora względem szukania powinowactw między jego dokonaniem a realizacjami z zakresu

*Candyman II: Pożegnanie z ciałem*.

» 5 J. Rockwell, *The Ups and Downs of Minimalism: Broken Glass*, „The New Republic” 15/2000, s. 31. Glass zdaje się traktować tego rodzaju opinie z dystansem, zarzucając ich autorom nieznaną mechanizmów kultury masowej: „Ludzie, których martwi moja popularność, naprawdę nie rozumieją, czym jest kultura masowa. Warto pomyśleć o tym, co mamy na myśli, gdy mówimy «kultura». Nie czuję się niewygodnie z popularnością - nie martwi mnie”; W. Duckworth, *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American Experimental Composers*, New York 1999, s. 340. Akceptacja procesu komercjalizacji, „uprzemysłowienia” sztuki jest zresztą, jak sądzę, jednym z wyróżników postawy minimalistycznej.

» 6 Warto wspomnieć, że przed okresem fascynacji minimalizmem i muzyką indyjską Glass żywo interesował się twórczością wiedeńskich dodekafonistów i adaptował na grunt własnych kompozycji technikę dwunastotonową.

» 7 M. Borchardt, *Awangarda muzyki...*, s. 384. Zdaniem Glassa, adekwatnym określeniem dla jego twórczości jest „amplifikowana muzyka kameralna”.

» 8 Przynajmniej jedna z rzeźb Serry, powstała w 1968 roku *Slow Roll: For Philip Glass*, jest dedykowana Glassowi.

» 9 Nancy Graves i Sol LeWitt należeli do liczego grona artystów projektujących plakaty koncertowe dla Glassa. O zainteresowaniu artystów wizualnych dokonaniem kompozytora świadczy ponadto fotorealistyczny portret *Phil* (1969) autorstwa Chucka Close’a, jak również udostępnianie przez nich przestrzeni pracowni dla celów koncertowych.

» 10 Cyt. za: K. Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge 2000, s. 266. Wszystkie wyróżnienia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

» 11 Snow, parający się także grą na fortepianie i improwizacją, w 1971 r. wydał wraz ze swoim zespołem podwójny album pod szyldem założonej przez Glassa i Klaus Kertessa wytwórni Chatham Square Productions.

» 12 R. Foreman, *Glass and Snow*, „Arts Magazine” 4/1970.

» 13 Zob. K. Potter, *Four Musical Minimalists...*, s. 267.



innych dziedzin sztuki z czasem uległa przewartościowaniu. Glass obecnie przyznaje, że zarówno Serra, jak i Snow wywarli ogromny wpływ na jego artystyczny rozwój, do tego grona twórców włącza także Bruce'a Naumana. Jak zauważa Keith Potter, w przypadku pary Glass–Serra inspiracja sięga jednak głębiej, poza analogiczne tendencje do eksplorowania możliwości materii, zainteresowanie procesualnością dzieł i naturą ludzkiej percepcji – przejawia się bowiem również w sferze ewolucji artystycznej. Zarówno kompozytor, jak i rzeźbiarz w latach 70. ubiegłego wieku stopniowo rezygnują z rygorystycznego podejścia do twórczości, wykazującego znamiona konstruktywizmu, i podejmują idee sztuki określanej jako postmodernistyczna czy postminimalistyczna<sup>14</sup>.

W przypadku Glassa zwrot ten oznacza przypisywanie nieco mniejszego znaczenia technice addytywnej<sup>15</sup>, stanowiącej jeden z najważniejszych wyznaczników stylu kompozytora i będącej wyrazem jego silnej fascynacji typowymi dla muzyki indyjskiej strukturami rytmicznymi, oraz większe zainteresowanie psychoakustycznym, czysto brzmieniowym aspektem utworów i ich harmoniką. Jak przyznaje autor *Music in Twelve Parts*, pragnienie zaakcentowania innych niż dotychczas eksplorowanych elementów dzieła muzycznego ze szczególną siłą ogarnęło go w maju 1970 roku, w trakcie próby, podczas której wykonywano *Music in Similar Motion*:

„Graliśmy w drewnianym budynku teatru opartym na planie koła, w Minneapolis. To było jak granie wewnątrz stradivariusa. Osiągnęliśmy najpiękniejsze brzmienie, o jakim kiedykolwiek marzyłem... Kiedy zbliżaliśmy się do końca utworu, wydawało mi się, że słyszę czyjś śpiew.

» 14 Ibidem, s. 269–270. Wydaje się, że ów odwrót od koncentracji wyłącznie na strukturze, klarowności i prostocie formalnej był ogólną tendencją spotykaną wśród amerykańskich minimalistów, o czym świadczą następująca wypowiedź Glassa (pochodząca z wywiadu przeprowadzonego w 1972 r.): „W ostatnich dwóch latach nastąpiła prawdziwa zmiana dotycząca wrażliwości, rodzaju doświadczeń, którymi byliśmy zainteresowani”, W. Sharp, L. Bear, *Phil Glass: An Interview in Two Parts*, „Avalanche” 5/1972, s. 28. W niniejszym artykule ową zmianę paradygmatu traktuje się raczej w kategoriach ewolucji niż wyraźnego przełomu (Glass nie rezygnuje bowiem z tak znamienitych dla jego warsztatu twórczego dążeń do utrzymania formalnej prostoty i ograniczenia materiału kompozycyjnego, który podlega ciągłej repetycji), stąd określanie autora *Songs from Liquid Days* mianem „minimalisty” nadal jest uzasadnione.

» 15 Podczas pobytu we Francji i pracy z Ravim Shankarem czy mistrzem gry na tabli, Allim Rakhim, Glass odkrył, że fundamentem dzieła mogą być rytm oraz napięcie, jakie wytwarza się między rytmem a melodią (a nie – jak w muzyce zachodnioeuropejskiej – między melodią a harmonią). Kompozytor zwrócił ponadto uwagę na wykorzystanie odmiennych metod w tworzeniu ugrupowań rytmicznych – podczas gdy w twórczości zachodnioeuropejskiej dominuje idea d z i e l e n i a czasu na określone podjednostki, w muzyce indyjskiej preferowana jest t e c h n i k a a d d y t y w n a, polegająca na łączeniu małych cząstek w celu stworzenia większej całości. Zob. R.T. Jones (red.), *The Music of Philip Glass*, New York 1987, s. 17. Jak zauważa Glass: „Te większe części lub okresy są zintegrowane w cyklicznym procesie. Inne cykle, eksponujące różne rytmy, są dodawane kolejno jak w kanonie: wszystko pracuje symultanicznie, podlegając ciągłej transformacji”; cyt. za: W. Mertens, *American Minimal Music*, New York 1988, s. 68.

Naprawdę usłyszałem, że *ktos śpiewa* i przerwałem, myśląc, że to improwizuje Arthur [Murphy], jeden z chłopaków, który lubił kręcić się w pobliżu. Powiedziałem: «No, dalej, kto to śpiewa?» i popatrzyliśmy dookoła, ponieważ myśleliśmy, że ktoś tam jest. To było prawdziwe doświadczenie. Nikt z nas nie grał. Ale w pokoju nie było nikogo. [...] Potem, oczywiście, zdaliśmy sobie sprawę, że dźwięk pojawił się ze względu na akustyczne właściwości tego pomieszczenia i fakturę muzyki... Pomyślałem, że to była najbardziej interesująca rzecz, jakiej doznałem dotychczas w mojej muzyce: to było coś spontanicznego, fenomen akustyczny, ale brzmiał jak ludzki głos. W kolejnym utworze, który skomponowałem tego lata, *Music with Changing Parts*, pojawia się więc dużo śpiewu”<sup>16</sup>.

Wydarzenie to dało początek podejmowanym przez Glassa próbom uzyskania – przy wykorzystaniu różnego rodzaju środków kompozytorskich, na przykład alikwotów – iluzorycznych efektów brzmieniowych, dzięki którym odbiorca mógł usłyszeć przebiegi niezapisane w partyturze. Zwrot ku tego typu eksperymentom umotywowany był po części chęcią multiplikacji wolumenu dźwięku, gdyż wraz ze wzrostem popularności twórcy The Philip Glass Ensemble zaczął występować w bardziej okazałych salach koncertowych<sup>17</sup>. O zmianie artystycznych fascynacji zadecydowała także bez wątpienia troska o słuchacza, którego nie zajmowały, w takim stopniu jak kompozytora, kwestie związane z rozwojem formy i architekturą dzieł. Jak podkreśla Glass we właściwy sobie, pragmatyczny sposób: „Podczas gdy ja miałem ciągle nadświadomość struktury i czystości formy, moja publiczność już podchwytowała brzmienie”<sup>18</sup>. Próbując wskazać optymalny tryb odbioru jego utworów, zwłaszcza tych trwających – tak jak *Music in Twelve Parts* – ponad cztery godziny, kompozytor zwracał uwagę, że:

„Muzyka jest zlokalizowana poza zwykłym, dającym się zmierzyć czasem, w miejsce którego pojawia się poczucie nienarracyjnego i przeciągającego się czasu... Kiedy staje się widoczne, że nic się nie «dzieje» w zwyczajnym sensie, lecz – zamiast tego – uwagę słuchacza angażuje stopniowy przyrost materiału muzycznego, może on odkryć inny tryb słuchania – taki, w którym pamięć czy antycypacja [...] nie służą podtrzymaniu faktury, jakości i realności muzycznego doświadczenia. Istnieje nadzieja, że taki słuchacz będzie zdolny odbierać muzykę jako *strukturę dramatyczną, czyste medium «dźwięku»*”<sup>19</sup>.

» 16 W. Sharp, L. Bear, *Phil Glass...*, s. 28.

» 17 Aura muzyki wykonywanej przez The Philip Glass Ensemble uległa znaczącej przemianie także pod wpływem pomysłów Kurta Munkacsiego, odpowiadającego za realizację dźwięku i miks. Podjął on próbę utrzymania brzmienia zespołu na poziomie dynamicznym typowym dla grup rockowych.

» 18 W. Sharp, L. Bear, *Phil Glass...*, s. 28.

» 19 Cyt. za: W. Mertens, *American Minimal Music*, s. 79. W tym kontekście trudno się dziwić,

Ekspozowanie anarracyjności dzieła muzycznego, jego nieprzystawalności do świata zmysłowego prowadzi do przekonania o autotelicznym i asemantycznym charakterze sztuki dźwięków. Jak zauważa Marcin Borhardt, komentując zbieżność poglądów estetycznych Glassa i Roberta Wilsona: „Współczesne dzieło muzyczne nie musi w żaden sposób odwoływać się do istniejącej muzyki, nie musi nawiązywać formą do klasycznych struktur kompozycyjnych, podobnie jak teatr, który *nie musi wyrażać niczego więcej poza samym sobą*, nawet za cenę stania się nienarracyjnym aktem pozbawionym spójnej struktury dramaturgicznej”<sup>20</sup>.

Kompozytor przestaje tym samym pełnić rolę strażnika sensu utworów i dopuszcza do głosu interpretatorów bądź słuchaczy. Glass konstatuje: „Jesteśmy z pokolenia, które nadeszło bezpośrednio po Duchampie i Cage’u. Byliśmy przekonani i wierzymy w to nadal, że *znaczenie dzieła nadaje publiczność*”<sup>21</sup>.

### **Songs from Liquid Days – między rytualną pieśnią a piosenką rockową**

Korzenie bliskich związków Glassa z przedstawicielami sceny rockowej, wzajemnych inspiracji muzyką o jasno zarysowanej linii melodycznej i wyraźnej pulsacji, tkwią w jego intensywnej działalności w obrębie Dolnego Manhattanu, eksperymentach teatralnych realizowanych wraz z grupą Mabou Mines w Paryżu i innych miastach europejskich, jak również w inicjatywie wydawniczej spod znaku Chatham Square. Czynniki te zadecydowały o postrzeganiu kompozytora jako jednej z najbardziej wpływowych figur w świecie brytyjskiego i niemieckiego rocka lat 70. – do fascynacji twórczością Glassa przyczyniali się między innymi tacy artyści i zespoły, jak: David Bowie, Brian Eno<sup>22</sup>, Robert Fripp, Pink Floyd, Neu!, Cluster czy Kraftwerk. Po zakończeniu zwieńczonej sukcesami europejskiej trasy, w ramach której prezentowano operę *Einstein on the Beach*, The Philip Glass Ensemble zaczął występować w bardziej komercyjnych klubach, między innymi w New York’s Peppermint Lounge czy Roxy w Los Angeles. Po wydaniu albumu z cyklem *Songs from Liquid Days* (1986)

– powstałego we współpracy z artystami rockowej sceny alternatywnej i uznawanego za najpopularniejszą płytę w dyskografii amerykańskiego twórcy<sup>23</sup> – kompozytor zacieśnił więź z Richardem Jamesem, czyli Aphex Twinem. Podziw, z jakim przyjęto dorobek minimalisty w tych odległych od klasycznych standardów środowiskach, dobitnie podkreśla opinia Davida Ewena, który zauważył: „Glass był pierwszym w historii kompozytorem, który otrzymał owację na stojąco w trzech tak różnych muzycznych światach, jak: Carnegie Hall, Metropolitan Opera i niezwykle popularny przed laty klub muzyczny The Bottom Line w nowojorskiej Greenwich Village”<sup>24</sup>.

Moment zainteresowania się Glassa kameralnym gatunkiem wokalnoinstrumentalnym, przypadający na 1986 rok – poprzedzony latami fascynacji głównie wielkimi formami operowymi i symfonicznymi – stanowi punkt zwrotny w rozwoju jego kariery<sup>25</sup>. Jak sam przyznaje, pieśń, w której kluczową rolę odgrywa głos – bodaj najdelikatniejszy i najbardziej predestynowany do oddawania odcieni ludzkich emocji instrument, jest wyrazem podstawowej ekspresji muzycznej<sup>26</sup>. Trudno zatem się dziwić, że kompozytor z taką pieczołowitością dobierał osoby odpowiedzialne za stworzenie tekstów i wokalną realizację sześciu utworów składających się na cykl *Songs from Liquid Days*. Do współpracy zaprosił słynnych songwriterów: Davida Byrne’a, Paula Simona, Suzanne Vegę i Laurie Anderson, z których każdy – zdaniem Glassa – może się poszczycić indywidualnym, niepowtarzalnym stylem pisarskim. Dużą atencją twórca obdarzył także potencjalnych interpretatorów jego pieśni, wśród których znalazły się osoby i grupy z całkiem odległych muzycznych światów (od opery poprzez muzykę rockową i eksperymentalną aż do folku): The Philip Glass Ensemble, Kronos Quartet, The Roches, Bernard Fowler, Janice Pendarvis, Douglas Perry i Linda Ronstadt. Podkreślając niebagatelną rolę wykonawców, kompozytor wspominał: „Czuliśmy, że interpretacja wokalisty ma ogromny udział w tworzeniu charakteru pieśni – [wokalista], być może w większym stopniu niż jakikolwiek inny wykonawca, wnosi do dzieła swoją osobowość”<sup>27</sup>. Ta wypowiedź uwypukla przytaczane już przekonanie Glassa na temat trybu konstytuowania się znaczenia kompozycji – przy wtórze innych muzyków i odbiorców, z których każdy wzbogaca utwór o indywidualny ton.

że Glass we współpracy z Robertem Wilsonem stworzył operę poświęconą postaci Alberta Einsteina. Naukowiec jako pierwszy wykazał związek współrzędnych czasu i przestrzeni nie tylko z ruchem przedmiotów, ale także ze sposobem ich postrzegania przez obserwatora.

» 20 M. Borhardt, *Awangarda muzyki...*, s. 387.

» 21 Rozmowa Marka Sweda z Philipem Glassem, *Philip Glass. Cal Performances*, 29.04.2011, Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=e8Cx7XOYj\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=e8Cx7XOYj_w) (10.05.2016).

» 22 Zarówno Bowie, jak i Eno słyszeli muzykę Glassa podczas koncertu w Londynie w 1971 r. Wydarzenie to odbiło się echem w kompozycjach z pierwszego albumu Eno - *Pussyfooting*, oraz w utworach zawartych na płytach *Low* i *Heroes* Bowiego (powstałych we współpracy z Eno). Muzyka z dwóch ostatnich krążków posłużyła Glassowi do stworzenia w latach 90. symfonii.

» 23 Album osiągnął tak wysoką sprzedaż, że trafił na listę obejmującą sto przebojów tygodnika „Billboard”.

» 24 Cyt. za: M. Borhardt, *Awangarda muzyki...*, s. 389.

» 25 W tym samym czasie, poza *Songs from Liquid Days*, powstaje także cykl trzech pieśni chóralnych pt. *Three Songs*.

» 26 Zob. *Songs from Liquid Days*, [http://www.philipglass.com/music/recordings/songs\\_from\\_liquid\\_days.php](http://www.philipglass.com/music/recordings/songs_from_liquid_days.php) (10.05.2016).

» 27 Ibidem.

Mimo komercyjnego wydźwięku, o którym decyduje już sam wybór środka przekazu, wpisujący się w idiom piosenki popularnej<sup>28</sup>, *Songs from Liquid Days*<sup>29</sup> nie odbiega znacząco pod względem estetyki od wcześniejszych dokonań amerykańskiego minimalisty. Poszczególne ogniwa cyklu wykazują się, być może, niespotykaną uprzednio melodyjnością, jednak nadal to rytm i harmonika pełnią funkcję przewodnią i determinują charakter pieśni. Regularna pulsacja podtrzymywana jest między innymi przez motoryczne figuracje w partii fortepianu i fletu<sup>30</sup> (*Changing Opinion*<sup>31</sup>, *Open the Kingdom*), syntezatorowe brzmienia, nawiązujące stylistycznie do tych wykorzystywanych w muzyce elektronicznej (*Lightning*), jednostajne frazy w partii smyczków, na tle których rozwijają się beznamienne melodeklamacje głosu solowego, prezentującego tekst w sylabiczny sposób (*Freezing*) czy monotonne sygnały dźwiękowe, realizowane przez zespół wokalny The Roches przy wykorzystaniu artykulacji *mormorando* lub metody repetowania jedno-, dwusylabowych „haseł”, to jest *sleep* i *drink me* (*Liquid Days, Part I*)<sup>32</sup>.

Aspekt rytmiczny zyskuje na znaczeniu także dzięki wymowie tekstów, będących, mówiąc ogólnie, swoistą refleksją nad naturą czasu i przemianami. Dominantą kompozycyjną *Changing Opinion* staje się szum, na którego ciągłość i nieuchronność, być może także akustyczną „nieprzyswajalność” (zestawianie z odgłosami generowanymi przez lodówkę, oddechem ścian i kabli) wskazują porównania z mantrą („Maybe it's the mantra / Of the walls or wiring”) lub głosem przodków („Maybe it's the hum / Of our parents' voices / Long ago in a soft light”). Pieśń *Lightning* jest rodzajem *perpetuum mobile*, obrazującego nieposkromiony upływ czasu i nie-

» 28 O inspiracji tym gatunkiem świadczą m.in. prostota formalna poszczególnych ogniw (uprzywilejowanie układu zwrotka-refren), rodzaj zastosowanej manery wokalne (wyjątek stanowi część *Open the Kingdom*, utrzymana - za sprawą Douglasa Perry'ego - w estetyce operowej) czy tendencja do eksponowania wymiaru melodycznego kompozycji.

» 29 Tytuł cyklu nieuchronnie kojarzy się - mimo anachroniczności względem socjologicznych rozpoznań - z ukutą przez Zygmunta Baumana formułą „płynnej nowoczesności”. Zważając na wydźwięk pieśni, w których warstwie tekstowej często eksponuje się właściwy człowiekowi stan niepokoju związany z poczuciem fragmentaryczności i przygodności istnienia oraz odejściem od „źródeł” (dorobek przodków, pierwotny ład konstytuowany przez współdzielony system wartości itd.), takie zestawienie nie wydaje się całkiem bezzasadne.

» 30 Powierzenie partii fletu istotnej roli w tym cyklu nie wydaje się dziełem przypadku. W wykorzystanych tekstach (np. *Changing Opinion*) pojawia się metafora oddechu (i ogólnie powietrza), traktowanego, z jednej strony, jako ucieleśnienie życia, z drugiej zaś - jako swoisty pośrednik między światem zmysłowym a wszystkim, co wpisuje się w inny porządek (świat przodków, odwiecznych wartości, Absolut).

» 31 Figuracje spełniają w tym przypadku funkcję ilustracyjną, obrazując „szum” (*a hum*), nad którego genezą rozmyśla podmiot tekstowy.

» 32 Analogiczny zabieg, polegający na wielokrotnym powtarzaniu opartych na wycinku skali czy to niewerbalnych sygnałów dźwiękowych, czy wybranych słów (prezentowanych w zmiennej kolejności) - opisujących pozytywnie wartościowane przymioty człowieka (odwaga, życzliwość, czystość, uczciwość, zdolność współodczuwania, wielkoduszość), pojawia się w pieśni *Forgetting*, wieńczącej cykl. W tym przypadku partie te także realizowane są przez tercet wokalny The Roches.

możność powrotu do zajętych ogniem minionych dni („And it's happening so quickly / As I feel the flaming time / And I grope about the embers / To relieve my stormy mind / Blow over”). Tekst utworu *Freezing* stanowi natomiast ilustrację związku rytmu życia jednostki z pulsem historii, na którą składają się między innymi myśl i dorobek poprzednich pokoleń („If you had no name / If you had no history / If you had no words / If you had no family”). Wyparcie się lub zapomnienie o własnych korzeniach, jak zdaje się sugerować podmiot, prowadzi do śmierci, martwoty duszy („And I said I wasn't really sure / But I would probably be cold / And now I'm freezing”). W kompozycji *Liquid Days, Part I* pojawia się z kolei oniryczna wizja miłości, ujęta w karby bezczasu. Wszystko już się wypełniło („The River is Blood / The Time is spent”), człowiek może więc oddać się wykonywaniu rutynowych czynności („Drive / Breath / Drive / Sleep”) i spijaniu rozkoszy („Drink me”). Nieubłagany puls rzeczywistości powraca, gdy miłość udaje się do swojego domu w zaświatach („In liquid days / Land travel(s) hard / Fly home Daughter / Cover your ears”). W pieśni *Forgetting* niewiasty (ucieleśnione cnoty) przemykają po pokoju mężczyzny w rytm spadających kropel deszczu („A man wakes up to the sound of rain / From a dream about his lovers / Who pass through his room”).

W zakresie harmoniki do najczęściej wykorzystywanych przez Glassa rozwiązań należy posługiwanie się stałym schematem akordowym, w którym eksponuje się podstawowe formuły kadencyjne. W utworze *Lightning* syntezatorowe brzmienia oparte są na strukturach wchodzących w skład triady harmoniczej (tonika, subdominanta, dominanta) przy jednoczesnym uprzywilejowaniu interwału oktawy, co wpływa na maksymalne uproszczenie warstwy melodycznej kompozycji. Analogicznie tytułowa eksklamacja w pieśni *Open the Kingdom* o niezwykle podniosłym charakterze podbudowana zostaje kilkoma, wielokrotnie powtarzonymi akordami w układzie rozległym. Zarówno tekst, jak i morfologia tych struktur w połączeniu z próbą imitacji brzmienia organów oraz pełnym patosu wykonaniem umożliwiają wywołanie – typowego dla muzyki sakralnej – nastroju powagi.

O unikatowości warsztatu kompozytorskiego Glassa decyduje ponadto wykorzystanie modulacji, która jest elementem zaburzającym narrację i wprowadzającym słuchacza w dezorientację. Taka nagła zmiana tonacji pojawia się między innymi w utworze *Changing Opinion*, towarzysząc słowom „A nimbus humming Cloud”, i wpływa na zróżnicowanie aury brzmieniowej dalszej partii pieśni. Bardzo często zabieg modulacji występuje wraz z przeobrażeniem faktury: w kompozycji *Open the Kingdom* zwrot harmoniczny pojawiający się w środkowej części („Still for better / Birds of Voices”) determinuje wprowadzenie faktury figuracyjnej (utrzymane w szybkim tempie repetycje w partii smyczków, którym wtórują

pojedyncze „odezwy” fletu). Podobne rozwiązanie zostało zastosowane w utworze *Forgetting* – zmiana tonacji, następująca po wybrzmieniu słów „Who pass through his room”, warunkuje modyfikację faktury z polifonizującej (niezależne linie melodyczne) na akordową (zwarte struktury). Wszystkie te zabiegi służą, jak sądzę, wywołaniu nastroju niepewności, nierozstrzygalności, który przenika także umuzyycznione teksty: niezdecydowanie podmiotu, jego pytająca postawa dają o sobie znać zwłaszcza w pieśniach *Freezing* („And I said I wasn't really sure / But I would probably be cold”) i *Open the Kindgom* („Being most uncertain / And this remains; I am asking”). Unikanie gradacji napięcia, wykorzystanie powtarzalności jako naczelnej zasady konstytuującej utwór, swoista niekonkluzywność tych kompozycji (będąca prawdopodobnie pokłosiem przekonania minimalisty o asemantycznym, a może raczej polisemantycznym, charakterze dzieła muzycznego) umożliwiają wykreowanie – tak znamiennej dla Glassa – atmosfery nieskończoności, wiecznego trwania.

\*

Omówione powyżej rozwiązania techniczne, wykorzystane przez Glassa w pieśniach z cyklu *Songs from Liquid Days*, pozwalają przypuszczać, że kompozytorowi zależało na wywołaniu wśród słuchaczy reakcji analogicznych do tych, które udzielają się uczestnikom rytuału<sup>33</sup>. O pragnieniu wprawienia odbiorcy w stan kontemplacji – czy nawet transu – świadczy wyeksponowanie roli rytmu, kreowanie wrażenia ciągłości poprzez unikanie dążenia do kulminacji, szerokie zastosowanie techniki repetycji formuł melodycznych i struktur akordowych, skutkujące wolnym tempem zachodzenia zmian muzycznych, jak również nawiązanie do poetyki modlitwy w warstwie tekstowej (dublowanie fraz i poszczególnych słów, prostota formalna, aluzje do praktyki powtarzania mantry). Wszystkie te środki służą wywołaniu nastroju niezwykłości, niecodzienności, zaś sam proces percypowania dzieła Glassa może być rozumiany, jak sądzę, jako *forma uczestniczenia w święcie*, które – zgodnie z ujęciem Jeana Duvignauda – stanowi *wyłom w czasie* i uprawomocnia wynurzenie się *sacrum* (a więc czegoś spoza porządku świata zmysłowego, co nie podlega ani sądom rzeczywistym, ani estetycznym)<sup>34</sup>. Zarówno utwory amerykańskiego kompozytora, będące w istocie odzwierciedleniem nienarracyjności muzycznego „trwania”, jak i rytuały „dziurawią dyskurs i wprowadzają odmienny obraz

» 33 Twórcy minimalistyczni stosowali to pojęcie w odniesieniu do swoich dzieł. Steve Reich, mówiąc o „nieuniknioności” rozwoju kompozycji (poddanemu sobie tylko właściwym prawom), zwykł używać określenia „bezosobowy rytuał” (*an impersonal ritual*). Zob. W. Mertens, *American Minimal...*, s. 89.

» 34 Zob. J. Duvignaud, *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, Warszawa 2011, s. 208.

człowieka – żyjącego w świecie będącym zaprzeczeniem «wielkiej epopei maszyny»<sup>35</sup>. Trudno zatem się dziwić, że tak definiowane święto – ilustrację tezy o potędze ludzkiej wyobraźni, która ma większą moc oddziaływania niż zachowania społeczne – od wieków uznaje się za element zagrażający stabilności struktur zbiorowych i próbuje się poddać ideologicznej kontroli. Konsekwencją wywrotowego potencjału, jaki tkwi w tego rodzaju zjawiskach (w tym w dziełach-rytuałach o autoreferencjalnym charakterze), jest rozluźnienie się konwencji, za sprawą których człowiek czuje się zobligowany do odgrywania ustanowionej roli społecznej.

Transponując idee Duvignauda na grunt muzyczny, kompozycje Glassa – między innymi omawiany cykl *Songs from Liquid Days* – można interpretować jako „dar z niczego” (*le don du rien*), będący odwrotnością wymiany, gdyż: „Dar oznacza utratę. Zmarnowanie. Kiedy się daje, nie myśli się o zwrocie czy odwzajemnieniu. Daje się bez wizji ekonomicznej. [...] Daje się, ponieważ jest się niczym i daje się niczemu, a już na pewno nie temu boskiemu wizerunkowi, jaki społeczeństwo umieszcza pomiędzy dającym a pustką”<sup>36</sup>. Rozpatrywanie twórczości minimalistycznej z tej perspektywy wydaje się oczywiście zaskakujące w kontekście zarzutów dotyczących komercyjności muzyki Glassa, stawianych przez jego oponentów. Okazuje się bowiem, że działalność amerykańskiego kompozytora może być rozumiana jako zaprzeczenie kapitalistycznych idei, wyraz buntu wobec systemu opartego na pragnieniu dzielenia, odróżniania i dyskryminacji. Dzięki zarzuceniu – niezwykle nęcącej – propozycji stosowania wyłącznie kryterium wartości estetycznej mamy szansę odczytywać dzieła Glassa jako *namiastki wolności*, „oferujące” swoje dary wszystkim chętnym do poddania się magii muzyki, bez względu na status społeczny czy stopień wtajemniczenia w arkana sztuki dźwięków. ●

» 35 Ibidem.

» 36 Ibidem, s. 10.

(ur. 1984) – doktorant Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW, kurator i producent. Jego zainteresowania wyznaczają relacje dźwięku i sztuk wizualnych, sztuka w przestrzeni publicznej w Polsce w latach 60.–70. ubiegłego wieku oraz związek sztuki z kontrkulturą. Pomysłodawca festiwalu muzycznego podczas Festiwalu Przemiany w Centrum Nauki Kopernik, organizator kilkudziesięciu koncertów muzyki improwizowanej i eksperymentalnej w Warszawie, związany z pismem „Glissando”. Wydawca płyt z polską archiwalną muzyką awangardową.

## Sound art

# Zjawiska na granicy estetyk

*Zestawienie pojęć sacrum i estetyka rodzi pytanie o najgłębsze i ostateczne podstawy jakiegokolwiek prawdziwej sztuki.*

Brandon LaBelle

Tematem przewodnim niniejszego artykułu będzie analiza praktyk i postaw artystycznych, których praktyczne i teoretyczne horyzonty wyznacza sound art. Obszar ten rości sobie pretensje do autonomii wobec zarówno muzyki eksperymentalnej, jak i sztuki wizualnej. Ta modna, choć nieco niezrozumiała zbitka pojęciowa przywędrowała do Polski z niejakim opóźnieniem. Pojęcie sound artu powstało bowiem w połowie lat 80. XX wieku, a ukuł je prawdopodobnie Dan Lander<sup>1</sup>, kanadyjski artysta i kurator. Sound art jako zjawisko stał się na tyle pojemny i atrakcyjny, że próbuje się mu przypisywać działania wcześniejsze, zdecydowanie bardziej rozciągnięte w czasie, na przykład prace powstające co najmniej od lat 60. ubiegłego wieku. W Polsce popularność tego pojęcia można dostrzec od kilku lat, o czym świadczą wybrane wystawy odbywające się w największych instytucjach sztuki (np. w warszawskiej Zachęcie), reprezentowanie naszego kraju przez artystów dźwiękowych na Biennale sztuki bądź architektury w Wenecji (Konrad Smoleński, Katarzyna Krakowiak) czy coraz częstsze festiwale poświęcone wyłącznie temu zagadnieniu (The Artist, Survival).

### Sound art

Sformułowanie *sound art* można intuicyjnie tłumaczyć jako sztukę dźwięku – czyli swoistą hybrydę warstwy audialnej i sztuk wizualnych. Uwidacznia się tutaj podstawowy paradoks: wizualizacja dźwięku, wizualna próba jego reprezentacji. Problem ten będzie rdzeniem wielu później-

» 1 A. Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York 2007, s. 11.

szych prac artystów. Jest to zatem idealna egzemplifikacja zjawiska sytuowanego na granicy sztuk. Starając się przezwyciężyć hegemonię okulo-centricznej wizji świata, sound art uwidacznia napięcia pomiędzy okiem a uchem. Czy możemy zatem mówić o nowej wrażliwości wynikającej z tego zderzenia odmiennych gramatyk? Dzięki niektórym przykładom z pola sztuki dźwięku jesteśmy w stanie usłyszeć architekturę, widzieć pola magnetyczne, płynnie przechodzić pomiędzy wymiarami. Rodzi to jednak pytanie, w jaki sposób opisywać takie zjawiska? Czy aparat pojęciowy nadąża za praktyką?

Na przykładzie wybranych prac (Christina Kubisch, Michael Asher) prześledzę relacje dźwięku i obrazu, nową wizualność, czasem również tę ukrytą – słyszenie nie tylko tego, co niesłyszalne, ale i tego, co niewidoczne. Sound art to nie tyle synteza sztuk, suma dwóch światów, ile nowa, amorficzna struktura posiadająca swoje pole odniesień, znaczeń i praktyk. W swoim artykule chciałbym odpowiedzieć na pytania: czy powstał nowy rytuał, starający się przełamać alienację sztuki i poszerzający pole, czy jest to przejaw chwilowego przesytu wizualnością art worldu? Czy to jednak prawidłowe tropy? Na czym tak naprawdę opiera się dystynkcja sound artu? Spróbujmy pochylić się nieco nad samą definicją i zastanowić się, dlaczego jej interpretacje generują tyle problemów. Jedną z tych popularniejszych przytacza krytyk Alan Licht, budując ją przede wszystkim na opozycjach, czym ów sound art nie jest: „Sound art przynależy bardziej do świata sztuki niż do performansu”<sup>2</sup>.

Dalsze wyliczenia Lichta, czym na pewno nie jest sound art, opierają się przede wszystkim na kontraście wobec muzyki współczesnej (akademickiej, zachodniej itd.). Kłopot jednak w tym, że sound art jest niejako dialektycznym dzieckiem ewolucji właśnie muzyki akademickiej, nawet jeśli powstawał w opozycji, to jest z nią silnie, relacyjnie powiązany, a niektóre prace zachodzą na oba pola teoretyczne, zatem wyodrębnianie ich może być co najmniej problematyczne. Kolejne supozycje Lichta stają się aż nadto poetyckie: „Sound art rzadko próbuje stworzyć i uchwycić ducha ludzkiej kondycji czy też wyrazić coś na temat międzyludzkich interakcji – jest bardziej skupiony na samym dźwięku jako fenomenie natury i/lub technologii”<sup>3</sup>.

Te wybrzmiewające echa tautologiczności to powracający wątek analityczny: autoreferencjalność sound artu czy muzyki w ogóle, skupienie się na sobie samej, na relacjach w obrębie danego pola. Interpretacje te nawiązują do XIX-wiecznej idei muzyki absolutnej, beztreściowej, tego ponoć największego osiągnięcia muzyki jako takiej. Próbując jednak podsumować, czym właściwie ów sound art jest, możemy przyjąć, że to: „dźwięk

» 2 A. Licht, *Sound Art...*, s. 14.

» 3 Ibidem, s. 15.

umieszczony w środowisku, determinowany bardziej przez zdefiniowaną przestrzeń (i/lub akustyczną przestrzeń) niż czas. Może być wystawiany w galeriach jak prace wizualne. To również prace wizualne mające funkcje dźwiękowe, takie jak rzeźby muzyczne”<sup>4</sup>.

Już te kilka wyimków z książki Lichta świadczy o tym, że konstruowanie definicji odbywało się mocno intuicyjnie, bez rzetelnego osadzenia w teorii i ze zbyt małym powiązaniem z pojęciem *art*. Innym istotnym zarzutem wobec Lichta była mocno forsowana ekskluzywność jego interpretacji, lokowanie sound artu w kontekście galleryjnym, a więc z gruntu bardziej elitarnym. Krytycy tego podejścia, na przykład Matthew Mullane, zwracają również uwagę na niedostateczną wiedzę Lichta na temat sztuk wizualnych, implikującą błędne odnoszenie się do nich<sup>5</sup>. Wydaje mi się, że opisy Lichta nie tylko nie odkrywają, ale wręcz zaciemniają to, czym jest lub może być sound art, w dodatku dając argumenty krytykom zarzucającym, że ta nowa estetyka petryfikuje akademizm i niepotrzebną klasowość<sup>6</sup>. Czy zatem nie ma innych, bardziej szerokich i niewykluczających propozycji? Gdzie jest miejsce na zbudowanie relacji pomiędzy dźwiękiem a przestrzenią, którą przywołuję w początkowym cytacie? Inna definicja, która próbuje zuniwersalizować jego możliwości, brzmi: „sound art – rodzaj sztuki, który tworzy obiekty dźwiękowe doświadczane w galeriach, przestrzeni publicznej oraz poprzez słuchawki [...]”<sup>7</sup>.

Z kolei cytowany we wstępie Brandon LaBelle zwraca uwagę na nieco inne akcenty i dystynkcje sztuki dźwięku: „sound art to gatunek sztuki [podkr. – Ł.S.], który tworzy obiekty dźwiękowe percypowane w galeriach, przestrzeni publicznej oraz poprzez słuchawki”<sup>8</sup>. Odsyła nas tym samym do refleksji zakorzenionej w dyskursie sztuk wizualnych – czy jesteśmy w stanie odseparować analizę od świata dźwięków? Aby dogłębniej zrozumieć konieczność potrzeby stworzenia nowego konstruktów pojęciowego, jakim jest sound art, przeanalizujemy pokrótce najważniejsze zdarzenia z historii muzyki eksperymentalnej XX wieku z uwzględnieniem jej związków ze sztukami wizualnymi.

## Historia sound artu

Czy rzeczywiście jesteśmy w stanie jednoznacznie wyznaczyć początki tego związku, obustronnej relacji? Czy będą to pierwsze praktyki artystyczne

» 4 Ibidem, s. 16.

» 5 M. Mullane, *The aesthetic ear: sound art, Jacques Rancière and the politics of listening*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2/2010, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/viewFile/4895/5623> (13.02.2016).

» 6 Np. Michał Libera.

» 7 T. Pinch, K. Bijsterveld (red.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2012, s. 168.

» 8 Ibidem, s. 161.

odwołujące się do dźwięku, jak miało to miejsce w ramach eksperymentów Marcela Duchampa? Na przykład praca *With Hidden Noise* – niepozorne, wyglądające coś, od-głos w pudełku, jakieś zawiniątko – która drążyła temat samej istoty sztuki dźwięku, jej nie do końca zdefiniowanej natury i rudymetarnego problemu jej opisu. Innym wczesnym przykładem wzajemnej korelacji będą happeningowe działania dadaistów czy manifesty futurystyczne. A może owa geneza zawiera się w podobnych doświadczeniach „przekroczeń” formalnych malarstwa i muzyki współczesnej? Wystarczy wspomnieć o wzajemnej stymulacji artystycznej pomiędzy Wassilym Kandynskim a Arnoldem Schönbergiem – co ciekawe, pierwszy był malarzem, drugi zaś – kompozytorem. Nie sposób nie uwzględnić synchronicznie rozwijającego się malarstwa i muzyki eksperymentalnej, poszukiwania nowych, rozszerzonych form wyrazu (vide: impresjonizm a atonalność), odchodzenia od mimetyzmu i figuratywności, które następowało mniej więcej w tym samym okresie (modernizm). Na obecny kształt sound artu miały z pewnością wpływ estetyka noise (szczególnie włoskich i rosyjskich futurystów) i rozwój technologii (fonograf, gramofon, zapis taśmowy). Oczywiście z dokonań tych korzystała również muzyka eksperymentalna, ale w pełni i z całą świadomością wykorzystał to dopiero sound art. Podążając za ową diachronią, należy przypomnieć także znaczenie muzyki konkretnej (przede wszystkim Pierre Schaeffer, Pierre Henry), która wniosła istotne rozumienie źródła dźwięku, tak zwanej akuzmatyki (w której pobrzmiwają echa Pitagorasa), oddzielenia dźwięku od jego nominalnego źródła i przeniesienie w zupełnie inne środowisko akustyczne, przez co materiał dźwiękowy zmienia swój pierwotny charakter – nabierze to nowego znaczenia w ramach instalacji dźwiękowych w przestrzeni. Najbardziej jednak znacząca intensyfikacja przemian w sztuce zaczęła się wraz ze zwrotem antymodernistycznym, postępującym uwikłaniem w język, kryzysem white cube, zmianami społecznymi i znaczącym przyśpieszeniem technologicznym lat 60. XX wieku – to one rzutowały na sound art. Oś nowych form wyznaczały praktyki site-specific, land art, minimal art oraz instalacje. To kolejny punkt stykowy pomiędzy światem sztuki a muzyki – oba pola próbowały wykroczyć poza utarte przestrzenie (odpowiednio: poza galerię/salę koncertową), obie poszukiwały nowych form ekspresji. W efekcie sztuka, podobnie jak dźwięk, stała się bardziej otoczeniem niż obiektem per se. Stanowi to istotny element sound artu, jego fundujący rdzeń. Ale ta symptomatyczna nieuchwytność, często brak zdefiniowanej formy, zasada się przede wszystkim na budowaniu opozycji wobec muzyki eksperymentalnej, która również uległa silnym modyfikacjom przez ostatnie stulecie. Rozwijała się ona najpierw homologicznie do narracji modernizmu, de facto wzmacniając go, potem nieudolnie próbowała go przekroczyć, powodując jeszcze większą alienację muzyki współczesnej.

To, co miało stanowić o jej związkach z rzeczywistością społeczno-historyczną (np. przemiany kapitalistyczne, podział pracy, akumulacja kapitału a abstrakcyjność, atonalność i polifonia w muzyce), doprowadziło do kompletnej niszowości i braku jakiegokolwiek oddźwięku na linii muzyka nowa a społeczeństwo. Czy to z tego powodu sound art próbuje się odcinać od tej tradycji? Być może, ale jest w tym większy sens. Sound art stara się przede wszystkim odciąć od elementu performatywności, tak silnego dla muzyki komponowanej, obojętne, czy klasycznej, czy poszukującej. Zbliża to nas do rozumienia obiektu sztuki, podobnie jak ma to miejsce w sztukach wizualnych<sup>9</sup>. Druga, chyba jeszcze bardziej znacząca dystynkcja referuje do czasu, trwania i ciszy – tę kategorię również próbuje podważać sztuka dźwięku. W jaki sposób? Tworząc zapętłone instalacje, stosując *reverb* (pogłos), badając zjawisko echa etc. Temporalność muzyki przywoływana była od zawsze jako cecha wyróżniająca wśród innych sztuk – na niej swoje rozumienie dyktomii widzenie–słyszenie budowali Fryderyk Nietzsche, Henri Bergson czy Edmund Husserl. Tym samym dochodzę do kluczowego problemu, czy sound art wzmacnia ową opozycję oko–ucho, czy też ją znosi? Warto zaznaczyć, że do połowy XX wieku przeważały stwierdzenia, że: „słyszenie jest inną formą widzenia, dźwięk ma znaczenie tylko o tyle, o ile zrozumiałe stanie się jego odniesienie do obrazu”<sup>10</sup>.

Echa takiego podejścia pokutują nawet w terminologii muzycznej (barwa, faktura dźwięku itp.). Hegemonię wizualności zaczęli podważać nie tylko artyści, ale także teoretycy. Wspomnieć należy z pewnością o Marshallu McLuhanie, Wolfgangu Welschu czy Alvinie Tofflerze. Przez stulecie został ugruntowany prymat wzroku, utrzymujący się w filozofii od Platona. W opozycji do destrukcyjnej kultury masowej, wykorzystującej obraz jako nośnik znaczeń i pragnień, powstała alternatywna narracja próbująca przywrócić zaburzoną proporcję. Szczególnie Welsch przyczynił się do zsyntetyzowania różnych, głównie niemieckich postaw, które można by określić jako prosluchowe. Widzenie rozumiane jest zatem jako opresyjne wobec świata, uprzedmiotawiające, i odwrotnie – słyszenie ma być bardziej egalitarne, powściągliwe, tolerancyjne: „stare formy organizacyjne były wzroko-porządkami, nowe będą słucho-organizmami”<sup>11</sup>. Nie wchodząc głębiej w ocenę i możliwości takiej zmiany – czy nie prowadzi to do innego problemu, czy samo zastąpienie bodźców wzrokowych na rzecz słuchowych jest implicite dobra zmianą? Czy chcemy podważyć tę dystynkcję, a może ją obalić? Wartościować bodźce czy tylko je docenić? Łatwo popaść tu w pułapkę myślenia zero-jedynkowego. Oczywiście są różnice w recepcji

» 9 A. Licht, *Sound Art...*, s. 14.

» 10 M. Libera, *Doskonale zwyczajna...*, s. 74.

» 11 W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] E. Wilk (red.), *Przemoc ikoniczna czy nowa widzialność*, Katowice 2001, s. 56.

bodźców (długość fali, jej trwanie, niemożność schowania się przed dźwiękiem etc.), czy generują one jednak zupełnie inne postrzeganie świata? „Kultura słyszenia może być rozumiana dwojako: po pierwsze w wielkim, ambitnym i o charakterze metafizycznym sensie może zmierzać do generalnej zmiany w naszej kulturze, ze słyszeniem jako generalnym wzorem pojmowania świata; i po drugie – może mieć mniejszy, skromniejszy, całkowicie pragmatyczny sens. Wówczas zmierzałaby w pierwszym rzędzie do kultywowania sfery słyszenia, naszej cywilizacyjnej sfery dźwięku”<sup>12</sup>.

### Muzyka a architektura

Przejdźmy zatem do analizy tych obszarów wspólnych, które najwyraźniej uwidaczniają prace na „granicach” estetyk, zaczynając od naświetlenia relacji muzyki i architektury. W książce *Odczuwanie architektury* Steena Eilera Rasmussena pojawia się pytanie: czy architekturę można (u)słyszeć? Większość zapewne odpowie, że nie. Ale czy w takim razie możemy ją zobaczyć? Proces postrzegania rzeczywistości jest analogiczny do procesu słyszenia, w końcu trafiają do nas tylko odbite od przedmiotów fale świetlne, tak samo jak fale dźwiękowe.

Początki związku muzyki i architektury widać najlepiej w średnio-wiecznych kościołach, gdzie relacja pomiędzy formami muzycznymi a możliwościami oddziaływania, jakie dawała architektura, była najbardziej czytelna. W gotyckich katedrach to dźwięk prowadził przestrzeń, którą definiowała akustyka. Dopiero modernistyczna architektura zapominała o roli dźwięku. To właśnie artyści wywodzący się z kręgu sound artu upomnieli się o dowartościowanie znaczenia akustyki w przestrzeni. Wcześniej muzyka nie oferowała zbyt wiele architektury: „[...] normalna muzyka (*regular music*) nie zawiera żadnych modeli przestrzennych aspektów muzyki. Zwykle wykonawcy są na scenie albo muzyka znajduje się na płycie, więc nie można usłyszeć tego, co jest daleko lub blisko; czegoś, co się pojawia ani czegoś, co znika”<sup>13</sup>.

Oczywiście można polemizować, czy rzeczywiście dopiero sound art odkrył przestrzenność muzyki, tak jak na przykład robi to Michał Libera, przywołując instrukcje odnośnie miejsc wykonywania, wydane przez Bacha czy Mozarta, ale nie da się ukryć, że były to raczej marginalne i odosobnione przykłady. Sound art skupia się na czymś więcej, to nie tylko wskazówki odkompozytorskie, ale ustanowienie zupełnie nowej relacji z miejscem, otoczeniem, w pewien sposób decentralizujące te relacje.

Jednym z zaimplementowanych pojęć z pola sztuk wizualnych, które w istotny sposób wpłynęło na charakter sound artu, jest *site-specific*.

Ta dziedzina sztuki jest wypadkową rozważań nad pojęciami *space* (prze-strzeń) i *site* (miejsce). Problematykę tę podejmował na przykład Robert Smithson, który jako pierwszy zaczął używać terminu *site* w opozycji do przestrzeni. I nie chodzi tu wyłącznie o kategorię zawężającą, ale bardziej o podkreślenie związku z konkretną przestrzenią, ukonkretnieniem lokalizacji. Miejsce stało się elementem pracy. W ten sposób powstała silna relacja pomiędzy obiektem a miejscem z nim związanym – to proces indywidualizacji przestrzeni związany z początkami *land artu*. *Site-specific* to zatem „związek ze specyfiką miejsca”<sup>14</sup>. Co ważne, były to miejsca zarówno wewnętrzne, miejskie, jak i zewnętrzne, środowiskowe – to kategoria ogólna. Nacisk położony jest na kontekst miejsca, które stało się częścią danej pracy. Redefinicja roli przestrzeni, maksymalne zakotwiczenie w ściśle określonej lokalizacji i jej kontekście mają ogromne znaczenie dla prac soundartowych wykorzystujących możliwości przestrzeni publicznej.

Interesującym przykładem wykorzystywania tego potencjału jest praca Michaela Ashera, zaprezentowana w 1969 roku w Whitney Museum na wystawie zbiorowej *Spaces*. Asher zwrócił się do wewnętrznych możliwości miejsca, wyeliminował echo, pogłos i inne, niepotrzebne dźwięki. Artysta zaprojektował przestrzeń wystawienniczą, która jest sterylna, nie uwidacznia niczego, sugeruje skupienie się na samym dźwięku, który nie jest rozpraszany zbędnymi elementami. Pozwala to także odbiorcom na lepsze percypowanie dzieła, obiektu. Tylko co nim *de facto* jest? Sam dźwięk? Źródło, które je emituje? Przestrzeń w której się znajduje? A może suma tych wszystkich elementów? Poprzez tę pracę, jak i inne swoje realizacje, Asher zadawał pytania o strukturę przestrzeni, w których pojawiał się dźwięk, o jej status i wewnętrzną logikę. Artysta skupia się zatem na nie do końca uświadomionych strategiach wystawienniczych i sposobach ich recepcji. Jego realizacje nie tyle powstają przy uwzględnianiu założeń *site-specific*, ile są ufundowane na konkretnych przestrzeniach, na ich specyfice i złożonym kontekście, dźwięk zaś stanowi tu element diagnostyczny, ułatwiający analizę tej złożonej struktury.

### Muzyka a przestrzeń

Manipulowanie przestrzenią, zarówno wizualną, jak i akustyczną, to również domena artystki Christiny Kubisch, która od 2004 roku prowadzi cykl *Electric walks* (dwa razy odwiedziła z nim Polskę: krakowski festiwal Audio Art w 2007 r. oraz gdański Sound Play w 2014 r.<sup>15</sup>). Jest to idealny przykład rozmywania się, nieadekwatności kategorii opisowych,

» 14 Ł. Guzek, *Sztuka instalacji*, Warszawa 2007, s. 125.

» 15 Więcej na: *Electrical Walks*, [http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical\\_walks](http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks) (16.02.2016).

» 12 T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 83.

» 13 M. Libera, *Doskonale zwyczajna...*, s. 75.



ale do tego jeszcze powrócę. Celem projektu Kubisch jest odkrywanie pól elektromagnetycznych, które otaczają nas zewsząd, których nie możemy zobaczyć. Nietypową jest forma tego działania, ponieważ Kubisch zaprojektowała specjalne słuchawki, które mają zainstalowane detektory pól magnetycznych zmieniające je w fale dźwiękowe. Dokonuje się zatem niesamowita transformacja nie tyle języków, ile systemów: słyszymy coś, czego nie tylko nie moglibyśmy zobaczyć czy usłyszeć, ale też doświadczyć w żaden inny sposób: „postrzeganie codziennej rzeczywistości zmienia się za każdym razem, gdy słyszymy jej pola elektryczne; to, co jawi nam się w innym kontekście”<sup>16</sup>.

W jaki sposób zmienia to naszą codzienną recepcję rzeczywistości? Czy bankomat, automat telefoniczny, którego dźwięki słyszymy, już nigdy nie będzie taki sam? Poruszone zostaje tu co najmniej kilka innych zagadnień: znaczenia i dostępności sfery publicznej, naszego wpływu na otoczenie, ekologii muzycznej, zanieczyszczenia fonosfery etc. „Nothing looks the way it sounds. And nothing sounds the way it looks”<sup>17</sup>. Opisane powyżej poszerzenie pola możliwości stało się jedną z cech sound artu. Istnieje wiele przykładów na odkrywanie dźwięków, które wydają pojedyncze atomy, dźwięki naszego ciała (komora bezodbićowa, zwana też komorą cisy), kosmosu etc. Poziom abstrakcji i możliwości nie został jeszcze do końca wyczerpany. Istnieje na przykład Radioactive Orchestra, grupa naukowców, muzyków i pedagogów, którzy tworzą muzykę, używając w tym celu radioaktywnych izotopów. Ich ambicją było eksplorowanie niezbadanych rejonów nauki, które w efekcie stały się również dziełem sztuki<sup>18</sup>. Rodzi się jednak pytanie, czy te wszystkie procesy odkrywania, uświadamiania, pracy z określonym kontekstem w jakiś sposób nas autonomizują, poszerzają pole działania i interpretacji, czy raczej zostają zagospodarowane przez wewnętrzne strategie rynkowe, kierujące art worldem? Zagrożenie to staje się coraz poważniejsze, ów demoniczny art world kolonizuje wszystkie możliwe aberracje i nisze, analogicznie jak jego większa i najdoskonalsza emanacja – późnonowoczesny kapitalizm. Im bardziej coś zostanie opisane, uporządkowane i skatalogowane, tym bardziej traci to ewentualny potencjał subwersywny. W końcu to właśnie przestrzeń akustyczna, a nie wizualna miała generować bardziej egalitarne relacje pomiędzy społecznymi aktorami. Muzyka miała stać się nowym językiem konstytuującego się podmiotu, przewyżczać prymat linearności świata, wyznaczany przez pismo/druk.

Inną drogą kroczy tak zwana ekologia dźwięku, która również skierowała swoje zainteresowanie w stronę przestrzeni. Unika jednak za-

właszczania przez art world, stara się nie wpaść w sidła zastawiane przez system kapitalistyczny. Wraz z rozwojem ruchu soundscape, zainicjowanego przez kanadyjskiego pedagoga i popularyzatora Raymonda Murraya Schafera<sup>19</sup>, nieco przewrotnie zwrócono się ponownie do relacji oko–ucho. Metoda pracy z dźwiękiem nagrywanym w przestrzeni, zwana potocznie *field recording*, spowodowała, że słuchanie stało się poniekąd nowym partrzeniem. Schaferowi przyświecał cel, by zwrócić uwagę na wszechobecne zanieczyszczenie fonosfery niepotrzebnymi śmieciami, czyli szumami. Analizował on historyczne przejście od kultury słuchania hi-fi do lo-fi, czyli od selektywnego, wyabstrahowanego słuchania, które umożliwia wyróżnianie poszczególnych źródeł dźwięku, do naszej obecnej fonosfery, przeładowanej niezliczoną ilością dźwięków, które męczą zarówno nas, jak i nasze otoczenie. Pomijając jednak te oczywiste efekty, prosty gest zwrócenia mikrofonu w dowolnym kierunku stał się doskonałą analogią zwrócenia oczu w konkretnym kierunku. Dzięki temu następuje ta sama koncentracja na pewnym polu recepcji, prymarny poziom synestezji.

## Podsumowanie

Czy można zatem pokusić się o własną, choćby operacyjną definicję sound artu? Dzięki przytoczonym przykładom możemy się przekonać, jak delikatna zmiana akcentów wpływa na zupełnie inne postrzeganie nie tylko roli, ale i zakresu tego zjawiska. Można sytuować sound art jako formę pośrednią, pole niczyje pomiędzy wizualnością a muzyką eksperymentalną, tak jak czyni to Alan Licht, którego *clou* podejścia zawarte jest już w tytule jego pracy: ponad muzyką, pomiędzy kategoriami. Tworzy zatem rodzaj transcendentalnej przestrzeni, będącej pomiędzy<sup>20</sup>. Można też wskazywać na jego subwersywne możliwości, podkreślając wszelkie autonomizujące i wykluczające narzędzia. Albo gdzieś pośrodku, zwracając uwagę na aktywizację społecznego charakteru tej sztuki, chociażby poprzez wykorzystanie architektury czy przestrzeni publicznej. Opisane prace najlepiej problematyzują dyskurs, ukazując różne spektra rozumienia i twórczości na granicy estetyk. Nie można odseparować sound artu ani od sztuk wizualnych, ani tym bardziej od muzyki eksperymentalnej (sfery audialnej, sonicznej), jest to bowiem idealne spełnienie marzeń o korespondencji sztuk. Badacze starający się podważyć nową jakość w sztuce (czy aby na pewno nową?), popadają w skrajność, próbując na siłę autonomizować to pole sztuki. Z racji środków artystycznych sound art charakteryzuje się wprawdzie nieco innymi językami, które są zawsze spóźnione wobec prak-

» 16 Ibidem.

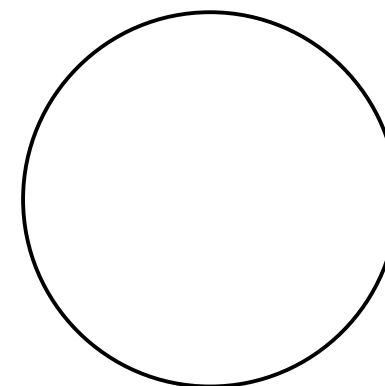
» 17 Ibidem.

» 18 <http://www.radioactiveorchestra.com> (16.02.2016).

» 19 R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, [w:] Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty u muzyce nowoczesnej*, Gdańsk 2012, s. 52–63.

» 20 M. Mullane, *The aesthetic ear...*

tyki. Jeśli skupić się na cechach dystynktywnych, to warto podkreślenia jest w tych pracach znaczenie przestrzeni, bez różnicy, czy dotyczy to instalacji zamontowanej w galerii, czy niewidocznego obiektu zanurzonego w przestrzeni publicznej. To właśnie przestrzeń/lokalizacja (trochę niczym rozróżnienie *site/space*) definiuje i konstytuuje te prace, nadając im zupełnie nowego znaczenia. ●



---

dr hab., socjolog kultury; bada  
współczesne sztuki wizualne, design,  
dyskurs architektury współczesnej.  
Pracuje w Instytucie Stosowanych Nauk  
Społecznych UW.

---

# Performans artystyczny jako rytuał Struktura i antystruktura

Czy artysta w czasie performansu wychodzi poza społeczne uwarunkowania, czy może realizuje scenariusze wpisane przez społeczeństwo w jego rolę? Czy performans jest rytuałem reprodukcją sztuki i sprzyjającym trwaniu strukturalnych społecznych nierówności, czy jest rytuałem transgresyjnym, dokonującym zmiany i przewartościowania? Aby odpowiedzieć na te pytania, odwołam się do podziału Victora Turnera, według którego każde społeczeństwo jest zbudowane na przeciwieństwach i dopełnianiu dwóch sfer: struktury i antystruktury. Zjawisko performansu będę badał też z kilku innych perspektyw oferowanych przez socjologię, antropologię, filozofię kultury i teorię sztuki. Uwzględnię ponadto koncepcje tych teoretyków i badaczy, którzy nie eksplorowali performansów czy nawet reguł panujących w świecie sztuki. Podstawowa teza, jaką stawiam w niniejszym artykule, brzmi: performans artystyczny jest rytuałem, posiadającym wymiary strukturalny i antystrukturalny, jest jednym z ważnych rytuałów charakterystycznych dla pola sztuki<sup>1</sup> i oddziaływujących na inne uniwersa społeczne.

## 1. Performans artystyczny jako rytuał strukturalny

Sfera strukturalna jest – według Turnera – systemem hierarchicznie zorientowanych pozycji społecznych, powiązanych i oddzielonych za pomocą zależności i dystansów. „Struktura jest tym wszystkim, co utrzymuje podziały między ludźmi, określa podziały między nimi i ogranicza ich działanie”<sup>2</sup>. W poniższym podrozdziale przyjrę się strukturalnym aspektom

» 1 Z powodu ograniczeń miejsca i moich zainteresowań badawczych skoncentruję się w swoim wywodzie na performansach rozgrywających się w sztukach plastycznych/wizualnych, mając świadomość, że performans występuje również w teatrze.

» 2 V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 35.

performansu artystycznego jako rytuału interakcyjnego, instytucjonalnego oraz charakterystycznego dla społeczeństwa konsumpcji wrażeń.

### 1.1. Performans jako rytuał interakcyjny/relacyjny

Pomimo tego, że główni przedstawiciele nurtu socjologii interakcjonistycznej nie badali performansów artystycznych<sup>3</sup>, bez problemu performans pojawiający się w polu sztuk plastycznych (wizualnych) i w teatrze można zakwalifikować jako rytuał interakcyjny<sup>4</sup>. Randall Collins sformułował cztery warunki, które spełniają wszystkie rytuały interakcyjne: 1) „sytuacyjna współobecność”; 2) zogniskowanie interakcji charakteryzujące się skupieniem uwagi, intensywnością doznań; 3) „nacisk na podtrzymanie *solidarności społecznej*”, który „naładowuje” i zmusza do konformizmu (zachowania zgodne z oczekiwaniami i konwencjami adekwatnymi do sytuacji); 4) moralne zażenowanie, pogarda, niesmak, wykluczenie pojawiające się w wyniku naruszenia czy podważenia definicji i równowagi sytuacji performansu<sup>5</sup>. Z całą pewnością udany performans artystyczny spełnia wymienione wyżej reguły: wiemy, że w trakcie rytuałów interakcyjnych tworzy się „wspólna świadomość”, rodzą się wspólne emocje, przedsiębrane są wspólne działania<sup>6</sup>. W trakcie udanego performansu zachodzi „pobudzenie emocjonalne”, aktorzy kumulują i wymieniają „energię emocjonalną”. Do opisu fenomenu performansu pasuje poniższy fragment rozważań Collinsa odnoszący się do wzajemnej stymulacji, synchronizacji emocji, ciała, działań:

„[...] okoliczności, które łączą wysoki poziom intersubiektywności z wysokim poziomem emocjonalnego naładowania – poprzez synchronizację ciała, wzajemną stymulację/pobudzenie systemów nerwowych uczestników – prowadzą do poczucia przynależności powiązanego z symbolami poznawczymi, a także do pojawienia się energii emocjonalnej u indywidualnych uczestników”<sup>7</sup>.

Z tak zarysowaną koncepcją rytuału interakcyjnego odbywającego się w przestrzeni życia codziennego korespondują ustalenia dotyczące performansów artystycznych dokonane przez badaczy i teoretyków sztuki. Grzegorz Dziamski wskazywał na obecny w performansach „nie zapośredniczony w materialno-stabilnej strukturze dzieła kontakt autora/wykonawcy

z odbiorcą”<sup>8</sup>. W ujęciu Eriki Fischer-Lichte celem dzieł performatywnych jest: „1) zamiana ról pomiędzy aktorami i widzami, 2) budowanie wspólnoty między nimi oraz 3) różnorodne typy kontaktu, to znaczy relacje dystansu i bliskości, publicznego i prywatnego/intymnego, spojrzenia i kontaktu fizycznego”<sup>9</sup>. Na interakcyjny aspekt sztuki wskazywał także Nicolas Bourriaud we wpływowej koncepcji sztuki relacyjnej, której główna teza brzmi: artysta „wytwarza relacje pomiędzy ludźmi i światem”<sup>10</sup>. Sztuka relacyjna – pisał Bourriaud – „wydaje się zdolna dać wyraz [...] cywilizacji bliskości, ponieważ ponownie zacieśnia przestrzeń relacji, w odróżnieniu od telewizji i literatury, które odsyłają każdego do jego prywatnej przestrzeni konsumpcyjnej, a także w przeciwieństwie do teatru czy kina, które jedynie przegrupowują małe społeczności przed ruchomymi obrazami”<sup>11</sup>. Bourriaud wymienił kilka dzieł, które – jego zdaniem spełniają kryterium relacyjności:

„Rirkrit Tiravanija organizuje kolację u jednego z kolekcjonerów i pozostawia mu składniki niezbędne do przygotowania tajskiej zupy. Philippe Parreno zachęca ludzi, aby w dniu 1 maja przy taśmie montażowej w fabryce zajęli się swoim hobby. Vanessa Beecroft ubiera w identyczny sposób dwadzieścia kobiet i zakłada im różowe peruki, a odwiedzający galerię mogą patrzeć na owe kobiety wyłącznie z odległości wejścia. [...] Jes Brinch i Henrik Plenge Jacobsen umieszczają na placu w Kopenhadze przewrócony autobus, co powoduje zamieszki w mieście. Christine Hill zatrudnia się jako kasjerka w supermarkecie i aranżuje tam tygodniowe studio gimnastyczne”<sup>12</sup>.

Te i inne przykłady czy to performansów, czy dzieł posiadających formę przedmiotową (obrazy, rzeźby, instalacje, wideo itd.) pokazują, że prawdziwą materią sztuki stają się dziś relacje międzyludzkie, spotkania, interakcje i emocje, a artysta coraz częściej przyjmuje rolę specjalisty od kreowania nowych więzi interpersonalnych lub terapeuty pracującego z jednostkami, grupami lub dużymi zbiorowościami<sup>13</sup>.

» 8 G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, wybór: G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984, s. 16.

» 9 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 61.

» 10 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 75.

» 11 Ibidem, s. 44.

» 12 Ibidem, s. 34.

» 13 Por. P. Możdżyński, *Emocjonalna fala surfingowa. Emocje i dyskurs psychologiczny*, „ALBO albo. Problemy Psychologii i Kultury” 1/2011, s. 139–154.

» 3 Co ciekawe, pojęcie performansu/występu/spektaklu stało się główną kategorią m.in. teorii Ervinga Goffmana (np. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2008).

» 4 Por. P. Możdżyński, *Aktualność/aktualizacja sztuki jako fenomen społeczno-kulturowy*, [w:] *20 Wschodni Salon Sztuki. Sztuka wobec aktualności*, katalog wystawy, Lublin 2015.

» 5 R. Collins, *Łączuchy rytuałów interakcyjnych*, przeł. K. Suwada, Kraków 2011, s. 40, 41.

» 6 Ibidem, s. 51.

» 7 Ibidem, s. 57.

## 1.2. Performans jako rytuał instytucjonalny pola sztuki

Performans w świetle teorii pola sztuki Pierre'a Bourdieu jawi się jako rytuał instytucjonalny, charakterystyczny dla pola sztuki. Pole społeczno-kulturowe „jest grą, której nikt nie wymyślił”<sup>14</sup>, ma charakter historyczny, jest tworzone przez działania aktorów społecznych rywalizujących o władzę i pozycję. Pole sztuki jest – według Bourdieu – jednym z wielu autonomicznych pól społeczno-kulturowych tworzących współczesne społeczeństwo, ma „swoją specjalną dokkę, zbiór zastanych założeń o charakterze nierozdzielnie poznawczym i oceniającym, których uznanie jest założone przez samą przynależność do uniwersum”<sup>15</sup>. Artysta w swojej pracy wciela reguły „dyspozycji scholastycznej” będącej efektem kształcenia akademickiego i socjalizacji w uniwersum artystycznym. Owo wcielenie dyspozycji narzuconych przez pole odbywa się, rzecz jasna, także w trakcie performansu: performer aktualizuje wszelkie wymagania, które zostały w tym polu sztuki dopisane do jego roli<sup>16</sup>.

Niewątpliwie ważną rolę odgrywają w pracy performerera ciało i emocje, co sprawia, że performans jest postrzegany przez artystów, kuratorów, krytyków i niezorientowaną w dyskursie artystycznym publiczność jako wytwór subiektywności, niepozostający w żadnym związku z otoczeniem społecznym. Według tego poglądu indywidualne przeżycia i doświadczenia zapisane w ciele stają się medium dla performerera, który jest nieograniczony żadnymi zasadami wpajany w toku uczenia się warsztatu artystycznego. Badacz zjawiska performansu, Marvin Carlson, pisał:

„Performerzy nieomal z definicji nie opierają się na postaciach wcześniej stworzonych przez innych artystów, tylko na swoich własnych ciałach, własnych autobiografiach, własnych szczególnych doświadczeniach kulturowych czy życiowych, które nabierają performatywności dzięki uświadomieniu ich sobie i pokazaniu widzom. Ponieważ nacisk kładzie się na sam performans i na sposoby wyrażania ciała czy jaźni poprzez performans – ośrodkiem zainteresowania pozostaje w tych działaniach ciało jednostki”<sup>17</sup>.

W świetle koncepcji Bourdieu jednak praca performerera pozostaje w ścisłym związku z regułami organizującymi społeczeństwo i pole sztuki: performer działa według reguł, które przyswoił sobie w trakcie socjalizacji

i zgodnie z pełnioną funkcją. Cieleśność i emocjonalność performerera są rodzajem „praktycznego rozumienia świata”, odróżniającego się „od intencjonalnego aktu świadomego dekodowania, który zwykle umieszcza się pod pojęciem rozumienia”<sup>18</sup>. Performer wciela zasady obiektywnie organizujące pole sztuki i panujący w tym świecie dyskurs za sprawą przyjęcia zdefiniowanej społecznie funkcji artysty (utożsamienie z rolą). Przyjmując funkcję (rolę), każda jednostka – a więc i artysta w trakcie performansu – pozwala (często nieświadomie), aby funkcja „posiadła jej ciało”: performer, przyswajając swoją rolę, zarazem oddaje się jej we władanie, pozwala na zawładnięcie jego ciała przez ukryte zasady pola sztuki<sup>19</sup>. Bourdieu uznaje, że „uczmy się przez ciało”, „w ciele zapisuje się porządek społeczny”, co oznacza, że uwewnętrznienie funkcji określonej przez obiektywne stosunki społeczne odbywa się na drodze ucieleśnienia, struktury poznawcze przejmowane w trakcie socjalizacji są w rzeczywistości „dyspozycjami ciała”<sup>20</sup>. Patrząc na działania performerów przez pryzmat ustaleń Bourdieu, można stwierdzić, że w ciele performerera zapisana jest historia społeczna, obejmująca jego socjalizację pierwotną (dzieciństwo) i wtórną (życie dorosłe). „Ucieleśnione struktury poznawcze”, z których korzysta performer w trakcie akcji, są produktem pola sztuki i innych doświadczeń społecznych – są „wytworem wcielenia struktur świata”, w którym artysta działa<sup>21</sup>. Performans jawi się więc jako jeden z „rytuałów instytucjonalnych” pola sztuki, performanse artystyczne (i wszystkie inne rytuały instytucjonalne) „służą do wzmocnienia automatycznego oddziaływania struktur” i integracji pola społeczno-kulturowego<sup>22</sup>. Rytuały instytucjonalne „to po prostu skrajny przykład bezpośrednich działań, za pomocą których grupy usiłują wpoić ograniczenia społeczne lub, co sprowadza się do tego samego, klasyfikacje społeczne [...], znaturalizować je w ciele [...], a także wpisać zbiorowe zasady widzenia i podziału”<sup>23</sup>. Czy rzeczywiście koncepcje Bourdieu są adekwatne do zjawiska performansu? By odpowiedzieć na to pytanie, proponuję najpierw przeczytać krótki fragment opisu jednego z performansów Jerzego Beresia:

„Bereś zdejmował z siebie kolejno dwadzieścia płóciennych dokumentów poprzednich manifestacji i podpisywał je. Dokumentem dwudziestym pierwszym było jego własne ciało, które także podpisał. Ubrawszy

» 14 P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001, s. 87.

» 15 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 143.

» 16 Postanowiłem odnieść rozważania Bourdieu do zjawiska performansu, mimo że autor *Medytacji pascaliańskich* performansów nie badał, a formułował wnioski ogólne, dotyczące pól społecznych, lub bardziej uszczegółowione, odnoszące się do procesów konstytuujących pole sztuki.

» 17 M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 30.

» 18 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie...*, s. 194.

» 19 Por. ibidem, s. 348–349.

» 20 Ibidem, s. 201, 250.

» 21 Ibidem, s. 194.

» 22 Ibidem, s. 337.

» 23 Ibidem, s. 201–202.

się w płótno z napisem «OFIARA», porąbał drewno i rozpałił ognisko na specjalnie przygotowanym *Ołtarzu Spełnienia*<sup>24</sup>.

Twórczość Beresia dobrze czyta się w perspektywie kategorii rytuałów instytucjonalnych i uwewnętrznionych dyspozycji cielesnych. *Msza romantyczna* stanowiła odzwierciedlenie reguł sztuki, właściwości pola, artystycznego dyskursu opartego o (post)romantyczną koncepcję artysty wyklętego, przefiltrowaną przez kulturowane w Polsce wartości mesjanistyczne, szczególnie popularne w latach 70. i 80. XX wieku. W akcjach Beresia bardzo dokładnie widać naturalizację w ciele dyspozycji uwewnętrznionych w trakcie socjalizacji w sztuce, artysta jest „ofiara”, jego ciało jako nośnik wartości artystycznych zostanie ofiarowane na „ołtarzu” sztuki. Ciało artysty zostaje owładnięte przez dyskurs artystyczny i społeczny PRL-u. Widać tu szereg uwarunkowań historycznych, napięć politycznych oraz dominujących w środowisku artystycznym narracji, spośród których na pierwszy plan wybija się zakorzenienie sztuki polskiej w narodowym micie mesjanistycznym sięgającym do okresu zaborów, który staje się oczywistym odniesieniem dla sytuacji artysty w warunkach reżimu (post)totalitarnego.

Jak wynika z powyższych ustaleń, performans artystyczny jest rytuałem instytucjonalnym, przynależy do pola sztuki, jest regulowany przez dyspozycję scholastyczną, reguły, gry uniwersum artystycznego i rozum praktyczny zapisany w ciele i habitusie artysty. Jest warunkowany przez uwewnętrznione, ucieleśnione dyspozycje w żmudnym procesie socjalizacji, które są zapisem historii performera. Innymi słowy, reguły pola, dyspozycja scholastyczna, będąca jego wytworem oraz przeszłość artysty są aktualizowane w tym rytuale artystycznym. Performer zatracza się w performansie, produkuje jego habitus, który jest nieświadomą recepcją doświadczeń społecznych autora oraz w różnym stopniu uświadomionym działaniem dyspozycji scholastycznej, będącej efektem kariery szkolnej i socjalizacji w polu artystycznym. Niewątpliwie funkcją performansu jest reprodukcja tego pola (i całego społeczeństwa), a także trwanie dyspozycji ucieleśnionych, jakie składają się na rozum praktyczny tworzący aktora społecznego, którym jest performer.

Oczywiście performanse bywają obrazoburcze, transgresyjne, krytyczne wobec samej sztuki i pola artystycznego, jednakże – w perspektywie prezentowanej przez Bourdieu – obrazoburczy performans zasadza się na uświadomieniu „arbitralności i kruchości” zasad społecznych<sup>25</sup>; jest wyrazem obiektywnie zachodzących i uwewnętrznianych przez artystów stanów niepewności i kryzysu oraz może prowadzić do ich wymiany, co

» 24 A. Kostołowski, *Chichot czasu. Uwagi o sztuce Jerzego Beresia*, [w:] A. Węcka (red.), *Jerzy Beres. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, katalog wystawy, Poznań – Kraków 1995, s. 22.

» 25 Zob. P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie...*, s. 338.

jest wyrazem funkcji reprodukcyjnych. Co ciekawe, performerzy, mimo często czynionych deklaracji dotyczących nieograniczonej swobody, mają niewypowiedziane oczekiwania wobec uczestników akcji, którymi kierują. Działania niepożądane są eliminowane przez artystów poprzez inicjowanie różnego rodzaju przedsięwzięć lub formułowanie warunków. W ten sposób objawia się przemoc symboliczna artysty w performansach opartych na partycypacji<sup>26</sup>.

### 1.3. Performans jako rytuał społeczeństwa konsumpcyjnego

Wielu badaczy społeczeństwa konsumpcyjnego wskazuje na związki pomiędzy hedonizmem, charakterystycznym dla bohemy artystycznej początków XX wieku, a hedonizmem kultury konsumpcyjnej, która nastąpiła w końcu XX wieku. Na czym miałyby polegać związki pomiędzy rytuałami bohemy a rytuałami konsumpcyjnymi późnego kapitalizmu? Kapitalistyczna gospodarka doby konsumpcji dostarcza produkty (materialne i niematerialne), które umożliwiają/nakazują pogoń za doznawaniem i autentycznością. W środowisku artystycznym przełomu XIX i XX wieku wypracowano specyficzny model życia oparty na „nowej wrażliwości”, maksymalizacji egzystencji dokonywanej na drodze mnożenia doznań, który w drugiej połowie XX wieku został umasowiony. Od tego momentu – jak wskazywał amerykański socjolog Daniel Bell – kapitalizmem zaczął władać „impuls modernistyczny z jego ideologią samorealizacji jako wzorca zachowania”. Ten „pop-hedonizm”, wywodzący się z elitarnego hedonizmu bohemy, współcześnie „jest promowany przez marketingowy system biznesu”<sup>27</sup>. Koncepcję Bella częściowo wykorzystał Mike Featherstone do zbudowania swojej koncepcji estetyzacji życia codziennego, w której zwraca uwagę, że współczesna estetyzacja życia wywodzi się z „artystycznego stylu życia” ukształtowanego na początku XX wieku. Wszeghorniająca estetyzacja współcześnie przejawia się w trzech wymiarach jako: 1) „zatarcie granicy między sztuką i życiem codziennym”; 2) przekształcenie życia w dzieło sztuki; 3) nadprodukcja znaków i symboli, które „estetyzują i od-realniają rzeczywistość”<sup>28</sup>. To właśnie estetyzacja – zdaniem brytyjskiego socjologa – pojmowana jako nadprodukcja symboli jest fundamentalnym czynnikiem rozwoju kultury konsumpcyjnej. Artystyczny styl życia – we

» 26 Zob. P. Możdżyński, *Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej*, „Obieg”, 17.06.2015, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/35759> (16.07.2016), por. P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii...*, s. 131–170.

» 27 D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1994, s. 57, 123.

» 28 M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J.Lang, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 304–307.

dług Bella i Featherstone'a – stał się matrycą dla gospodarki konsumpcyjnej żerującej na tak zwanym kupowaniu impulsowym.

Z kolei Scott Lash i Celia Lury postrzegają zjawiska artystyczne jako produkty globalnego przemysłu kulturowego, którym zawładnęły niematerialne towary w formie wydarzeń. „Współczesna kultura – w przeciwieństwie do kultury klasycznego przemysłu kulturowego – to «kultura wydarzenia»”<sup>29</sup>. Nie sposób tu nie odwołać się do kategorii spektaklu wprowadzonej przez Guya Deborda: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia”<sup>30</sup>. Spektakl jest uwięzieniem „zasady fetyszyzmu towarowego, społecznego panowania «rzeczy jednocześnie zmysłowych i nadzmysłowych»”<sup>31</sup>. Parafrazując Deborda<sup>32</sup>, można rzec: spektakl to etap całkowitego podporządkowania projektom całości życia społecznego – nowa postać kapitalizmu biurokratycznego. Performans artystyczny zatem (będący realizacją celu awangardy, jakim jest połączenie sztuki z życiem, co przyjmowało formę zabawowego, wyestetyzowanego życia bohemy wyzwolonego z konwenansów) można postrzegać w perspektywie ustaleń Bella, Featherstone'a, Deborda oraz Lasha i Lury jako eksperymentalny rytuał w laboratorium kapitalizmu doby gospodarki kreatywnej. Performans stał się wzorem dla eventu konsumpcyjnego gospodarki niematerialnej, punktem wyjścia do stworzenia późniejszej kultury wydarzenia bazującej na utowarowionym poszukiwaniu doznań oraz jest modelem rytuału konsumpcyjnego, pojawiającego się również w formie spektaklu.

Nie sposób jednak nie zauważyć zwrotnego działania w sztuce mechanizmów rynkowych. Według Luca Boltanskiego, „kapitalistyczna logika przeniknęła do świata sztuki”, stworzyła „własne narzędzia waloryzacji i cyrkulacji, które umożliwiają tworzenie, sterowanie oraz dystrybuowanie aury. Ta ostatnia ulega sile wydarzeń, także tych z porządku towarowego, które naznaczają kolejne etapy cyrkulacji”<sup>33</sup>. Dziś „siła dzieła bierze się raczej z mocy wydarzeń, które towarzyszą jego cyrkulacji, niż z liczby i wyrafinowania interpretacji, stworzonych przez komentatorów”<sup>34</sup>. Arty-

» 29 S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków 2011, s. 29.

» 30 G. Debord, *Spółczesność i spektakl*, [w:] idem, *Spółczesność i spektakl oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.

» 31 Ibidem, s. 45.

» 32 Oryginalne zdanie G. Deborda brzmi: „Spektakl to etap całkowitego podporządkowania towarom całości życia społecznego”, ibidem, s. 48.

» 33 L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadziejewa, [w:] J. Sowa (red.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 3, Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 41.

» 34 Ibidem, s. 38–39.

sta przestał być wyrzutkiem społecznym, postromantycznym straceńcem, ofiarowującym swe życie na ołtarzu spełnienia (jak to czynił choćby wspomniany wyżej Jerzy Bereś). Współczesny artysta łączy cechy kalkulującego przedsiębiorcy i sprawnie operującego narracjami naukowca<sup>35</sup>. Reguły opisane przez Boltanskiego istnieją dziś w warunkach „projektowego zarządzania sztuką” (projekty artystyczne, granty, stypendia, rezydencje), które pozwalają utowarować niematerialne, procesualne dzieła sztuki. O ile neoawangardowi performerzy uznawali, że performans i różne postaci dzieł niematerialnych wymykają się towarowej logice kapitalizmu, o tyle można stwierdzić, że w warunkach późnokapitalistycznego projektowego zarządzania sztuką również performans stał się towarem na rynku sztuki. Performans staje się „dziełem głównym”, wokół którego odbywają się różnego rodzaju wydarzenia (eventy reklamowe), mające wpłynąć na wzrost siły (aury) tego performansu, oraz – co się bardzo często zdarza – performans przyjmuje funkcję służebną, staje się właśnie „atrakcją”, eventem mającym na celu zwrócić uwagę, podnieść atrakcyjność, wartość symboliczną i ekonomiczną danego dzieła/wydarzenia głównego (wystawy, pokaz, ekspozycji itp.). Tak pojmowany i utowarowiony performans staje się elementem przemian, które przechodzą muzea sztuki za sprawą przełożenia logiki rynkowej na język muzeologii, które dokonało się w przestrzeni koncepcji zwanych „nową muzeologią”. Muzeum już nie jest miejscem podniosłego rytuału opartego na kontemplacji dzieła sztuki<sup>36</sup>, a doznań i rozrywki. „Rozrywka – stwierdziła Victoria Newhouse – może stanowić długo oczekiwaną alternatywę dla muzeum – mauzoleum”<sup>37</sup>. Gerald Matt, jeden z głównych liderów nowej muzeologii, pisał:

„Dzisiejsze muzeum funkcjonuje w rzeczywistości, w której konkurują ze sobą różnorodne oferty wielu mediów i w której tzw. *fun-society*, społeczeństwo nieustającej rozrywki, uczyniło zabawę i wydarzenie artystyczne tematem przewodnim swoich działań. Muzeum to dzisiaj już nie tylko miejsce kontemplacji dzieła sztuki, miejsce edukowania widza i rozbudzania jego estetycznej wrażliwości. To także, a może przede wszystkim, obszar, w którym szuka się rozrywki, odprężenia i towarzystwa. [...] Tak chętnie lansowana dawniej dychotomia muzeum jako świątyni, w której kultywuje się misję wspierania wzniosłych wartości społecznych, i muzeum jako swoistego Disneylandu, powołanego do zaspokajania zmiennych zachcianek rozrywkowej publiczności, dzisiaj, w całkiem odmiennych warunkach komunikacji i odbioru sztuki, nie da się już utrzymać”<sup>38</sup>.

» 35 Por. ibidem, s. 39.

» 36 Por. C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, przeł. D. Minorowicz, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.

» 37 V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki...*, s. 592.

» 38 G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, przeł. A. Wajs, Warszawa 2006, s. 13, 14.

Działania performerów – czasem wbrew ich intencjom, czasem z autoironiczną akceptacją – stają się częścią społeczeństwa spektaklu. Performans jest rozrywkowym rytuałem globalnego przemysłu kulturowego.

## 2. Performans artystyczny jako rytuał antystrukturalny<sup>39</sup>

W ramach antystruktury może się narodzić to, na co nie pozwalają sztywne i hierarchiczne granice struktury. Święto, doświadczenie *mysterium tremendum*, inicjacja zachodzą w obszarze antystruktury: w pustce liminalności i wspólnocie *communitas*. Tam już nie ma miejsca na typowe podziały społeczne: hierarchię władzy, posiadania, społecznego prestiżu wynikającego ze statusu jednostki. Antystrukturalność budują dwa elementy, liminalność i *communitas*. Performerzy dotykają w swoich akcjach obu aspektów antystrukturalności, co poniżej postaram się wykazać.

### 2.1. Performans jako rytuał liminalny

Paweł Althamer odbył swą magiczną podróż do Meksyku „po wizje”, jej celem było przeprowadzenie „rytuału pejotlowego” – który artysta, wzorem rdzennych Amerykanów, zainscenizował na pustyni w Meksyku. Swe doświadczenia po zażyciu halucynogennej rośliny polski performer opisywał w sposób następujący:

„Chciałem tańczyć, biegać, skakać z radości. To była euforia. Oczywiście, po euforii przychodzi czas na refleksję, ponieważ pielęgnowanie Jego obecności wymaga przewyciężenia trudności – wiem, że spotkam ludzi, którzy nazwą mnie szaleńcem czy durniem, wyśmieją moją euforię. [...] Czuję, że jestem czystą emanacją miłości. Potrafiłem również odbierać emanację miłości, np. piękno, które objawiło się w wyrafinowanych kształtach kaktusów, kamyków, chmur, w liniach ścieżek, w padającym deszczu, w świecącym słońcu. To wszystko było dla mnie po prostu formami zapisu miłości. W którymś momencie miłość i nienawiść stały się jednym. Zaczęłam je rozumieć jako jedność. [...] Wciąż się czuję, jakbym wylądował na nieznanym planecie”<sup>40</sup>.

Odnosząc powyższy opis do mapy sporządzonej przez Turnera, wiadać, że performans Althamera sytuuje się w sferze liminalnej<sup>41</sup>. Liminalność (graniczność) – to obszar „pomiędzy”, usadowiony poza społeczeństwem; doświadczenia liminalne są „nie z tego świata”, są obce porządkowi społecznemu rekonstruowanemu w codziennych doświadczeniach. Liminalność „bywa sceną choroby, rozpacz, śmierci, samobójstwa, zerwania więzi społecznych, przekroczenia granic. Może być anomią, alienacją, trwogą, trzema siostrami wielu nowoczesnych mitów”<sup>42</sup>. Jest to sfera bezprzedmiotowego „doświadczenia wewnętrznego”<sup>43</sup>, nazywana dziś „odmiennymi stanami świadomości”, które są składnikiem doznań mistycznych, medytacyjnych, ekstatycznych, ewokowanych przez różnego rodzaju praktyki duchowo-cieleśne lub zstępujące na jednostkę spontanicznie. W tym obszarze pojawiają się przerażające aspekty sacrum: doznania wszechogarniającej pustki, *numinosum*, *mysterium tremendum*<sup>44</sup>. Rzecz jasna, artysta w trakcie performansów nie zgłębia zinstytucjonalizowanego wymiaru *sacrum* kościelnego, „*sacrum* zorganizowanego”, a chaotyczne „*sacrum* niezorganizowane”<sup>45</sup>.

W liminalnych doznaniach performerów na znaczeniu zyskują metody wywołujące różnorodne doświadczenia cieleśne. Bardzo dobrze ową cieleśną graniczność widać w pracy artystycznej Mariny Abramović:

„Od chwili powstania pierwszej pracy z ciałem w 1973 roku Abramović nieustannie wykonuje rytualne performance. Wszystkie ostatnie prace także są specyficznymi «rytami przejścia» lub stanami pośrednimi, w których – w obecności widzów – artystka wykorzystuje jakąś «technikę ciała». Technika taka może wiązać się z działaniem ekstatycznym (*Lost Souls*), tańcem (*Insomnia*), wyciszeniem medytacyjnym (*Dozing Consciousness*) lub całkowitym znieruchomieniem (*Luminosity*). We wszystkich przypadkach Abramović usiłuje opróżnić ciało («łódź»), aby uzyskać równowagę ciała-i-umysłu, aby, jak mówi, «być tu i teraz». Jej droga duchowości

» 41 Turner twierdził, że w społeczeństwach nowoczesnych, poza obszarem niektórych praktyk Kościoła katolickiego, właściwie brak jest sfery liminalnej sensu *stricto*, za to w odniesieniu do współczesnej duchowości (sztuki i alternatywnych doznań religijnych) Turner posługiwał się pojęciem „liminoidalności”, czyli liminalności zindywidualizowanej, zniekształconej, niepełnej, wybrakowanej (np. V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 73). To wartościujące rozróżnienie uważam – za innymi badaczami – za nieprzydatne, niepozwalające na zrozumienie współczesnych fenomenów kulturowych i wątpliwe ze względu na zaangażowanie religijne i doświadczenia osobiste jego autora (V. Turner przeżył okres nawrócenia na katolicyzm).

» 42 V. Turner, *Od rytuału...*, s. 73.

» 43 Por. G. Bataille, *Erotizm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.

» 44 Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.

» 45 Por. S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, przeł. N. Assorodobraj, [w:] idem, *Dzieła*, t. 3: *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, Warszawa 1956.

» 39 Wymiarowi antystrukturalnemu sztuki, jej liminalności i sferze *communitas* poświęciłem wiele publikacji, z konieczności powtórzę tu niektóre z moich wniosków – zob. P. Moźdzynski, *Rytualna sztuka współczesna*, [w:] I. Borowik, M. Libiszowska-Zółtkowska, J. Doktor (red.), *Oblicza religii i religijności*, Kraków 2008; P. Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.

» 40 A. Żmijewski, *Praca ze światem. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski*. 17 lipca 2003 Mexico City, [w:] M. Jurkiewicz, J. Pieńkos (red.), *Paweł Althamer zachęca*, katalog wystawy, Warszawa 2005, s. 18, 19–20, 23.



wiedzie przez cielesność i jak w *Lost Souls*, wczesnej pracy Thomas' Lips [Usta Tomasza] lub performance teatralnym *The Biography* [Biografia] może obejmować zadawanie sobie bólu, jednakże nie dla masochistycznej przyjemności czy w celu zanegowania swego ciała<sup>46</sup>.

Liminalność i cielesność spotkały się także w performansie *Berek* Artura Żmijewskiego:

„Na ścianach komory przetrwały fioletowo/zielono/żółte plamy osadu, jaki wytrącił się z trującego gazu. Weszliśmy do miejsca, które traktowane jest jak święte. Drzwi były tylko uchylone, a na podłodze leżały kwiaty i wypalone znicze. A oni ganiłi się tam na golasa, śmiejąc się, dysząc i odpychając od ścian. A ja miałem poczucie, że ich zabawa jest rodzajem nabożeństwa, rytuału, który odczarowuje te ściany<sup>47</sup>.”

Ucieleśnienie performerów dobrze tłumaczy antropologiczne wyjaśnienia Turnera: „ciało jest uznawane za rodzaj symbolicznej matrycy służącej przekazowi *gnosis*, mistycznej wiedzy dotyczącej natury rzeczy i tego, jak się stały tym, czym są obecnie<sup>48</sup>”. Adaptując to stwierdzenie, można stwierdzić, że ciało – także w sztuce współczesnej – jest modelem kosmosu i społeczeństwa, manipulacje na ciele mają wymiar transcendentny, a jednocześnie odnoszą się do procesów społecznych i sytuacji jednostki.

## 2.2. Performans jako rytuał *communitas*

Drugim składnikiem antystruktury jest *communitas* – sfera wspólnotowości pozbawiona dystansów, hierarchii wynikających z życia codziennego i organizacji społecznej w aspekcie strukturalnym. „Więzi *communitas* są antystrukturalne w tym znaczeniu, że są niezróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne (choć nie irracjonalne)”; *communitas* jest wyrazem tego, co wspólne, bezpośrednie i spontaniczne<sup>49</sup>. Charakterystyczne są dla niej doznania nieuwarunkowanego zespolenia z innymi ludźmi w rytualnym lub spontanicznym akcie transgresji struktury społecznej.

Uwarunkowania strukturalne udało się przekroczyć Mirosławowi Bałce w performansie będącym zarazem obroną dyplomu. Profesorowie akademii, wchodząc w przestrzeń performansu, stali się jego uczestnikami, tym samym zawieszając swój status społeczny, charakterystyczny dla wymiary strukturalnego:

» 46 B. Pejić, [w:] M. Abramović, *Spirit House*, katalog wystawy, Warszawa 1999.

» 47 R. Jakubowicz, *Ekstaza pamięci. Z Arturym Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format. Pismo Artystyczne” 44/2004, s. 16.

» 48 V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006, s. 127.

» 49 V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 35.

„W wydarzeniu uczestniczyli przebrani miejscowi chłopcy. Profesorowie – członkowie komisji egzaminacyjnej przyjechali z Warszawy autobusem. Musieli przejść kilometr na piechotę. Prowadził ich młody chłopiec na skuterku, w mundurku harcerza. Artysta z umalowaną twarzą, w komunijnym stroju i białych rękawiczkach minął ich na małym, młodzieżowym rowerze<sup>50</sup>.”

Abramović opisywała performanse, w których doświadczała przekroczenia i charakterystycznego dla sfery *communitas* zjednoczenia rytualnego:

„Gdy zaczynaliśmy z Ulayem, było bardzo ciężko, rzeczywiście – zdezerowanie dwu ego. Otóż tutaj trzeba znaleźć trzeci element, wspólny – nie «ja» (*myself*), nie «ty» (*yourself*), ale ta-jaźń (*thatself*). W ten sposób można czystą esencję uwolnić od osobowości. Gdy pracujemy z Ulayem, nie ma moje–twoje. Ta pokusa zostaje zwalczona. Przecież imię artysty nie jest ważne, nie liczy się, kto to zrobił. Istotna jest siła tego, co się zrobiło, a nie imię artysty. Trzeba się raczej ćwiczyć w zdolności przyjęcia w siebie tej siły, która płynie z danej pracy, nie w rozpoznawaniu podpisu<sup>51</sup>.”

Bałka, Abramović i inni artyści w sposób specyficzny dla siebie i swojego stylu ogniskują uwagę widzów/współuczestników performansu, czasem indukując zebrany wrażeń wyłączenia z otaczającej czasoprzestrzeni, zawieszenia norm charakterystycznych dla świata życia codziennego i czasowego unieważnienia pozycji społecznych. Największy wpływ wywierają tutaj silnie wyeksponowana osoba performerera, jego cielesność, specyficznie celebrowane działania oraz scenariusz performansu ukierunkowany na wytworzenie poczucia uczestnictwa w zdarzeniu wyjątkowym. Poczucie uczestnictwa w rytualnej wspólnotocie jest widzom dostępne w różnym stopniu, często pozostaje wyłącznym przywilejem performerera, co wypływa z nieznamomości kodu kulturowego mniej zorientowanej publiczności.

## Podsumowanie: performans artystyczny jako współczesny rytuał

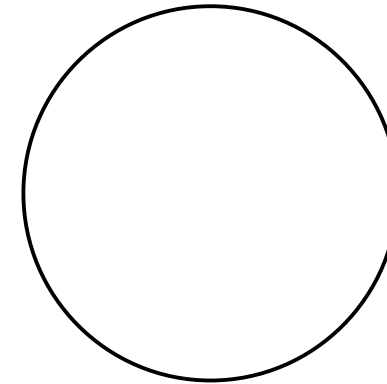
Performanse artystyczne są rytuałami współczesnego społeczeństwa rozgrywającymi się w dwóch wymiarach: strukturalnym i antystrukturalnym. W sferze strukturalnej performans jest rytuałem interakcyjnym/relacyjnym, kreując sztukę jako przestrzeń spotkań, interakcji, działań. Performans jest też rytuałem instytucjonalnym, który reprodukuje pole sztuki i dominujące lub buntownicze narracje. Artysta, przyjmując rolę

» 50 R. Jakubowicz, Śmierć i pamięć (o sztuce Tadeusza Kantora i Mirosława Bałki), [w:] J. Trzupek (red.), *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, Katowice 2001, s. 88.

» 51 L. Brogowski, *Po co o tym pisać? Rozmowa z Mariną Abramović i Ulayem*, „Obieg” 9/1990, s. 4.

performera, oddaje się jej we władanie, wykorzystując przy tym swoje ciało i zawarte w nim dyspozycje nabyte w trakcie socjalizacji – także tej, która odbywa się w ramach pola sztuki. Performans jest też modelem dla rytuału konsumpcyjnego ukierunkowanego na zdobywanie wrażeń. Performer prowokuje, często za pomocą eksploracji cielesnych, powrót treści wypartych przez kulturę nowoczesną, co jest próbą przekroczenia izolacji egzystencjalnej<sup>52</sup>, jest wyrazem „powrotu realnego”<sup>53</sup>.

W sferze antystrukturalnej, sacrum niezorganizowanego, performans artystyczny jest rytuałem umożliwiającym artyście (i – nieraz – uczestnikowi) wejście w stan liminalny, doświadczenie pustki, transgresji, transformacji, jakiejś formy późnonowoczesnej przemiany tożsamości, stając się swoistym rytuałem inicjacyjnym. Performans staje się niekiedy także przestrzenią *communitas*, spotkania bezpośredniego, w ramach którego przekraczane są reguły, podziały i zależności dnia codziennego, a performer w obszarze swojej akcji staje się czasem kreatorem i przywódcą chwilowej wspólnoty. •



» 52 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 13–14, 276–284.

» 53 Zob. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

---

socjolog, medioznawca,  
adiunkt w Zakładzie Badań Społecznych  
w Instytucie Socjologii UŁ. Do obszaru  
jej zainteresowań należą procesy  
demokratyzowania się kultury  
i sztuki, a także percepcja, odbiór  
i społeczny obieg sztuki współczesnej,  
ze szczególnym uwzględnieniem  
nowomediów sztuki interaktywnej.  
Autorka książki *Kolor, dźwięk, rytm.  
Relacja obrazu i dźwięku w sztukach  
medialnych*: (Warszawa 2010)  
oraz licznych tekstów naukowych  
i popularno-naukowych na temat sztuki  
nowych mediów.

---

## Rytuał a nowomediowa sztuka interaktywna

Nowomediowa sztuka interaktywna w przeważającej części zakłada fizyczną aktywność odbiorcy. Tekst jest próbą interpretacji jego zachowania w perspektywie rytualnej. W artykule spróbuję przeanalizować, odnosząc się do rytuału kulturowego, analogie na poziomie charakterystyki obu zjawisk i zastanowić się, co takie spojrzenie na sztukę interaktywną wnosi do teoretycznej refleksji nad tą formą artystyczną. Następnie odniosę się do rytuału interakcyjnego w wersji zaproponowanej przez Ervinga Goffmana. Elementy typowe dla opisanych przez niego zachowań rytualnych odnaleźć można w charakterystyce reakcji publiczności sztuki interaktywnej, przebiegu interakcji z pracami, sytuacji interakcyjnej oraz w funkcjach przypisywanych tej formie artystycznej. Odniesienie to pomocne jest w interpretacji zachowań i postaw odbiorców sztuki interaktywnej.

### Procesy artystyczno-kulturowe

Nowomediowa interaktywność sztuki jest wynikiem szeregu procesów zachodzących zarówno w świecie artystycznym, jak i pozaartystycznych zmian kulturowych. W przypadku tych pierwszych szczególną uwagę należy zwrócić na dedystancję<sup>1</sup> sztuki w stosunku do życia społecznego, wyrażoną między innymi w postulatach Josepha Beyusa czy Andy'ego Warhola, otwartość i wielość możliwości odczytań artefaktów artystycznych opisywaną przez Umberto Eco czy Rolanda Barthes'a, a także na dematerializację i uproształcenie sztuki.

Kreśląc krótki rys procesów społecznych i kulturowych, które stworzyły idealne środowisko dla zaistnienia sztuki interaktywnej w jej nowomediowym wydaniu, wspomnieć należy o wciąż wzrastających kompeten-

» 1 Pojęcie dedystancji przywołuję za Karlem Mannheimem, który problem ten rozwinął w artykule *The Democratization of Culture*, zob. idem, *Essays on the Sociology of Culture*, London 1967.

cyjach w obszarze posługiwania się technologią, o rozwijającej się kulturze partycypacji, wyrażającej się między innymi w wierze jednostek w ich sprawczość<sup>2</sup>, a także o charakterystycznych dla kultury późnego kapitalizmu wymogach społecznych ciągłej aktywności, nieustannym treningu aktywności, nawet w czasie wolnym.

### Multimedialność i interaktywność sztuki

Kluczowe dla interpretowania sztuki jako wielozmysłowego rytuału są jej dwa aspekty. Pierwszym z nich jest multimedialność, stanowiąca doskonały grunt dla wielowymiarowego przeżycia, które może przybierać rytualny charakter w interakcjach. W.J.T. Mitchell stawia tezę o nieistnieniu czyścistego medium, która wpisuje się w dyskurs zapoczątkowany przez Dicka Higginsa<sup>3</sup>. Nawet sztuka wizualna, która za sprawą malarstwa – nie do końca słusznie, zdaniem Mitchella – utożsamianego jedynie ze zmysłem wzroku, nie może pretendować do czystości medium. Według Mitchella wszystkie media mają zmiksowany status ontyczny, co – jak można przypuszczać – prowadzi do wielozmysłowego ich odbioru. Badacz uważa, że to zmiksowanie mediów nie zakłóca ich rozróżniania, charakteryzowania – przeciwnie, pozwala na bardziej precyzyjne opisywanie „mikstury”, która się na nie składa<sup>4</sup>. Tezę Mitchella można uznać za bliską myśli Ryszarda Kluszczyńskiego, który pisze o komputerze jako multimedium<sup>5</sup>. O ile multimedia można rozumieć jako połączenie różnych mediów w jedną całościową strukturę, o tyle multimedium w liczbie pojedynczej jest już nie tylko połączeniem odrębnych jakości, ale właśnie „zmiksowanym” me-

» 2 Sprawczość odnosi się do analiz jednego z głównych problemów współczesnych nauk społecznych: *agency – structure dilemma*, czyli relacji struktury (faworyzowanej przez strukturalizm i funkcjonalizm) do czynnika sprawczego (którego znaczenie podkreślają hermeneutyka i socjologia rozumiejąca) i próby znalezienia zrównoważonego połączenia między tymi dwoma elementami w optykach zaproponowanych między innymi przez Pierre'a Bourdieua czy Anthony'ego Giddensa.

» 3 Dick Higgins zaproponował pojęcie intermediów, poprzez które próbował określić działania ruchu, do którego przynależał. „Koncepcja intermediów wynikała z ducha otwartości i eksperymentów lat sześćdziesiątych, rozwoju sztuki interdyscyplinarnej, przekraczającej gatunki i konwencje [...]”. Dla Higginsa intermedia oznaczały dzieła sztuki wykonane przy użyciu kilku połączonych tradycyjnych mediów, powstające w obszarze granicznym, pomiędzy np. malarstwem i muzyką, grafiką i poezją, rzeźbą a happeningiem. Artysta zdiagnozował rozmywanie gatunków tak charakterystyczne dla sztuki nowoczesnej, przełamywanie czystej rzeźby i malarstwa, poprzez wkraczanie tekstów, dźwięków i nowych technologii. Stąd był już tylko krok do nowych mediów [...]. Intermedia nie tylko łączyły różne techniki ekspresji i produkcji, wkraczały w nowe technologie, ale i poszerzały pole percepcji i reagowały na zmienną rzeczywistość społeczną”. P. Leszkowicz, tekst w katalogu wystawy *Imperium zmysłów*, Poznań, Stary Browar, 8.12. – 31.12.2007, <http://www.artstationsfoundation5050.com/wystawy/wydarzenie/imperium-zmysw/395> (16.07.2016).

» 4 W.J.T. Mitchell, *There Are No Visual Media*, [w:] O. Grau (red.), *Media Art Histories*, London 2006, s. 399.

» 5 R. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia*, Warszawa 1999, s. 213.

dium. Digitalizacja wprowadziła zupełnie nową jakość w połączeniu obrazu i dźwięku. Dzięki niej mamy do czynienia z tożsamością, ekwiwalencją już nie tylko na poziomie percepcji, ale na poziomie tworzenia<sup>6</sup>. W sztuce nowych mediów dźwięk i obraz mają wspólną bazę – kod w postaci zapisu cyfrowego. Takie spojrzenie na multimedialność pozwala dostrzec w niej potencjał doświadczenia totalnego, które nie wynika z wysyłania bodźców z poszczególnych źródeł do różnych receptorów, ale z synestezyjnego mieszania się zmysłów wywołującego rytualne wręcz uniesienie, charakterystyczne dla rytuałów transowych. Multimedialny odbiór może osiągnąć podobny efekt jak doświadczenie rytualne; by lepiej przeanalizować cały proces, warto skupić się również na interakcji w sztuce.

Kategoria „sztuki interaktywnej”, jako osobny fenomen w historii sztuki, powstała dla opisanego działań artystycznych, które bazują na wykorzystaniu mediów cyfrowych z komputerami na czele. Zwykle termin ten rozszerza się o przymiotnik multimedialna lub nowomediálna dla podkreślenia technologicznego wymiaru fizycznej interaktywności ze sztuką, nieobecnego w formach wcześniejszych. Katja Kwastek postrzega sztukę interaktywną jako hybrydę sztuk wizualnych, tak zwanej *time-based art* i sztuki performatywnej<sup>7</sup>. Kluszczyński wskazuje na ogólne funkcjonowanie terminu „interaktywność” jako określenia „pewnego typu relacji między przedmiotem i jego użytkownikiem. Pozostający w tej relacji obiekt ujawnia swoje właściwości oraz, co najważniejsze, wypełnia swoje funkcje wówczas jedynie, gdy użytkownik zachowuje się w sposób aktywny, gdy wykorzystuje obiekt jako narzędzie realizacji swoich dążeń”<sup>8</sup>. Andy Cameron określa interaktywność jako „zdolność do interwencji w znaczący sposób w wewnętrzną strukturę reprezentacji jako takiej. A zatem interaktywność w muzyce oznacza zdolność do zmiany dźwięku, w malarstwie do zmiany koloru albo znaku, zaś w filmie polega ona na zanurzeniu widza w scenie i umożliwieniu zmiany sposobu rozwiązania akcji”<sup>9</sup>.

Sztuka interaktywna generuje specyficzny rodzaj doświadczenia, który określam mianem publicznej intymności. Doświadczenie to nie jest zresztą zarezerwowane dla sztuki interaktywnej, a raczej typowe dla kultury XXI wieku, w której sfera intymna przeplata się bądź przenika do sfery publicznej. Sprowadza się ono do podejmowania działań osobistych, czasem nawet intymnych w przestrzeniach publicznych. Podobieństwo odbioru sztuki interaktywnej z przeżyciem rytualnym wynika przede wszystkim z dwojakiego statusu osób odbierających sztukę interaktyw-

» 6 Inną kwestią jest, że w sztuce współczesnej oba te poziomy często zostają czasowo zrównane.

» 7 K. Kwastek, *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, London 2013, s. XVIII.

» 8 R. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura, sztuka multimedialna*, Kraków 2001, s. 96.

» 9 P. Zawojski, *O sztuce interaktywnej*, „Opcje” 2/1999, s. 35.

ną, nazywanych przez Kluszczyńskiego interaktorami, a przez Mirosława Rogalę – (v)userami<sup>10</sup>. Wchodząca w interakcję opuszcza bezpieczny, anonimowy krąg widzów i staje się głównym aktorem nieco odmienionej już sytuacji. To od przebiegu rytuału zależy, kim stanie się po jego odbyciu jednostka (pośród wielu możliwości wymienić można np. rolę eksperta, kontestatora czy laika), a dokładniej: jak zdefiniują ją inni i jaki wpływ będzie miał na nią rytuał.

### Sztuka interaktywna a rytuał – ujęcie antropologiczne

W dalszej części tekstu analizować będę podobieństwa nowomediów sztuki interaktywnej do rytuału zarówno w jego antropologicznej, jak i interaktywnej odsłonie. Antropologia zajmuje się rytuałami w ich wymiarze społecznym, religijnym i estetycznym. Takie rozróżnienie proponuje między innymi Richard Schechner w *Performatyce*<sup>11</sup>. Victor Turner działania artystyczne umieścił w obszarze rytuałów społecznych i estetycznych. Podobnie sztuka interaktywna lokuje się na styku rytuałów estetycznych i społecznych. Czym zatem różni się dramat/rytuał społeczny od estetycznego? Dramaty estetyczne tworzą symboliczne przedmioty, miejsca i postaci; są fikcją, a rezultat całej historii jest z góry ustanowiony. Dramaty społeczne mają więcej zmiennych, ich rezultat jest niepewny, przypominają gry; są „rzeczywiste”, dzieją się „tu i teraz”. Pewne aspekty dramatów społecznych, podobnie jak w dramatach estetycznych, są ułożone zawczasu, z góry znane i wypróbowane<sup>12</sup>.

Jakie cechy łączą rytuał i sztukę interaktywną? Odpowiedź na to pytanie jest trudna z racji istnienia wielu rodzajów rytuału i wielu jego definicji. W swych rozważaniach odnosić się będę do jego cech konstytutywnych pojawiających się w różnych odmianach rytuału, wskazanych przez Schechnera. Zarówno w rytuale, jak i sztuce interaktywnej daje się zaobserwować powtarzalność. *Gros* prac interaktywnych posiada zamkniętą strukturę. Lev Manovich wyróżnia dwa rodzaje interaktywności: zamkniętą i otwartą. „W interaktywności o strukturze drzewiastej użytkownik odgrywa aktywną rolę w ustaleniu kolejności, w jakiej są udostępniane utworzone uprzednio elementy. Jest to najprostszy typ interaktywności; możliwe są również bardziej złożone rodzaje, w których zarówno elementy, jak i struktura całego obiektu są modyfikowane albo generowane «w locie» w odpowiedzi na poczynania użytkownika. Taki sposób implementacji możemy nazwać interaktywnością otwartą w odróżnieniu od interaktywności zamkniętej, która wykorzystuje niezmiennie elementy rozmieszczono-

ne w sztywnej strukturze drzewiastej<sup>13</sup>. Wiele realizacji interaktywnych ma, podobnie jak rytuał, charakter kumulacyjny. Schechner zauważa, że rytuał to zbiorowe wspomnienia zachowane w działaniach, podobnie sztuka interaktywna w swych realizacjach ma często kumulacyjny charakter, każda kolejna interakcja zapisuje się w dziele i następna korzystająca z pracy osoba dodaje do tego zbioru coś od siebie. Przykładem tego typu prac może być *A-Volve* Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau, rodzaj wirtualnego ekosystemu współtworzonego przez kolejnych interaktorów. Kolejną cechą wspólną obu zjawisk jest prowadzenie do innej rzeczywistości. Sztuka może korespondować z rzeczywistością, odnosić się do niej, komentować ją, zmieniać, przestrzeń galeryjną daje jej jednak bezpieczny azyl poza rzeczywistością. Zarówno rytuał, jak i sztuka interaktywna dają możliwość czasowego stania się kimś innym, wejścia w określoną rolę. Rytuał nie tylko komunikuje ale i – jak twierdzi Roy A. Rappaport – coś sprawia<sup>14</sup>. W sztuce interaktywnej kluczem do odbioru także jest sprawczość. W rytuale zwykle zachowania uwalniają się od swej naturalnej funkcji, podobnie w sztuce interaktywnej zwykle zachowania, takie jak naciskanie przycisków, zyskują nowy, sprawczy wymiar, bo jak twierdzi Christine Paul: sztuka interaktywna to nie tylko „pointing and clicking”<sup>15</sup>. Zarówno w rytuale, jak i w sztuce interaktywnej zachowanie podlega i przesadzie, i uproszczeniu. Interakcje z pracami, z jednej strony, stanowią – w dużej mierze ze względów technologicznych – uproszczenie w stosunku do komunikacji międzyludzkiej, z drugiej – pokonanie technologicznej bariery, celebrowanie sztuki ewokują przesadę, wprowadzają w odbiór sztuki dodatkową dramatyzację. Wreszcie niektóre rytuały wykorzystują różne atrybuty, takie jak na przykład maski czy ogony. Niektóre realizacje interaktywne wymagają ponadto założeń specjalnego oprzyrządowania. Podobieństw pomiędzy rytuałem a sztuką interaktywną doszukiwać się można również w ich funkcjach. Rytuały bowiem regulują niepokoje, osławiają niebezpieczeństwa. Jedną z podstawowych funkcji sztuki interaktywnej jest natomiast osławianie technologii. Rytuały wreszcie czynią wymianę komunikacyjną wyraźniejszą. W sztuce nowych mediów widoczna jest koncentracja, celebrowanie komunikacji z technologią.

### Rytuał interaktywny

Dla analizy zachowania odbiorców sztuki interaktywnej w perspektywie rytualnej posłużę się koncepcją rytuału interaktywnego zaproponowaną przez Ervinga Goffmana, który konsekwentnie analizował zachowania

» 10 M. Rogala, [w.]: *Mirosław Rogala – Gesty na wolności*, katalog wystawy, Warszawa 2001.

» 11 R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 70.

» 12 Ibidem, s. 98.

» 13 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 108.

» 14 R. Schechner, *Performatyka...*, s. 70.

» 15 Ch. Paul, *Digital Art*, London 2003, s. 68.

osób w kontakcie twarzą w twarz. Perspektywa dramaturgiczna Goffmana ewaluowała w stronę rytualnej, a u podstaw jego refleksji leżało przeświadczenie, że ludzie w sytuacjach społecznych, we wszelkich swych działaniach podejmują starania o wywołanie na innych dobrego wrażenia, odpowiednie odegranie roli, zachowanie twarzy. Przedstawiona przez Goffmana perspektywa rytualna ma dwa aspekty: moralny i etologiczny. Choć mowa w niej o rytuale, nie jest on tożsamy z rytuałem w sensie antropologicznym. W przypadku interakcji w perspektywie moralnej rytuał sprowadza się do sekwencji działań, których celem jest ochrona osoby, dbałość o zachowanie twarzy. Goffman używa pojęcia „rytuał”, ponieważ jego rozważania dotyczą działań, „za pośrednictwem których, poprzez ich aspekt symboliczny, działający pokazuje, w jakim stopniu zasługuje na szacunek i w jakim stopniu, w jego odczuciu, zasługują na niego inni. [...] Twarz zatem jest rzeczą świętą, a porządek ekspresji służący jej zachowaniu – porządkiem rytualnym”<sup>16</sup>. Druga perspektywa, etologiczna, dotyczy przestrzeni, jej podziałów, walki o terytorium, linii podziałów. Taka optyka zbliża koncepcję Goffmana do zagadnień z pola proksemiki. Autor pisze na przykład o rytuale unikania, polegającym na zachowaniu dystansu wobec adresata i nienaruszaniu Simmlowskiej „sfery idealnej”<sup>17</sup>.

Goffman zauważa, że interakcje bezpośrednie w warunkach naturalnych mają cechy wspólne z rytuałem. Oba typy charakteryzują krótki przedział czasu, ograniczona przestrzeń, a zdarzenia mają swój początek i koniec; dochodzi do nich w sytuacji współobecności. Obszar badań nad nimi pokrywa się więc, zdaniem Goffmana, z obszarem badań nad rytualizmem ludzkich zachowań i przestrzenią osobistą. Interakcje bezpośrednie to ta kategoria zdarzeń, do których dochodzi w ramach współobecności i dzięki współobecności. Jej podstawowym materiałem behawioralnym są spojrzenia, gesty, ułożenie ciała i wypowiedzi, jakie ludzie bez przerwy, celowo bądź nie, wnoszą do sytuacji<sup>18</sup>. Interakcje w sztuce interaktywnej bazują właśnie na „fizycznej współobecności”. Sytuacja wystawiennicza jest „epizodyczną rzeczywistością” zawieszoną między codzienną rzeczywistością a artystycznym światem doznań estetycznych, która wykorzystuje kompetencje uczestnika z obu tych światów. Jest rzeczywistością łączącą stechnicyzowany, zwirtualizowany świat z rzeczywistością społeczną.

Perspektywa rytualna Goffmana doskonale tłumaczy zachowania jednostek w kontakcie z pracami interaktywnymi. Odbiór projektów interaktywnych, które nakładają na jednostki obowiązek działania, stawia je w bardziej skomplikowanej sytuacji niż percepcja tradycyjnych realizacji artystycznych, które uwewnętrzniały proces odbioru. Jednostka, podobnie

jak w interakcjach międzyludzkich, może odnieść interakcyjny sukces lub porażkę. Dlatego w terminologii Goffmana, oraz jego perspektywie rytualnej, kluczowa jest „twarz”. Definiowana jest ona jako „pozytywna wartość społeczna przypisywana osobie w danej sytuacji spotkania, gdy inni przyjmą, że trzyma się ona określonej roli. Twarz jest obrazem własnego «ja» naszkicowanym w kategoriach uznanych atrybutów społecznych”<sup>19</sup>. Przywiązanie osoby do określonej twarzy w połączeniu z tym, jak łatwo inni lub ona sama mogą poddać jej twarz w wątpliwość, sprawia, że każdy kontakt z innymi jest wyzwaniem. Wyzwaniem jest także interakcja z realizacjami interaktywnymi. Jednostki w nią wchodzące, o ile są obserwowane, starają się nie stracić twarzy z powodu konsekwentnego braku umiejętności nawiązania komunikacji z pracą czy nieodpowiedniego reagowania na pojawiające się okoliczności<sup>20</sup>.

Sytuację odbiorcy ratuje fakt, że pozostali obserwujący są mu przychylni, po pierwsze, dlatego że są ciekawi przebiegu jego interakcji, po drugie – sami być może planują zaraz wcielić się w jego rolę. Również w interakcjach międzyludzkich uczestnik każdej grupy społecznej jest zobowiązany mieć szacunek nie tylko do siebie, ale i do innych obecnych, którzy oczekują od niego, że będzie się starał chronić również ich uczucia i twarz. Dlatego bycie świadkiem cudzej kompromitacji nie jest rzeczą miłą.

Poza twarzą istotną Goffmanowską kategorią wykorzystywaną w perspektywie rytualnej jest rola. W *Rytuale interakcyjnym* Goffman pisze o trzymaniu się roli, definiowanym jako korzystanie z określonego wzoru działań werbalnych i niewerbalnych, przez które ludzie wyrażają swój pogląd na sytuację, a zarazem ocenę uczestników sytuacji, zwłaszcza samych siebie. Nie zawsze mają oni świadomość trzymania się roli<sup>21</sup>. Rola jednak nie jest prostym odgrywaniem gotowego skryptu. Goffman nie odrzuca wprawdzie jego istnienia, ale traktuje go jako bazę do budowania obrazu w trakcie interakcji. Odbiorca pracy interaktywnej wchodzi w tę rolę i stara się ją jak najlepiej odegrać. Może się jednak zdarzyć, że podobnie jak uczestnik interakcji społecznej, pomyli rolę lub z niej wypadnie. Osoba, która w perspektywie Goffmana pomyliła rolę albo wypadła z roli, „wysłała sygnały, które nie harmonizują z przebiegiem danego spotkania. Ktoś, kto uświadamia sobie, że pomylił rolę albo wypadł z roli, czuje się z reguły dość podle i wstydzi się za to, co z jego powodu stało się z całym spotkaniem oraz dlatego, że może ucierpieć jego reputacja jako uczestnika. Co więcej, jego złe samopoczucie może dodatkowo pogłębić zawód spowodowany tym, że stanęło oto pod znakiem zapytania wyobrażenie o sobie, do

» 16 E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 20.

» 17 Ibidem. s. 63.

» 18 Ibidem. s. 1.

» 19 Ibidem, s. 6.

» 20 Wszystkie wnioski związane z zachowaniem się jednostek w kontakcie ze sztuką interaktywną formułuję na podstawie badań własnych.

» 21 Ibidem.

którego był przywiązany i liczył, że nadejdzie potwierdzenie także w tym spotkaniu. Odczucie braku poparcia ze strony innych dla własnego osądu może być dla jednostki zaskoczeniem, żenującym doświadczeniem, które natychmiast upośledza ją jako uczestnika. Zaczyna ona zachowywać się nerwowo, gubić i potykać. Czuje przy tym zakłopotanie, skrepowanie i zawstydzenie<sup>22</sup>. Wypadnięcie z roli lub jej pomylenie w interakcji z pracą zawsze budzi zakłopotanie interaktora, które objawia się natychmiastowym porzuceniem pracy lub usilną, chaotyczną i nerwową próbą ponownego wejścia w rolę. Jeśli interaktor ma świadomość bycia obserwowanym, wzmacnia to jego zachowania nerwowe, które jednak stara się tłumić. Wykonuje chaotyczne ruchy, próbując zachować pozory opanowania.

Osoby wchodzące w interakcje ze sztuką zwykle podchodzą do niej dość zachowawczo. Podejście to tłumaczy Goffman w odniesieniu do interakcji międzyludzkich: „Wzajemne rozpoznanie ról sprawia, że spotkanie nabiera charakteru zachowawczego. Rola, w jakiej jednostka zaprezentowała się na początku, służy później jej samej i innym uczestnikom za podstawę do dalszych wypowiedzi i w pewnym sensie nie ma od niej odwrotu. Skutkiem radykalnej zmiany roli lub jej dyskredytacji jest konsternacja, bo uczestnicy już się przygotowali i nastawili na określone działania, a te nagle straciły sens<sup>23</sup>. Podobnie dzieje się w interakcji z pracą, zwykle zapoczątkowuje ją pełne dystansu rozpoznanie, ocena wzajemnych ról i na tej podstawie zachodzi dalsza interakcja.

Jednostka w rytuale interakcyjnym operuje różnymi technikami twarzy, którymi Goffman nazywa „wszelkie działania, podejmowane lub nie przez jednostkę, harmonizujące z twarzą<sup>24</sup>. Techniki twarzy służą zapobieganiu „incydentom”, czyli zdarzeniom, których ostateczne skutki symboliczne zagrażają twarzy. Jedną z technik twarzy będzie zatem opanowanie, bo dzięki niemu osoba kontroluje własne zmieszanie, a co za tym idzie – zmieszanie, jakie inni mogliby odczuwać z powodu jej zmieszania. Inną techniką twarzy jest unik. „Najpewniejszym sposobem ochrony własnej twarzy przed zagrożeniami jest unikanie kontaktów, w których takie zagrożenia mogą się pojawić<sup>25</sup>. Ważną umiejętnością jest również zdolność wycofywania się w porę z sytuacji grożącej utratą twarzy. Można przypuszczać, że to unikanie sytuacji, w której jednostka może stracić twarz, jest główną przyczyną niewchodzenia w interakcje z pracą artystyczną. To obawa o własną twarz i jej kompromitację, która zdobywa przewagę nad poznawczą ciekawością, jest jedną z głównych przyczyn biernego odbioru sztuki interaktywnej. Im większy udział jest możliwy

» 22 Ibidem, s. 9.

» 23 Ibidem, s. 12.

» 24 Ibidem, s. 13.

» 25 Ibidem, s. 15.

w rytuale interakcyjnym, bez czynnej w nim roli, tym większe prawdopodobieństwo odstąpienia od interakcji. Prace interaktywne gwarantujące doznania jedynie tym, którzy zdecydują się na aktywność, bardziej zachęcają do podjęcia działania.

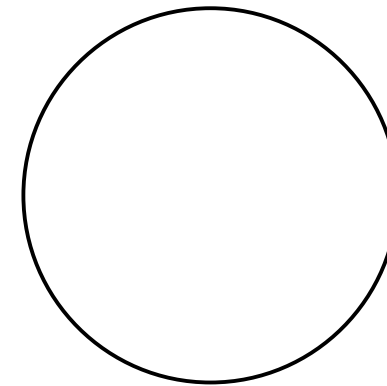
W sytuacji, w której mimo zastosowania technik ochronnych i obronnych, doszło do wypadnięcia z roli, działający pospiesznie prowadzi do naprawy sytuacji. Traktując incydent jako zagrożenie, jednostki „zaczynają niezwłocznie działać w kierunku naprawy spowodowanych przez niego szkód. W takim momencie zazwyczaj jeden lub większa liczba uczestników zostaje trwale wytrącona z równowagi lub pozbawiona dobrego imienia i należy podjąć kroki, żeby od nowa ustanowić dla nich miejsce w rytuale interakcyjnym<sup>26</sup>. W sztuce interaktywnej formą incydentu jest zepsucie się dzieła. Z reguły zdezorientowanemu interaktorowi biegną z pomocą osoby obsługujące wystawę lub sam artysta, by naprawić usterkę lub przynajmniej wytłumaczyć interaktorowi, że praca uległa zepsuciu, naprawiając w ten sposób jego twarz (zaświadczając, że nie on jest przyczyną incydentu).

Analizując koncepcje Goffmana, znaleźć można szereg inspirujących dla analizy percepcji sztuki interaktywnej spostrzeżeń. Powyżej wskazałam te, które dają możliwość dość ogólnej, ale kompletnej analizy ludzkiego zachowania w sytuacji interakcji z nowomediálną sztuką współczesną. Należy mieć na uwadze, że Goffman w swoich pracach opisywał wyłącznie relacje międzyludzkie. Uważam jednak, że w omawianym przeze mnie obszarze zachowań o charakterze publicznym jednostki aplikują wzorce zachowań z własnych relacji z innymi ludźmi. Co więcej, nawet jeśli swoje działanie kierują oni na pracę interaktywną, i to ona jest adresatem ich fizycznych działań, symboliczny wymiar interakcji nakierowany jest na inne osoby znajdujące się w otoczeniu. Dlatego aplikacja ta wydaje mi się nie tylko uzasadniona, ale i wiele wnosząca do analizy odbioru sztuki. Goffman posługiwał się kategorią rytuału dla opisu zachowań jednostek w sytuacji bezpośredniego kontaktu, ponieważ zakładał, że operują one pewnym określonym instrumentarium działań symbolicznych, których celem jest budowanie i podtrzymywanie określonego, pozytywnego obrazu siebie. W interakcji ze sztuką jednostki również nie tracą tego priorytetu z pola widzenia. Cokolwiek robią, chcą dobrze wypaść czy – używając terminologii Goffmana – zachować twarz.

Sztuka interaktywna posiada cechy wspólne z rytuałem zarówno antropologiczno-kulturowym, jak i interakcyjnym. Jednostki wchodzące w kontakt z realizacjami interaktywnymi uczestniczą w rytuałach interakcyjnych. Sztuka interaktywna, posiadając wiele cech wspólnych z rytuałem kulturowym, pozwala analizować prace interaktywne w kontekście praktyk

» 26 Ibidem, s. 20.

kulturowych związanych z rytualizmem. Analiza rytuału często zestawiana jest z teoretycznym ujęciem zabawy. W analizach sztuki interaktywnej również pojawiają się jej analogie do zabawy. Porównanie to ma zwykle na celu wskazanie na jej banalność w zestawieniu ze sztuką klasyczną, która ma kontemplacyjny charakter. Interpretacja sztuki w kontekście rytuału interakcyjnego uwalnia ją od deprecjonującego traktowania jej jako zabawy. Rytuał bowiem, w przeciwieństwie do zabawy, pozwala na zmianę u jego uczestników. Rytualne spojrzenie na sztukę interaktywną daje jej moc sprawczą, możliwość oddziaływania społecznego. W powyższym artykule skoncentrowałam się na performatywnym wymiarze rytuału, odnosząc się do temporalnego i publicznego, a więc i pewnym sensie performatywnego wymiaru sztuki interaktywnej. Osobną kwestią, nie podjętą tu, a wartą osobnego omówienia, są społeczne funkcje, które – jak wspominałam wyżej – obie formy praktyk kulturalnych posiadają. •





## Performatywne gry z dotykiem: ambiwalencje sztuki haptycznej

dr hab., prof. UAP, historyczka i krytyczka sztuki; w latach 2003–2014 adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu; od 2014 roku profesorka w Katedrze Teorii Sztuki i Filozofii UAP; stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2005, 2006, 2009); stypendystka DAAD na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (2012); laureatka fellowship w Graduierten Schule für Ost- und Südosteuropastudien an der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2014); laureatka fellowship w Stiftung Hans Arp w Berlinie (2015); członkini AICA; kuratorka wystaw sztuki współczesnej; współorganizatorka międzynarodowej konferencji *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* na Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2015). Ostatnio wydała *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (2014), ponadto jest autorką wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych, publikowanych m.in. na łamach „*Artium Quaestiones*”, „*Arteonu*”, „*Artluka*”, „*Exit*”.

W czasach renesansu haptyczności, widocznego obecnie w sztuce współczesnej i rozgrywającego się na tle przemian hierarchii zmysłów, artyści proponują odbiorcom wiele dzieł do bezpośredniego dotykania, łamiąc instytucjonalne tabu niedotykalności. Recepcję sztuki haptycznej – idąc za myślą Richarda Schechnera<sup>1</sup> – porównałabym zatem do wielozmysłowej performatywnej gry, przybierającej czasem cechy rytuału, która często przekracza założone przez artystów ramy i staje się rodzajem zbiorowego szaleństwa: karnawałem i transgresją w rozumieniu Rogera Caillois i Georges’a Bataille’a. Aspekt ten wielokrotnie prowadzi z kolei do tego, że twórcy zakazują dotykania dzieł przeznaczonych pierwotnie do bezpośredniej interakcji z odbiorcą, by zapobiec ich zniszczeniu. Co zaskakujące, tą drogą powracamy zatem do tego typu rytualizacji odbioru sztuki, jaki znamy z muzeum-świątyni. Czyżby więc artyści poniekąd stali w tej sytuacji po stronie instytucjonalnego ładu mimo tego, że z założenia chcieli ów ład naruszyć? Sztuka haptyczna niesie więc ze sobą ambiwalencję: gra z jej dotykiem, z jednej strony, satysfakcjonuje artystów, z drugiej zaś – do pewnego stopnia ich przeraża ze względu na nieprzewidywalność zachowań odbiorców i potencjalną destrukcję dzieł.

Jako historyczka i krytyczka sztuki oraz kuratorka, kilka lat temu dałam się owładnąć haptycznej gorączce. Jej efekt stanowiła między innymi wystawa *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, która odbyła się wiosną 2015 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu. Głównym celem wystawy było wyodrębnienie i sprobrematyzowanie niedostrzeganego dotąd nurtu haptycznej sztuki polskiej po

» 1 Porównaj: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006. Według Schechnera: „Performanse [...] przybierają wiele postaci i rodzajów. Trzeba je rozważać jako «szerokie spektrum» lub «kontinuum» ludzkich działań, sięgając od rytuałów, zabaw, sportów, popularnych rozrywek, sztuk wykonawczych (teatr, taniec, muzyka) i wytworów życia codziennego, poprzez role społeczne, zawodowe, płciowe, rasowe i klasowe, aż do uzdrawiania (od szamanizmu do chirurgii), mediów i Internetu”. Ibidem, s. 18.

1945 roku. Historię sztuki tego okresu konstruowano do tej pory przede wszystkim z perspektywy wzrokocentrycznej. Sądzę, że przesunięcie akcentu z wzroku na dotyk – oczywiście bez deprecjonowania tego pierwszego, a nawet w ścisłym z nim związku – narusza obowiązujący obecnie kanon powojennej sztuki polskiej<sup>2</sup> i podaje w wątpliwość jedyność założeń, zgodnie z którymi go skonstruowano. Sztuka haptyczna jest więc rodzajem Derridiańskiego suplementu, którego pojawienie się w znacznym i znaczącym stopniu rzutuje na dotychczasowe kategoryzacje. W trakcie rytuału dotykania wyraziście ujawnia się krytyczny potencjał haptyczności, aktywizujący perspektywy i dyskursy odmienne od tych dominujących. Teoretyzowanie zmysłu dotyku i pojęcia haptyczności mają jednak „zdolność «rozchwiania» [*labilité*], wstrząsania czy «wprawiania w drganie» wszelkich skostniałych struktur”<sup>3</sup> – jak za Jacques’em Derridą, charakteryzując strategię de(kon)strukcji, ujęła to Anna Burzyńska.

W ramach wystawy pokazane zostały prace artystek i artystów polskich, powstałe od roku 1945 po dzień dzisiejszy. Jako kuratorka, przez pryzmat haptyczności zobaczyłam zarówno realizacje twórców bardzo znanych i uznanych (m.in. Alina Szapocznikow, Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarska, Andrzej Pawłowski czy Maria Pinińska-Bereś), jak i młodego (Aleksandra Ska, Iwona Demko, Basia Bańda) oraz najmłodszego pokolenia (Justyna Olszewska, Damian Reniszyn, Beata Szczepaniak). Interesowały mnie wszelkie gatunki sztuki i różne media: od malarstwa, instalacji, obiektów, po wideo. Podział na gatunki nie wydawał mi się w tym kontekście najistotniejszy, ponieważ akcent położyłam na haptyczność nawiedzającą poszczególne dzieła sztuki w związku z materialnością ich medium. Prace pokazane w ramach wystawy w toruńskim CSW eksponowały również rolę wybranego materiału oraz powrót rangi warsztatu. Efekt haptycznej gorączki uzyskują wszak przede wszystkim ci artyści, którzy perfekcyjnie opanowali warsztat i techniki, jakimi się posługują. Fenomen ten poddawałam zatem kuratorskiej refleksji w kontekście *material turn* oraz narastającej obecnie tendencji do postrzegania dzieła sztuki jako materialnego przedmiotu o fizycznych, a nie metafizycznych właściwościach. Jako wspólny mianownik traktowałam niebezpośrednie i bezpośrednie aktywizowanie zmysłu dotyku – a więc nie tylko generowanie wrażeń haptycznych, docierających do nas głównie przez oczy, jak podkreśla Yi-Fu

» 2 Zob.: A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988; A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999; W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000; A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

» 3 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 12.

Tuan<sup>4</sup>, lecz również tych niezapśredniczonych i związanych z dotykiem w dosłownym sensie. I te ostatnie będą mnie najbardziej interesować, ponieważ to właśnie rytuał dotykania ujawnił paradoksy i ambiwalencje związane ze sztuką haptyczną.

Haptyczność – co wynika już z tekstów Riegla – może bowiem wiązać się zarówno z modalnością widzenia, jak i z bezpośrednim dotykiem realizacji artystycznych. Ten wiedeński historyk sztuki w przypisie I *Spätromische Kunstindustrie* podkreśla, że kto chce prawdziwie studiować figury egipskie, musi rzeczywiście dotknąć czubkami palców powierzchni reliefów<sup>5</sup>. Obie te perspektywy zawiera w sobie również greckie słowo *haptein* (*πρω*), od którego pochodzi termin „haptyczny”, oznaczające i dotyk w sensie dosłownym, i dotyk zapśredniczony czy rozumiany metaforycznie. Jak etymologię tego wyrazu wyjaśnia Barbara Baert, oznacza on ogólnie dotykanie i chwywanie, lecz również zbliżanie się, bycie blisko czy dotykanie emocjonalne<sup>6</sup>. Z perspektywy odbiorcy haptyczność jest zawsze subiektywna, co bardzo dobitnie podkreślał już Henry Moore<sup>7</sup>, sugerując, że jeden lubi dotykać powierzchni gładkich, inny zaś szorstkich.

Jako kuratorka spojrzałam na wyselekcjonowane przeze mnie dzieła sztuki także przez pryzmat instytucjonalny oraz kwestię zakazu dotykania dzieł sztuki w muzeach i galeriach. Dotyk uruchomił w tym kontekście swoje krytyczne możliwości i zde(kon)struował ustanowione relacje władzy. Z kolei immanentnie wpisana w dotyk wzajemność, dwukierunkowość oraz chiazmatyczność skłoniły mnie do postawienia pytań o specyfikę haptycznej percepcji i kondycję odbiorcy w relacji z haptycznym dziełem sztuki. Percepcja ta – ogólnie rzecz ujmując – jest z pewnością cielesna, kinestetyczna i – zgodnie z terminologią Richarda Shustermana – somaestetyczna<sup>8</sup>, a także, jak celnie ujął to John Michael Krois<sup>9</sup>, związana ze schematem naszego ciała (*Körperschema*). Może również wiązać się z bólem, nieprzyjemnością czy doznaniem wstrętu, na co zwrócił uwagę już pod koniec XVI wieku Cesare Ripa<sup>10</sup>. Jak dokładnie działa jednak tak zwana

» 4 Y.-F. Tuan, *The Pleasure of Touch*, [w:] C. Classen (red.), *The Book of Touch*, Oxford and New York 2005, s. 76.

» 5 A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, s. 32.

» 6 B. Baert, ‘An Odour. A Taste. A Touch. Impossible to Describe’: *Noli me tangere and the Senses*, [w:] W. de Boer, C. Göttler (red.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Boston and Leiden 2012, s. 113.

» 7 H. Moore, *Schriften und Skulpturen*, Frankfurt am Main 1959.

» 8 Por.: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.

» 9 J.M. Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, [w:] idem, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, s. 210–231.

» 10 Zob. C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 242. Wedle opisu Ripy sokół zaciska szpony na nagim ramieniu personifikacji Dotyku. Aspekt ten analizuje Robert Jütte: idem, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, s. 114–115.

haptyczna wyobraźnia<sup>11</sup> (*haptic imagination*) w bezpośrednim kontakcie z konkretnym dziełem? Parafrazując pytanie W.J.T. Mitchella<sup>12</sup>, w ramach wystawy wysunęłam także kwestie tego, jak dzieła sztuki chcą być dotykane? Jakiego dotyku pragną dla nich z kolei ich twórcy? Jak pragnie je dotykać odbiorca? Okazuje się, że na te pozornie proste pytania często istnieją wykluczające się odpowiedzi, co wskazało na immanentne ambiwalencje sztuki haptycznej.

Moja haptyczna gorączka bowiem sięgnęła apogeum w trakcie wernisżu wystawy, gdy do sal ekspozycyjnych wlały się tłumy głodne dotykania dzieł sztuki. W następstwie mojego pomysłu kuratorskiego wystawa już samym tytułem (*Nie*) *dotykaj!*... proponowała zarówno możliwość dotykania, jak i jego zakaz, przesuwając akcent na haptyczność jako modalność widzenia. W nawiązaniu do podwójnego znaczenia słowa *haptein*, konotującego nie tylko dotykanie bezpośrednio, lecz również metaforyczne, a także do teorii Riegla, w której haptyczność, obok dominującej modalności widzenia, to również sugestia rzeczzywistego dotykania, podzieliłam przestrzeń ekspozycji na dwie części: plac zabaw z pracami przeznaczonymi do dotykania (prace Basi Bańdy, Iwony Demko, Andrzeja Pawłowskiego, Damiana Reniszyna i Aleksandry Ska) oraz strefę zdecydowanie większą od pierwszej, w której dotyk realny był zabroniony, a dominowało uczucie, jakby się dotykało.

Przyzwolenie dotykania dzieł w instytucji wystawienniczej wyzwoliło w odbiorcach temperamenty, które przeszły nie tylko moje najśmielsze oczekiwania, lecz również samych artystek i artystów – mimo że prezentowane prace były przecież intencjonalnie i programowo przeznaczone do dotykania. Niewątpliwie ma zatem rację Elias Canetti, który w *Masie i władzy* podkreśla, że tylko w tłumie tracimy lęk przed dotykiem<sup>13</sup>. Pisarz ma na myśli przede wszystkim kontakt z ciałem drugiego człowieka, ja jednak sugerowałabym rozszerzenie tej myśli także na dotykanie dzieł sztuki.

Na skórzanym króliku Bańdy, którego należało wedle zaleceń artystki po prostu obejmować, odbiorcy siadali i kładli się gremialnie, by wreszcie porzucić przewróconego zwierzaka na podłodze. Niestety nie wszystkie te sytuacje udało się uchwycić na zdjęciach. Podobnie brutalnie potraktowane zostały *Przytulanki* Demko, których tytuły subtelnie sugerowały, jak należy się wobec nich zachować: *Przytul mnie*, *Kołysz mnie*, *Dotknij mnie* czy *Obejmij mnie*. Różowe, polarowe obiekty były dosiadanane przez kilka osób jednocześnie i traktowane jak huśtawki. Z kolei *Uwikłane* tej samej

artystki zostały rozplątane i porzucone mimo instrukcji, że po rozwikłaniu należy je z powrotem zaplątać. Odbiorcy fotografowali się z pojedynczymi różowymi postaciami, po czym rzucali je na posadzkę, ignorując ideę pracy. Z różowej miękkiej waginy *Sheela-na-gig* chciano wyrwać tajemniczą zawartość. *Obiekt w posiadaniu* Aleksandry Ska był obejmowany z taką intensywnością, że od pionu odchyliły się trzony wszystkich trzech kolumn, wykonanych z pianki z pamięcią dotyku. *Kozła* Ska próbowano natomiast dosiadać i boksowano jego wymiona, zamiast wsunąć rękę w przeznaczony do tego otwór. Drewniane *Protezy* Damiana Reniszyna – wbrew instrukcji jak z nimi postępować – traktowano wedle własnego uznania, na przykład wchodziło do jednego z obiektów w butach na szpilkach lub turlano go po sali wraz z jednym z widzów w środku.

Obsługa CSW była bezradna w obliczu szalejącego tłumu, a artyści i ja wydawali się bliscy zawału. W sali ekspozycyjnej odbywał się karnawał – przekraczanie obowiązującego na co dzień w tej instytucji zakazu dotykania i łamanie tabu.

Sytuacja ta zwróciła moją uwagę na ambiwalencję sztuki haptycznej przeznaczonej do bezpośredniego dotykania: z jednej strony, przyzwolenie na dotykanie ma mieć wymiar krytyczny wobec instytucji wystawienniczych oraz dotychczasowej zdystansowanej relacji odbiorcy i dzieła, z drugiej zaś – okazało się to niebezpieczne dla wystawionych realizacji. Jaką funkcję powinna pełnić instrukcja przygotowana przez twórców? Na ile jej status wpływa na ograniczenie poczucia wolności, z jakim stereotypowo, i jednak dość powierzchownie, kojarzymy możliwość dotykania dzieł w galeriach? A może jedyna opcja, jaka rysuje się dla sztuki haptycznej do bezpośredniego dotykania, to zakładane z góry zniszczenie dzieła? Autorki i autorzy prac wystawionych w obrębie placu zabaw do dziś wspominają wernisaż w toruńskim CSW jako doświadczenie traumy. Dla mnie jako kuratorki istotny był wniosek, że rodzaju dotyku, jakiego oczekują twórcy w relacji do ich dzieł, nie da się zaprogramować. Pozbawiony kontroli odbiorca zastosuje własny, odmienny styl dotykania, niezgodny z towarzyszącą obiektowi instrukcją lub oczekiwaniami artystów. Gra z dotykiem może zatem wymykać się spod kontroli i nie przebiegać wedle z góry założonego programu.

Rozwydrzeniu odbiorców sprzyjała też sytuacja bycia w tłumie i wernisażowe szaleństwo, w ramach którego – analogicznie do karnawału opisywanego przez Rogera Cailloisa – doszło do rodzaju transgresji. W kolejnych dniach wystawy, kiedy odbiorcy pojawiali się pojedynczo lub w małych grupach, nie tylko grzecznie stosowali się oni do instrukcji pozostawionych przez artystów i sugestii osób pilnujących ekspozycji, ale nawet ujawniali swego rodzaju zahamowania przed dotykiem. Grupowa gra z dotykiem wyzwalała zatem zupełnie inne zachowania niż indywidual-

» 11 Pojęcie haptycznej wyobraźni za: J.E. Jung, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, [w:] C. Hourihane (red.), *Looking Beyond. Vision, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Princeton 2010, s. 224.

» 12 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłość obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

» 13 E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg i M. Przybyłowska, Warszawa 1996, s. 16.

ne dotykanie dzieła sztuki. Podobne wrażenia odnieśli prekursorzy sztuki haptycznej przeznaczonej do bezpośredniego dotykania, Robert Morris i Franz West, którzy na początku lat 70. ubiegłego wieku zaproponowali obiekty do interakcji z odbiorcami<sup>14</sup>. Wystawę Morrisa w Tate Modern po kilku dniach zamknięto, a obiekty *Passtücke* Westa zostały w większości zniszczone. Dyrektor Tate Modern uznał zachowania odbiorców za niebezpieczne, ponadto sporządzono spis drobnych wypadków. Z listów kuratora do Morrisa wynika jednak, że zaprotestowała obsługa galerii, nie będąca w stanie znieść publiczności, która krzyczy, skacze, wspina się na dzieła. Część prac została zniszczona, a instytucja zgodziła się odbudować tylko te z nich, które nie stanowiły zagrożenia. Policja wymagała zmiany warunków ekspozycji i zatrudnienia strażników, a wymogi te były z kolei wbrew idei pokazu. Gdy w 2009 roku odtworzono wystawę Morrisa w Hali Turbin, towarzyszyły jej starannie przygotowane instrukcje, do których odbiorcy posłusznie się dostosowali. Czy zreplikowano zatem ideę amerykańskiego artysty, czy tylko obiekty wystawione przez niego po raz pierwszy w 1971 roku? Czy tak okiełznany dotyk nadal ma potencjał krytyczny wobec instytucji? A może to kolejny sygnał, że każda sztuka, nawet najbardziej wywrotowa w swoim zamyśle, da się w końcu zinstytucjonalizować?

W ramach wystawy toruńskiej – jednak już w części, w której dotyk był definiowany jako modalność widzenia – zaprezentowane zostały również prace Aleksandry Ska oraz Basi Bańdy, pierwotnie przeznaczone do bezpośredniego dotykania. Po doświadczeniach z poprzednich prezentacji, podczas których realizacje doznały uszczerbku, artystki zdecydowały jednak o przesunięciu ich ze sfery dotyku bezpośredniego do zapośredniczonego przez wzrok – to, moim zdaniem, kolejny symptom ambiwalencji sztuki haptycznej.

Dlaczego nie udało mi się dotąd na polskiej scenie artystycznej znaleźć pracy, która byłaby przeznaczona do dotykania, a jej twórca z góry założyłby możliwość zniszczenia? Czy pępowina między dziełem a artystą jest aż tak silna, że nie może zostać zerwana w trakcie rytuału dotykania go przez odbiorcę? Dlaczego twórca pozostaje kontrolerem dotyku i pragnie – w sensie dosłownym i w przenośni – patrzeć dotykającym na ręce czy być kapłanem rytualnego kontaktu z własną realizacją?

W kontekście podobnych zagadnień interesujący wydaje się wykonany w technice kolażu dyptyk Ewy Kuryluk z 1967 roku pod tytułem *Zagłaszcz mnie*. Artystka, zainspirowana ideą *combine painting* Roberta Rauschenberga, którego obrazy widziała w Wenecji w 1964 roku, tworzy własne realizacje, wprowadzając do nich trójwymiarowe elementy przeznaczone do dotykania i głaskania. W wypadku kolaży są to dwa ptaki, żółty i czerwony, oba przywiezione przez ojca artystki z Chin.

Kolaże stanowią połączenie malowanych olejem na płótnie martwych natur oraz litografii przedstawiających nagie kobiece ciała, prawdopodobnie autoportrety artystki – to właśnie na owych aktach w obu „skrzydłach” dyptyku czerwoną nitką przytwierdzone są ptaki. Sfragmentaryzowane ciała łączą się z sylwetkami ptaków w zaskakujące, hybrydalne całości. Ich nagość jest częściowo skrywana, a – paradoksalnie – jednocześnie tym silniej eksponowana. Widzimy kobiety-ptaki: rajsko kolorowe, delikatne, pociągające, egzotycznie piękne, wyeksponowane do podziwiania niczym cenne przedmioty. Stopienie tych dwóch elementów w jedność oraz forma trybu rozkazującego, zastosowana w tytule *Zagłaszcz mnie*, uruchamiają erotyczny wymiar dyptyku. Ptaki stają się w tym kontekście „fetyszami dotyku” – pośredniczą pomiędzy dłońmi odbiorcy a nagością przedstawionych ciał. Jest w tym zestawieniu oraz nakazie zagłaskania coś niepokojącego, a może nawet pachnącego nutą perwersji. Indywidualny rytuał erotyczny zatem ma się rozegrać w publicznej przestrzeni galerii.

Wydaje się, że artystka wzywa do przeżycia swego rodzaju doświadczenia wewnętrznego, podczas którego – zgodnie z opisami Bataille’a – oczy wywrócone do wewnątrz umożliwiają materialne połączenie spojrzenia z dotykiem<sup>15</sup>. Z kolei – aby proces ten mógł zajść – autor *Historii erotyzmu* postuluje potrzebę dotyku, czyli realnego i intensywnego odczuwania – niezbywalne pragnienie kontaktu: „człowiek zaspokoić mógłby satysfakcjonująco tylko w tym, co intymizuje w sposób nie zastępczy, lecz realny, mianowicie w odczuciu cielesnym”<sup>16</sup>. W kontakcie z kolażami Kuryluk odbiorca intymizuje w realny sposób. Zaproszony do dotykania, musi zebrać się na odwagę i przełamać dystans pomiędzy sobą a dziełem sztuki, rezygnując z jakże bezpiecznej kontemplacji z dystansu. Ponadto owa Bataille’owska intymizacja zachodzi we wnętrzu instytucji wystawieniowych, w których nie można uzyskać komfortu związanego z poczuciem prywatności. Prace Kuryluk stawiają zatem odbiorców w nietypowej sytuacji napięcia, rozgrywającego się pomiędzy intymizacją a utartymi konwencjami percypowania sztuki. Ponadto erotyzacja dotyku zostaje również pokazana jako wyraźnie naruszająca Kantowski topos bezcelowości sztuki.

Tytuł *Zagłaszcz mnie* odczytuję także jako prowokację. Nie chodzi bowiem o proces niewinnego głaskania, lecz o zagłaskanie, czyli *de facto* zniewolenie i/lub uśmiercenie poprzez zbyt intensywną czy długotrwałą pieśczęotę. Czujemy tę sztukę zdecydowanie bardziej w trzewiach niż w głowie. Poruszamy się od pieśczęoty do destrukcji, uwalniając swoją cielesność i dając się na tej transgresji przyłapać. Granica między delikatnym dotykiem a agresją okazuje się wyjątkowo cienka.

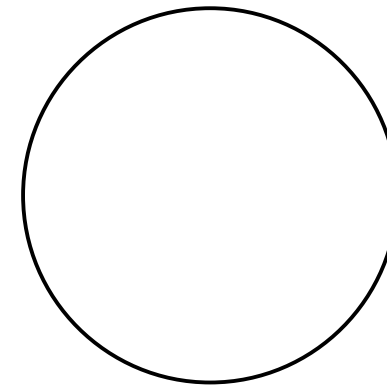
» 15 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 53 i nast.

» 16 K. Matuszewski, *Dotyk*, [w:] idem, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, Łódź 2006, s. 149–152.

» 14 F. Candlin, *Art, museums and touch*, Manchester and New York 2010, s. 167–180.

Mamy więc do czynienia z podwójnie subwersywną naturą dotyku: zarówno jako zmysłu, który obnaża, jak łatwy do przekroczenia jest próg pomiędzy czułością a agresją, jak i zmysłu, który programowo wręcz działa przeciw estetycznej kontemplacji.

Jak podkreśla Edmund de Waal: „Dotyk mówi to, co trzeba wiedzieć [o dotykanym przedmiocie], ale przede wszystkim mówi o Tobie samym”<sup>17</sup>. Jako kuratorka wystawy *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku* dostrzegam w sztuce haptycznej, przeznaczonej do bezpośredniego dotykania, swego rodzaju aporię i pozostaję z wciąż otwartym pytaniem, czy kielznać grę z dotykiem instrukcjami, czy – przeciwnie – stawiać na dotyk totalnie wyzwolony? A może – paradoksalnie – to właśnie dotyk zapośredniczony, po Rieglowsku rozumiany jako modalność widzenia, silniej stymuluje haptyczną wyobraźnię, uruchamiając w nas bardziej frapujące doznania niż dotykanie bezpośrednie? ●



» 17 E. de Waal, *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, przeł. E. Jasińska, Wołowiec 2013, s. 66.

## Tradycja syntezy sztuk w kulturze europejskiej a opieka konserwatorska

---

studiowała na ASP w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), dr sztuk pięknych, kuratorka cyklu wystaw *Zachować dla przyszłości* (2006–2009, 2012), współautorka cyklu projektów filmowych *Zachować dla przyszłości* (2006–2009, 2012), publikacji *Sztuka dla nas i potomnych. Drzewo wiedzy. O współczesnych artystach poznańskich – Żywotność sztuki* (2012), autorka filmów i publikacji: część II *Sztuka dla nas i potomnych. Drzewo wiedzy. O współczesnych artystach poznańskich – Żywotność sztuki* (2016). Stypendystka Ministra Kultury (2005) i Banku WBK (2001). Adiunkt na UAP. Uczestniczka wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, grafiką projektowo-multimedialną, instalacjami malarskimi, zachowaniem i dokumentacją sztuki współczesnej, animacją komputerową, filmem dokumentalnym.

---

W sztuce istnieje ciągły dialog pomiędzy nowym a dawnym, twórczością a tradycją: od prehistorycznych malowideł naskalnych, poprzez egipskie, greckie i rzymskie dziedzictwo, obrazy Leonarda da Vinci, Rafaela Santi, Rembrandta, do rysunków Picassa, Kandinskiego, twórczości Duchampa, rzeźb Moore'a, Beuysa, obrazów Pollocka. Dialog ten, choć wynika z różnych osobowości twórców, świadczy również o indywidualności artysty. Każde pokolenie, choćby było najbardziej rewolucyjne, uczy się z przeszłości na swój sposób i na swój sposób od niej odchodzi, dzieje sztuki bowiem stanowią ustawiczne odnawianie tradycji i zarazem przeciwstawienie się jej. Inspiracje sztuką są mniej lub bardziej świadome, ale zawsze obecne zarówno poprzez bunt przeciwko tradycji, jak i przez świadome obcowanie i czerpanie z dziedzictwa sztuk plastycznych.

Choć pojęciem „sztuka współczesna” posługujemy się potocznie dopiero od ubiegłego stulecia, ma ona swoją długą historię. Każda epoka bowiem miała swoją „współczesną sztukę”, która w rozumieniu ówczesnych ludzi była „nowoczesna”. Na przełomie epok historycznych poszczególne rodzaje sztuk silnie na siebie oddziaływały, posiadały wspólny, nadrzędny wyraz, a co należy podkreślić – w różnych jej okresach wolna sztuka miała i ma prawo istnienia czy to w postaci hybryd, czy syntezy dowolnie wybranych przez twórcę form.

Poprzez swoistą powtarzalność działań z zakresu syntezy sztuk, w moim odczuciu stały się one na przestrzeni wieków zjawiskiem posiadającym pewne cechy rytuału, w którym równoczesne współbrzmienie różnych dzieł tworzy idealny schemat całości. Jak pokaże niniejszy artykuł, ludzkie pragnienie współistnienia różnych wytworów artystycznych miało miejsce od zarania dziejów, przeżywając rozkwit w XIX i XX wieku aż po czasy współczesne, charakteryzujące się enklawą eksperymentów w pełni realizujących postulat *correspondance des artes*.

Część pierwsza artykułu, wprowadzająca w poruszone przeze mnie zagadnienie, stanowi punkt wyjścia do późniejszych rozważań na temat opieki konserwatorskiej sztuki współczesnej, którą omówię na podstawie wybranych przykładów, znanych mi z bezpośredniego doświadczenia.

Sztuka w swych dziejach poddawana jest nieustannym przemianom – to pozornie oczywiste, ale chyba nigdy dotąd nie zmieniała tak diametralnie swego oblicza jak obecnie. Czy i w jaki sposób tradycja syntezy sztuk trwa i rozwija się na przestrzeni epok? Czy jest obecna w sztuce nowoczesnej, współczesnej, wizualnej, transdyscyplinarnej – która wymyka się konwencji i tradycyjnym dyscyplinom artystycznym? A jeśli tak – to w jaki sposób możemy zachować aktualne dziedzictwo sztuk wizualnych, łączących idee syntezy sztuk, dla przyszłych pokoleń?

### Tradycja syntezy sztuk na przestrzeni epok

„Współbrzmienie różnych dzieł i różnych dziedzin sztuki syntezą jeszcze nie jest, bowiem chodzi o całkowite scalenie się poszczególnych dzieł, które w ten sposób stworzą niejako nowe, doskonale zharmonizowane całości, będące organiczną jednością poszczególnych elementów składowych. Stąd używa się również określenia: integracja sztuk”<sup>1</sup>.

Termin „synteza sztuk” wywodzi się z romantycznej teorii sztuki, a rozumiany jako wspólnota wypowiedzi, mimo różnorodności tworzywa, trwa jako naturalny instynkt człowieka. Do dziś jednak synteza sztuk jest traktowana wybiórczo, a jej ogromny rozkwit przypisuje się głównie niemieckiej sztuce XIX wieku, posługując się terminem *Gesamtkunstwerk* (dzieło totalne). Tymczasem uniwersalny język sztuki łączy wszystkie wypowiedzi twórcze ludzi, a koncepcja syntezy sztuk sięga epok dawnych, objawiając się w nich na różne sposoby.

Pierwsze ślady syntezy sztuk można zauważyć już w sztuce prehistorycznej, określanej jako „zespół naskalnych malowideł ściennych”. Z perspektywy ostatnich badań<sup>2</sup> są to jednak nie tylko malowidła, ale również ślady syntezy sztuk: totalnej, wizualnej, otwartej, medytacyjno-dźwiękowej z elementami rytuału, efemerycznej, wykonanej przy współpracy wielu osób z konkretnego plemienia, tworzących wspólne performatywne działanie<sup>3</sup>. Niestety kilkadziesiąt lat wyniszczającej eksploatacji, najazdy turystów, atak mikrobiologiczny, zła kwalifikacja wartości, brak empatii i kompleksowego traktowania jaskiń jako spuścizny kulturowej całego świata zaowocowały decyzją o zamknięciu jaskiń Chauveta i Lascaux. Zamiast tego pozostały nam internetowe wizualizacje, stworzona ogromny-

mi nakładami finansowymi replika groty Lascaux oraz rejestracja filmowa Wernera Herzoga, *Jaskinia zapomnianych snów*<sup>4</sup>.

Równie silny związek sztuki z obrzędami, rytuałem i magią możemy zaobserwować w późniejszych epokach. Egipcjanie, nazywając artystów twórcami życia, doskonale rozumeli witalne znaczenie sztuki. Pod względem rozumienia syntezy sztuk Egipt był ważnym prekursorem antycznej tradycji. Grecy okazywali szacunek i empatię wobec osiągnięć Egipcjan, byli nią zafascynowani, a Platon wysoko cenił ich sztukę, stawiając ją za wzór swoim współczesnym<sup>5</sup>. Poprzez egipskie hieroglify (z gr. święte znaki), w których związek słowa i obrazu w piktogramach stał się podstawą nowożytnego literatury wizualnej, po greckie i rzymskie powiązanie w lirycie muzyki i tekstu – jako wiersza melicznego (z gr. *melos* – melodia) – jednym z najważniejszych elementów greckiego ideału był rozwój wszystkich, cielesnych i duchowych, zdolności. Sztuka była ściśle związana z religią, rytuałem i mitem, co szczególnie widać w rozwoju instrumentów muzycznych, gatunków muzycznych i literackich – właśnie w dramacie greckim nastąpiło pełne zespolenie słowa, muzyki i tańca<sup>6</sup>.

Naturalną kontynuacją sztuki greckiej jest sztuka rzymska, zatem nie zawsze udaje się ustalić granice pomiędzy hellenistyczną a rzymską twórczością artystyczną. Idee humanizmu *humanitas* – jak je nazywał Pliniusz, przyjęte od Greków, budziły entuzjazm wśród Rzymian, wychodząc poza obszary kolonii rozrzuconych wokół Morza Śródziemnego. Dziedzictwo antycznej syntezy sztuk przetrwało na terenach niekiedy bardzo odległych od Rzymu, a jej spuścizna była obecna przez całe średniowiecze, a nawet czasy nowożytności, zaczynając od renesansu, aż po współczesność. W sposób naturalny wiele dzieł średniowiecznych ma charakter wielodyscyplinarny, jak choćby przejęta z dziedzictwa Rzymu litera rzymska, tak zwana kapituła, dała początek literaturze Europy i z niewielkimi zmianami jest używana do dziś, obok innych krojów liter, na całym świecie. Po raz pierwszy w dziejach umiejętność pisania liter Rzymianie podnieśli do rangi sztuki, zatem osiągnięcia starożytnych stały się niejednokrotnie wzorem dla średniowiecza i czasów nowożytnych, zwłaszcza bowiem na ziemiach włoskich i w Bizancjum odnajdujemy pozostałości antyku ocalałe przed najazdem Arabów.

W niezwykle sposób przedstawia się synteza sztuk w średniowieczu – było ono epoką sensualną, przejawiającą ogromną wrażliwość na wspólnotę sztuk, co widoczne jest między innymi w tematyce *ars moriendi* (łac. sztuka umierania), podejmowanej w sposób literacki. Zamiłowanie do ksiąg rękopiśmiennych, pieczołowicie tworzonej przez mnichów, ilu-

» 1 P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 97.

» 2 Wyniki badań z groty Chauveta – 2010 r., z jaskini Blombos – 2011 r.

» 3 M. Kocur, *Przedmowa*, Źródła teatru, <http://www.zrodlateatru.pl/stronaGlowna> (9.04.2016).

» 4 *Jaskinia zapomnianych snów*, reż. W. Herzog, Francja, Kanada, Niemcy, USA, Wielka Brytania 2010, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_seBLulQjU](https://www.youtube.com/watch?v=W_seBLulQjU) (6.01.2016).

» 5 E. Drioton, *Egipt faraonów*, przeł. B. Tyloch, Warszawa 1970, s. 344.

» 6 M.L. Bernhard, *Sztuka Grecji*, Warszawa 1980, s. 35.

minatorów w klasztorach bibliotekach było odzwierciedleniem maksymy *ut pictura poesis*, czyli „obraz powinien być jak poemat i opowiadać jakąś historię, zaś malowanie opowieści miało nauczać i kształcić umysł”<sup>7</sup>. Bogato ilustrowane księgi łączyły ręczną kaligrafię pisanego tekstu literackiego czy filozoficznego z przepiękną oprawą plastyczną w formie barwnych iluminacji i malarskich akwarel, których okładki często wzbogacano drogimi kamieniami.

Księgi takie, niezależnie od ich tematu i jakości artystycznej, są dziełami średniowiecznej syntezy sztuk, bowiem odbiorca równocześnie czytał i „widział” dzieło, a wynalezienie u schyłku epoki druku tylko pobudziło artystów do podnoszenia poziomu tej sztuki w okresach późniejszych. Choć dla „twórców renesansu sztuka nie przestała być jednym z narzędzi naukowego poznawania świata i miała wartość wiedzy naukowej”<sup>8</sup>, to artyści nadal respektowali kreację, wyobraźnię, przywoływali wątki antyczne, starożytne, a teoretyczne podstawy syntezy sztuk pobierali z filozofii i estetyki neoplatonizmu. Pośród wielu wybitnych twórców epoki humanizmu warto wspomnieć Rafaela Santi, który został wybrany przez papieża Leona X na konserwatora pontyfikalnego Watykanu, stając się tym samym pierwszym konserwatorem w dziejach świata. Takie myślenie ówczesnych świadczy o dużym szacunku i pokorze wobec spuścizny dawnych pokoleń oraz świadomości ich zachowania dla przyszłości, bowiem „dzieło sztuki mogło być inspiracją dla innego dzieła sztuki”<sup>9</sup>. To wiek XVII odkrył jednak w dziedzictwie antyku wszystko to, czego nie zdołał dostrzec renesans, a myślenie o formalnej jedności wszystkich sztuk właśnie w baroku rozwinęło się najpełniej. Rozkwit syntezy sztuk odbywał się na wszystkich polach, na przykład praktycznie całe wnętrza świątyń służyły zarówno liturgii, jak i koncertom muzycznym.

Rozumienie bytu jako jedności elementów duchowych i materialnych miało odzwierciedlenie w sztuce między innymi poprzez literaturę, słowniki pojęć, wydawnictwa książkowe. Przykładem literatury wizualnej jest zespolenie typografii z malarskim przedstawieniem tekstu w formie drzewa, berła, kielicha czy gwiazdy ze wspaniałymi ilustrowanymi drzeworytami w *Ikonologii* Cesarego Ripy. Sztuka XVII wieku przedstawiana jest często w formie *theatrum sacrum*, będącego połączeniem malarstwa, rzeźby, teatru, światła i muzyki, które potęgowało u odbiorców silne emocje i doznania na różnych obszarach percepcji. Barokową syntezę sztuk najpełniej urzeczywistniała opera, łącząca muzykę (kompozycja tworząca fundament dźwiękowy), malarstwo (wspaniałe scenografie), teatr (inscenizacja) oraz literaturę (wyśpiewywane libretto).

» 7 U. Jonasz, *Słuchając, czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010, s. 50.

» 8 Ibidem, s. 53.

» 9 Ibidem.

W rygorystycznym oświeceniu synteza sztuk przetrwała w operze, czego przykładem może być choćby twórczość Mozarta, jednak to w romantyzmie nastąpiło całkowite spełnienie syntezy sztuk, określane jako *correspondance des artes* (z fr. wspólnota sztuk) lub potocznie braterstwo sztuk, mające solidne wsparcie w filozofii Hegla<sup>10</sup>.

Wspólną, romantyczną świadomość artystyczną budowali nie tylko artyści, ale też pisarze, muzycy, tancerze, architekci, poeci czy dziennikarze. Poprzez dyskusje w tak szerokim gronie wymiana informacji między artystami i teoretykami sprzyjała powstawaniu dzieł mających na celu połączenie wszystkich dziedzin sztuk w Wagnerowskie „dzieło totalne” – *Gesamtkunstwerk*. Nie sposób omówić tutaj całego indywidualnego oblicza romantyzmu, zwłaszcza w malarstwie, ale warto wspomnieć o rozkwicie dramatu romantycznego. Atmosfera wzajemnych relacji i inspiracji *correspondance des arts*, interdyscyplinarny dialog XIX wieku wpłynął również na wiek XX. Wraz z nowym stuleciem, schyłkowym nastrojem *fin de siècle*, dzięki osiągnięciom technicznym rozpoczął się okres nagłych przemian cywilizacyjnych i artystycznych. Na płótnach fowistów, kubiistów, futurystów i ekspresjonistów znalazł swój wyraz okres burzliwych przemian w sztuce. Wassily Kandinsky tworzył obrazy będące „akordem form rysunkowych i barwnych, które istnieją same dla siebie”, Malewicz, chcąc „uwolnić sztukę od balastu świata przedmiotowego”, maluje *Czarny kwadrat na białym tle*. Picasso zaczyna konstruować z byle jakich materiałów przestrzenne obiekty nie będące ani malarstwem, ani rzeźbą, a Duchamp żąda miejsca na wystawie dla muszli klozetowej<sup>11</sup>. Czas awangard to czas niespotykanego w dziejach myśli o sztuce wysiłku teoretycznego, podjętego w głównej mierze przez samych artystów. Szukając intelektualnego podłoża lub duchowego odniesienia dla swoich poczynań twórczych, artyści zwracali się zarówno w kierunku poszukiwań naukowych, matematyczno-fizycznych, w tym szczególnie wówczas pobudzającym teoriom czasu i przestrzeni oraz objaśniającej tajemnicę wnętrza ludzkiej psychiki psychoanalizie Freudowskiej, jak i ku nurtom mistyczno-spirytualistycznym: teozofii, antropozofii, okultyzmowi<sup>12</sup>. Otwarcie na inne środki wyrazu, inny świat wrażliwości towarzyszyło poszerzanie się wiedzy o istocie tych zjawisk i ich miejscu w kulturze ludzkiej. Młodzi artyści, rozstający się na początku stulecia z obowiązującym sposobem przedstawiania świata, zwracali swe zainteresowanie ku źródłom i początkom sztuki. Fascynowały ich formy pierwotne, w których chcieli odnaleźć samą istotę kształtu.

W ciągu ubiegłego stulecia coraz silniej narastało przekonanie, głoszone zwłaszcza przez artystów „niezależnych”, że sztuka jest dziedzina

» 10 Ekspresja ducha czasu – *Zeitgeist*, ducha narodu – *Volkgeist*.

» 11 B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989, s. 187.

» 12 A. Kotulanka, *Kronika nowej sztuki 1855–1960*, Kraków 1966, s. 896.



całkowicie wolną od wszelkich powinności, pozaartystycznych celów i jest przede wszystkim niczym nieskrepowaną kreacją. Być może właśnie postępująca autonomizacja sztuki, oderwanie jej od tradycyjnych funkcji i powinności sprawiły, że możliwe stały się tak rewolucyjne zmiany, jakie podjęto w początkach XX wieku, które jednak nie spowodowały załamania się koncepcji syntezy sztuk. Trwała ona zarówno u purystów, między innymi Le Corbusiera, który stwierdził, że: „architektura i sztuki plastyczne nie są sprawami stojącymi obok siebie, stanowią całość”<sup>13</sup>; w projektach i realizacjach koncepcji architektury barwnej, artystów z grupy De Stijl; w dziełach awangardy rosyjskiej hołdujących idei organicznej jedności wszystkich sztuk; w dziełach dadaistów traktujących sztukę jako kreacjonizm, radość z każdego przejawu życia czy surrealistów uważających, że wszystko może być dowolnie we wszystko przeobrażone. Wpływ surrealizmu był nie tylko rozległy, był też długotrwały. Ważne inspiracje zawdzięczają surrealizmowi film, grafika użytkowa, przede wszystkim plakat, reklama, a w późniejszym okresie grafika reklamowa. Sama sztuka zaadaptuje z czasem część mechanizmów kultury masowej. Sposób obrazowania komiksów, fotografia, budowa telewizyjnego przekazu, retoryka reklamy, komputer, a wreszcie wideo staną się nowym wcieleniem koncepcji syntezy sztuk XX wieku. W pełni korzystają z niej nurty sztuki nowoczesnej: pop-art, happening, fluxus, performans, minimal art, konceptualizm, sztuka efemeryczna i formy przestrzenne, takie jak environments, instalacja, eat art, land art, działania intermedialne, multimedialne, w których wizualnymi środkami stają się między innymi obraz, światło, ruch, muzyka, projekcje slajdów, wideo, film, rytuały, zdarzenia teatralne, baletowe i tak dalej.

Skłonność do zamazywania granic dyscyplin i gatunków, wreszcie rozbicia tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki to jedna z najbardziej rzucających się w oczy cech sztuki współczesnej. Dziedzictwo naszej kultury obejmuje więc nie tylko zjawiska i przedmioty, ale również odnosi się do dziedzin rozwoju umysłowego.

W tym nowym, szerszym zakresie niezbędnym staje się powrót do myślenia i odbierania sztuki nowoczesnej w kategoriach syntezy sztuk czy sztuki totalnej, integrującej różne media, różne elementy i formy, takie jak plastyka, muzyka, poezja, performans, projekcje wideo, elementy sensoryczne: zapach, dotyk, udział widza – co od współczesnego odbiorcy wymaga elastycznego podejścia do „dzieła otwartego”, używając pojęcia Umberto Eco. Skoro obecna sztuka jest specyficznym zjawiskiem o bardzo szerokim zakresie oddziaływania, to możemy stwierdzić, zwłaszcza przy sztuce efemerycznej, że idea tej sztuki bywa nieczytelna bez komentarza autora i dokumentacji.

### **Drzewo wiedzy – Żywotność sztuki. Wywiady z artystami poznańskimi**

Świadomość tego, że sztuka ma długą historię, że tworzone dzieło nie jest zawieszane w nieokreślonym obszarze bez żadnych odniesień, lecz posiada daleko sięgające, dające się określić korzenie i rytuały, miała rozmaity, korzystny i niekorzystny wpływ na twórczość artystyczną. I chyba w takich właśnie okolicznościach pojawiały się najlepsze warunki do powstania dzieł wielkich, gdy twórcy obdarzeni głęboką innowacją mieli zarazem naturalny, żywy stosunek do tradycji.

Żyjemy w czasach, w których sztuka współczesna często pozostaje w sferze eksperymentowania, a w szeroko pojętych sztukach wizualnych jej istotą stają się akcje happeningowe, elementy teatru, ruchu, rytuału, koncepcji, filmu, tańca, opery, form przestrzennych, takich jak environments, instalacji, w tym prac o rolach, które należy respektować: kinetycznych, funkcjonalnych i innych. Sztuka współczesna to zarówno ta „tradycyjna” w swojej formie, treści, użytych materiałach i technikach, jak i ta „postępowa, nowoczesna” w sensie zerwania z tradycją, posługująca się nieznanymi lub niestosowanymi poprzednio materiałami i formalnymi środkami wyrazu. Choć pełen opis jej technologii, ekspresji i siły działania na odbiorcę jest praktycznie niemożliwy, to szybkość zmian i rozległość tendencji w szeroko pojętych sztukach wizualnych stwarza konieczność autokomentarza twórców. Tym bardziej wydaje się zasadne tworzenie baz danych skupiających możliwie jak najwięcej informacji o artystach, ich twórczości i dziełach sztuki współczesnej na zasadzie wiedzy „z pierwszej ręki” – to znaczy wywiadu z artystą/autorem – dopóki jest taka możliwość.

Takie założenia od lat towarzyszą rozwojowi teorii opieki konserwatorsko-kuratorskiej nad kolekcją sztuki współczesnej, przyjętej w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Prace przy komputerowej dokumentacji i prezentacji dziedzictwa sztuki nowoczesnej oraz wieloletnie budowanie materiałów do wywiadów z artystami środowiska poznańskiego zaprezentowane zostały w kilkunastu publikacjach polskich i międzynarodowych oraz w seriach wydawniczych *Zachować dla przyszłości*<sup>14</sup>.

Przewodnią ideą całego cyklu stało się utrwalenie ulotnej teraźniejszości działań twórców środowiska poznańskiego, przekaz autorskich interpretacji własnej spuścizny, rejestracje bezpośrednio czynione w pracowniach twórców. Publikacja przedstawia istotne zagadnienia ochrony sztuki nowoczesnej poznane z pierwszej ręki w wyniku obszernych rozmów z dziesięcioma poznańskimi artystami. Swoim czasem i doświadczeniem podzielili się

» 13 P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 100.

» 14 I. Szmelter, M.M. Korona, J. Gramatyka (red.), *Sztuka dla nas i potomnych – „drzewo wiedzy”: o współczesnych artystach poznańskich – żywotność sztuki*, DVD, Poznań 2012.

z nami między innymi: Andrzej Banachowicz, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Włodzimierz Dudkowiak, Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Mariusz Kruk, Andrzej Kurzawski, Wojciech Müller i Andrzej Zdanowicz. W formie pisemnej przedstawione zostały skróty wywiadów, których całość dostępna jest na płytach DVD: *Zachować dla przyszłości – Artyści poznańscy*<sup>15</sup>, w publikacji *Drzewo wiedzy – Żywotność sztuki*<sup>16</sup>. Jako kontynuacja projektu, część druga pod tym samym tytułem ukaże się drukiem w 2016/2017 roku.

Twórcy projektu mają świadomość, że publikacje te w przyszłości mogą ułatwić zrozumienie, identyfikację problemów, konserwację lub ewentualne rekonstrukcje zniszczonych dzieł. Prezentowane tu „autorskie credo” to wypowiedzi artystów o idei, przesłaniu ich prac, znaczeniu ich dzieł, które są szczególnie istotne wobec złożonej spuścizny współczesnej sztuki wizualnej, często wychodzącej poza bariery dyscyplin plastycznych, przez co prawdziwa idea ich sztuki może ulec manipulacji, zniszczeniu lub stanie się trudna do zrozumienia. To spojrzenie „z drugiej strony sztuki” na twórczość, kryjącą w sobie nie tylko głębię idei i przesłania, ale także wiele tajemnic technologicznych, emocje procesu twórczego, pokazanie rytuału pracy i myśli twórczej poprzez poznanie osobowości artystów, tajników ich warsztatu, dzięki którym znajomości ich dzieła mogą przetrwać pod opieką konserwatorów. Niezbędnym w dociekaniach stało się również pragmatyczne pytanie o zgodę i możliwości konserwacji – restauracji danego dzieła, polecane przez autorów aranżacje wystawiennicze oraz sposoby dokumentowania intencji artysty.

### **Współczesna konserwacja – rytuał opieki wobec dziedzictwa sztuki nowoczesnej na przykładzie prac Jana Berdyszaka i Wojciecha Müllera**

Podczas gdy dziełem sztuki określa się dziś każdy przejaw działalności artystycznej, począwszy od obrazu w tradycyjnym ujęciu tego słowa, aż do sztuki „akcji”, rodzi się pytanie: czy artysta przy tworzeniu obiektu przemyślał i zaplanował jego funkcjonowanie jako dzieła sztuki, czy może obiekt powstał w wyniku niepohamowanej ekspresji? Skoro nie ma zgody co do tego, co jest sztuką, a co nią nie jest, jakie czynności, procesy, rytuały, utwory ludzkie należy określić mianem sztuki, a jakie nie, to czy w ogóle współczesny konserwator jest potrzebny przy tego rodzaju dziedzictwie? A jeżeli tak, to – mówiąc kolokwialnie – jakiego rodzaju metody konserwatorskie powinien zastosować, zwłaszcza w przypadku sztuki efemerycznej, łączącej w sobie idee syntezy sztuk?

» 15 I. Szmelter, M.M. Korona, J. Gramatyka (red.), *Zachować dla przyszłości artyści poznańscy*, DVD, Poznań 2005.

» 16 *Sztuka dla nas i potomnych...*

Sztuka współczesna pozostaje najczęściej w sferze nieustannego eksperymentowania, co skutkuje odejściem od tradycyjnych technologii i technik oraz obiektami całkowicie autonomicznymi i otwartymi na twórczy odbiór. Każdy twórca, który sięga po nowy, niesprawdzony materiał i używa go w dowolny sposób, naraża swoją pracę na ryzyko nieoczekiwanych efektów, później płacąc często nieznaną cenę. Dlatego badacza sztuki współczesnej zawsze cieszą deklaracje tych twórców, którzy mają świadomość poprawnego budowania obiektu sztuki od strony technologii, dokumentacji czy rejestracji działań o naturze efemerycznej.

Bliski związek z materiał malarską, ale jakże inną widzimy w pracach poznańskiego artysty Jana Berdyszaka (1934–2014), czego doświadczamy, zapoznając się z jego efemerycznymi, na wskroś nowoczesnymi świetlnymi instalacjami. Jako przykład posłuży praca *Wejść w światło*, która została ściśle dostosowana do zastanej przestrzeni. Na suficie toruńskiego Centrum Sztuki Współczesnej rozmieszczono sieć kabli, z których zwisało nieregularnie kilkanaście jarzących się na niebiesko świetlówek. Część z nich dolnym krańcem wisiała pół metra nad podłogą, część wznosiła się wyżej, pod sam sufit. Dzięki nieregularnym odległościom między zawieszonymi pionami świetlówek widz mógł się poruszać swobodnie, a całość kompozycji miała charakter nieregularnych korytarzy bądź świetlnych rzędów. Tytuł instalacji jest bezpośrednim zwróceniem się do odbiorcy, który do pełnego odczytania sensoryczności dzieła musi zaangażować nie tylko zmysł wzroku, ale również swoją cielesność poprzez rytuał fizycznego zanurzenia się w mocnym, żarzącym się błękicie jak w przejrzystej, spokojnej wodzie. Podobnie jak w morskich głębinach, tutaj także intensywność widzenia ulega zniekształceniu. Przez blask świetlówek fizyczna namacalność instalacji, jej odległość, kontury, harmonia ulegają zatarciu, bowiem „rzecz dzieje się prawie na granicy widzialności, a światło – wbrew oczekiwaniom i przyzwyczajeniom – nie sprzyja wyjaśnieniu sytuacji i oswojeniu tego, co przed oczami [...]. Stąd, wchodząc w światło, odbiorca zaczyna intensywnie odczuwać obecność swojego ciała i zanurzać się nie tylko w błękitną poświatę, lecz również w siebie”<sup>17</sup>.

Z materialnego punktu widzenia forma zachowania, zabezpieczenia lub odtworzenia tkanki dzieła jest jasna: poprzez elementy konserwacji zapobiegawczej, aktywnej (przy zgodzie artysty na wymianę elementów *ready-made*) konserwacji – restauracji według przyjętych norm i zgodnie z etapami projektu konserwatorskiego<sup>18</sup>.

» 17 J. Berdyszak, *Gęstość cienia, pomiędzy światłem a ciemnością*, Toruń 2012, s. 15.

» 18 I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej – jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1-4(72-75)/2008, s. 10–13.

Mamy tu jednak do czynienia nie tylko z materią, ale również z przestrzenią i światłem, ponieważ określona przestrzeń ekspozycyjna jest ściśle związana z odczytaniem prawidłowej intencji artysty. Tym, co stanowi o całości instalacji, są przede wszystkim idea, intencja, kontekst, funkcja, przestrzeń, czas, historia, proces tworzenia, oświetlenie, ekspozycja, aranżacja – czyli elementy niematerialne, efemeryczne oraz w dalszych etapach problemy związane z wystawianiem, przechowywaniem i transportem dzieła. Te wszystkie zagadnienia i ich różnorodność stawiają współczesnego konserwatora w bardzo trudnej sytuacji wobec zastanej instalacji tworzonej tylko na czas jednej wystawy. Każde dzieło sztuki zatem musi być traktowane indywidualnie również w sensie poznawczym, ponieważ właściwe rozpoznanie jest podstawą prawidłowej opieki, zarówno w zakresie konserwacji, jak i dokumentacji. Wymaga to od historyków sztuki i samych konserwatorów zaangażowania i przede wszystkim dużego respektu wobec zastanego dzieła.

Gdy po dziełach o naturze efemerycznej, będącej przykładem syntezy sztuk, pozostaje dokumentacja i archiwalne świadectwa, dochodzi do „konserwacji poprzez dokumentację”<sup>19</sup>, a jeśli jej nie ma – do zainicjowania dokumentacji, rejestracji obiektu, badania, rozpoznania pracy i kontekstu jej powstania. Dlatego tak istotne jest poznanie oryginalnej intencji autora, jego spuścizny, idei jego prac. Często stworzona na nowo praca o wielu elementach składowych, zwłaszcza w innym wnętrzu, nie jest już taka sama jak poprzednio. A jak pokazuje życie, błędy w dziedzinie nadinterpretacji kuratorów i konserwatorów mogą znacząco wypaczyć sens i znaczenie każdego przekazu artystycznego, a co dopiero przekazu sztuki współczesnej.

Przykładem myślenia kategoriami sztuki totalnej, integrującej różne media może być twórczość kolejnego poznańskiego artysty, Wojciecha Müllera, którego prace sięgają do fotografii, projekcji światła, zapisu wideo i druku offsetowego. Tworzy on parateatralne aranżacje, anektując przestrzeń, światło, dźwięk oraz często rytuał tańca i ruchu, których całość nie powinna być określana kategoriami sztuk plastycznych, ale kategoriami multiwizualnymi bądź teatralnymi. Powstaje swoiste dzieło totalne, zbliżone w założeniu do Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Cytując za artystą: „Nawet jeżeli pokazuję prace podobnych zestawów czy też cykle, które pojawiają się w innych wnętrzach lub otoczeniu, to i tak one funkcjonują inaczej. Będąc na wystawie, przeżywamy emocje. [...] Spowodowane są one zdarzeniem, dźwiękiem, szmerem rozmów, atmosferą budowaną w trakcie tego wydarzenia. Może także pojawić się grupa ludzi o innym sposobie poruszania się albo zachowania się – i już jest inaczej. Zatrzymanie tego

w jakiejś formie dokumentu, np. fotografii, filmu, zapisu dźwiękowego zawsze będzie ułamkowe, ale to jest ryzyko tego typu działań”<sup>20</sup>.

Oczywiście zarówno emocje, jak i wspomnienia mają charakter dynamiczny i zmieniają się w czasie. Reakcja odbiorcy na instalacje efemeryczne nigdy nie będzie dokładnie taka sama jak wspomnienie o niej, a przywoływany oczami wyobraźni obraz będzie się zmieniał. Jak przyznaje sam artysta: „W działaniach we wnętrzu byli często także «użyci» ludzie – jako aktorzy, którzy poruszali formy dużych kurtyn z tkanin, nadmuchiwanych form przestrzennych. Była projekcja, światła, wykonywane na żywo dźwięki przez zaproszonych muzyków. To miało formę interakcji w stronę publiczności [...], ale mam żal do siebie, że zrealizowałem kilka wystaw w bardzo interesujących sytuacjach i wnętrzach [...]. Pokazałem prace, z których jestem zadowolony, ale tak naprawdę to istnieją one tylko w mojej pamięci, bo nie ma po nich żadnego śladu [...]. Nie było czasu, żeby zrobić choć jedno zdjęcie...”<sup>21</sup>.

Prezentowane pokrótce przykłady prac w pełni uzasadniają tryb postępowania, określane jako „konserwacja poprzez dokumentację”, zwłaszcza gdy mamy do czynienia ze sztuką natury efemerycznej, zjawiskami czy działaniami artystycznymi z nimi związanymi. Idea tej sztuki bywa nieczytelna bez komentarza autora i dokumentacji, dlatego odkrycie intencji artysty jest pierwszym krokiem przed przystąpieniem do procesu konserwacji. Oczywiście naturalną częścią każdego działania konserwatorskiego powinna być próba określenia, jak bardzo dzieło sztuki zmieniło się w czasie. W sytuacji, gdy nie można bezpośrednio współpracować z artystą, cenne informacje uzyskuje się na podstawie danych źródłowych, analizy i badania estetyki czy filozofii twórczości danego artysty oraz poprzez porównanie różnych jego dzieł. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie zawsze udaje się uzyskać tego typu informacje.

### **Dzieła natury synestezyjnej – jak dokumentować i rekonstruować doznania?**

Przykładem próby rekonstrukcji pracy na podstawie dokumentacji i źródeł, które przetrwały, mogą być niektóre dzieła synestezyjne, łączące koncepcje Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*, które w tym przypadku stanowią połączenie dźwięku i obrazu.

Aby omówić to zagadnienie, należy zadać sobie pytanie: czym jest synestezja. Choć nazwa ta pojawiła się w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, tak naprawdę już przez stulecia ludzie zastanawiali się nad „symbiozą” i relacją między barwą a muzyką. Słowo ‘synestezja’ pochodzi od

» 20 *Sztuka dla nas i potomnych...*

» 21 *Ibidem*

» 19 *Ibidem*, s. 13.

„[...] greckiego słowa *synaesthesia* – czyli ‘równoczesne postrzeganie’ od *syn* – razem i *aesthesia* – poznanie poprzez zmysły. Jest to stan lub zdolność, w której doświadczenia jednego zmysłu (np. wzroku) wywołują również doświadczenia charakterystyczne dla innych zmysłów, na przykład odbieranie niskich dźwięków wywołuje wrażenie miękkości, barwa niebieska odczuwana jest jako chłodna, obraz litery lub cyfry budzi skojarzenia kolorystyczne itp.”<sup>22</sup>.

Śladów synestezji możemy się doszukiwać w wielu dziełach na przestrzeni różnych epok, jednak myślenie kategorią synestezji w sztuce popularyzuje się zwłaszcza na przełomie XVI i XVII wieku, w czasach Pragi rudolfińskiej. Rudolf II, przenosząc stolicę cesarstwa do Pragi, miał wizję łączenia „wszystkiego” ze sobą, dzięki czemu zostanie zrozumiane. W tym celu do współpracy zaproszeni zostali wówczas wybitni uczeni, muzycy, kompozytorzy i artyści, tacy jak na przykład Giuseppe Arcimboldo, który w szczególny sposób przenosił wizję Rudolfa II w obszary malarstwa. Wśród jego zachowanych rysunków i zapisków odnajdujemy opisy procesów tworzenia doznań wielozmysłowych, stanowiących połączenie matematyki, barwy czy – jak mówił sam Arcimboldo – geometrii dźwięku.

Wiek XVII i XVIII to okres rozkwitu syntezy dźwięku i barwy, czyli obszaru synestezji, którą nie tylko starano się zbadać, odszukać, opisać, zrozumieć, ale również tworzono konkretne przedmioty i instrumenty, na przykładzie których to zagadnienie odtwarzano i pokazywano. Wraz z przełomową pracą Louisa Bertranda Castela *L'Optique des couleurs* (Optyka barw), Newtonowską tarczą modelu barw, barwnymi instrumentami do odtwarzania barwy, tak zwanymi organami barwnymi, wchodzimy w XIX wiek, kiedy dzięki *correspondance des artes* synestezja zaczęła odgrywać ważną rolę w dziełach takich twórców, jak: Johann Wolfgang von Goethe, Eugène Delacroix, Fryderyk Chopin, James Whistler, Paul Gauguin, Odilon Redon, Ryszard Wagner, František Kupka, Paul Klee, Henri Matisse i oczywiście słynnego synestetyka Wassily'ego Kandinskiego, który w swoim abstrakcyjnym malarstwie odnosił się zarówno do muzyki, jak i wrażeń dotykowych.

Wiek XX to epoka filmu, w którym nastąpił „prawdziwy rozkwit dzieł syntetyzujących dźwięk i obraz (dzieła audiowizualne to zdecydowana większość sztuki odwołującej się do wielu zmysłów jednocześnie)”<sup>23</sup>. To właśnie wtedy nastąpiła pełna synteza sztuk, ponieważ to, co jest zapisem w partyturze muzycznej, dźwiękiem w słyszeniu, a barwą w widzeniu, zostało w pełni ujęte i zespolone w kadrze filmowym. Dzięki rozwojowi techniki zaistniały możliwości rekonstrukcji dzieł natury synestezyjnej, które do tej pory zachowały się tylko w formach dokumentacji. W 2010 roku

zostało odtworzone i zaprezentowane jedno z największych dzieł Aleksandra Skriabina, *Prometeusz. Poemat ognia* – mówi o nim sam artysta, był tworzony przez prawie 20 lat nie tylko w postaci partytury muzycznej, ale również partytury barwnej. Autorzy rekonstrukcji dokładnie analizowali możliwości odtworzenia Skriabinowskich zapisów muzycznych w zakresie ekspresji światła i barwy, przestrzeni sali koncertowej, wskazanych przez artystę, ze współczesnymi możliwościami poprawnego odtworzenia idei dzieła. Dzięki dokładnym badaniom dokumentów, pracom z zakresu właściwej konserwacji i wiedzy o artyście dominanty barwne i toniczne zostały przeniesione na obszar świetlny, a poemat *Prometeusz* po prawie stu latach został po raz pierwszy odtworzony. Tego typu działania, czyli fizyczną rekonstrukcję zachowanej dokumentacji dzieł o naturze synestezyjnej, podjęto również w przypadku *V sonaty* Siergieja Rachmaninowa, którą dzięki współczesnym możliwościom świetlnowo-wizualnym zaprezentowano w 2015 roku na festiwalu muzycznym w Bergerac. Finalne prezentacje obu dzieł można obejrzeć w internecie<sup>24</sup>.

Współczesność daje nam szerokie spectrum mediów cyfrowych i nowoczesnych technologii, które możemy dowolnie wykorzystać do nowego rodzaju dokumentacji, rejestracji i rekonstrukcji dzieła, ze względu zaś na interdyscyplinarność obecnej sztuki powinno się przyjąć paradygmat jej opieki o charakterze otwartym. Skoro każde dzieło sztuki jest zatem wytworem niepowtarzalnym: począwszy od obrazu w pojęciu tradycyjnym, aż do każdego przejawu działalności artystycznej – sztuki konceptualnej, eksperymentalnych odcisków ciała ludzkiego, sztuki „akcji”, przedmiotów, roślin, sztuki efemerycznej, synestezyjnej, form przestrzennych, jak environments, instalacja, happening, performans, działań parateatralnych, anektujących elementy zmysłów, tańca, muzyki, obrazu, ruchu, wszelkiego rodzaju rytuałów cielesnych, haptycznych, audiowizualnych i tak dalej – wraz z rozpoczęciem badań konserwatorskich, rozpoznaniem i ekspertyzą w kolejnym etapie powinna nastąpić realizacja opieki zgodnie z przyjętym projektem konserwatorsko-kuratorskim<sup>25</sup>.

## Podsumowanie

Sztuka jest zatem wynikiem historii ludzkich wytworów, bowiem w tych dziełach zawarte są zarówno bieg historii – od momentu powstania, po dzień dzisiejszy – jak i byt człowieka, zbiór jego indywidualnych doświadczeń, emocji, medytacji oraz przekonań religijnych, społecznych bądź

» 22 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Synestezja> (5.03.2016).

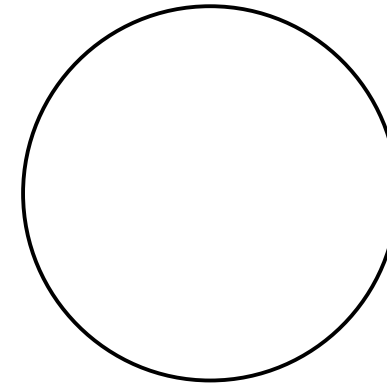
» 23 <http://www.fpiec.pl/post/2015/07/23/synestezja> (5.03.2016).

» 24 *Scriabin's Prometheus: Poem of Fire*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>; *Scriabin Rachmaninoff Synesthetic Perception Tamara Atschba*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=SCXyssh\\_eXg](https://www.youtube.com/watch?v=SCXyssh_eXg) (5.03.2016).

» 25 I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna...*, s. 12–13.

politycznych. Na pytanie, czy synteza sztuk jest obecna i czy trwa – odpowiedź, w moim odczuciu, jest jednoznaczna: trwa nadal, ponieważ jest enklawą eksperymentów, prezentowania nowej wrażliwości oraz odbiciem stanu ducha współczesności zarówno poprzez bunt przeciwko tradycji, jak i świadome obcowanie czy czerpanie z dziedzictwa sztuk plastycznych.

Na wiele jeszcze pytań, dotyczących problemu, jak konserwować sztukę współczesną, zawierającą efemeryczną ideę syntezy sztuk, nie ma w dalszym ciągu jednoznacznej odpowiedzi. Opieka i metody zachowania dzieł wielodyscyplinarnych wymagają od konserwatora i każdego opiekuna sztuki nowoczesnej nie tylko ogromnej wiedzy, zaangażowania, odpowiedzialności, empatii, dużego respektu wobec zastanego dzieła, rozpoznania indywidualnego rytuału pracy, kontekstu poznania oryginalnej intencji, idei pracy, ale również świadomości pokory i ograniczoności własnych sił poznawczych, i twórczych. Wraz z szybkością postępu technicznego i technologicznego świadomość nieustannego doksztalcania się powinna się stać wręcz obowiązkiem dla każdego opiekuna sztuki współczesnej. Równocześnie niezwykle ważne są autorskie wypowiedzi samych artystów, którzy dla prawidłowej interpretacji idei i przesłania prac powinni określić swoje stanowisko wobec konserwacji i dopuszczalnych ingerencji, materiałów i zabiegów dla utrwalenia ich twórczości. Gdy zawiodą wszystkie drogi ratowania współczesnego dziedzictwa, pozostaje wyłącznie metoda „konserwacji poprzez dokumentację”. Można mieć nadzieję, że przynajmniej w takiej formie przetrwa sztuka o efemerycznym charakterze, a także sztuka, której istotą jest nie tyle obiekt, ile sam proces. ●



## Zobaczyć nie znaczy zrozumieć: doświadczanie sztuki naskalnej

Sztuka naskalna, wizerunki namalowane lub wryte na powierzchniach skalnych, powstawała w kontekstach różnych kultur pod względem gospodarczym (głównie zbieracko-łowickich, ale także rolniczych i pasterskich), religijnym czy językowym. Biorąc pod uwagę fakt, że działo się to w różnych okresach (najstarsze wizerunki na skałach stworzono ponad 30 tysięcy lat temu, a najmłodsze w XX wieku) i różnych zakątkach świata, poszukiwanie jednej idei, która mogłaby wyjaśniać sztukę naskalną w całości, byłoby ryzykowne<sup>1</sup>. Jakkolwiek jednak każde zdarzenie kulturowe jest osadzone w określonym miejscu i czasie, szerszy ogląd sztuki naskalnej pozwala na bardziej ogólną refleksję, czym są/były wizerunki naskalne w swych określonych pierwotnych manifestacjach, co z kolei kieruje nas ku namysłowi nad tym, jak czytać „obrazy” namalowane lub wryte na skałach, to znaczy jakie potencjalne możliwości takiego „czytania”<sup>2</sup> dostrzegamy (mając na myśli odczytania ich pierwotnych sensów). W tym miejscu chciałbym postawić tezę, która w historii badań była przyjmowana różnie – od początkowej oczywistości, do częstej, później wręcz całkowitej

---

prof. UAM dr hab., wykładowca  
w Instytucie Wschodnim UAM,  
prowadził badania sztuki naskalnej  
w Azji Środkowej, Syberii, Afryce  
Południowej i Północnej, także  
w Ameryce jako stypendysta Fulbrighta.  
Szczególnie interesuje go problem  
interpretacji. Autor pionierskiej w Polsce  
monografii o sztuce naskalnej *Obrazy  
z przeszłości. Hermeneutyka sztuki  
naskalnej* (2009) oraz licznych publikacji  
międzynarodowych, np. w najnowszej  
syntezie *A Companion of Rock Art*  
(2014).

---

» 1 Należy jednak nadmienić, że pewne wspólne konteksty mogą sugerować poszukiwanie określonych uniwersaliów w kulturze, mogących się przekładać także na sztukę. Dotyczy to np. kultur łowiecko-zbierackich, wśród których często odnotowywana była zinstytucjonalizowana rola transu (traktowana jako wyróżnik szamańskiego typu kultury, choć por. A. Rozwadowski, *Obrazy z przeszłości: Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań 2009, s. 211–281) mogła wpłynąć na zbieżne kosmologie wśród takich społeczności, które nigdy nie były ze sobą w kontakcie, a w dalszej kolejności także na ich sztukę, która mogła „komentować” przeżycia transowe (np. J.D. Lewis-Williams, *A cosmos in stone: Interpreting religion and society through rock art*, Walnut Creek 2002; M. Wierciński, *W poszukiwaniu piękna i brzydoty na przykładzie sztuki naskalnej*, „Peculiarity of Man” 2003, t. 8, s. 433–475). Podobnie jest z animistyczną percepcją świata, która również jest uważana za cechę społeczności łowiecko-zbierackich (np. M. Brightman, V.E. Grotii, O. Ulturgasheva (red.), *Animism in rainforest tundra: Personhood, animals, plants and things in contemporary Amazonia and Siberia*, New York & Oxford 2012).

» 2 Zob. także A. Rozwadowski, *Indoirańczycy, sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Poznań 2003, s. 17–31.

negacji<sup>3</sup>: sztuka naskalna jest sztuką bądź przynajmniej są aspekty korespondencji pomiędzy sztuką jako taką a prądziejową-plemienną sztuką naskalną.

### **Signifiant a signifié: gdy wąż jest krową**

Po pierwszym zachwycie pod koniec XIX wieku archeologia długo wzbudzała się przed tym, aby malowidła i ryty naskalne postrzegać jako akt artystyczny, ale obarczone to było dosyć pospolitym rozumieniem sztuki jako działań nakierowanych na doznanie estetyczne, kojarzone z pięknem, o którym przecież wiedzy z czasów prahistorycznych nie posiadamy. To ostatnie oczywiście trudno uznać za uniwersalne i sprowadzenie sztuki do idei piękna dziś już trudno zaakceptować. Co ciekawe, właśnie sztuka nowoczesna, kontestująca tę ideę, wydaje się stanowić lepszą płaszczyznę, na tle której można argumentować na rzecz sztuki w sztuce naskalnej<sup>4</sup>. Kiedyś Ray Inskip, redaktor periodyku „South African Archaeological Bulletin”, na którego łamach ukazał się szereg artykułów ważnych dla rozumienia sztuki naskalnej, wyraził twórczą opinię, że zanim będziemy mogli cokolwiek wywnioskować ze sztuki naskalnej, najpierw winniśmy się więcej nauczyć właśnie o sztuce jako takiej, czym ona w istocie jest<sup>5</sup>. Była ona osadzona w określonym kontekście poznawczym – w rosnącym sceptycyzmie związanym z interpretacjami *ad hoc* (przez pryzmat dowolnie dobieranych analogii etnograficznych) i rosnącym zainteresowaniem strukturalizmem oraz promowaną przezeń arbitralnością znaczenia. I tutaj ujawnia się pierwsza fundamentalna korespondencja pomiędzy sztuką naskalną a sztuką, dotycząca nieoczywistości, jaka zachodzi pomiędzy *signifiant* a *signifié*. Studia z różnych części świata dotyczące sztuki naskalnej, względem której dostępny był historyczny lub współczesny kontekst etnograficzny lub etnohistoryczny, pokazały, że znaczenie wizerunków naskalnych wcale nie musi wynikać w prosty sposób z ich warstwy formalnej (jak często zakładano szczególnie w starszych studiach<sup>6</sup>), ale jest bardziej

» 3 Dziś ponownie podejmuje się próby przywrócenia sztuce prądziejowej statusu sztuki, np. D. Minta-Tworzowska, *Granice poznania dzieła malarskiego jako dzieła „sztuki” prądziejowej. Na kanwie rozważań Romana Ingardena*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 20/2015, s. 339–356.

» 4 T. Heyd, *Rock art in the context of contemporary art and aesthetics*, „Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino” 2(18)/2013, s. 9–17.

» 5 J.D. Lewis-Williams, *The syntax and function of the Giant’s Castle rock-paintings*, „South African Archaeological Bulletin” 27/1972, s. 49.

» 6 Założenie, że warstwą semantyczną wizerunków naskalnych jest to, z czym współczesnemu widzowi się one kojarzą w sposób bezpośredni (a więc zakładano stałe *signifié* względem *signifiant*, np. człowiek z łukiem to myśliwy), legło u podstaw najbardziej znanych, często akceptowanych jako oczywiste teorii o magii łowieckiej (myśliwy zatem miał wskazywać taki właśnie kontekst) czy płodnościowej (np. wizerunki kobiet z uwypuklonymi piersiami), które miały stanowić znaczeniowy kontekst wielu przykładów sztuki naskalnej z różnych części świata.

skomplikowane, niejednokrotnie będąc osadzone w rytualno-symbolicznej sferze kultury. Wspomnieć tu można obraz *Klucz do snów* René Magritte’a z 1935 roku, na którym głowa konia podpisana jest jako drzwi, dzbanek jako ptak, a zegar jako wiatr. „Naturalne” (tj. spodziewane) *signifié* jakby się oderwało od swojego pierwotnego desygnatu, co oczywiście zdarza się w snach (które surrealiści namiętnie eksplorowali), i postawiło nas wobec sytuacji, w której brak kompetentnych osób, aby stwierdzić, czy taki związek jest prawidłowy. Oczywiście współczesny odbiorca raczej bez wahania stwierdzi niepoprawność takiej asocjacji. Ale niepoprawność ta będzie dotyczyła naturalnej/oczywistej skojarzeniowości. W sztuce natomiast mamy do czynienia ze skojarzeniami nie do końca oczywistymi, o czym każdy bywalec galerii sztuki współczesnej może się łatwo przekonać. W nawiązaniu do tego nieoczywistego związku formy z treścią, tak bardzo eksplorowanego przez współczesnych artystów, odwołam się do przykładu sztuki naskalnej, w którym możemy zaobserwować sytuację analogiczną. Przykład pochodzi z Afryki Południowej i związany jest z tradycją buszmeńską (inaczej ludu San). Ze względu na fakt, że został on już przeze mnie opisany<sup>7</sup>, ograniczę się tutaj tylko do jego skrótowego przywołania.

Sztuka naskalna południa Afryki jest dziś jedną z najlepiej rozpoznanych tradycji sztuki naskalnej ludów zbieracko-łowieckich w skali światowej. Zadecydowały o tym dwa czynniki. Po pierwsze, wczesnohistoryczna kultura Buszmenów, a szczególnie jej sfera wierzeniowa, została dokładnie udokumentowana pod koniec XIX wieku. Po drugie, w XX wieku dane te potrafią zinterpretować w taki sposób, aby umożliwiły one wgląd w treści skryte w malowidłach naskalnych (chodziło o nową refleksję teoretyczną<sup>8</sup>), czyli potrafią odnaleźć związki pomiędzy etnograficznie udokumentowanym *signifié* a niemym *signifiant* w postaci malunków na skałach. Aby nie ulec podejrzeniu, że dane etnograficzne przełożono na odległy czasowo horyzont kultury, należy dopowiedzieć, iż znaczna część zachowanej w południowej Afryce sztuki naskalnej powstała w relatywnie niedawnych czasach i dziś badacze nie mają wątpliwości, że ich twórcami byli właśnie Buszmeni.

Jedno z ważniejszych zdarzeń, które otworzyło drogę do refleksji nad tym, czy malowidła buszmeńskie są literalnymi przedstawieniami otaczającego świata, czy może kodują treści w sposób bardziej wyrafinowany, dotyczyło obserwacji poczynionych przez Josepha Orpena. W 1874 roku, w dosyć przypadkowych okolicznościach miał on sposobność obejrzenia pewnych malowideł naskalnych w towarzystwie rdzennego Buszmena o imieniu Qing, który mu je objaśnił (ryc. 1). Jeden drobny szczegół okazał

Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 77–120.

» 7 Ibidem, s. 130–137.

» 8 Ibidem, s. 123–143.



Ryc. 1.  
Fragment kopii malowideł buszmeńskich w Sehonghong w górach Maloti-Drakensberg (Lesotho), udokumentowanych przez Orpena pod koniec XIX w. i opisanych jako „scena ze zwierzęciem deszczowym”. Rysunek na podstawie barwnej ilustracji (wizerunki są tam barwy brązowej) w: J.M. Orpen, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 9/1874.

się kluczowy. Pokazując wizerunek zwierzęcia, które najbardziej przypomina „nosorożca-hipopotama”, Qing z przekonaniem stwierdził, że owo zwierzę to wąż, a cała „scena” opowiada o rytualnym tańcu, w czasie którego z jego uczestnikami działy się dziwne rzeczy – niektórzy mieli znajdować się pod wodą, inni umierać (co wszakże z ikonografią nie wynikało), jeszcze inni doznawali krwotoku z nosa. Etnologicznemu wyczuciu Orpena zawdzięczamy, że nie zignorował on tej informacji, ale zwrócił na nią szczególną uwagę, czyniąc odpowiedni komentarz w swoich notatkach na temat tej zaskakującej sprzeczności. Niedługo potem Orpen opublikował<sup>9</sup> wraz z ilustracjami opis całego zdarzenia. Artykuł trafił w ręce językoznawcy Wilhelma Bleeka, który pracował z Buszmenami, zbierając od nich informacje na temat ich kultury, folkloru i języka. Ku jego zaskoczeniu jeden z jego buszmeńskich informatorów, obejrzawszy opublikowane rysunki, objaśnił je w podobny sposób, ponownie odbiegający od ich literalnego odczytania. Tym razem „wąż” został zidentyfikowany jako „wodna krowa”, a scena najogólniej miała przedstawiać zaklęcie zwierzęcia deszczowego w celu sprowadzenia deszczu. Nie wnikając tutaj w niuanse, na które

objętość artykułu nie pozwala<sup>10</sup>, najkrócej można powiedzieć, że zarówno te obserwacje, jak i późniejsze uważne analizy doprowadziły badaczy do konkluzji, iż owe malowidła były „przedstawieniem” powszechnego w kulturze Buszmenów rytualnego tańca uzdrawiającego, ale został on „przedstawiony” za pomocą wysublimowanych metafor, kodujących personalne przeżycia osób biorących udział w tym rytuale, wśród których to przeżyć kluczowe znaczenie okazało się mieć doświadczenie transowe. „Bycie pod wodą” i „śmierć” stanowiły metafory tegoż doświadczenia, co dodatkowo potwierdzały informacje o osobach krwawiących z nosa, jest to bowiem naturalna reakcja fizjologiczna na przeżycie transowe, dobrze udokumentowana etnograficznie w kulturze Buszmenów. Wszystko to stanowiło spore zaskoczenie – wszak Buszmeni w XIX wieku postrzegani byli raczej jako osoby proste, długo odmawiano im zdolności artystycznych, negując, że malowidła naskalne mogły być dziełem ich przodków. Kiedy fakty zmusiły białych badaczy do zmiany tych poglądów, trzeba było jednocześnie przyznać, że ich sztuka nie jest literalna, że operuje środkami, które my dziś określamy jako tropy poetyckie. *Signifié* zatem nie było oczywistą pochodną *signifiant* (tj. stymulowaną wyłącznie formą), relacje pomiędzy nimi były arbitralne.

To tylko jeden przykład, natomiast dalsze studia nad sztuką naskalną Afryki Południowej pokazały, że zrozumienie metaforyki przekazów buszmeńskich stało się kluczem do odczytania znaczenia wielu innych malowideł tego rejonu Afryki<sup>11</sup>. Nawiązując do tytułu niniejszego artykułu, warto zauważyć, że mamy zatem konkretne przesłanki, aby twierdzić, iż nie tylko w przypadku wysublimowanej sztuki nowoczesnej, ale także plemiennej i pradziejowej „zobaczyć nie znaczy zrozumieć”<sup>12</sup>. W tym miejscu przypomnę komentarz ze wstępu, że wizerunki na skałach tworzone w dziejach człowieka na przestrzeni blisko trzydziestu tysięcy lat i na każdym kontynencie. Zbyt ryzykowne byłoby powiedzenie, że oto mamy klucz do czytania wszelkich wizerunków naskalnych. Ale znowu, nawiązując do wstępnej tezy, że sztuka naskalna jest sztuką – czy nie bezpieczniej jest założyć, że tak jak nie każdy dziś namalowany wizerunek na płótnie wszyscy zgodzą się uznać za sztukę, tak i w odniesieniu do pradziejowej sztuki naskalnej bezpieczniej jest założyć, że istniały różne stopnie skomplikowania wyrażania treści oraz nie zawsze i nie wszędzie musiały one być tak złożone, jak w wyżej opisanym przypadku.

<sup>9</sup> J.M. Orpen, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 9/1874, s. 1–13; M. McGranaghan, S. Challis, D. Lewis-Williams, Joseph Millerd Orpen’s ‘A Glimpse into the Mythology of the Maluti Bushmen’: A contextual introduction and republished text, „Southern African Humanities” 25/2013, s. 137–66.

<sup>10</sup> Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 123–145.

<sup>11</sup> Ibidem, tam dalsze wskazówki bibliograficzne.

<sup>12</sup> Dotyczy to także sztuki naskalnej w innych rejonach świata, zob. ibidem.



### Niekoniecznie „na-skalna”: o integralności wizerunków ze skałą

Ten sposób patrzenia na sztukę naskalną, jakkolwiek nowatorski i twórczy, cechuje koncentracja uwagi na wizerunkach. Wydaje się, że koncentracja na obrazowości to pochodna semiotycznego myślenia o sztuce jako formie komunikatu składającego się ze znaków uporządkowanych wedle reguł danego kodu kulturowego. Porównanie sztuki do tekstu, nie dosłownie – raczej w kategoriach tekstu kultury, ujawnia i inne ciekawe tropy ważne dla rozumienia sztuki naskalnej. Tekst bowiem to nie tylko litery i słowa, zapisane są one przecież na określonym podłożu. Powszechność papieru powoduje, że dziś już nie przywiązujemy do tego faktu większego znaczenia. Ewentualnie gdy trafia do naszych rąk album, potrafimy docenić jakość papieru, który wpływa na jakość wydrukowanych fotografii czy reprodukcji. Czy zatem skała, na którą nanoszono malowidła lub ryty w niej petroglify, jest tylko rodzajem pradziejowego „papieru”? Czy jest tylko „podłożem”, a treść wyrażają same wizerunki?

Okazuje się, że w licznych przypadkach wizerunki są „jakoś” zintegrowane ze skałą, jej powierzchnią. Musiało się to zacząć bardzo wcześnie, bo nie brak takich przykładów z paleolitycznych jaskiń. Wybrzuszenia lub wklęsnięcia skały są dopasowane do ciał zwierząt, wywołując wrażenie ich trójwymiarowości, by przywołać słynne bizona ze sklepienia w Altamirze w północnej Hiszpanii, *notabene* ochrzczonej mianem „Kaplicy Sykstyńskiej sztuki paleolitu”. Kontury zwierząt są dopełnione krawędzią skalną (np. słynne „nakrapiane” konie z Pech Merle we Francji) lub jej załamaniem. Słynne są „płynące” reny z Lascaux – widać tylko ich głowy, reszta ich ciał jakby była skryta w rzece, którą pokonują. Ta „rzeka” oczywiście jest już naszym domysłem, ale warto zwrócić uwagę, że wylaniają się one z wyraźnego zagłębienia w skale, które zmierza ku szczelinie. Annette Laming, słynna badaczka sztuki Lascaux, ponad pół wieku temu pisała: „artyści przedhistoryczni wybierali kształt naturalny, wklęsłość albo wypukłość skały przy tworzeniu obrazów zwierząt, które jakby rodziły się ze skały”<sup>13</sup>. Najnowsze badania pokazują, że pewien rodzaj interakcji ze ścianą jaskini dotyczył nie tylko wizerunków, ale także działań z „przedmiotami”. W niektórych grotach odkryto bowiem fakt wciskania krzemieni, muszli, zębów lub fragmentów kości zwierząt w szczeliny skalne (Les Trois Frères), wbijanie kościanych obiektów w podłoże (Enlène) czy „nakłuwanie”, drażnienie i dotykanie gliniastych ścian, co nierzadko dotyczy bardzo wąskich korytarzy jaskiń, jak w Chamber of the Pheasant, Hornos de la Peña, Cosquer czy La Clotilde<sup>14</sup>. Wszystko to wydaje się sugerować, że ściany jaskiń, ich

» 13 A. Laming, *Skarby w grocie Lascaux*, przeł. M. Bibrowski, Warszawa 1968 [1959], s. 166.

» 14 J. Clottes, J.D. Lewis-Williams, *The shamans of prehistory: Trance and magic in the painted caves*, New York 1998, s. 82–91. Jeśli te działania były częścią szerszego symbolicznego

podłoża oraz stropy były rzeczywiście czymś więcej aniżeli tylko podłożem do naniesienia nań farby lub wyrycia w nich wizerunków. Były jakby granicą, za którą coś się działo. Czy „stamtąd” wylaniały się zwierzęta, widoczne w jaskini już „po tej stronie”? Okazuje się, że podobnych obserwacji nie brak i z innych zakątków świata.

Na Syberii jednym z częstszych motywów sztuki naskalnej są ryte wizerunki konturowych twarzy (masek?), szacowane na około 4 tysiące lat. Jednym z dużych skupisk takich petroglifów są skały w Mugur-Sargoł w dorzeczu górnego Jeniseju w Tuwie, gdzie lokalni badacze także nie mogli oprzeć się wrażeniu, że jakby „wychodziły one ze skały”<sup>15</sup>. Myślę, że ten rodzaj percepcji, to jest „wrażenia wylania się z czegoś”, można uznać za naturalny, że ludzie w przeszłości mogli to postrzegać podobnie. Syberia w tym kontekście wydaje się o tyle interesująca, że do dnia dzisiejszego zamieszkała jest przez liczne rdzenne społeczności, których wierzenia są bogato opisane. Okazuje się, że jednym z bardziej charakterystycznych wątków tych wierzeń jest przekonanie, iż przodkowie zamieszkują wnętrza gór (nie świat podziemny) i czasem mogą z nich wychodzić<sup>16</sup>. Przynajmniej w tym przypadku inny świat znajdował się właśnie po drugiej stronie skały.

Dzisiejszy stan badań pozwala na stwierdzenie, że bez wątpienia skała bardzo często była integralnym aspektem przedstawień naskalnych, do których – z tej perspektywy – nawet lepiej by pasowało określenie przedstawień „skalnych”, a nie „naskalnych”. Bogate obserwacje na ten temat poczyniono także w Afryce Południowej. Niektóre z tamtejszych malowideł, zwłaszcza postaci ludzkich, ewidentnie wylaniają się z pęknięć w skale<sup>17</sup>. Relatywnie niedawno podobny fenomen zaczęto odkrywać także w postpaleolitycznej europejskiej sztuce naskalnej: w Norwegii<sup>18</sup>, Szwecji<sup>19</sup>, Finlandii<sup>20</sup> czy Hiszpanii<sup>21</sup>. Nie brak i takich obserwacji z kon-

kontekstu sztuki jaskiniowej, to można podejrzewać, że malowanie lub rycie obrazów na skałach mogło mieć podobną sprawczą funkcję – malowanie na skale mogło być ekwiwalentne semantycznie z wciskaniem czegoś w skałę.

» 15 M.A. Devlet, *Swjazzennyje skały*, [w:] W.N. Mołodin (red.), *Sibir w panoramie tysiąclitij*, Nowosybirsk 1998, s. 192.

» 16 Np. L.P. Potapow, *Kult gor na Aftaje*, „Sowietskaja Etnografija” 2/1946, s. 145–160.

» 17 J.D. Lewis-Williams, T.A. Dowson, *Through the veil: San rock paintings and the rock face*, „South African Archaeological Bulletin” 45/1990, s. 5–16.

» 18 L.N. Myhre, *Trialectic archaeology monuments and space in Southwest Norway, 1700–500 BC*, Stavanger 2004; T. Lødøen, *Concepts of rock in the Late Mesolithic Western Norway*, [w:] J. Goldhahn, I. Fuglestad, A. Jones (red.), *Changing pictures: Rock art traditions and visions in Northern Europe*, Oxford 2010, s. 35–47.

» 19 I.-M. Mulk, T. Bayliss-Smith, *Rock art and Sami sacred geography in Badjelámmda, Laponia, Sweden. Sailing boats, anthropomorphs and reindeer*, Umeå 2006.

» 20 A. Lahelma, *Between the worlds: Rock art, landscape and shamanism in Subneolithic Finland*, „Norwegian Archaeological Review” 1(38)/2005, s. 29–47; F. Joy, *Shamanism and rock art: the dancing figure and the stone face at Hossa, northern Finland*, „Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society” 1(32)/2007, s. 77–88.

» 21 M. Diaz-Andreu, C. Garcia Benito, M. Lazarich, *The sound of rock art: The acoustics of the*

tymentu amerykańskiego. Wiele z nich poczyniono w odniesieniu do sztuki naskalnej Tarczy Kanadyjskiej, gdzie zjawisko to dostrzeżono bardzo wcześnie. Doskonałym tego przykładem jest studium pióra Joan Vastokas i Romana Vastokasa dotyczące petroglifów w Peterborough (w stanie Ontario) w Kanadzie<sup>22</sup>. Znajdujący się tam ogromnych rozmiarów wapienny ostatek skalny jest nie tylko pokryty licznymi petroglifami, ale przecinają go też liczne szczeliny, przez które słyszalny jest szum płynącego pod skałą potoku. Niektóre z tych szczelin stanowią integralną część petroglifów, przedstawiających na przykład postaci ludzkie (ryc. 2) lub węże, które wylaniają się z tych szczelin. Odwołując się do wierzeń lokalnych Indian, autorzy studium argumentują, że szum „wydobywający” się z wnętrza kamienia przez szczeliny mógł być postrzegany jako emanacja *manitou*, tkwiącej w różnych bytach magicznej mocy, która decydowała o tym, że byty takie postrzegano jako ożywione<sup>23</sup>. Miały one w rdzennej wizji świata status istot żywych, ich status ontologiczny był zatem inny od tego, jaki my chcielibyśmy im przypisać.



Ryc. 2.  
Petroglif w formie postaci kobiecej wkomponowanej w szczelinę skalną.  
Peterborough, stan Ontario, Kanada. Sztuka związana z tradycją Algonkinów.  
fot. Andrzej Rozwadowski

### Nie tylko zobaczyć: czy obraz można usłyszeć?

Pozostając przy samej skale, należy odnotować i inne właściwości, które mogły decydować o jej wyborze do umieszczenia na niej malowideł i rytów. Niektóre skały ze sztuką naskalną cechują się wyjątkowymi własnościami akustycznymi. Emitują dźwięki przy ich uderzeniu, przypominające na przykład dzwonienie, jak ma to miejsce w Ringing Rocks w Trial Harbour, w południowo-wschodniej Tasmanii, gdzie na wierzchołku głazu, na którym ta właściwość akustyczna jest najsilniejsza, wykonano geometryczne motywy form owalnych<sup>24</sup>. Takie „dzwoniące kamienie” były cenione przez tubylców, ponieważ dźwięki przez nie wydawane utożsamiano z głosami przodków<sup>25</sup>. Podobnie jak na Syberii, również tutaj przodkowie jakby byli ukryci wewnątrz skały.

Najbardziej rozpoznawalnym „głosem” skały niewątpliwie jest efekt echa. Krzyk wydany przez osobę w takim miejscu wywołuje efekt „odpowiedzi” skały. Z kontekstów etnograficznych wiemy, że ten „naturalny” fenomen był tłumaczony „nienaturalnie” przez liczne społeczności plemienne. Podobnie rzecz mogła wyglądać w czasach prehistorycznych, a fenomen ten mógł leć u podstaw wiary, że echo jest głosem istot zamieszkujących inną rzeczywistość<sup>26</sup>. Wrażenie, że echo wydaje się mieć swe źródło za wybranymi powierzchniami skalnymi, prowadzić mogło do logicznego wniosku, że duchy, z którymi kojarzono ten odgłos, zamieszkiwały wnętrza skały. Stąd hipoteza, że akustyczne własności niektórych miejsc mogły być jednym z ważnych czynników warunkujących wybór miejsca do tworzenia sztuki naskalnej, mogło to też kreować określone wyobrażenia o świecie nadnaturalnym i miejscach, w których można było nawiązywać z nim kontakt. Ten fenomen ma szczególnie interesujące egzemplifikacje w tradycji Indian Ameryki Północnej, mianowicie w tradycji poszukiwań wizyjnych (*vision quests*). Miejsca odosobnienia, gdzie poszukiwano spotkania z duchami/mocami, niejednokrotnie cechowały się takimi właściwościami. Często były to też miejsca, gdzie na skałach znajdowały się już dawniej wykonane wizerunki naskalne, które były znakami potwierdzenia znajdującej się „tam” mocy<sup>27</sup>. Być może wizerunki takie były wręcz „pochodną” głosów skały: wizerunki postaci antropomorficznych mogły być

» 24 J. Flood, *Rock art of the Dreamtime: Images of ancient Australia*, Sydney 1997, s. 237–239.

» 25 J. Flood, *Linkage between rock-art and landscape in Aboriginal Australia*, [w:] C. Chippindale, G. Nash (red.), *The figured landscapes of rock-art: Looking at pictures in place*, Cambridge 2004, s. 191.

» 26 S.J. Waller, *Sound reflection as an explanation for the content and context of rock art*, „Rock Art Research” 10/1993, s. 91-10; Idem, *Sounds of the spirit world: Auditory perceptions of depth at rock art sites*, „American Indian Rock Art” 28/2001, s. 53-56.

» 27 L. Irwin, *The dream seekers: Native American visionary traditions of the Great Plains*, University of Oklahoma Press, Norman 1994, s. 106.

*rock art of southern Andalusia (Spain)*, „Oxford Journal of Archaeology” 1(33)/2014, s. 1–18.

» 22 J.M. Vastokas, R.K. Vastokas, *Sacred art of the Algonkians: A study of the Peterborough Petroglyphs*, Peterborough 1973.

» 23 Fenomen bogato opisany, zob. np. G. Rajnovich, *Reading rock art: Interpreting the Indian rock paintings of the Canadian Shield*, Toronto 1994.

inspirowane echem ludzkich głosów, zoomorficzne zaś odgłosami, które mogły przypominać przykładowo tętent kopyt<sup>28</sup>.

Hipotezę kojarzenia echa z dźwiękami przypominającymi odgłosy zwierząt testowano także w jaskiniach paleolitycznych. Zauważono na przykład, że echo będące rezultatem klaskania lub uderzeń kamienia o kamień (np. podczas czynności wykonywania narzędzi kamiennych) przypomina tętent galopujących zwierząt. Obserwacje te poczyniono w komorach jaskiń w Angles-sur-l'Anglin, Rouffignac, Oreille d'Enfer, Castlemere, na ścianach których wiodącym motywem są duże zwierzęta kopytne. W jaskini Font-de-Gaume zauważono, że początkowe i skrajne jej partie, gdzie jest niewiele przedstawień, na których występują motywy zwierząt kotowatych, cechują się słabymi właściwościami akustycznymi, co ulega diametralnej zmianie, gdy przechodzimy do części jaskini, gdzie prym wiodą zwierzęta kopytne. Podobnie okazuje się być w Lascaux, gdzie własności akustyczne tak zwanej sali kotów (uzyskany poziom dźwięku nie przekraczał 0,15 decybeli) pozostają w kontraście do sali byków (23–31 decybeli)<sup>29</sup>. Nie można zatem wykluczyć, że poszczególne zwierzęta „dźwiękowo” łączyły się z określonymi partiami jaskiń. Być może też akustyczne własności poszczególnych jaskiń decydowały o tematyce sztuki w nich tworzonej. Etnografia jest bogata w przykłady dowodzące, że dźwiękowa sfera kultury była ważna dla wielu społeczności plemiennych. Inuici przykładowo większą wiarę pokładają w tym, co słyszalne aniżeli widzialne<sup>30</sup>. Niedawno zwrócono uwagę, że największe skupisko sztuki naskalnej w rejonie południowej Afryki, jakim jest Wąwóz Didima, mogło być wynikiem akustycznych własności tego wąskiego wąwozu. Z kolei te własności mogły być ważne dla określonych działań rytualnych i być może właśnie znakiem obecności szczególnej koncentracji mocy<sup>31</sup>. Nazwa wąwozu pochodzi od zuluskiego słowa oznaczającego „pogłos”, które z kolei jest adaptacją buszmeńskiego słowa *!gum* znaczącego „ryk, ryczeć”<sup>32</sup>. W wąwozie „Pogłosu” zarejestrowano blisko 4 tysiące malowideł w 17 schroniskach skalnych na odcinku zaledwie 5,5 kilometrów.

» 28 S.J. Waller, *Rock art acoustics in the past, present and future*, [w:] P. Whitehead, W. Whitehead, L. Loendorf (red.), *1999 International Rock Art Congress Proceedings*, Tucson 2002, s. 55.

» 29 Idem, *Sound reflection...*

» 30 R. White, *Prehistoric art: The symbolic journey of humankind*, New York 2003, s. 28.

» 31 A. Mazel, *Time, color, and sound: Revisiting the rock art of Didima Gorge, South Africa*, „Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture”, nr 3(4)/2011, s. 283–296.

» 32 Ibidem, s. 292.

## Semantyczność i performatywność aktu twórczego

W namyśle nad tym, co konstytuowało znaczenie wizerunku naskalnego, nie można pominąć też kwestii techniki wykonania. Niektóre dane etnograficzne pokazują na przykład, że technika luźnego punktowania w tradycji Indian Pueblo mogła mieć konotacje akwatywne<sup>33</sup>. Z Afryki południowej wiemy nieco więcej o znaczeniu samej farby, którą malowano na skałach. Okazuje się, że przynajmniej w niektórych przypadkach sporządzenie farby łączyło się z określoną działalnością rytualną. Podstawowy jej składnik, hematyt, najpierw podgrzewano w ogniu ogniska, następnie rozcierano, a uzyskany proszek mieszano z krwią świeżo uśmierconej antylopy eland. Wszystko to działo się podczas pełni księżyca<sup>34</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje fakt dodania do farby krwi antylopy eland – ta bowiem w tradycji buszmeńskiej uchodziła za zwierzę szczególnie bogate w magiczną moc *n/um*. Podobne znaczenie należy przypisać dodawaniu do farby tłuszczu eland, o którym także wiadomo, że postrzegany był jako szczególnie koncentracja tejże mocy<sup>35</sup>. Farba zatem nie była tylko farbą – zawierała w sobie moc. Zwierzę namalowane taką farbą na skale nie było już tylko przedstawieniem, ale poprzez użytą farbę zawierało w sobie moc i właściwie można powiedzieć, że było zwierzęciem rytualnie stworzonym na skale. Z niektórych zachowanych przekazów dowiadujemy się, że Buszmeni odprawiający rytuały kierowali się twarzami w stronę malowideł, aby posiadać moc tkwiącą w malunku naskalnym<sup>36</sup>. Nawiązując zaś do wcześniej komentowanej kwestii łączenia wizerunków naskalnych ze szczelinami skalnymi, co – jak zaznaczyłem – dotyczy też sztuki południa Afryki, odnotować należy, że czasem na powierzchnię skalną nakładano tylko plamy farby. Uważny ogląd takich miejsc ujawnia jednak, że plamy te znajdują się w miejscach pęknięć, załamań lub wgłębień na powierzchni skały. Kiedyś taki fakt tłumaczono próbami-wprawkami malarskimi, sprawdzaniem

» 33 C. Patterson-Rudolph, *Petroglyphs and Pueblo myths of the Rio Grande*, Albuquerque 1993, s. 53.

» 34 J.D. Lewis-Williams, T.A. Dowson, *Through the veil...*, s. 14.

» 35 R. Yates, A. Manhire, *Shamanism and rock paintings: aspects of the use of rock art in the South-Western Cape*, „South Africa, South African Archaeological Bulletin” 46/1991, s. 9.

» 36 J.D. Lewis-Williams, *The last testament of the southern San*, „South African Archaeological Bulletin” 41/1986, s. 10–11. Wskazuje to, że sztuka naskalna była częścią rytuałów, w Afryce zapewne często ceremonii sprawowania deszczu, ale także *rites de passage*. W opisanym przypadku dotyczyło to już stworzonych malunków na skałach. W jakim stopniu wykonywanie wizerunków na skałach łączyło się z tego rodzaju i innymi obrzędami, jest kwestią wciąż dyskutowaną, bardzo niewiele zachowało się bowiem opisów etnograficznych pozwalających to sprecyzować. Jest to zatem kwestią interpretacji, które są podejmowane w Afryce i innych rejonach świata – zob. np. G. Blundel, C. Chippindale, B. Smith, *Seeing and knowing: Understanding rock art with and without ethnography*, Walnut Creek 2010; E. Ten Raa, *Dead art of living society: A study of rock paintings in social context*, „Mankind” 8/1971, s. 42–58; D. Whitey, *The art of the shaman: Rock art of California*, Salt Lake City 2000.

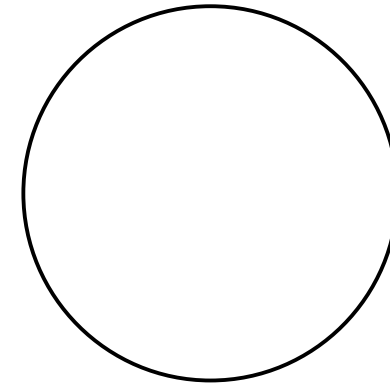
kolorytu farby etc. Dzisiejsza wiedza, skrótowo tutaj zarysowana, nakazuje dużą ostrożność w formułowaniu takich sądów. Przynajmniej równie zasadne, jak nie zasadniejsze, jest twierdzenie, że były to działania intencjonalne i od samego początku nacechowane znaczeniowo. Wnioski badaczy z południowej Afryki, że takie „plamy” i szczeliny same w sobie mogły być rodzajem portalu do innego świata<sup>37</sup>, wydają się więc właściwsze.

### Uwagi końcowe

Choć krótka, refleksja ta pozwala nam zbliżyć się do kluczowej tezy niniejszego artykułu: że zobaczyć nie znaczy zrozumieć. Zrozumienie sztuki naskalnej, czy raczej danego przykładu tej sztuki, wynika bowiem z tak różnych jej cech, jak sam wizerunek, gdzie, jak i czym zastał wykonany, jaka jest jego relacja do powierzchni skalnej i całej skały. Nie tylko zatem zobaczyć, ale także usłyszeć, a nawet dotknąć. Niektóre petroglify bowiem są tak płytko wybite, że czasem można ich doświadczyć, tylko dotykając skały. I ponownie nie musiało to być wynikiem niezdarności, braku siły lub nadzwyczajnej twardości skały. Zrozumienie sztuki naskalnej zatem wymaga jej doświadczenia – bycia w tym miejscu, czasem dopiero po kilku wizytach w takim miejscu odkrywamy niuanse wcześniej przez nas niedostrzegane. Oglądanie sztuki naskalnej w książkach może zatem być przyjemnym doznaniem estetycznym, ale nie zastąpi bogactwa przeżyć towarzyszących obcowaniu z nią w krajobrazie.

Na koniec jeszcze jedna krótka refleksja na temat sztuki w sztuce naskalnej. Wiele wskazuje, że skała była integralną częścią wizerunków naskalnych, a to mogło się wiązać z określonymi wierzeniami. Ich dokładnej specyfiki być może nigdy nie poznamy, ale różne konteksty kierują nas ku wnioskowi, że mogło się to łączyć z wiarą w inny świat, znajdujący się po drugiej stronie skały – dotyczy to też jaskini: wejście do niej mogło być postrzegane jako wejście do innego świata, choć słowo „inny” nie do końca może być tutaj trafione. Człowiek szukał dróg wejścia do tych światów, a sztuka była częścią tych działań (a nie ich ilustracją). Czy zatem działania niektórych współczesnych artystów, starających się znieść ograniczenia ram obrazów (Jan Berdyszak), dziurawiących płótna (Lucio Fontana) lub przechodzących przez glinianą ścianę (performans *Paso Doble* Miquela Barceló i Josefa Nadjy) nie są dowodami ciągłego poszukiwania przekroczenia granicy, które rozpoczęło się tysiące lat temu? ●

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS3/02140.



» 37 J.D. Lewis-Williams, T.A. Dowson, *Through the veil...*

## Estetyka i *sacrum* z perspektywy europejskiej sztuki chorałowej oraz artystycznej tradycji wedyjskiej

*Zestawienie pojęć „sacrum” i „estetyka” rodzi pytanie o najgłębsze i ostateczne podstawy jakiegokolwiek prawdziwej sztuki.*

---

dr, freelancerka, badaczka sztuki na gruncie estetyki porównawczej i studiów nad tańcem oraz ruchem człowieka (inspirowane myślą Rudolfa Labana) ze szczególnym naciskiem na korespondencję sztuk i zjawisko synestezji. Książki autorskie i monografie pod jej redakcją dostępne są na [www.wiesnamond.org.pl](http://www.wiesnamond.org.pl). Kontynuuje studia nad sakralnością i estetyką chorei rozpoczęte przez Edwarda Zwolskiego. Obecnie pracuje nad angielską wersją swej książki habilitacyjnej *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim* (2012). Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria wydało ostatnio dwujęzyczną monografię pod jej redakcją, zatytułowaną *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki* (2016).

---

Przedmiotem moich rozważań na gruncie estetyki porównawczej będzie zagadnienie doznania sakralności istnienia manifestującego się w sztuce. Analiza porównawcza obejmie z jednej strony chorał gregoriański właściwy średniowiecznej sztuce zachodniej, kultywowany nieprzerwanie do dzisiaj w formie liturgicznej bądź koncertowej, z drugiej zaś, fenomen hinduskiej sztuki scenicznej o kilkutyсяcletniej tradycji, pielęgnowanej równie nieprzerwanie w Indiach Południowych, w Keralu, Talminadzie i Karnataka. Praktyka chorału gregoriańskiego narodziła się w liturgii chrześcijańskiej czczącej<sup>1</sup> zasadniczo Trój-Jedynego Boga: Boga Ojca, Syna i Ducha Świętego, gdy zaś widowisko obrzędowe kudyattam odprawiane jest na cześć hinduskiej trójcy, *trimutri*, którymi są Brahma, Wisznu i Śiwa.

### Uzasadnienie wyboru przedmiotu analizy porównawczej

Punktem wyjścia do rozważań o porównywalnych kategoriach estetycznych w zestawieniu zjawisk odległych conceptualnie i estetycznie będzie zdefiniowanie relatywnego paradygmatu podmiotu doznającego w refleksji estetycznej Zachodu i Wschodu. Wydaje się to konieczne dla rozróżniają-

» 1 Równie potężny kult chorałowy stanowi adoracja Matki Bożej i jej rola w historii zbawienia, by wspomnieć tylko śpiewany chorałem *Magnificat*.

cego uchwycenia tego, jakie potrzeby ludzkie zaspokajają duchowość, a jakie sztuka. Nadto trzeba wyjaśnić, czy zjawiska te występują oddzielnie czy też mogą stapiać się w jeden byt, generujący w następstwie nowe znaczenie. A może też wynikają jedno z drugiego w doświadczeniu innego już, gdyż bardziej złożonego, rodzaju heterogenicznej natury. Za paradygmat podmiotu doznającego przyjmuję tutaj rzeczywistość psychofizyczną człowieka posiadającego sprawny aparat percepcyjny i zdolnego do interpretacji danych zmysłowych na poziomie wyższych władz poznawczych, takich jak pamięć i inteligencja. Szczególną właściwością takiego indywiduum jest rozwinięta wrażliwość estetyczna i zdolność do przeżyć natury duchowej, wszakże bez kwalifikowania ich określoną religijnością czy mistyką. Paradygmat podmiotu doznającego to w gruncie rzeczy istota ludzka traktowana z perspektywy uniwersalnej jako człowiek z pełnią jego zmysłowo-duchowych władz poznawczych, ujmowanych ponadkulturowo. W następstwie tego rozróżnienia spróbuję uchwycić immanentny związek doznania sakralności istnienia z wyzwalanym w jego przebiegu instynktem twórczym, który ujawnia się w działaniach artystycznych uczestnika obrzędu.



Estetyka chorału, *Flores rosarum*, fot. Konrad Mika

Opierając się na źródłowych tekstach z teorii sztuki przeanalizuję porównawczo zjawisko chorału gregoriańskiego i hinduskiej *natya*, tanecznego śpiewu lub melorecytacji z muzyką na sposób kudiyattam. Posłużę one jako przedmiot badawczy w opisie i interpretacji choreutycznego dzieła sztuki fundowanego sakralnie.



Estetyka kudyattam, fot. Bożena Śliwczyńska<sup>2</sup>

Zanim przystąpię do właściwego wykładu, zdefiniuję trzy pojęcia kluczowe dla rozwijanego dyskursu, a mianowicie: doświadczenie estetyczne, doświadczenie *sacrum* i doświadczenie choreutyczne. Na gruncie estetyki fenomenologicznej przez doświadczenie estetyczne rozumie się intencjonalny akt poznawczy podmiotu przeżywającego, przebiegający od percepcji zmysłowej po ujmujące i interpretujące akty umysłu. Z kolei doświadczenie *sacrum* to doznanie oddziaływującej na człowieka rzeczywistości ponadludzkiej, nazywanej Absolutem lub Bogiem. Zaś doświadczenie choreutyczne to pochodna estetyki i *sacrum*, gdy oba te fenomeny występują razem w akcie percepcji doznającego Ja. Ujawniająca się rzeczywistość sakralna wywołuje w człowieku, adekwatną do natury bodźca, odpowiedź zmysłową, będącą wtedy totalnym i synergicznym aktem percepcji, po którym może nastąpić trójjedny akt ekspresji artystycznej. Zagadnienie pokrewieństwa czy odrębności natury omawianych doświadczeń ma długą tradycję filozoficzną w relatywnych kulturach, nie może jednak stanowić przedmiotu rozległej refleksji w artykule na inny temat<sup>3</sup>.

» 2 Przedstawienie *Baliwadha* (Śmierć Walina) odnoszące się do epizodu z eposu *Ramajana*. Od lewej, Walin (Bali) – charakteryzacja „czerwona broda” (*ćuwanna tati*), Sugriwa – charakteryzacja „czarna broda” (*karutta tati*). Fot. i przypis, B. Śliwczyńska.

» 3 W kulturze zachodniej najbardziej wpływowym filozofem nowożytnym rozróżniającym te zjawiska był George W.F. Hegel (1770–1831), zaś w kulturze hinduskiej filozof i mistyk siwaizmu kaszmirskiego, Abhinawagupta (ok. 950–1020).

Warto jednak odnieść to zagadnienie do refleksji estetycznej George'a W.F. Hegla, który wywarł znaczący wpływ na estetykę zachodnią, pamiętajmy jednak, że według brytyjskiego krytyka sztuki, Ernsta Gombricha, także i zgubną<sup>4</sup>. Zapewne chodzi tu o zarzut wartościującego hierarchizowania dzieł sztuki z uwagi na ich cywilizacyjną proveniencję i skrajnie idealistyczną postawę badawczą. I tak niemiecki filozof powiada, że poznawanie Absolutu w doświadczeniu dzieła sztuki jest bezpośrednie, przez co jest ono poznaniem zmysłowym, *Wissen*, a więc poznaniem pod postacią idei i formy samej zmysłowości, w której Absolut jawi się kontemplacji i doznaniu. Tymczasem doświadczenie religijne, ta szczególna odmiana doznania *sacrum*, polegająca na jedności indywidualnej duszy z duchem Boga, przyjmuje postać *Vorstellung*, myślenia obrazowego<sup>5</sup>. Widzimy, że jest zarazem intelektualne i przeciwstawne poznaniu zmysłowemu. Estetyka Hegla, wielkie dzieło filozofii zachodniej, wydaje tutaj dobitne świadectwo ontologicznym dylematom myśli okcydentalnej, która postrzega byt dualistycznie, rozdziela i hierarchizuje władze poznawcze człowieka, przez co rozrywa integralny byt ludzki, by w końcu uznać prymat myśli nad zmysłowością. Wszelako doświadczenie choreutyczne przekracza ten dualizm. Doznanie sakralności i totalności istnienia nie jest w nim konceptualizowane w samym trakcie jego przebiegu, jawi się bowiem jako dynamiczna odpowiedź człowieka, który mobilizuje cały swój psychocieleśny byt, aby sprostać nadchodzącej Epifanii, najczęściej w wyniku własnego i sprawczego działania obrzędowego. Wydaje się, że Heglowi chodziło o konstytucję przedmiotu estetycznego podczas kontemplacji dzieła sztuki przedstawiającego tematykę religijną, jak gdyby na zewnątrz tego fenomenu, gdy tymczasem bezpośrednie spotkanie z Absolutem w doświadczeniu choreutycznym odbywa się wskutek stosowania przemyślanych strategii obrzędowych, niejako sprowadzających Epifanię, pod postacią działań uzewnętrzniających się swoistą artystyczną formą, to tańca, to śpiewu lub muzyki. Pokrewne formy estetyczne stosowane są także do wyrażania przez obrzędowców ich własnych przeżyć transcendentnych. W obu przypadkach mamy do czynienia z podmiotem bezpośrednio zaangażowanym w tworzeniu rzeczywistości, która, zgodnie z wyznawaną wiarą, ma przenikać i odnawiać życie indywidualne i wspólnoty.

O istniejącym pokrewieństwie między duchowością Wschodu i Zachodu pisał Ananda Kentish Coomarswami (1877-1947), Tamilczyk z Cejlonu, najprawdopodobniej potomek Darwidów, którego matka była Angielką. W swej książce *The Transformation of Nature in Art*<sup>6</sup>, indyjski

filozof nazywa pisma Mistrza Eckharta *Upaniszadami* Europy, zaś w średniowiecznej filozofii scholastycznej znajduje metafizyczne i intelektualne punkty styku między epistemologią łacińskiego Zachodu a spekulatywną myślą Wed oraz buddyzmu. To właśnie jemu zawdzięczam inspiracje do podjęcia tych badań.

### Chorał gregoriański z perspektywy *Choreae Latinae*

Chorał gregoriański wyrasta z liturgii chrześcijańskiej. Polski badacz chorału, benedyktyn, ojciec Bernard Sawicki, określa go jako swoistą syntezę starożytnej tradycji muzycznej, wywiedzionej z jeszcze wcześniejszego archetypu pierwotnych śpiewów dawnych kultur, które były uwarunkowane możliwościami ludzkiego głosu. Warto przypomnieć, że według typologii Curta Sachsa (1881–1959), muzyka, a ściślej mówiąc śpiew człowieka ewoluował od muzyki logogenicznej, zrodzonej z mowy, przez patogeniczną, wynikającą z emocji, po melogeniczną, wyłonioną z połączenia dwu poprzednich<sup>7</sup>.

Z antropologicznego punktu widzenia ten archaiczny śpiew musiał być w starożytności czymś w rodzaju śpiewo-pląsu, choreutyczną odpowiedzią na to, co u Edwarda Zwolskiego określa się jako „zew natury”, będący czymś w rodzaju pierwotnego doświadczenia numinozalnego człowieka<sup>8</sup>. Dominującymi tekstami melodii gregoriańskich są psalmy, toteż za drugie źródło chorału uznaje się kantylacje synagogalne, rozumiane jako nieustająca melodia, utkana z małych, powtarzanych figur muzycznych, modyfikowanych w zależności od długości werse<sup>9</sup>. Wiemy że, Śpiew synagogalny wyrasta z kolei z muzycznej i tanecznej tradycji staroegipskiej, syryjskiej, babilońskiej i greckiej. Curt Sachs wręcz wywodzi chorał z melodycznej stylistyki orientально-żydowskiej, syryjsko-chrześcijańskiej i koptyjsko-egipskiej<sup>10</sup>.

Sam śpiew melizmatyczny, a więc artykulacja jednej sylaby na kilku dźwiękach tej samej lub różnej wysokości, uznawany za najbardziej nośną formę chorału, sięga tradycji śpiewów obrzędowych towarzyszących misteriom eleuzyńskim. Sądzi się, że muzyka kultur starożytnych używała technik melizmatycznych w celu wprowadzenia słuchaczy w stan hipnotycznego transu podczas rytuałów inicjacji i nabożeństw. Melizmat jest ucieleśnieniem jedności muzyki i słowa, gdyż przekracza się w nim stosunek relacyjnych napięć pomiędzy muzyką a słowem, przechodząc do formy

» 4 Odnoszę do refleksji krytycznej Charlese'a Karelisa, w: *Hegel's Introduction to Aesthetics*, trans. T.M. Knox, Oxford 1979, s. xii.

» 5 Ibidem, s. xxviii.

» 6 A.K. Coomarswami, *The Transformation of Nature in Art*, New Delhi 2004.

» 7 Zob. W. Mond-Kozłowska, *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, homini, Kraków 2011, s. 165.

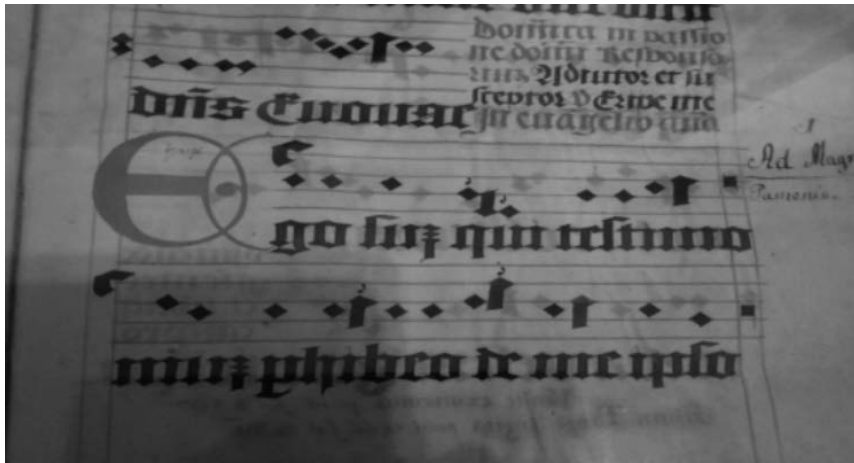
» 8 Zob. E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1974.

» 9 B. Sawicki, *W chorale jest wszystko*, Tyniec 2014, s. 15–17.

» 10 C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, Kraków 1988, s. 331.

dwójjednej ekspresji dźwiękowej o wieloznacznej semantyce.

Uważam, że rozwijana w „bryle” ludzkiej przeżywającego i myślącego choralisty linia melodyczna melizmatu jest najdoskonalszym ucieleśnieniem trójjednej chorei łacińskiej, będącej wyrazem mistycznej więzi człowieka z Bogiem, w świadomie i racjonalnie budowanej sytuacji dialogicznej pomiędzy zmysłowo-duchowym ludzkim *Ja*, a transcendentnym *Ty*.



Średniowieczna notacja chorałowa, XVI w., Klasztor ss. Benedyktynów w Staniątkach, fot. Wiesna Mond-Kozłowska.

Nazwa „chorał” pochodzi prawdopodobnie od łacińskiego *chorus*, greckiego *chorós* i oznacza śpiew chóralny, choć monodyczny. Chorał śpiewany był w rytach: galijskim w V–VI wieku w Prowansji, mozarabskim, w V–XI w. w Hiszpanii i ambrozjańskim, w IV wieku w Mediolanie. Ostatecznie papież Grzegorz Wielki (540–604) zniwelował odrębne rytmiczne i brzmieniowe dziedzictwo lokalnych tradycji śpiewu liturgicznego, wprowadzając w VI wieku uniwersalny ryt rzymski chorału, nazywany chorałem gregoriańskim.

Wiek XII jest okresem pełnej krystalizacji gatunku chorałowego w liturgii łacińskiej. W wymiarze sakralnym uważa się chorał za muzykę źródłową, powstającą w porządku łaski, za jaki uważa się stan, w którym modlitewny śpiew człowieka jest odpowiedzią na działanie Logosu we wnętrzu ludzkim intencjonalnie kierującym się do Boga. Ciekawe, że podobna jakość meliczna śpiewnej recytacji zauważalna jest w melorecytacjach teatru Nō, wiemy bowiem, że ten typ ekspresji scenicznej Arthur

Waley, wybitny znawca estetyki Nō, przyrównuje do intonacji kapłańskich w liturgii rzymsko-katolickiej<sup>11</sup>.

Muzyczna ekspresja chorałowa jest pochodną głębokiej intelektualno-emocjonalnej interakcji śpiewającego z tekstem biblijnym, w czasie której estetyka splota się nierozzerwalnie z doświadczeniem sakralnym wywołanym treścią biblijną, będącym osobistą, bezpośrednią relacją śpiewającego z wyznawanym i czczonym Bogiem. Swoisty taniec chorału jest majestatyczny i ledwie zauważalny na poziomie głowy i klatki piersiowej śpiewającego. Naturalne dziecko dualistycznej ontologii zachodniej w swej najskrajniejszej postaci ucieleśnia Platońską koncepcję ciała jako więzienia duszy, która wyrwa się zeń wstępującym ruchem głosu.

Najbardziej wyrazista dwójjednia muzyki i słowa jest w istocie trójjednią chorei łacińskiej, w której taneczne ruchy choralisty, nie tyle stłumione co sublimowane, zatracają swą pierwotną psychofizjologiczną dynamikę w procesie abstrahowania spontanicznych reakcji organizmu ludzkiego. Przypomnijmy, że najbardziej współczesne definicje tańca identyfikują ciało z ruchem, toteż rozumowanie sylogistyczne pozwala na wniosek, że skoro ruch jest ciałem, a taniec ruchem to ciało jest tańcem, bowiem śpiew chorałowy niesiony oddechem kantora, uzewnętrznia się poruszeniami jego ciała<sup>12</sup>, nawet tymi najsubtelniejszymi, ledwie zauważalnymi i silnie powściąganymi ethosem wykonawczym liturgii kościoła katolickiego.

### Kudijattam jako odmiana *Choreae Indianae*

Sanskrycki termin *kudijattam* tłumaczy się jako «wspólna gra». Forma artystyczna tej wspólnej gry zasługuje także na miano chorei, trójjedni muzyki, tańca i recytacji. Bożena Śliwczyńska tę trójjednię nazywa troistością działań scenicznych<sup>13</sup>, która wyznacza wzajemne powinności współtworzących *kudijattam*, nazywany przez warszawską indolożkę teatrem świątynnym. Dookreśla ona przy tym, że jest to teatr, „którego funkcjonowanie podlega rygorystycznym zasadom rytuału świątynnego, a jego sceniczne prezentacje stanowią regularną posługę bogu, określoną zwyczajem

» 11 A. Waley, *The Nōh Plays of Japan*, London 1996, s. 20.

» 12 Zob. definicję tańca w: W. Mond-Kozłowska, *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca*, Kraków 2009, s. 41–60.

» 13 Proponowałabym raczej termin *trójistność*, przymiotnik *trójistny*. Jednak autorka w liście do mnie z 23 grudnia 2015 tak uzasadnia swoje stanowisko: „Przeczytałam też wcześniejszy przypis z Pani uwagą. Ja pozostaję przy terminie «troistość» ze względu na indyjską tradycję troistości wszelkich działań (umysłu i ciała), rzeczy materii i nie-materii, wiedzy, etc. Ta troistość składa się na jedno, nienazwane, zawierające i przekraczające wszystko. Ale oczywiście każdy ma własną interpretację wszech/rzeczy” (Bożena Śliwczyńska). To w pełni satysfakcjonujące wyjaśnienie na gruncie metafizyki indyjskiej, być może zyska dodatkowe znaczenie, gdyby pozostawić jeszcze tę zaproponowaną przeze mnie alternatywę pojęciową, rodem z ontologii zachodniej. Dotyka ona bowiem ontycznej struktury dzieła sztuki wielotworzywowego i trójistnego.



świętyni. Takim teatrem jest kudyjattam, którego przedstawienia są ofiarą składaną boskiemu rezydentowi świętyni – zawsze głównemu, niekiedy wręcz wyłącznemu widzowi scenicznych działań ćakjarów/aktorów, nam-bjarów/muzyków i nangjar/aktorek<sup>14</sup>. Rytuał przedstawienia kudyjattam jest działaniem artystycznym człowieka składającego swą sztukę w akcie ofiarnym Bogu na południu subkontynentu indyjskiego. Choreutyczna jedność trzech ma w tym rytuale charakter wspólnotowy i wynika z interakcji w świątynnych działaniach scenicznych, których pochodną jest estetyczne doznanie jedności muzyki, ruchu i recytacji. Techniki sceniczne są regulowane tutaj instrukcjami Bharaty, zawartymi w *Natjasiastrze*, wedzie *natyi*. Księga ta przekazuje wiedzę o pochodzeniu i naturze *natya*, tańczonej pieśni<sup>15</sup>. *Natya* powstała z inspiracji boga Śiwy, wykonującego w kosmologii hinduskiej nieprzerwanie swój genezyjski taniec, jest więc źródłowo i teleologicznie sakralna, od Boga bowiem pochodzi i do Boga wraca, w akcie ofiary, *yajña*, rozumianej jako wyraz czci Bogu w formie artystycznej najdoskonalszej z możliwych. Przestrzenią spotkania człowieka z Absolutem jest w niej wymiar doświadczenia estetycznego, fundowanego jednością tworzyw scenicznych. Wtedy możemy doznać, że sztuka staje się religią, a religia manifestuje się w artystycznej ekspresji człowieka.

### Metafizyczne przesłanki powinowactw kulturowych pomiędzy Wschodem i Zachodem

W czasach rozkwitu chorału gregoriańskiego żył i działał mnich dominikański, Mistrz Eckhart von Hochheim, który urodził się w Turyngii w 1260 roku (zmarł w Avignionie w roku 1328). Jak podałam wcześniej, jego pisma homiletyczne Coomaraswamy nazywa *Upaniszadami* Europy. Porównanie to może być oparte na dwu analogiach, relacyjnej i istotowej. Przypomnijmy, że *Upaniszady* (san. *sad* oznacza „siedzieć”, *up nihi* „obok”) to teksty filozoficzno-religijne należące do objawienia wedyjskiego. Są młodsze od *Wed* o dwanaście stuleci, gdyż początek *Wed* datuje się na XX wiek przed naszą erą, a powstawanie *Upaniszad* rozciąga się pomiędzy VIII a III wiekiem przed naszą erą. Te obszernie, pisane prozą, komentarze do *Wed*, rozwinęły doktrynę brahmana, atmana, transmigracji i karmana.

Analogia relacyjna zestawia pisma Eckharta jako komentarz do Biblii z *Upaniszadami*, będącymi komentarzem do *Wed*. Z kolei analogia istotowa ujawnia podobieństwo lub tożsamość wątków myślowych i konceptualizacji doświadczenia Absolutu. Szczególne istotne w kontekście porównań z mistykiem nadreńskim są spekulacje *Upaniszad* dotyczące relacji między boskim pierwiastkiem w bycie ludzkim, *purusza*, a *At-*

» 14 B. Śliwczyńska, *Tradycja teatru świątynnego kudyjattam*, Warszawa 2009, s. 15.

» 15 Zob. *Natyaśāstra*, trans. Board of Scholars, Delhi 2000.

*manem* rozumianym jako wszechświat w znaczeniu wszystkiego, co jest. Mistrz Eckhart skupił się w swoim nauczaniu na kształtowaniu człowieka wewnętrznego w relacji z Bogiem, określanym jako Niepojmowalny, który jawił mu się jako „nieokreślona otchłań boskości”, używał także terminu *scintilla divina*, iskra Boża, na określenie najwewnętrzniejszej części duszy ludzkiej oraz ujawniał estetyczny zachwyty nad pięknem świata, któremu przypisywał cechy boskie<sup>16</sup>. Według Coomaraswami wielkość myśli Mistrza Eckharta nie polega na jego indywidualnym geniuszu, a bardziej na ucieleśnieniu się w niej duchowych tendencji epoki w jej najwyższym napięciu, cytując: „what is remarkable in him is nothing in kind, nothing individual or curious, but only a great energy or will that allows him to resume and concentrate in one consistent demonstration the spiritual being of Europe at its highest tension”<sup>17</sup>. [przyp.] Ta faza wieków średnich, która zrodziła filozofię scholastyczną, i dodajmy jednym tchem, chorał gregoriański oraz synestetyczną sztukę gotyckich katedr, była, zdaniem indyjskiego filozofa, okresem największej bliskości pomiędzy duchowościami Zachodu i Wschodu, zaś przez tę ostatnią ma on na myśli tradycję *Wed* i buddyzmu Mahajany. Coomaraswami twierdzi, że Wschód i Zachód zaczęły się oddalać od siebie w czasach europejskiego renesansu, kiedy to umysł europejski rozwijał badanie płaskich form dla swego uzewnętrznienia, przenosząc także swoje zainteresowanie z Absolutu na indywidualnego człowieka, z którego uczynił ostateczną instancję poznawczą<sup>18</sup>. Nic więc dziwnego, że kiedy w Indiach nieprzerwanie trwa wykonywanie muzyki *raga* i nie gaśnie zachwyty nad nią, kompozytorzy zachodni do starych i konwencjonalnych efektów brzmieniowych dodają wciąż nowe, jak choćby ten z inwencji Krzysztofa Pendreckiego. Jego wskazówka wykonawcza na stronie 22 partytury *Polimorfii* (utwór na 48 instrumentów smyczkowych) brzmi bezpośrednio i instruktywnie: „przy żabce, mocno naciskając smyczek, aby uzyskać brzydkie zgrzyty”<sup>19</sup>.

» 16 Zob. m.in. Mistrz Eckhart, *Traktaty*, przeł. W. Szymon OP, Poznań 1987.

» 17 A.K. Coomaraswamy, *The Transformation...*, s. 61.

» 18 *ibidem*, s. 3.

» 19 Wydanie Hermann Moeck Verlag-Celle. Warto skontrastować estetykę muzyki najnowszej z postulatami spójnej teorii muzyki od Pitagorasa do Ficini w relacji W. H. Audena, gdzie: „1. Muzyka zajmuje wśród wszystkich sztuk wyjątkowe miejsce, bo jest to jedyna sztuka, jaką uprawiają w niebiosach istoty nieupadłe. I przeciwnie – jedną z najbardziej uderzających cech piekła jest pozbawiony wszelkiej harmonii zgiełk. 2. Rozum ludzki jest w stanie wnioskować o istnieniu tej niebiańskiej muzyki stąd, że może poznawać matematyczne proporcje. Ale ludzkie ucho nie może jej usłyszeć – albo z powodu upadku pierwszego człowieka, albo po prostu dlatego, że jest organem cielesnym, podlegającym przemianom i śmierci. Niebiańskie dźwięki zagłusza to, co Campanella nazywał *molino vivo*, («istny młyn»), ludzkiego «ja». Jednak niektórzy ludzie słyszeli tę muzykę w wyjątkowych stanach uniesienia. [...] 4. Jednakże nie cała muzyka jest dobra. Istnieje zły jej rodzaj, który niesie zepsucie i osłabia. «Diabeł wodzi smyczkiem». To, co dobre, kojarzy się zwykle z muzyką dawną, to, co złe, z nową”, W.H. Auden, *Muzyka u Szekspira*, przeł. W. Juszcak, „Res Facta”, 3/1969, s. 149. Poeta dodał jednak, że nie wyobraża sobie, aby ktokolwiek opowiadał się dzisiaj za podobną teorią, gdyż jego zdaniem

Jeśli zgodzimy się, z tezą W. H. Audena, że muzyka jest „słyszalnym obrazem świata nadnaturalnego lub magicznego”, należałoby wprost zapytać, co „brzydkie dźwięki” w intencji kompozytora w *Polimorfii* obrazują? Rzeczywistości Tam czy tego tu. Ciekawe, że Indie, nie zaniehbując poznawania psychofizjologicznej natury człowieka na sposób systemu jogi, nieprzerwanie kultywują swoją pierwotną duchowość, zachowując tym samym rdzeń kilkutyśiącletniej własnej cywilizacyjnej tożsamości, która manifestuje się w jej sztuce narodowej.

Jednak w epoce globalizacji i postępującej okcydentalizacji subkontynentu, także i tamta cywilizacja zaczyna mierzyć się z fenomenem nazwanym przez Witkacego „kryzysem uczuć metafizycznych” w diagnozowanym przez polskiego myśliciela zmierzchu kultury zachodniej na przełomie wieków<sup>20</sup>. Wszelako Coomaraswami wierzył w nadejście ponownej harmonii duchowych hemisfer, gdyż na początku XX wieku napisał tak: „It is just possible that mathematical development of modern science, and certain corresponding tendencies in modern European art on the one hand, and the penetration of Asiatic thought and art into the Western environment on the other, may represent the possibility of renewed rapprochement”<sup>21</sup>.

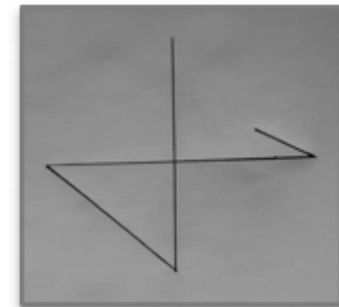
### Choreutyczne przesłanki pokrewieństwa odległych kultur człowieka

Jak się wydaje, wykazywanie podobieństw między porównywalnymi zjawiskami sztuki wymaga spójnego podejścia metodologicznego, które mogłoby mieć zastosowanie w badaniach bez względu na ich przedmiot i uwarunkowania kulturowe.

Muzyka zbliżona do charakteru mówionego w sensie mowy ludzkiej, a język mówiony o takim natężeniu jakości melicznych, że przypomina śpiew (a takie miały być greka archaiczna i dawny sanskryt), wymaga precyzyjnego określenia relacji dystynktywnych cech językowych i muzycznych w wyrastających ponad nimi wartościach semantycznych, które wchodzą momentalnie w następną i organiczną relację z tworzywem ruchowym choreuty tworząc jeszcze inną końcową wartość znaczeniową. Zauważamy bowiem, że w spektaklu choreutycznym zaciera się wyraźna granica pomiędzy muzyką a śpiewem, gdy ruchy ciała sprzęgają się z muzyką śpiewaną lub graną na instrumencie na sposób zewnętrzny – poprzez ekspresyjne oddanie rytmu i linii melodycznej, lub wewnętrznie – poprzez oddanie jakościami tworzywa ruchowego ilościowych zależności w muzyce, do któ-

rych należą transpozycje interwałowe<sup>22</sup>. Metodologia analizy choreutycznej wychodzi od wykrycia podstawowych zależności strukturalnych pomiędzy tworzywami trójjednej chorei, by potem na miarę umiejętności i uzdolnień badacza, docierać do tego, co kryje się poza tymi zależnościami i stopniem ich skomplikowania. Innymi słowy, chce on dotrzeć do znaczenia źródłowego doświadczenia choreutycznego danego obrzędowca w świecie, w którym rozpościera się *sacrum* – w rytuale, który nie przekazuje nam treści, lecz włącza nas we wszystko, co jest dzięki formie wyrazowej o takiej organizacji strukturalnej, która może być nazwana dziełem sztuki.

Zarysowana dotąd problematyka badawcza pociąga za sobą potrzebę stworzenia adekwatnej metodologii poprzez wprowadzenie terminów analitycznych i pojęć interpretujących badane zjawisko. Zręby takowej zaproponowałam w książce habilitacyjnej zatytułowanej *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim* (Kraków 2011). Z kolei moje ostatnie badania nad *chorea japonica*, będąca trójjednią tańca, muzyki i śpiewu w klasycznej japońskiej formie widowiskowej Nō<sup>23</sup>, wnoszą dodatkowo nowe narzędzie badawcze, które może służyć jako kwalifikator rodzajowy podczas określania badanego dzieła i uznawania go za strukturę choreutyczną.



Chorem<sup>24</sup>, grafem klasyfikujący zjawisko trójjednej chorei, fot. Wiesna Mond-Kozłowska

» 22 F.B. Mâche, *Muzyka a język*, przeł. Z. Jaremko-Pytowska, „Res Facta” 2/1968, s. 60.

» 23 W. Mond-Kozłowska, *Western Aesthetic Needs Turned to the Noh Theatre*, referat w języku angielskim wygłoszony podczas konferencji: *East Asian Theatres: Traditions, Inspirations – European/Polish Contexts*, 20–22.10.2015, Manggha Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej oraz Polish Institute of World Art Studies.

» 24 Wyraz pochodny od *nominae propriae chorea*. Linie pionowa, skośna i wertykalna denotuje zarówno trójwymiarowość ruchu, jak i estetyczną jedność trzech: tańca, muzyki i melicznego śpiewu. Wektor choremu oznacza zarazem trwanie, czas, jak i kierunek rozwijanej ekspresji, która zwracać się może wszelako we wszystkie strony świata. Znak ten jest czasoprzestrzennym symbolem dynamicznej trójjednej chorei.

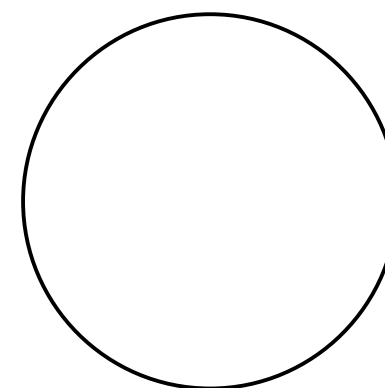
współcześnie estetyka muzyczna nie ma już nic wspólnego z wiedzą o akustyce.

» 20 Zob. S. I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, Warszawa 1974.

» 21 A.K. Coomaraswami, *The Transformation...*, s. 4.

Pojęcie chorem denotuje jednocześnie nowy termin badawczy i znak graficzny rodzącej się terminologii badawczej nowej dyscypliny naukowej, ufundowanej w drugiej połowie XX wieku przez lubelskiego uczonego, grekofila, Edwarda Zwolskiego<sup>25</sup>, a którą można już teraz adekwatnie i z dużą dozą pewności nazywać studiami choreutycznymi. •

Kraków 2015 – Yazd 2016



» 25 Zob. E. Zwolski, *Choreia. Muza...*

---

Andrzej Pankalla  
dr hab., adiunkt w Zakładzie  
Psychologii Ogólnej i Psychodiagnostyki  
Instytutu Psychologii UAM.  
Organizator i kierownik wypraw  
badawczo-filmowych (m.in.  
Amazonia Ekwadorska, kraje Afryki,  
Meksyk i pogranicze Gwatemali,  
Korea Północna, Buriacja, Icaria).  
Współredaktor  
(z R. Stachowskim) *Studies in the  
History of Social Sciences* (1995),  
redaktor *Homo religiosus a psychologia*  
(2015), autor *Psychologii mitu* (2000),  
*Mitocentrycznej psychologii kulturowej  
Ernesta Boescha* (2011) i *Kultury  
psychologów* (2014), współautor  
(z Z.W. Dudkiem) *Psychologii  
kultury. Doświadczenia graniczne  
i transkulturowe* (2005/2008),  
(z A. Kilian) *Psychescapes. Tożsamość  
naszych czasów* (2007), (z Z. Klausem)  
*Mitoterapia. Historia, teoria, praktyka*  
(2010), (z B. Piskor-Świerad) *Mit  
miłości w kulturoterapii. Jak umierają  
motyle...* (2010). Współautor filmów  
dokumentalnych (z A. Milcarz): *Ekwador  
12/12* (2000), *Yale* (2001), *Urgyel* (2009),  
*Bair-Batar* (2010).

---

Krzysztof Napieralski  
historyk, mezoamerykanista.

---

## *El Corazon del Cielo* Rytuały limfatyczne Indian Maya Quiche i metysaż psycho-mitologiczny

*Najważniejszym w panteonie bóstw był Hananb Ku. Kosmogonia Majów notuje, że świat został stworzony właśnie przez tego boga. Jako bóg-stwórca („Jedyny Bóg”), niekiedy zwany był również Kinebahan – „Oczy i Usta Słońca”. Był on w kosmologii Majów źródłem wszelkiego istnienia. Bóg stwórczyni Majów zasiadający w niebiosach podejmował kilka prób stworzenia człowieka z gliny, drewna i słomy. Jednakże ulepione w ten sposób istoty okazywały się niezdolne do oddawania czci swemu stwórcy. W tym celu bogowie zesłali na świat potop, który dotkliwie przetrzebił szeregi stworzonych przez nich ludzi – natomiast ci, którzy się uratowali przed wodami potopu, wspięli się na drzewa i wkrótce przemienili się w małpy. Wreszcie udało się stworzyć odpowiedni lud, który był zdolny należycie czcić swoich bogów. Do ich ulepienia posłużyła mąka kukurydziana i krew<sup>1</sup>.*

» 1 Popol-Vuh. Księga rady narodu Quiché, przeł. E. Siarkiewicz, Warszawa 1979, s. 26–27.

## Geneza idei wyprawy

Pomimo rozwoju turystyki, Majowie Quiché z rejonu Sierra w Gwatemali w dalszym ciągu stanowią zagadkowy lud, szczególnie w sferze psychomitolologicznej i rytualnej. Celem wyprawy, do której nawiązuje poniższy artykuł, była (z wykorzystaniem perspektywy historyczno-psychologicznej, w autorskim ujęciu to tak zwana psychologia realna) odpowiedź na pytanie: gdzie i w jakiej postaci dokonał się na badanym obszarze metysaż prekolumbijskiej, endemicznej mitologii/religii Majów i wiary chrześcijańskiej oraz jakie spowodował konsekwencje psychokulturowe (tożsamościowe)?

Przyjętą w artykule perspektywą jest wspomniana psychologia realna (PR). Z niemieckiego *Real-psychologie* jest, według Wilhelma Diltheya, nauką o rzeczywistej psychice, będącą niezbędnym uzupełnieniem studium form życia duchowego poprzez opis rzeczywistości jego przebiegu i jego treści; ma ona swe korzenie w romantyzmie<sup>2</sup>. Taka rozumiejąca psychologia uzupełnia dokonania psychologii wyjaśniającej, wypełnia też lukę między tą ostatnią a naukami o kulturze. Dotyka realnych – tak jak są doświadczane przez jednostkę – przeżyć ludzkich, odnoszących się do realnych faktów, czyli systemu wyobrażeń, w którym to, co dane z zewnątrz, powiązane jest z biegiem życia ludzkiego. PR zajmuje się analizą, opisem, interpretacją, a w efekcie rozumieniem realnie odczuwanych w życiu jednostki treści duszy<sup>3</sup>, czyli całościami psychicznymi, wynikającymi z historii osoby ludzkiej i kontekstu historyczno-kulturowego, w którym dana osoba żyje<sup>4</sup>.

Poniższy artykuł, prócz wprowadzenia w kulturę i wierzenia Majów, prezentuje dwa przykłady żywego metysażu religijno-mitologicznego, obecnego w dwu typach rytuału u Indian Quiché: samozwańczy, nieakceptowany przez Kościół katolicki kult „świętej” postaci Maximona (San Simona), stanowiący mieszaną prekolumbijskich wierzeń w majańską boginię Mam (tytoń) z wpływami katolickimi: postaciami Judasza Iskarioty i San Simona, katolickiego duchownego niosącego pomoc Indianom w XVI wieku, oraz deifikację konkwistadora Gwatemali Pedro de Alvarado; rytuał leczenia, oczyszczania i ochrony przed złymi siłami w wykonaniu szamanów/szamanek, tak zwany rytuał limfatyczny.

» 2 U niemieckiego filozofa Franza von Baadera oraz Novalisa vel Georga von Hardenberga.

» 3 Perspektywa J. Hillmana.

» 4 Por. A. Pankalla, *Kultura psychologów. Wprowadzenie do psychologii historyczno-kulturowej*, Katowice 2014.

## Kultura i cywilizacja Majów<sup>5</sup>

Dawna cywilizacja Majów swym zasięgiem obejmowała trzy wielkie regiony: obszar równin południowych, obejmujący Nizinę Peten w Gwatemali, terytorium Belize oraz rejon stanów Tabasco, Chiapas i Quintana Roo; obszar równin północnych, zajmujących północny półwysep Jukatan; obszar gór południowych, położonych na łańcuchach Sierra Madre w Gwatemali.

Grupy plemienne osiedliły się na stałe na wyżej opisanym obszarze najprawdopodobniej już około 5 tysięcy lat temu. Związane to było z wynalazkiem rolnictwa i rozwojem osiadłego trybu życia. Ważną epoką w dziejach Majów był tak zwany okres preklasyczny, trwający od 2000 roku przed naszą erą do 200 roku naszej ery. W tym czasie gwałtownie rozwija się pierwsza cywilizacja Mezoameryki, nazywana kulturą matką – cywilizacja Olmeków. Jej przedstawiciele zaczynają wznosić pierwsze piramidy, ołtarze ofiarne, budować ulice, posiadają rozwinięte pismo i system kalendarzowy. Najważniejszą cechą cywilizacji olmeckiej jest jej ekspansja na obszary ościenne. Około 200 roku dochodzi do swoistej kolonizacji ludów majańskich na obszary południowego Meksyku i niziny Peten. Majowie przejmują od kultury olmeckiej styl wznoszenia świątyń i innych obiektów sakralnych, a co najważniejsze: system pisma i kalendarz, który w dalszym ciągu udoskonalają.

W tak zwanym okresie klasycznym, około 200–800/900 roku, następuje gwałtowny rozwój cywilizacyjny Majów. Powstają wtedy liczne ośrodki ceremonialne z monumentalną architekturą. Z nieznanymi do dzisiaj powodów ludność majańska nagle opuszcza ośrodki miejskie i ulega rozproszeniu. Niewątpliwie w tym czasie musiały nastąpić zmiany klimatyczne – szybko zmalała ilość opadów atmosferycznych. To wy-

» 5 Przy opracowywaniu historii i współczesnej kultury Majów, prócz wymienionych w przypisach źródeł, wykorzystano: M. Frankowska, *Mitologia Azteków*, Warszawa 1987; T. Łepkowski, *Historia Meksyku*, Warszawa 1986; O. Paz, *Labirynt samotności*, Warszawa 1990; M. Sten, *Malowane księgi dawnych narodów Meksyku*, Kraków 1980, przeł. J. Zych; <http://spolecznosc.fly4free.pl/blog/112/spotkanie-z-indianskim-bostwem-ktore-pije-i-pali-4-kraje-ameryki-srodkowej-w-3-tygodnie-czesc-5/>; <http://www.alepieknywiat.pl/2013/12/gwatemala-maximon-rzadzi.html>; [http://www.travelmaniacy.pl/artykul,wspolczesni\\_majowie\\_w\\_meksyku\\_i\\_gwatemali,4505,9,0.html](http://www.travelmaniacy.pl/artykul,wspolczesni_majowie_w_meksyku_i_gwatemali,4505,9,0.html); <http://przedkolumbem.blogspot.com/2013/06/bogowie-majow.html>; [http://www.edupedia.pl/words/index/show/291993\\_sloownik\\_pojec\\_geografii\\_spolecznoekonomicznej-metysaz.html](http://www.edupedia.pl/words/index/show/291993_sloownik_pojec_geografii_spolecznoekonomicznej-metysaz.html); [https://www.poznaj-swiat.pl/artykul,zmarli\\_wracaja\\_na\\_uczte,194](https://www.poznaj-swiat.pl/artykul,zmarli_wracaja_na_uczte,194); <http://podroze.onet.pl/ciekawe/maximon-swiety-od-opryszkow/fhqm3>; [http://www.antoranz.net/CURIOSA/ZBIOR3/C0310/08-QZC07079\\_Maya.HTM](http://www.antoranz.net/CURIOSA/ZBIOR3/C0310/08-QZC07079_Maya.HTM); <http://podroze.onet.pl/ciekawe/maximon-swiety-od-opryszkow/fhqm3>; <http://kalendarzmajow.weebly.com/ceremonia-ognia.html>; <https://frikiafiki.wordpress.com/2014/09/30/w-swiecie-wielu-bogow/>; [http://www.latino.starcode.pl/7,quotsynkryzm\\_religijny\\_w\\_ameryce\\_lacinskiejquot\\_zuzanna\\_preiss.html](http://www.latino.starcode.pl/7,quotsynkryzm_religijny_w_ameryce_lacinskiejquot_zuzanna_preiss.html); <http://www.tygodnikprzeglad.pl/xibalba-miejsce-strachu/>; <http://przedkolumbem.blogspot.com/2012/07/maski-z-el-zotz-mowia-o-wierzeniach.html>; <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,380731,polacy-odkryli-dowody-na-praktyki-rytualne-majow.html>; <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1485828,Ludobojstwo-Majow-w-Gwatemali>; <http://podroze.onet.pl/ciekawe/maximon-swiety-od-opryszkow/fhqm3>.

starczyło, by pola uprawne przestały rodzić życiodajną kukurydzę. Liczne rzesze uchodźców kierowały się na północ półwyspu Jukatan, by tam na nowo odrodzić cywilizację Majów, okresu nazywanego później postklasycznym. Okres ten trwał od około 800/900 roku do konkwisty hiszpańskiej. W epoce tej powstają nowe miasta-państwa – centra obrzędowe. W X–XI wieku cywilizacja Majów na północy Jukatana ulega najazdowi wojowniczego ludu Tolteków, inaczej nazywanego Itzami. Rodzi się nowa kultura majo-toltecka, która zmienia w zasadniczy sposób świat wierzeń. Po krótkim okresie renesansu, porównywalnym do rozkwitu w okresie klasycznym, miasta-państwa Majo-Tolteków prowadzą liczne walki i wojny wewnętrzne, które powodują ostateczny i nieodwracalny zmierzch wielkości cywilizacyjnej Majów. Monumentalne budownictwo zostaje zaniechane, miasta w celu obrony otaczane są wysokimi murami i palisadami. Na rozbitym na drobne państewka Jukatan w 1517 roku wkraczają Hiszpanie pod dowództwem Francisca de Córdoby, a potem konkwistadorzy pod dowództwem Francisca de Montejo. Pojawiają się hiszpańscy kolonizatorzy, którzy na gruzach upadłego imperium majo-tolteckiego zakładają nowe miasta. U schyłku okresu prekolumbijskiego, w latach 1521–1545, według różnych szacunków demograficznych obszar zajmowany przez cywilizację Majów liczył około 3–5 milionów ludności. Wiele miast-państw okresu klasycznego i postklasycznego liczyło nawet w swych aglomeracjach do 200 tysięcy mieszkańców, dorównując wielkością i liczebnością miastom europejskim początków renesansu.

### Metysaż religijny cywilizacji Majów

Metysaż – „w szerszym znaczeniu to proces mieszania się dwóch odmian ludzkich; w węższym znaczeniu, częściej stosowanym, to proces rasowego mieszania się rdzennej ludności Ameryki (Indian) z kolonizującą te kontynenty ludnością europejską”<sup>6</sup>. W prezentowanym ujęciu metysaż psycho-mitologiczny to przenikanie dwóch odmiennych mitologii i religii, w tym systemów wierzeń, symboli, a szerzej światopoglądów, to interakcja odmiennych panteonów bóstw i wiary w odmienne wartości życia doczesnego oraz życia po śmierci, to zderzenie politeizmu i animizmu z monoteizmem.

W Mezoameryce siła mitu jest ponadczasowa i wyjątkowo czytelna. Majowie bowiem nigdy i nigdzie nie przyjęli wiary katolickiej w pełni i w czystej formie. Po bolesnej konkwizie nastąpiła ich ucieczka w rejony niedostępne dla kolonizatorów. W ślad za cofającymi się ludami Majów podążali misjonarze, którzy jedynie częściowo skutecznie nawracali rdzenną ludność na chrześcijaństwo. Zderzenie cywilizacyjne i religijne było

wzajemnie niezrozumiałe, bolesne i trudne do przewidzenia. Jako jeden z nielicznych ludów indiańskich Majowie stawiali Hiszpanom długotrwały opór, aż do 1697 roku. Odległe regiony zamieszkałe przez nich w południowym Meksyku i północnej Gwatemali skutecznie odstraszały misjonarzy i przedstawicieli centralnej władzy. Kilkukrotnie, w XVII i XIX wieku, Majowie organizowali powstania, do dziś zachowując w dużym stopniu autonomię i tożsamość psychokulturową, pielęgnując swe mity i odprawiając dawne rytuały lub ich wersje zmodyfikowane przez wierzenia katolickie.

### Tradycyjne wierzenia Majów

Ludzie zamieszkujący ogromne połacie obecnego południowego Meksyku, półwyspu Jukatan, Gwatemali, Hondurasu i Belize żyli w świecie rządzonego przez siły natury; w przekonaniu, że wszystko to, co działo się na niebie i ziemi, było dziełem rozlicznych bogów, wznosili do nich swe modły i na nieboskłonnie szukali rozwiązań dla niezrozumiałych zjawisk. Głównym czynnikiem leżącym u podłoża rozwoju cywilizacji Majów było prawdopodobnie poszukiwanie wyrazu uczuć religijnych. Archeolodzy wykazali także, że złożoność przejawów wierzeń religijnych postępowała w parze z rozwojem kalendarza, matematyki i pisma hieroglificznego. Architektura i rzeźba w kamieniu czy stawianie stel-słupów czasu stanowiły ważny sposób wyrażania wierzeń przez dawnych Majów. Pieczę nad religią i obrzędami, ale i złożonymi systemami naukowymi Majów, sprawowali kapłani, których wspierali wróżbici i znawcy rytuałów<sup>7</sup>.

Przy badaniach inskrypcji czasowych odkryto, że kalendarz Majów zaczyna się od tajemniczej daty, notowanej jako 13.0.0.0.0, 4 ahau, 8 cumhu. Data ta została potraktowana jako zerowa i odpowiadała dacie 12.08.3114 roku przed naszą erą w kalendarzu gregoriańskim. Datę tę Majowie uznali za moment stworzenia świata i narodzin swoich bogów. „W nadprzyrodzonym świecie Majów o przychylności bogów albo jej braku decydowali ludzie, którzy musieli im okazywać posłuszeństwo i składać należne ofiary, często z własnej krwi, gdyż bogowie, stwarzając człowieka z kukurydzy, obdarzyli go również własną krwią”<sup>8</sup>. Rytuał upuszczania krwi przez władców i kapłanów Majów w okresie klasycznym był powszechny. Znany ten obrzęd z płaskorzeźb, na które natrafiono w Yaxchilán: władca przekłuwał miękkie części ciała, na przykład język lub genitalia, kolcem płaszczki-opończy i przewlekał przezeń ciernisty sznur. Spływająca krew była zbierana do naczyń ofiarnych wypełnionych papierem. Następnie zawartość tych naczyń była spalana, a dym ze świętą

<sup>7</sup> Ch. Gallenkamp, *Majowie*, przeł. J. Maliszewska-Kowalska, Warszawa 1968, s. 138–139.

<sup>8</sup> B. Tuszyńska, *Bogowie Majów*, Przed Kolumbem, 7.06.2013, <http://przedkolumbem.blogspot.com/2013/06/bogowie-majow.html> (18.03.2016).

<sup>6</sup> Metysaż, Edupedia.pl, [http://www.edupedia.pl/words/index/show/291993\\_slownik\\_pojec\\_geografii\\_spolecznoekonomicznej-metysaz.html](http://www.edupedia.pl/words/index/show/291993_slownik_pojec_geografii_spolecznoekonomicznej-metysaz.html) (10.03.2016).

krwią władców pomagał w łączności z zaświatami i zmarłymi władcami<sup>9</sup>.

Szczególną czią Majowie otaczali słońce, uważane przez nich za źródło życia i ojca bogów. Podobną czią otaczali jaguara – zwierzę, które było dla nich symbolem nowej epoki, współczesnego świata. W modelu religii Majów ogromne znaczenie odgrywał podział świata na trzynaście niebios oraz dziewięć podziemnych zaświatów. Te kierunki znalazły odzwierciedlenie w świętym drzewie seiba, którego korzenie docierały do świata podziemnego, a konary dotykały bramy niebios. W niebiosach królowało trzynastu bogów, w podziemiach dziewięciu bogów śmierci i zniszczenia, z którymi musiał się zmierzyć każdy zmarły człowiek. Niebo i jego siły personifikowały dobro i światło, natomiast zaświaty – ciemności i zło, czyli głód i choroby. Były to siły przeciwstawne, znajdujące się w nieustannej walce, w którą angażowali się, z jednej i drugiej strony, również bogowie. W tych zmaganiach wyraża się dualistyczna wizja religii Majów, a co ciekawe – poprzez praktyki religijne człowiek mógł zapewnić sobie zdrowie, pożywienie i... zbawienie.

Najważniejszym wśród pozostałych bogów był Itzamna, syn Hunab Ku (*vide motto*). Wyobrażano go sobie jako mężczyznę w zaawansowanym wieku, z bezzębnymi szczękami, zapadłymi policzkami i wydatnym nosem. Innym potężnym bóstwem był Chac-Mool, który zarządzał czterema stronami świata i do którego zwracali się rolnicy z prośbą o zesłanie deszczu dla spragnionych pól. Chac-Mool był utożsamiany z bogiem deszczu Tlalokiem. Duże znaczenie wśród Majów miał straszliwy bóg Ah Puch (*Ahpuch* – Pan Śmierci), którego podobna do szkieletu postać symbolizowała przerażające tajemnice śmierci. Na rysunkach przedstawiano go ze wszystkimi atrybutami zniszczenia i pośmiertnego rozkładu ciała. Uważany był za władcę dziewiątego, najniższego świata zmarłych – Mitnal (*Xibalba* w języku Quiché). Ważnym bóstwem w panteonie majo-tolteckim był bez wątpienia Quetzalcoatl, przez Majów nazwany Kukulkanem (Pierzastym Wężem), do którego jeszcze powrócimy.

### Współczesne wierzenia Majów. Mitologia Majów a wiara katolicka

Współcześni Majowie zamieszkują obszar geograficznie i historycznie pokrywający się z ich dawnym imperium, czyli terytorium południowego Meksyku, Gwatemali oraz Hondurasu. Według różnych szacunków demograficznych ich liczna waha się w granicach 2 milionów. Najważniejsze grupy etniczne to: Lakandonowie, Tzotzile, Tzetzale, Mam oraz interesujący nas lud, czyli Quiché – grupa Indian zamieszkujących tereny środkowej

i zachodniej Gwatemali. Ich liczebność wynosi około 800 tysięcy. Posługują się oni językiem kicze z rodziny majańskiej. W czasach prekolumbijskich tworzyli wysoko rozwiniętą cywilizację. O wierzeniach Majów (w tym Quiché) wiemy z dwóch najbardziej wartościowych źródeł pisanych: *Popol Vuh. Księga rady narodu Quiché*, spisana między 1554 a 1558 rokiem przez jednego lub więcej anonimowych autorów; *Księga Chilam-Balam*, spisana w XVII wieku na północy Jukatana przez wyuczonych przez misjonarzy Indian-kronikarzy.

Wraz z przybyciem konkwistadorów pojawili się również misjonarze hiszpańscy, którzy głosili i wprowadzali wiarę w jednego Boga. Obok metod pokojowych i głoszenia słowa Bożego stosowane były też metody Świętej Inkwizycji: palono na stosach wodzów Majów, którzy nie chcieli poddać się ewangelizacji ani ujawnić swych skarbów. Burzono w miastach Majów nie tylko dawne świątynie, ołtarze ceremonialne i rzeźbione wizerunki dawnych bóstw, niszczone także święte księgi Majów. Pod karą śmierci zabraniano dalszego kultywowania pradawnych wierzeń, często na miejscach dawnego kultu wznoszono kościoły. Majowie okazali się jednak bardzo odporni na nową wiarę. Ogromna liczba różnych plemion, która nie poddała się hiszpańskim najeźdźcom, uszła w niedostępne zakątki lasu deszczowego lub przeniosła się w niegościnne i trudno dostępne tereny wyżyn gwatemalskich. Nie potrafili oni zrozumieć znaczenia wiary w jednego, miłosiernego Boga, za którym stali bezwzględni i bezduszni biali kolonizatorzy. Z całą pewnością ten paradoks był jedną z przyczyn oporu przeciwko nowej wierze.

Po hiszpańskiej konkwiście nastąpiła fuzja wierzeń Majów i wiary katolickiej, pojawiło się zjawisko synkretyzmu religijnego, polegającego na wymieszaniu elementów dawnej religii Majów z chrześcijaństwem. Z kolei odległe regiony górskie w Gwatemali przez długi czas odstraszały białych ludzi, zarówno wojsko, jak i misjonarzy, jako *terra del fuego*, czyli ziemia ognia (i wojny). Dopiero w latach przypadających na okres po II wojnie światowej rdzenni Majowie zaczęli uznawać zwierzchnią władzę stolicy kraju. Obecnie około 80 procent ludności majańskiej przyznaje się do wiary chrześcijańskiej. Katolicy stanowią, obok protestantów i świadków Jehowy, największą i najliczniejszą grupę wyznaniową. Wielu współczesnych Majów nadal żyje w przekonaniu, że otaczające ich góry, pagórki i wszelakiego rodzaju wzniesienia są dawnymi piramidami zwieńczonymi ceremonialnymi świątyniami, w których mieszkali liczni bogowie. Ogromna rzesza Majów wierzy również we wszechobecną moc boga deszczu Chac-Mool, żyjącego w jaskiniach i studniach krasowych, nazywanych *cenote*, skąd kontroluje on opady. To wcielenie boga wody może przybierać również formę wiatru roznoszącego po ziemi choroby i plagi. Jako najważniejsze uniwersum Majowie uznają kosmos – źródło wszelkiej mocy i harmonii, a przede wszyst-

<sup>9</sup> J. Żrałka, *Kilka uwag na temat k'uhul ahaw, legitymizacji jego władzy i stroju królewskiego u Majów*, *Antropologia religii*, <http://www.antropologia.uw.edu.pl/AR/ar-03-08.pdf>, s. 186–189 (23.03.2016).

kim najwyższą świętość zarówno w odniesieniu do człowieka, jak i nieboskłonu oraz rozmieszczonych tam gwiazd. Niektórzy potomkowie Majów nadal wierzą, że jak w dawnych czasach okresu klasycznego ich wioski są centrami ceremonialnymi, które podpira czterech bogów, zwanych w języku majańskim *bacabami* (*bacabes*). Panuje przekonanie, że jeżeli któryś z bogów zaniedbuje swe obowiązki, wtedy następują silne trzęsienia ziemi.

Ważnym czynnikiem, który pomógł w chrystianizacji Ameryki Łacińskiej, były liczne podobieństwa pomiędzy dawnymi religiami indiańskimi a katolicyzmem. Jako przykład można podać przywódczą rolę kapłanów i starszyny plemiennej w życiu społecznym, pojęcie duszy, liczne podobieństwa rytuałów i ceremonii czy przywiązanie Indian do figur i obrazów licznych bóstw, które czcili oni w swym panteonie. Podobnie katolicyzm hiszpański okresu konkwisty i czasów kolonialnych charakteryzował się przypisywaniem relikwiom, obrazom i figurom świętych cech boskich i nadprzyrodzonych. Z biegiem czasu Indianie równie chętnie modlili się do nowych świętych jak do dawnych bóstw. Dawne bóstwa zostały zastąpione nowymi świętymi nierzadko dzięki analogii w wyglądzie czy poprzez pełnienie podobnej funkcji. Miejsca dawnego kultu i pielgrzymek zamienione zostały na katolickie, gdzie niejednokrotnie do wznoszenia kościołów wykorzystywano nawet budulec z dawnych świątyń. Takie budownictwo widoczne jest szczególnie w Meksyku, gdzie barok hiszpański przeplata się ze stylami budownictwa indiańskiego. Miastem współczesnych Majów, w którym można spotkać dawne obrzędy połączone z wiarą katolicką, jest niewielkie Chichicastenango w Gwatemali. Słynie ono z odbywających się targów, a mieszkańcy znani są ze swych związków z religią przedchrześcijańską i praktykowania dawnych ceremonii. Część obyczajów zaadaptowali do wiary katolickiej. Przykładem tego mogą być obrzędy, jakie odbywają się przed wejściem do kościoła Santo Tomas. Kościół ten zbudowano na platformie prekolumbijskiej. Przed świątynią kupić można kwiaty i ziarna zbóż. Następnie płatki kwiatów i zboże wysypuje się do specjalnych kubeków i podpala, a modlitwa polega na „okadzaniu” wejścia do kościoła<sup>10</sup>.

Trwanie dawnych Majów z Gwatemali przy pierwotnych wierzeniach ma też zapewne swoją przyczynę w braku wydarzenia podobnego do tego, które miało miejsce w Meksyku. 12 grudnia 1531 roku na przedmieściach Tenochtitlan, na wzgórzu Tepeyac, Indianinowi Juanowi Diego ukazała się Matka Boża. Madonna z Tepeyac stała się symbolem zjednoczenia wszystkich w nowej wierze katolickiej, widowym znakiem dla zniewolonych tubylców, którzy na początku spotkania obcych kultur nie rozumieli znaczenia religii chrześcijańskiej. Cudowny wizerunek, który powstał na

plaszczu-tilmie Juana Diego, jest do dzisiaj przechowywany w Nowej Bazylice wybudowanej w miejscu objawień. Od tej pory tysiące meksykańskich Indian zaczęło masowo przechodzić na nową wiarę, widząc w wizerunku Matki Bożej z Tepeyac między innymi nawiązanie do dawnej bogini azteckiej – Tonantzin. Obraz Matki Bożej z Guadalupe przepełniony jest symbolami religijnymi czytelnymi dla całego społeczeństwa nahuatl. Wydarzenie to zapoczątkowało w całej Nowej Hiszpanii proces metysażu religijnego i przyjęcia wiary katolickiej przez nowych wyznawców<sup>11</sup>.

Od początku konkwisty istniało też u Majów przekonanie, utożsamiające Jezusa Chrystusa z Quetzalcoatlem-Kukulcanem, który powróci u kresu czasów oraz przywróci im dawną moc i potęgę. Wiara ludów mezoamerykańskich w Quetzalcoatla – Pierzastego Węża ma początek w ośrodku religijnym Teotihuacán, leżącym w środkowym Meksyku. Indianie mówiący językiem *nahuatl* nazywali Teotihuacán miejscem, gdzie „narodzili się wszyscy bogowie” lub „ludzie stają się bogami”. Quetzalcoatl był bogiem dobra i pokoju, przyjaźni i przebaczenia, a jak podają legendy spisane w *Popol-Vuh*, został on zwyciężony przez Tezcatlipokę i udał się na wschód nad Zatokę Meksykańską. W X wieku, wraz z wędrownymi tolteckiego ludu Itza na północny Jukatan, został tam zapoczątkowany kult Quetzalcoatla-Kukulcana. Po podboju hiszpańskim na przestrzeni wieków potomkowie Majów zaczęli utożsamiać Quetzalcoatla z Chrystusem jako dobrym Bogiem, który powróci w chwale, przywróci pokój i dobro wśród Majów. Dnia 21 grudnia 2012 roku miał się skończyć bieg kalendarza Majów w tak zwanej długiej rachubie czasu; mieli powrócić na ziemię dawni bogowie, w tym również Quetzalcoatl. Wiemy z licznych relacji, że niektóre plemiona Majów oczekiwały powrotu Chrystusa wraz z zastępami świętych jako początku nowej epoki, nowego świata tak zwanego okresu piątego słońca<sup>12</sup>.

### Kult Maximóna w Gwatemali

Jednym z żywych przykładów trwania Majów przy dawnych wierzeniach i obrzędach prekolumbijskich jest kult świętego Szymona, zwanego także Maximónem. Początki pogańskiego kultu Maximóna najprawdopodobniej wywodzą się z prekolumbijskich wierzeń w majańskie bóstwo Mam, dawnego złego ducha podziemi, oraz San Simóna, czyli świętego Szymona. Maximón bywa uosabiany ze złym duchem podziemi krainy Xibalba, a także z Judaszem. Symbolizuje męską siłę witalną, połączoną z wpływami hiszpańskiego katolicyzmu. Przez Kościół katolicki był/jest tępiony jako wcielenie szatana i czystego zła.

» 10 Z. Preiss, *Synkretyzm religijny w Ameryce Łacińskiej*, Koło Naukowe Studiów Latinoamerykańskich UJ, [http://www.latino.starcode.pl/7,quotynkretyzm\\_religijny\\_w\\_amerce\\_lacinskiejquot\\_zuzanna\\_preiss.html](http://www.latino.starcode.pl/7,quotynkretyzm_religijny_w_amerce_lacinskiejquot_zuzanna_preiss.html) (30.03.2016).

» 11 Ks. A.F. Dziuba, *Matka Boża z Guadalupe*, Katowice 1995, s. 34–46.

» 12 B. de las Casas, *Krótką relacją o wyniszczeniu Indian*, przeł. K. Niklewicz, Poznań 1988, s. 20–26.



Prawdopodobnie w XVI wieku, by oswoić kult bożka, jezuici nakazali nazywać go świętym Szymonem. Indianie nadal często zwą swoje lokalne bóstwo imieniem San Simón. Z połączenia słów *max* (które w języku Majów oznacza tytoń) i imienia Simón powstał Maximón. Niestandardowy i dość kontrowersyjny gwatemalski święty uwielbia pić i palić, dlatego wyznawcy jego kultu składają mu w ofierze tytoń, alkohol i... pieniądze, by w ten sposób zyskać jego przychylność. Indianie ofiarowują mu kwiaty i kukurydzę, a u jego bosych stóp zapalają świece i kadzidła z żywicy kopal. Kult tej „świętej” postaci praktykowany jest przez gwatemalskich Indian w miastach zachodniej Wyżyny Gwatemalskiej. W różnych wioskach postać ta przybiera odmienny wygląd, niekiedy pojawiają się nawet takie atrybuty, jak okulary przeciwsłoneczne i zegarek na rękę. Ma czarne wąsy, trochę osmolone od dymu z ogniska i od palenia papierosów oraz cygar, które wyznawcy wkładają mu do ust. Na głowie nosi czarny kapelusz, ubrany jest w tradycyjne stroje Majów Quiché, choć nierzadko utożsamiany jest z dawnymi posiadaczami ziemskimi Gwatemali, którzy niemilośnie wykorzystywali Indian do niewolniczej pracy na plantacjach kawy czy manioku. Usta ma otwarte, by móc nieustannie palić cygara oraz papierosy zapalane przez obecnych szamanów. Do ust wlewają mu też odrobinę rumu, aguardiente lub tequilli. Postać ta ma uosabiać grzesznego człowieka ze wszystkimi jego przywarami<sup>13</sup>.

Ten magiczny świat znajduje wielu zwolenników: w całej Gwatemali istnieją ponad 32 kaplice z „dyplomowanymi” szamanami do obsługi kultu tego świętego. Istnieje również szkoła kapłanów Maja, która dąży do ujednolicenia kultu Maximóna na terenie całego kraju. Warto przytoczyć kilka słów o znaczeniu tego bożka: „Co ciekawe, według Indian bożek ten jest jednocześnie uosobieniem dobra i zła – z jednej strony ludzie modlą się do niego z prośbą o zdrowie, dobre plony, nowy samochód czy poprawę pożycia małżeńskiego, z drugiej zaś może on pomóc swoim wyznawcom zemścić się na wrogu, a nawet go zabić. Kolor świeceki zapalanej u jego stóp oznacza intencję modlitwy ofiarodawcy: niebieski – szczęście, czerwony – miłość, zielony – zdrowie, różowy – pieniądze, czarny – zniszczenie rywala. Maximón dysponuje mocą wybaczenia grzechów ciężkich, dlatego wielu jego wyznawców ma problemy z prawem. Zyskał on nawet w Gwatemali miano świętego złodziei i alkoholików”<sup>14</sup>.

» 13 Dorotatota, *Spotkanie z indiańskim bóstwem, które pije i pali – 4 kraje Ameryki Środkowej w 3 tygodnie*, część 5, FlyforFree, 21.05.2014, <https://spolecznosc.fly4free.pl/blog/112/spotkanie-z-indiańskim-bostwem-ktore-pije-i-pali-4-kraje-ameryki-srodkowej-w-3-tygodnie-czesc-5/> (24.03.2016)

» 14 ibidem.

## Rytuały limfatyczne Majów Quiché

### Jajka i świece

Wśród wielu ceremonii szamańskich rdzennych Majów zamieszkujących wyżyny Gwatemali bardzo ważna i popularna jest ceremonia oczyszczania z wszelkich złych mocy i uroków, stanów lękowych, złych wpływów energetycznych, zazdrości i przekleństwa. Ta ceremonia praktykowana jest tylko w indywidualny sposób. W jej trakcie ogień rozpala się w specyficzny sposób, tak by słup dymu unosił się prosto do nieba i zabierał negatywne energie i zaklęcia. Złe energie zbierane są w jajka i świece, a następnie spalane. Jedna zapalona świeca oznacza jedną prośbę.

### Palenie tytoniu i kopal

Wśród tej grupy językowej ludu Majów popularne jest rytualne palenie tytoniu oraz świętej żywicy zwanej kopalem. Tytoń dla Majów to nie tylko przyjemność i rekreacja, ale przede wszystkim modlitewna łączność z bogami: tymi dawnymi, jak również nowymi, pod postaciami świętych katolickich. Na płaskorzeźbie z Palenque widać kapłana z plemienia Majów oddającego się uroczystemu paleniu cygara. Zwraca uwagę niezwykle przybrane głowy – wieniec z liści tytoniu, uzupełniający obrzędowy strój kapłana<sup>15</sup>. Rytuał palenia tytoniu jest również spotykany wśród współczesnych szamanów majańskich w ceremonii oczyszczenia i kontaktowania się ze zmarłymi z zaświatów, jak to dawniej czynili władcy tej cywilizacji<sup>16</sup>. Wśród współczesnych Indian Quiché rozpowszechnione jest również palenie wonnej żywicy w specjalnych kadzielnicach ku czci dawnych bogów, jak również współczesnych świętych katolickich.

### Rytuał ognia

Wśród Majów wracając do życia również inne dawne ceremonie, w tym jedna z najważniejszych – majańska ceremonia ognia. Wykonywana jest ona zazwyczaj pod otwartym niebem w szczególnych miejscach: w górach, lasach, na polanach, w otoczeniu świątyń lub w innych miejscach dawnego lub obecnego kultu (np. na cmentarzach katolickich!). W trakcie ceremonii wszyscy ustawiają się w kręgu, szczególne miejsce zajmują strażnicy dnia, osoby prowadzące ceremonię i starszyzna. Strażnicy przyjmują pozycje wokół ognia zgodnie z czterema głównymi kierunkami świata. Osoba prowadząca ceremonię trzyma w ręku święty kij, którego używa

» 15 R. Antoszewski, *Palacze przedkolumbijscy*, Antoranz.net, [http://www.antoranz.net/CURIOSA/ZBIOR3/C0310/08-QZC07079\\_Maya.HTM](http://www.antoranz.net/CURIOSA/ZBIOR3/C0310/08-QZC07079_Maya.HTM) (23.03.2016); J. Żrałka, *Kilka uwag...*

» 16 *Maximon – święty od opryszków*, Onet.pl, <http://podroze.onet.pl/ciekawe/maximon-swiety-od-opryskow/fhqm3> (23.03.2016).

do pilnowania ognia. Każda majańska ceremonia ognia zaczyna się od energii dnia, w którym jest prowadzona. Tak więc często w miejscu rozpalenia ognia układany jest glif – graficzne przedstawienie danego dnia. Wokół ognia ustawione zostaje dwadzieścia kamieni. W środku znajdują się świece w różnych kolorach. Całość posypuje się cukrem, nasionami zbóż i miodem, układa się również związane kawałki kopalu. W pobliżu ołtarza układa się naczynia z sezamem, wodą, różnymi formami kopalu, kwiatami i przedmiotami do ofiarowania w trakcie ceremonii<sup>17</sup>. Następnie, z udziałem wszystkich następuje przywołanie i uhonorowanie czterech kierunków świata i czterech dziadków wraz z czterema żonami. Strażnicy dnia stwierdzają, że ofiara została przyjęta i ponownie honorują cztery kierunki, dziękując duchom przodków, miejsca i uczestnikom za ten wspólny czas. Czasem jeszcze odbywa się ostatnia ofiara pod postacią dwudziestu kawałków kopalu. Święty ogień jest jednym z najpotężniejszych lekarstw znanych w tej tradycji.

### Oczyszczanie i rytuał krwi

Przez całe wieki uważano dawnych Majów za lud pokojowy, który nie zna pojęcia wojny czy składania krwawych ofiar z ludzi, i nazywano ich Grekami Nowego Świata. Ten błędny pogląd został obalony w latach 70. ubiegłego wieku. Sposoby na unicestwienie człowieka wśród dawnych Majów były niezliczone: wrywanie serc, obdzieranie ze skóry, odcinanie dolnej szczęki, miażdżenie czaszki, palenie czy topienie. Majowie wierzyli, że ludzkość stworzona została z krwi bogów i z tego względu obowiązkiem ludzi jest ofiarować bogom krew, możliwie dużo i często, czy to własną, czy też cudzą. Oprócz wydzierania serc z piersi żywych ofiar, Majowie praktykowali samookaleczanie się, na przykład przez przedziurawiony język przeciągali ciernie, obdzierali członki i tym podobne. W utoczonej tymi sposobami krwi maczali papier, który następnie spalali, widząc w unoszącym się dymie krwawą ofiarę składaną bogom. Samo unoszenie się dymu było także składaniem ofiary i karmieniem bogów, stąd rola palenia tytoniu jako czynności religijnej.

W Gwatemali i południowym Meksyku rozpowszechnione są indywidualne praktyki szamańskie. W pomieszczeniu szamana czy szamanki zazwyczaj cała podłoga wysypana jest igliwem. Na osoby zgromadzone spoglądają różne figurki i postacie zarówno dawnych bóstw, jak i współczesnych świętych, palą się świeczki i kadzidła, bo jest to pokarm dla bogów, podobnie zresztą jak kwiaty, które składa się przy ołtarzach. Szaman wzywa wszystkich świętych, aniołów i dawnych bogów, by pomogli mu wygnać chorobę z ciała chorego. Podłogę polewa się tanim alkoholem pochodzącym z fer-

mentacji nasion kukurydzy. Gdy sprawa uzdrowienia jest poważna, świeczki i zioła nie wystarczą. W tym celu bierze się kurę, którą najpierw zatacza się kręgi wokół ciała chorego, a potem, gdy ona przejmie chorobę, ukręca się jej łepiek, a krwią skrapia podłogę i zlewa do naczynia rytualnego, by polewać dalej ogień i z dymem zanieść ją do nieba bogom. Taki zabieg ceremonialny ma powstrzymać zło od dalszego imania się danej osoby<sup>18</sup>.

### Kilka pytań zamiast podsumowania

Zaprezentowana rzeczywistość metysażu psychomitologicznego wprowadza w spektrum kształtowania się tożsamości religijnej (mit personalny/fantazmat w kontekście transformacji mitów kulturowych) oraz ilustruje siłę mitów, idei nigdy i nigdzie nie istniejących, ale zawsze prawdziwych i aktualnych, bowiem realnych psychokulturowo: zarówno dla całych społeczności, jak i psyche jednostek. Na przykładzie dwu wybranych, synkretycznych, współczesnych typów rytuału prześledziliśmy żywe przenikanie się, krzyżowanie, by nie rzec: korespondencję systemów mitologicznych i religijnych.

Jako zwieńczenie powyższych rozważań sformułujemy pytania: czy można tam mówić o specyficznym typie tożsamości religijnej, szerzej: tożsamości jako takiej – wynikającej z korespondencji dusz i światów duchowych/kulturowych? Czy ujawniając te związki i zależności oraz fakt, z jaką łatwością koegzystują w rytuałach/ludziach, oraz inspirując się przeświadczeniem romantyków czy programowym postulatem symbolistów o korespondencji sztuk, można mówić tu o ukrytej w tym i brzmiącej po Jungowsku presupozycji o zasadniczej, psychoidalnej, czyli mającej znamiona archetypu, wspólnotcie (geograficznie/historycznie/kulturowo) różnych mitologii i religii? A po Campbellowsku (jungista) ujmując: o różnych maskach tego samego boga? ●

» 17 Majańska ceremonia ognia, Kalendarz Majów, <http://kalendarzmajow.weebly.com/ceremonia-ognia.html> (24.03.2016).

» 18 Friki Afriki, *W świecie wielu Bogów*, Friki Afriki – podróż po Ameryce Łacińskiej, 30.09.2014, <https://frikiafriki.wordpress.com/2014/09/30/w-swiecie-wielu-bogow/> (26.03.2016).

# „Quia symphonialis est anima”

## O pewnych relacjach muzyki ze słowem i światłem

---

doktor nauk humanistycznych,  
adiunkt na Wydziale Edukacji  
Artystycznej UAP. Prowadzi m.in.  
wykłady z głównych problemów  
kultury i zajęcia monograficzne  
Muzyczność i korespondencje sztuk.  
Zajmuje się twórczością Stanisława  
Vincenza i kulturowym wymiarem  
muzyki. Opublikował ponad 80 tekstów,  
wśród nich: wiersze, reportaże,  
eseje, wywiady, recenzje, rozprawy  
literaturoznawcze i kulturoznawcze.  
Wydął trzy książki poetyckie: *domek*  
(2011), *Węgliska i inne wzgórza* (2012)  
i *Ślad* (2016) oraz monografię *Pieniny  
w literaturze polskiej* (2010). Od 2003  
r. prowadzi Galerię Spotkań przy  
klasztorze oo. karmelitów  
bosych w Poznaniu.

---

[...] początkowy „cichy szept” rodzącego się  
wszechświata przeszedł w jednostajny ryk.

notatka prasowa, „Rzeczpospolita”, 25.06.2004

Wszechświat był ponadto wypełniony światłem.

*Pierwsze trzy minuty*, Steven Weinberg

zaprawdę zaprawdę powiadam wam  
wielka jest przepaść  
między nami  
a światłem

*Struna światła*, Zbigniew Herbert

Zainteresowanie obszarem wspólnym sztuk skierowuje badaczy na grząski grunt pogranicza, przypominający środkową fazę obrzędów przejścia, określoną przez Arnolda van Gennepa jako faza okresu przejściowego (marginalnego), czyli liminalna<sup>1</sup>. Jest to zarazem sfera niezwykle twórcza, paradoksalna, gdzie struktura ustępuje antystrukturze po to, by na powrót powrócić do struktury w fazie postliminalnej<sup>2</sup>. Przypatrując się wypowiedziom artystów działających w obrębie rytuału lub sztuk bliskich rytuałowi, natrafić możemy zarówno na zjawiska z obszaru mistyki, jak i neurologii, przede wszystkim na fenomen synestezji, który z mistyką wykazuje pewne podobieństwo. Badacz zatem nie może stronić i od tych obszarów aktywności człowieka, ponieważ bywają one żywym doświadczeniem zarówno wielu twórców i odbiorców sztuki, jak również uczestników rytuału czy innych zachowań performatywnych. Na użytek niniejszego artykułu przyjrzymy się rytuałowi jako przestrzeni korespondencji sztuk, które służąc zasadniczemu celowi aktu rytualnego, mogą wzmacniać jego działanie tak, że „sam kult staje się niejako estetyczny”<sup>3</sup>. Warto w tym kontekście zapytać o źródła „pokrewieństwa” dostrzeganego między rozlicznymi sztukami, szczególnie tymi, które operują słowem, dźwiękiem i obrazem, tak jak je odczytywano w europejskiej tradycji aż do progu nauk empirycznych.

### Starożytne porządki mityczno-filozoficzne

Kultura zachodnia, czerpiąc zasadnicze treści z dwóch tradycji: greckiej i biblijnej, wypracowała formy scalające różnorodne kulturowe idee w spójne koncepcje, które do dziś mają w sztuce zachodniej swoje wyraźne konsekwencje<sup>4</sup>. Nie przypadkiem patronem romantycznej idei korespondencji sztuk był mityczny poeta, kompozytor i śpiewak, twórca misteriów, Orfeusz<sup>5</sup>. Siłą oddziaływania tej postaci obrazują dążenia jednego z pierwszych apologetów chrześcijaństwa, Klemensa Aleksandryjskiego, który chcąc lepiej przedstawić ówczesnym Grekom Chrystusa, odwołał się do mitu orfejskiego, uznając wyższość pieśniarza nowego nad śpiewakiem trackim<sup>6</sup>. Ale nawet już wcześniej, w Psalmie 151 dopatrzyć się można

» 1 Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 36.

» 2 Por. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.

» 3 E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 366.

» 4 O budowie owego paradygmatu por. C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.

» 5 „Orficka idea jedności sztuk, tkwiąca u podłoża myśli artystycznej romantyzmu, w latach 20. i 30. naszego stulecia zmagala się nade wszystko z dążeniem do wyodrębnienia, do swoistej «czystości» poszczególnych gatunków artystycznych”, J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972, s. 9.

» 6 Zob. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 69.

wplywu mitu o Orfeuszu na żydowskie pisma starożytne<sup>7</sup>. Orfeusza jako swego patrona obrali orficy, a ich kult misteryjny, poglądy i sposób życia miały wpłynąć na pitagorejczyków<sup>8</sup>, twórców systemu, w którym prawidłami świata i jego piękna rządziły proporcje liczbowe. Te z kolei najpełniej przejawiały się w muzyce, choć były obecne również w innych sztukach<sup>9</sup>.

Dorobek pitagorejczyków wpłynął na stworzenie przez Platona i Plotyna dwóch starożytnych systemów filozoficznych. Z kolei system neoplatoński został przeniesiony na grunt chrześcijaństwa wschodniego przez Pseudo-Dionizego Areopagite<sup>10</sup>. Tradycja pitagorejska okazała się niezwykle trwała także w estetyce zachodniej, głównie poprzez przyjęcie teorii piękna, oraz koncepcję brzmiących niebios, zaadoptowaną przez Boecjusza<sup>11</sup>. Dla naszych rozważań ważna będzie konkluzja, że u progu średniowiecza w tradycji chrześcijańskiej pojawiają się idee, które w dalszym ciągu komentowane i rozwijane, staną się integralną częścią europejskich rozważań o istocie piękna, o muzyce i innych sztukach. Wśród nich warto wyszczególnić dwie: kosmiczną, a zarazem boską rangę muzyki oraz uznanie światła jako epifanii Boskości.

### Muzyczność duszy

Integralną część tej tradycji stanowią pisma świętej Hildegardy z Bingen. W *Liście do prałatów mogunckich* mistyczka ta napisała intrygujące słowa: „A ponieważ słysząc niektóre pieśni, człowiek często wzdycha i jęczy, wspominając naturę niebiańskiej harmonii, prorok [Dawid], który wnika w głębię natury duchowej i wie, że dusza jest *symphonialis* (muzyczna) [podkr. J.Ż.] [...]”<sup>12</sup>.

Łaciński przymiotnik *symphonialis* pozwala na różne tłumaczenia, jednak autor *Teologii muzyki Hildegardy z Bingen*, Błażej Matusiak OP, zdecydował się oddać je polskim przymiotnikiem „muzyczna”, co w świetle dalszych rozważań wydaje się w pełni uzasadnione. Podobnie brzmi zresztą tłumaczenie fragmentu innego tekstu świętej Hildegardy, *Cause et Curae*: „Dusza jest muzycznie nastrojona [podkr. J.Ż.], wielbi Pana na

» 7 Por. ks. M. Szmajdziński, *Orfeusz – Dawid – Jezus (Psalm 151)*, [w:] K. Kołakowska (red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, Kraków – Lublin 2011, s. 123–130.

» 8 Por. K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1964, s. 114; J. Gajda, *Pitagorejczycy*, Warszawa 1996.

» 9 Por. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. I. Kania, Kraków 2001.

» 10 Por. ks. T. Stępień, *Przedmowa*, [w:] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 15–44.

» 11 Por. E. Fubini, *Historia estetyki...*, s. 79–83; J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 79–85.

» 12 Hildegarda z Bingen, *List 23* [w:] B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 154, 160.

harfie, chwali, śpiewając pieśni na dziesięciu strunach i na psalterium<sup>13</sup>.

Czy określenie to należy traktować jedynie jako metaforę? Przyjęcie tezy, że dusza, ujmowana również w kategoriach nieologicznych, jest w swej istocie muzyczna, byłoby nie tylko niezwykle ciekawe na gruncie czysto spekulatywnym, mogłoby być także cennym przyczynkiem do rozważań na gruncie współczesnej etnologii i antropologii muzyki. Warto tu przywołać klasyczną już pracę Claude'a Lévi-Straussa, *Surowe i gotowane*, gdzie we wstępie zatytułowanym *Uwertura* francuski etnolog szeroko analizuje podobieństwa muzyki do mitu, określając oba te fenomeny jako „maszyny do likwidowania czasu”<sup>14</sup>. Odwołując się do tej koncepcji, w innym artykule sformułowałem tezę, że muzykę traktować można jako formę „pre-mityczną”<sup>15</sup>. Jeśli by tak w istocie było, że w toku ewolucji kulturowej muzyka poprzedziła narrację mityczną – rozszerzając wcześniejsze sugestie, można przyjąć, że nigdy nie zerwała ona swoich genetycznych związków z mitem, nieustannie go „ożywiając”.

Sugestie, że muzyka poprzedziła narodziny mowy werbalnej, a więc i mitu, od kilku dekad pojawiają się w antropologii, dopiero jednak ustalenia Lévi-Straussa wskazały, gdzie można szukać istotnych podobieństw między „narracją” muzyczną i narracją mityczną, która, jak można przypuszczać, ukształtowała na jej wzór swe własne formy. Ale pamięci o tym genetycznym związku możemy szukać również w samej treści mitów, szczególnie w kosmogonii. Problem ten podjął Marius Schneider w artykule zatytułowanym *Podstawy intelektualne i psychologiczne śpiewu magicznego*, gdzie pisał: „[...] mity ludów prymitywnych i spekulacje kosmogoniczne wysoko rozwiniętych cywilizacji upoważniają nas do stwierdzenia, że za wspólne podłoże wszystkich zjawisk we wszechświecie uważa się element wibrujący, w szczególności akustyczny. Pierwszą dostrzegalną oznaką kreacji był dźwięk [...]”; „[...] bogowie i istoty utrzymują się wzajemnie przy życiu za pomocą nieustannego przemiennego śpiewu. Oto dlaczego dźwięk jest najszlachetniejszym, najdawniejszym i najbardziej metafizycznym elementem wszystkich znanych typów ofiary”; „[...] istota rytuałów polega na przemiennym śpiewie bogów i ludzi, to jest na wzajemnej dźwiękowej ofierze. Dlatego też tradycja chińska mówi, że «obrzędy czerpią siłę z muzyki»”<sup>16</sup>.

Warto tu zwrócić uwagę na podobieństwo ujęcia rytuału w pismach Mircei Eliadego z ustaleniami Lévi-Straussa odnośnie muzyki i mitu. Dla rumuńskiego religioznawcy rytuał jest przede wszystkim powtarzaniem

» 13 O. Betz, *Hildegarda z Bingen. Cztery pory roku*, przeł. J. Jarołowicz, Kraków 2007, s. 141.

» 14 C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Warszawa 2010, s. 22–23.

» 15 J. Żmizdiński, *Tyrańska władza muzyki? O psychologicznym wymiarze rytuału*, [w:] *Homo religiosus a psychologia*, A. Pankalla (red.), Poznań 2015, s. 71–86.

» 16 M. Schneider, *Podstawy intelektualne i psychologiczne śpiewu magicznego*, przeł. M. Bratek, „Res Facta” 9/1982, s. 283, 285, 288.

gestu archetypicznego, dzięki czemu działa on jak wehikuł przenoszący uczestników z czasu świeckiego do czasu początku, czyli do czasu świętego – czasu mitu<sup>17</sup>. Można zatem wysnuć konkluzję, że tę zasadniczą funkcję rytuały spełniają właśnie dzięki muzyce i mitowi – obie te formy podczas aktu rytualnego najczęściej występują wspólnie, dzięki czemu zwielokrotniają efekt swego oddziaływania. Należy przy tym pamiętać, że naturalną sytuacją w wielu kręgach kulturowych jest towarzyszący muzyce rytualny taniec, który sam z siebie może inicjować wiele zjawisk muzycznych<sup>18</sup>. Efekt końcowy wspólnego oddziaływania tych form, którym uczestnicy rytuału nie tylko ulegają, ale zarazem je współtworzą, Victor Turner opisał następująco: „[...] rytmiczna aktywność rytuału, wspomagana bodźcami dźwiękowymi, wizualnymi, świetlnymi i wszelkimi innymi, może prowadzić z czasem do maksymalnego równoczesnego pobudzenia obydwu systemów, sprawiając, że uczestnicy rytuału doświadczają czegoś, co niektórzy autorzy nazywają pozytywnym «niewysłowionym efektem». Używa się także freudowskiego terminu «uczucie oceaniczne», jak również «ekstazy jogina», chrześcijańskiej *unio mystica*: to doświadczenie jedności przeciwieństw wyodrębnionych w procesie poznawczym (zwykle przez cyfrowe, zerojedynkowe rozumowania lewej półkuli). Myślę, że można by także użyć tutaj terminu zen *satori* (jednoczącego rozbłysku) i można jeszcze dodać «wewnętrzne światło» kwakrów, «świadomość transcendentalną» Thomasa Mertona, *samadhu jogi*”<sup>19</sup>.

Trudno tutaj podejmować rozległy problem podobieństw i różnic między poszczególnymi tradycjami mistycznymi, zwłaszcza w kontekście doświadczenia rytualnego. Warto tylko zaznaczyć podobieństwo przebiegu pewnego typu rytuałów, które w efekcie prowadzą uczestnika bądź uczestników do odczucia „wyjścia z siebie”, co w psychologii jest określane jako wariant stanów rozszerzonej świadomości<sup>20</sup>. Obok jednak ekstazy motorycznej, o której wspominał Turner, zwanej ekstazą eksplozji, pojawia się też ekstaza statyczna (stopienia)<sup>21</sup>, w obu przypadkach tych doświadczeń ich uczestnicy, opisując je, często odwołują się do kategorii światła. W przypadku jednak ekstazy motorycznej to rytmiczny ruch i dźwięki wywołują wizje światła, które mogą mieć charakter synestezyjny, czy raczej

» 17 Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 35–36.

» 18 O „protomuzycę” i „prototańcu” poprzedzających mowę werbalną zob. J. Blacking, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. E. Dahlig, „Muzyka” 2(165)/1997, s. 71–92.

» 19 V. Turner, *Body, Brain, and Culture*, „Zygon” 3/1983, cyt. za: R. Schechner, *Przeszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000, s. 233.

» 20 P.G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 1999, tu podrozdz.: *Stany rozszerzonej świadomości*, s. 134–143.

» 21 Por. hasło *Ekstaza*, [w:] P. Dintelbacher (red.), *Leksykon mistyki*, przeł. B. Widła, Warszawa 2002, s. 70–71.

quasi-synestezyjny<sup>22</sup>. Oczywiście nie każdy rytuał religijny prowadzi do tego typu wizji – tutaj tradycje religijne bardzo się od siebie różnią. Inaczej jest w przypadku ekstazy stopienia, w której, jak u świętej Hildegardy, pierwotnym doświadczeniem nie jest muzyka i rytmiczny ruch, a wizja światła właśnie: „Kiedy miałam czterdzieści dwa lata i siedem miesięcy, ujrzałam niezwykle silne, iskrzące się, ogniste światło zstępujące z otwartego sklepienia nieba. Przeszyło ono mój mózg i rozpałiło serce i pierś płomieniem, który nie spalał lecz ogrzewał, jak słońce, które ogrzewa wszystko, czego dotkną jego promienie”<sup>23</sup>.

I w innym miejscu: „Jasność, którą widzę, nie jest osadzona w przestrzeni, jednak błyszczący bardziej niż chmura spowijająca słońce. Nie mogę się w niej doszukać wysokości, długości i szerokości, a nazywam ją cieniem żywego światła”<sup>24</sup>. W przypadku świętej Hildegardy to właśnie wizje mistyczne stały się źródłem tekstów i pisanych doń melodii, układanych na potrzeby kultu religijnego. Ten fenomen dużo trudniej byłoby wyjaśnić, odwołując się do synestezji<sup>25</sup>.

### Złote struny

W poemacie *Król-Duch* Juliusza Słowackiego, uważanym za najbardziej mistyczny jego utwór, wśród enigmatycznych poetyckich obrazów pojawia się w XLV części *Rapsodu II* obraz „harmonii słyszanej z daleka”, która swą moc „niby drgające łono wnętrza ziemi” brała ze „złotych strun”. W książce poświęconej twórczości Mikalojusza K. Čiurlionisa jej autor, Radosław Okulicz-Kozaryn, zinterpretował te struny jako stopienie dźwięku i światła. Mistyczna twórczość Słowackiego miała ogromny wpływ na litewskiego kompozytora, który ostatecznie poświęcił się malarstwu jako sztuce wyższej niż muzyka, bo bliższej światłu, w której dźwięki stają się widzialne: „W istocie bowiem tony zarówno w twórczości Słowackiego, jak

i Čiurlionisa unoszą się w świetle. Odwrotnie niż w słynnym symbolicznym *audition colorée*, to właśnie dźwięki są widzialne”<sup>26</sup>.

Złote struny pojawiają się w literaturze nie tylko u Słowackiego czy u Norwida<sup>27</sup>, w sposób oryginalny wplótł je też w swój karpacki epos Stanisław Vincenz. Jeden z bohaterów *Na wysokiej połoninie*, znany watażka huculski Dmytro Wasylukowy, w dzień Bożego Narodzenia miał niezwykle widzenie: „Słońce wyglądało jak jaje, spowite w lekkie całuny i zasłony, jakby pieluchy. A po całym niebie ogromne kręgi, półkola i koliste tęcze słonkowe rozciągały się i jaśniały. I połączone były z jądrem słonecznym, jakby złotymi pękami strun”<sup>28</sup>.

Wtedy Wasyluk zaczął się modlić prastarą modlitwą rodową, w której słyszymy również takie słowa: „Lelio Słoneczko! Serdeńko lelkowe, ojcowskie złotostrunne! [...] Błyskasz i śmiejesz się! Grasz w termbity anielskie! Dzwonem na służbę bożą wzywasz”<sup>29</sup>.

Złotostrunne słońce, mogące emanować niezwykłą muzyką, koresponduje z obrazami światła stapiającego się z muzyką, podobnie jak to miało miejsce w *Królu-Duchu* Słowackiego. I choć wskazanie genezy każdego z tych obrazów wymagałoby odrębnych studiów, nie są to jedyne tego typu obrazy czy idee. Warto przywołać tu choćby Wagnerowski „akord mistycznego światła”<sup>30</sup>, by zwrócić bacniejszą uwagę na relację między światłem a dźwiękiem.

### Światło a dźwięk

Na gruncie fizyki badania tego typu podjął przed laty Mieczysław Drobner, stwierdzając we wstępie swego opracowania, „że już w bardzo odległych czasach próbowano porównać i powiązać odbierane wzrokiem zjawiska świetlne z odbieranymi słuchem zjawiskami dźwiękowymi, znaleźć między tymi zjawiskami analogie i prawa rządzące jednakowo obydwoma dziedzinami zjawisk. [...] próby znalezienia jednolitego systemu dla wszystkich dziedzin nauki były bardzo kuszące, choć – jak dziś wiemy – skazane na niepowodzenie, zwłaszcza że kierowane były one powiązaniem z magią i wierzeniami religijnymi”<sup>31</sup>.

» 22 „Szacuje się, że zdolność do synestezji ma jeden człowiek na 200” – V.S. Ramachandran, E.M. Hubbard, *Brzmienie barw, smak kształtów*, „Świat Nauki”, wyd. specjalne 1/2004, s. 78. Zdolność ta jest często dziedziczona i stała przez całe życie, trudno więc sądzić, że wszyscy uczestnicy danego rytuału są klasycznymi synestetami. Tezę o sztuce jako zjawisku quasi-synestezyjnym można znaleźć np. w artykule F. Kozłowskiego, *PROZOPAGNOZJA oraz SYNTEZJA – mało znane choroby*, Forum Kulturytyki, <http://www.forum-kulturytyki.pl/archive/index.php/t-1405.html> (15.07.2016).

» 23 A. Kieturakis, L. Bartoszewski, *Hildegardy z Bingen wizja świata*, Wrocław 2000, s. 22.

» 24 Ibidem, s. 23.

» 25 Chyba że odwołamy się do kontrowersyjnej koncepcji Richarda E. Cytowica, który dostrzega w tym doświadczeniu silne zaangażowanie emocji, a więc układu limbicznego w mózgu, co jeszcze nie wyjaśnia wszelkich kontrowersji – por. A. Rogowska, *Synestezja*, Opole 2007, s. 20–26, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=29282&from=publication> (18.07.2016).

» 26 R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 290.

» 27 W wierszu *Moja piosenka* [!] Norwid pisze o „złotostrunnej lutni”.

» 28 S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Pasma I: Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z wierzchołki huculskiej*, Sejny 2002, s. 305.

» 29 Ibidem, s. 305–306.

» 30 Zob. B. Pociąg, *Stadia muzycznej duchowości. Trzy wykłady*, Katowice 2009, s. 71.

» 31 M. Drobner, *Analogie i dysparcjy układów zjawisk świetlnych i dźwiękowych*, Kraków 1970, s. 5. Wnioski tego autora sprowadzają się do zasadniczego stwierdzenia, że można „pokusić się o ustalenie powiązań dźwiękowo-świetlnych jedynie w jednym kierunku,

Aby znaleźć ważne tropy kierujące nas ku źródłu przedstawionych powyżej literackich obrazów, trzeba ich szukać właśnie na styku myśli filozoficznej, teologicznej i doświadczenia mistycznego. W swej bogatej analizie historii filozofii światła Paulina Tendera, wychodząc od koncepcji platońskich, wyszczególnia w okresie średniowiecza neoplatonizm nurtu ontologicznego, który poddaje wnikliwemu omówieniu<sup>32</sup>. Tradycji tej patronuje wspomniany już Pseudo-Dionizy Areopagita, w którego ujęciu światło jest przede wszystkim jednym z imion boskich<sup>33</sup>. Jako chrześcijański neoplatonik, Pseudo-Dionizy opisał budowę wszechświata w kategoriach hierarchicznego porządku stworzeń, z których pierwsze stworzone byty – Aniołowie, są „najjaśniejszymi światłami”<sup>34</sup>. Równocześnie, w traktacie *Hierarchia niebiańska* opisuje czynności, jakie wykonują przez wieczność te niebiańskie istoty: „Wpatrując się nieporuszenie w Jego boską piękność i utożsamiając się z nią, hierarchia otrzymuje, stosownie do jej zdolności, piętno Jego Boskości i czyni własnych członków wizerunkami Boga i zwierciadłami doskonale przezroczystymi i bez skazy, gotowymi na przyjęcie blasku pierwotnej światłości i promienia samej Boskiej Zwierzchności i, wreszcie, świątobliwie napełnionymi pochodzącą od Boga jasnością. Oni zaś z kolei bez zazdrości przekazują dalej to światło bytom [...]”<sup>35</sup>.

W jaki sposób przekazują ową światłość – będąc, jak ich nazywali przedstawiciele szkoły aleksandryjskiej, „liturgami niebieskimi”<sup>36</sup>? Pseudo-Dionizy opisuje również zajęcia każdego z dziewięciu chórów; najważniejszy z nich, zarazem najbliższy Bogu – Serafimy: „Z prostotą i nigdy nie ustając, wykonuje taniec wokół Jego wieczystej wiedzy”<sup>37</sup>, prócz tego: „[...] w tekstach Pisma przekazane zostały nam pewne hymny, śpiewane przez Anioły tej najwyższej hierarchii, w którym, świętym sposobem, ukazuje się cała wielkość ich przerastającej wszystko niezwyklej światłości”<sup>38</sup>.

Jedną z kontynatorek dzieła Pseudo-Dionizego jest bez wątpienia wspomniana benedyktynka Hildegarda z Bingen, której życie przypada na wiek XII. Zapewne dzięki obecnej popularności jej muzyczno-poetyckich

kompozycji liturgicznych powrócono również do jej pism, wśród których najważniejsze miejsce zajmują opisy wizji mistycznych. W wizji szóstej pierwszej księgi *Scivias. Poznaj drogi Pana*, poświęconej *Chórom anielskim*, mniszka, opisując dokładnie ich wygląd, wspomina: „Wszystkie te wojska śpiewały cudownym głosem wszystkie rodzaje muzyki o cudach, jakie czyni Bóg w błogosławionych duszach”<sup>39</sup>. Gdzie indziej natomiast nazywa istoty anielskie „wspaniałym żyjącym światłem”<sup>40</sup>. Muzyczne kompozycje świętej Hildegardy, choćby te wchodzące w skład moralitetu *Ordo virtutum*, włożone zostały w usta upersonifikowanych Cnót (Virtutes). Drugie znaczenie łacińskiego słowa Virtutes oznacza Moce – jeden z anielskich chórów<sup>41</sup>. Nie ma wątpliwości, że święta Hildegarda, komponując dla potrzeb mniszek z założonego przez siebie klasztoru w Bingen hymny, antyfony, responsoria i muzyczny moralitet, kształtowała materię dźwięków na wzór muzyczno-światlistej materii muzyki anielskiej.

Komentując jedną z wizji zawartych w *Liber divinorum operum*, w perspektywie całościowej interpretacji jej teologii muzyki Błażej Matusiak pisze: „To, co Hildegarda nazywa anielskim śpiewem, można nazwać dzieleniem się światłem z niższymi stworzeniami. Jak przez śpiew aniołowie obwieszczają dzieła Bożej potęgi, tak przez swój blask pozwalają innym stworzeniom poznać Boga, źródło światła”<sup>42</sup>.

Tego typu „analogia” wydaje się jak najbardziej uzasadniona w odniesieniu do doświadczenia mistycznego, tym bardziej że osadzona jest w wiekowych spekulacjach na temat metafizycznej natury światła. W porządku artystycznym natomiast taka analogia może uruchamiać cały, bogaty proces inspiracji i kreacji nowych, również plastycznych, form. Wystarczy przywołać niewielki panel Geertgena tot Sint Jansa, *Gloryfikacja Matki Boskiej* z roku około 1480<sup>43</sup>. Zresztą w tekstach samej mistyczki znajdziemy podobne sformułowania: „Słyszysz [...] dźwięk płynący ze szczytu żywych światła [podkr. J.Ż.], które jaśnieją w najwyższym mieście świetlistych [...]”<sup>44</sup>.

a mianowicie takich powiązań, które umożliwiałyby dobrane zjawisk świetlnych najbardziej adekwatnych do z góry założonego przebiegu dźwiękowego [...]” – ibidem, s. 45. Kierunku przeciwnego autor nie wyklucza, ale uznaje potrzebę dalszych badań.

» 32 Zob. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 75–97.

» 33 Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie*, [w:] idem, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005.

» 34 P. Tendera, *Od filozofii światła...*, s. 81.

» 35 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, [w:] idem, *Pisma teologiczne II...*, s. 59.

» 36 G. Panteghini, *Aniołowie i demony. Powrót tego, co niewidzialne*, przeł. B.A. Gancarz OFMConv, Kraków 2001, s. 127.

» 37 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska...*, s. 76.

» 38 Ibidem.

» 39 Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias. Poznaj drogi Pana. Księga pierwsza*, przeł. J. Sempryk, Legnica 2012, s. 100.

» 40 Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias. Historia zbawienia przedstawiona w postaci symbolicznej budowli. Księga trzecia*, przeł. J. Sempryk, Legnica 2014, s. 296.

» 41 Por. B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen...*, s. 24–25.

» 42 B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen...*, s. 61–62.

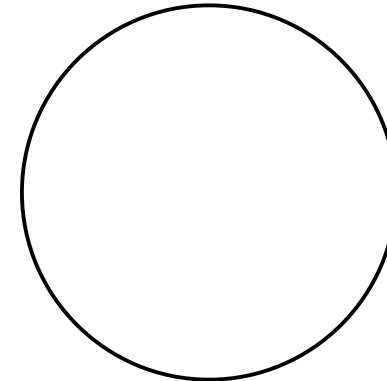
» 43 *Gloryfikacja Matki Boskiej*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gloryfikacja\\_Matki\\_Boskiej](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gloryfikacja_Matki_Boskiej) (4.04.2016).

» 44 Św. Hildegarda z Bingen, *Dramat końca czasów oraz inne wizje*, przeł. J. Łukaszewska-Haberkowa, Kraków 2013, s. 245.

Najpełniejszy wyraz poetycki owe spekulacje otrzymały w wizji, zwanej „Śnieżnobiałą Różą”, kontemplowanej przez Dantego w XXXI pieśni *Raju*<sup>45</sup>. Centrum owej róży szczegółowo opisał poeta pod koniec ostatniej, XXXIII pieśni *Raju*. W nowym tłumaczeniu *Boskiej komedii*, dokonany przez Agnieszkę Kuciak, wersy 115–120<sup>46</sup> zostały spolszczone następująco:

Gdzieś w głębi światła jest jak niebo stary  
obraz trzech kręgów – duch mój przed nim klęczy –  
barwy troistej, ale jednej miary;  
jeden z drugiego, jako tęcza z tęczy,  
zda się odbity, a jak ogień trzeci  
tchnie z obu pierwszych i na niebie dźwięczy  
[podkr. J.Ż.]<sup>47</sup>.

Dzieckiem tej samej epoki, którego życie przypada na okres pomiędzy biografią Hildegardy i Dantego, był profesor Uniwersytetu Oksfordzkiego, jeden z prekursorów nowożytnej nauki<sup>48</sup>, Robert Grosseteste. Jego prace, szczególnie traktat *O świetle*, są próbą naukowej racjonalizacji całej, bogatej tradycji rozważań o metafizyce światła. Co ciekawe, współcześnie znajdują się one w polu zainteresowań kosmologów. Odwrotnie do opisanych przez Schneidera mitów początku i spekulacji kosmogonicznych, ten miłujący muzykę naukowiec i filozof, któremu stale towarzyszył harfista<sup>49</sup>, jako pierwszy element stworzony uznał nie dźwięk, a światło, i to emanacja światła „tłumaczy konkretnie materialne struktury rzeczy, budowę roślin i organizmy zwierząt, skład barw i układy dźwięków”<sup>50</sup>. ●



» 45 U. Eco, *Historia krain i miejsc legendarnych*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2013, s. 460.

» 46 „Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; // e l'un da l'altro come iri da iri / pareo riflesso, e ,l terzo pareo foco / che quinci e quindi igualmente si spiri”, D. Alighieri, *La Divina commedia*, <http://www.filosofico.net/ladivinacommedia.htm> (4.04.2016).

» 47 D. Alighieri, *Raj. Boskiej komedii część trzecia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2004, s. 206.

» 48 Por. M. Błoński, *Odkrywanie Grosseteste'a*, Kopalnia wiedzy, <http://kopalniawiedzy.pl/Robert-Grosseteste-filozof-biskup-Lincoln-wszechswiat-Wielki-Wybuch,20172> (4.04.2016); M. Boczar, *Grosseteste*, Warszawa 1994, s. 7–19.

» 49 Zob. M. Boczar, *Grosseteste...*, s. 30.

» 50 J. Legowicz, cyt. za: P. Tendera, *Od filozofii światła...*, s. 94.



---

Galeria AT  
Galeria UAP / Aula  
Galeria Naprzeciw  
Galeria Miejska w Mosinie  
Galeria UAP / Rotunda  
:SKALA

---

## Galeria AT

ul. Solna 4, 61-735 Poznań  
e-mail: galeriaat@wp.pl  
www.galeria-at.siteor.pl  
dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

### **kwiecień**

*Transformacja błędów w prawdę* – Katarzyna Kujawska-Murphy  
(25.04–6.05)

*Książka i co dalej 18* – Jaap Blonk (Holandia), voice performance *100 lat DADA* (w sali Biblioteki Raczyńskich) (29.04)

### **maj**

*Patrzyć / Widzieć* – Andrzej Syska (16-27.05)



Katarzyna Kujawska Murphy  
*Transformacja błędów w prawdę*  
25.04 – 06.05.2016  
fot. Tomasz Wilmański

## Galeria UAP / Aula

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,  
Al. Marcinkowskiego 29, 61-967 Poznań  
<http://aula.uap.edu.pl/>  
kierownik galerii: Marek Glinkowski

### styczeń

*Wielodruk* – prezentacja prac studentów i pedagogów Wydziału Grafiki Artystycznej ASP w Łodzi (12–22.01)

### luty

*TDC* – wystawa Type Directors Club 2015 Annual Awards (12–18.02)

*Minimal and Medium z cyklu WRO 2015 Test on Tour WRO Resume*  
(22.02–02.03)

### marzec

*Prints* – Zbyněk Janáček, Marek Sibinský – wystawa grafiki czeskiej  
(15–24.03)

### kwiecień

*Szach / Mat / Ryca* – Grzegorz Myćka – wystawa w ramach Nagrody Młodych 9. Biennale Grafiki Studenckiej (12–16.04)

*Kontekst / Kontekstualizm* – konferencja naukowa (14.04)

*Wkład Własny* – wystawa zbiorowa (20–29.04)

Michał Bernad, Sławomir Jaworek, Dagna Krzystanek, Gosia Kulik,  
Dorota Kuźniarska, Izabela Łęska, Witold Modrzejewski, Aga  
Piotrowska, Marek Rachwalik, Paweł Szeibel, Miłosz Wszolek, Miłosz  
Wnukowski, Mateusz Ząbek, Joanna Zdzenicka  
Kuratorka: Agata Stronciwilk

### maj

*#StanKrytyczny* – konferencja na temat stanu krytyki artystycznej w Polsce (4–5.05.), organizacja: Paulina Brelińska, Daria Grabowska.

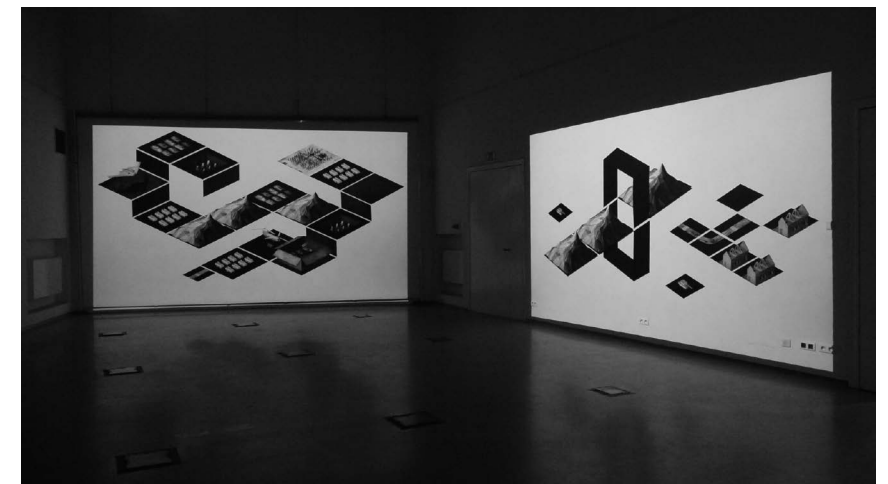
*Dwie katedry. Ubiór i scenografia* – wystawa zbiorowa (9–14.05)

*Wojna odrealniona* – Kamil Kocurek, wystawa w ramach Nagrody Młodych 9. Biennale Grafiki Studenckiej (17–20.05)

*Zimna piwnica* – prezentacja grafiki wykładowców i studentów z pracowni grafiki warsztatowej na Wydziale Sztuki Nowych Mediów w PJATK w Warszawie (23–27.05)

### czerwiec

*Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym* – wystawa końcoworoczna UAP (6–10.06)



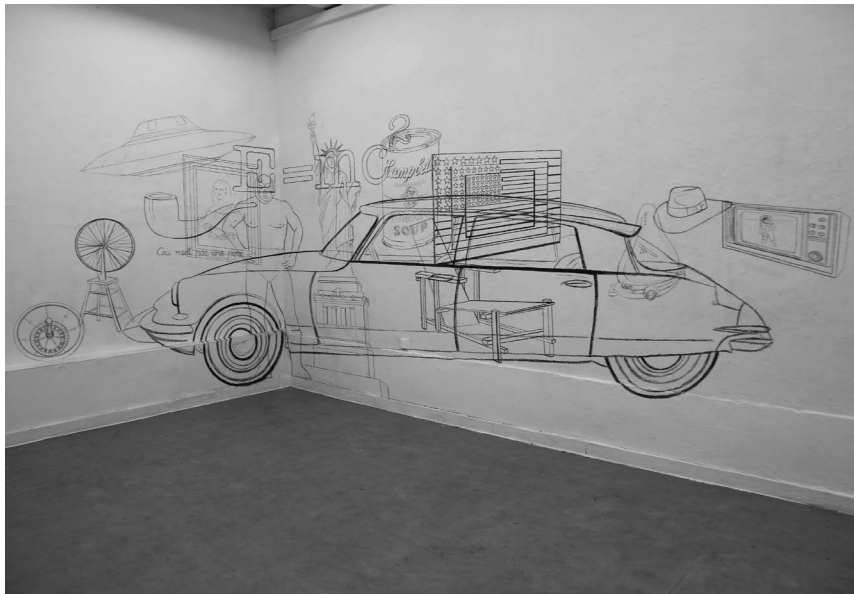
Kamil Kocurek  
*Wojna odrealniona*  
Wystawa w ramach Nagrody Młodych 9. Biennale Grafiki Studenckiej  
17.05 – 20.05.2016  
fot. Marek Glinkowski

# Galeria Naprzeciw

ul. Solna 4, 61-758 Poznań  
 www.naprzeciw.net  
 kierownik galerii: Mikołaj Poliński

**maj**

*Mity* – Marek Płoszczyca (15–16.05)



Marek Płoszczyca  
 130x170 cm, fragment wystawy *Mity*  
 2016  
 fot. Archiwum Galerii

# Mity

**Marek Płoszczyca**

Dryfując nieustannie pomiędzy przedmiotem a jego demistyfikacją, jesteśmy bezsilni, by móc oddać jego całość. Przenikając, zgłębiając przedmiot, wyzwalamy go ale i niszczymy zarazem. A jeżeli pozostawiamy jego wagę i znaczenie, szanujemy go, ale jednocześnie pozwalamy mu wciąż nas mamić.

**Roland Barthes**

Niezależnie od języka, czy jest to fotografia, malarstwo, plakat, rytuał, sztuka, literatura, polityka etc., mit jest słowem. Naturalnie, potrzeba szczególnych warunków w danym języku, by to słowo stało się mitem. Nie jest to koncept ani idea, lecz sposób znaczenia, forma, która ma określone granice historyczne i warunki użycia wytworzone w społeczeństwie. Względem niewyczerpalnych zasobów językowych teoretycznie wszystko (każde słowo) może stać się mitem.

W przeciwieństwie do semiologii, która określa związek między dwoma terminami (znaczący i znaczenie) na mit składa się korelacja trzech terminów (znaczący, znaczenie i znak). Weźmy na przykład uśmiech Mony Lisy: nadam mu znaczenie tajemniczości. Czy rzeczywiście mamy tu do czynienia tylko z znaczącym i znaczeniem: uśmiech i tajemniczość? Nawet nie; prawdę mówiąc, mamy tutaj tylko uśmiech naznaczony tajemnicą, ale na płaszczyźnie analizy możemy wyróżnić trzy elementy, gdyż ten uśmiech obdarzony tajemniczością możemy zdekonstruować na dwa czynniki: uśmiech i tajemniczość, z których każdy istniał niezależnie zanim razem utworzyły trzeci element – znak.

\*

Tekst w oparciu o *Le mythe, aujourd'hui* – Roland Barthes, z którego również zaczerpnąłem schemat.

# Galeria Miejska w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, 62-050 Mosina  
<http://www.galeriamosina.pl/>  
 kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

## maj

Prezentacja Wydziału Animacji UAP w Galerii Miejskiej w Mosinie: pokaz filmów dyplomowych studentów wydziału, w trakcie pokazu spotkanie z profesorami wydziału: Jackiem Adamczakiem i Maciejem Ćwiekiem z publicznością (10.05)

Spotkanie z prof. nadzw. UAP Piotrem Muszalskim: *Latarnie magiczne* – animacja przed kinematograficzna, iluzja ruchu (11.05)

*(nie) konieczne tak* – Bogdan Wojtasiak (21.05–9.06)

## czerwiec

*Fluctus* – Arkadiusz Marcinkowski (17.06–17.07)

## lipiec–sierpień

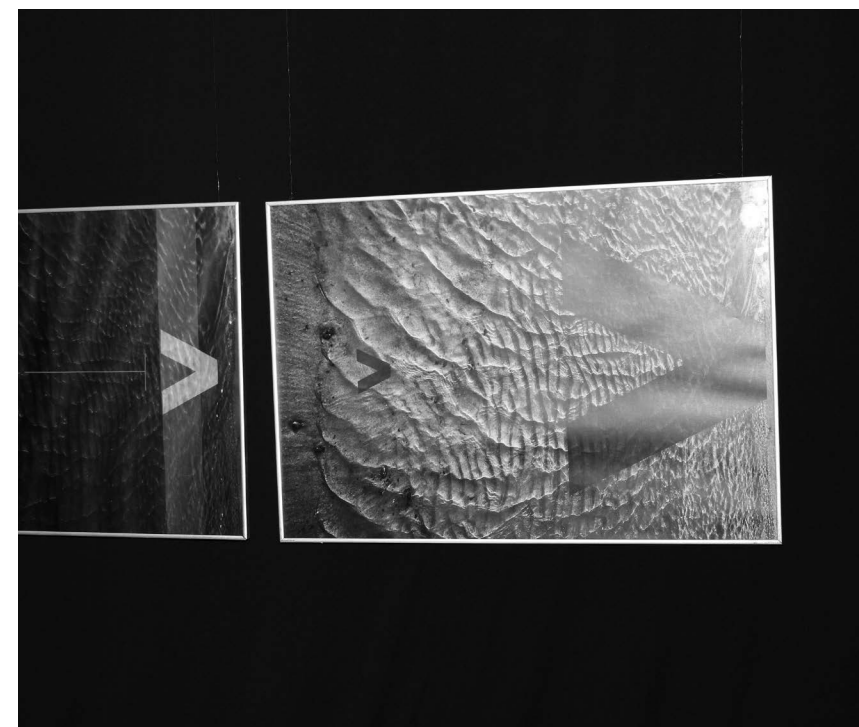
*Malowidła* – Jacek Frąckiewicz (29.07–27.08)

## wrzesień

*Gra kostiumu* – (10.9–2.10)

Pracownia kostiumu teatralnego UAP pod kierunkiem prof. Ireneusza Domagały, artyści: Ireneusz Domagała, Izabella Rybacka, Ewelina Bunia, Aleksandra Chmiel, Kaja Gawrońska, Natalia Krynicka, Valeryia Khiliuk, Zuzanna Malinowska, Karolina Ochocka, Weronika Radzimowska-Mejer, Alicja Skotnicka, Sara Sudoł, Katarzyna Trochała, Wiktoria Wiaczkowska

***Fluctus* – Arkadiusz Marcinkowski**  
 (17.06–17.07)



**(nie) konieczne tak – Bogdan Wojtasiak  
(21.05–9.06)**



Bogdan Wojtasiak  
*Obraz dla odchodzącego słońca 2*  
130x70 cm  
2015



Wernisaż wystawy Bogdana Wojtasiaka  
21.05.2016  
fot. Archiwum Galerii

**Malowidła – Jacek Frąckiewicz  
(29.07–27.08)**



fot. Barbara Matuszak



fot. Barbara Matuszak

**Gra kostiumu (10.9–2.10)**  
**Wystawa Pracowni Kostiumu Teatralnego**



fot. Agnieszka Bereta



fot. Agnieszka Bereta



Piotr Muszalski  
fot. Archiwum Galerii

**Prezentacja Wydziału Animacji UAP  
(10–11.05)**



fot. Archiwum Galerii



## Galeria UAP / Rotunda

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,  
Al. Marcinkowskiego 29, 61-967 Poznań  
prowadzący: Rafał Górczyński

### maj

*P(o)rzo(n)dek* – Tomasz Wilmański (5–16.05)

*Ordo* – Sławomir Brzoska (19–31.05)

### czerwiec

*Moja pamięć interaktywna* – Grzegorz Rogala  
(6–16.06, wernisaż: 5.06)



Grzegorz Rogala  
*Moja pamięć interaktywna*  
06.06 – 16.06.  
fot. Rafał Górczyński

galeria rotunda

Sławomir  
Brzoska

„Ordo”

Wystawa 19.05 - 31.05  
Wernisaż 19.05 godzina 18:00 (czwartek)

wystawa czynna w godz 10.00 - 18.00

GALERIA ROTUNDA W BUDYNKU GŁÓWNYM UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO W POZNANIU  
AL. MARCINKOWSKIEGO 29, POZNAŃ

Sławomir Brzoska  
*Ordo*  
19.05 – 31.05.  
(plakat z wystawy)

# :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, 61-806 Poznań

*:SKALA to wspólne przedsięwzięcie Stowarzyszenia Czasu Kultury i Wydziału Komunikacji Multimedialnej UAP, powstałe jako nowa przestrzeń prezentacji sztuki współczesnej oraz miejsce spotkań z artystami słowa i sztuk wizualnych, debat społecznych oraz warsztatów.*

## **czerwiec**

*Dziś są moje imieniny* – Piotr Bosacki, wystawa i otwarcie nowej przestrzeni wystawienniczej :SKALA (29.06)

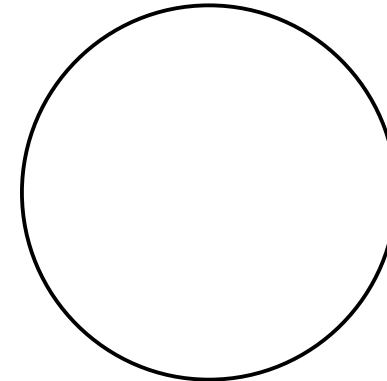
## **wrzesień**

*Dziś są moje imieniny* – finisaż wystawy i spotkanie z Piotrem Bosackim, prowadzenie: Monika Bakke (22.09)

*Zgłośnij* – Adrian Kolarczyk, kurator: Daniel Koniusz (30.09–10.10)

## **październik**

*Kompozycja z brakującymi słowami* – Mateusz Sadowski (14–24.10)



## Na marginesie monografii galerii Wielka 19

Grzegorz Dziamski

Legendarna poznańska galeria – Wielka 19 doczekała się monografii. Autorką jest Justyna Kowalska, córka Piotra C. Kowalskiego i Joanny Janiak, „dziecko galerii”, jak żartobliwie nazywa samą siebie. Takich dzieci galeria Wielka 19 wychowała sobie sporo, są wśród nich Janek Komasa, reżyser filmu *Miasto 44* i Max Skorwider, utalentowany grafik, absolwent poznańskiej ASP, któremu Justyna Kowalska oddaje głos pod koniec książki.

Galeria Wielka 19 rozpoczęła działalność w 1973/74 roku, ale jej złote lata przypadły na okres 1983–1990, kiedy kierownictwo galerii przejął Stefan Ficner i prowadził ją wspólnie z żoną Joanną. Stefan pomniejszał co prawda swoją rolę, twierdząc – skądinąd słusznie – że więcej niż on dla pozycji i rangi galerii zrobili wystawiający w niej artyści, przede wszystkim Koło Klipsa, ale to on – przy pełnym zaufaniu do artystów – decydował, kto będzie wystawiał w galerii, z kim galeria będzie współpracować, z kim konsultować swoje wybory, w jakich przedsięwzięciach uczestniczyć, no i jak będą wyglądały konkretne wystawy oraz towarzyszące wystawom wernisaże.

Wielka 19 była jedną z kilku galerii, nad którymi opiekę w latach 80. roztoczyła szkoła (PWSSP). Z inicjatywy ówczesnego rektora, Jarosława Kozłowskiego działalność galerii włączona została w program dydaktyczny uczelni. Studenci mogli obserwować z bliska, jak się prowadzi galerię, jak przygotowuje ekspozycje, jak się je promuje i reklamuje, a także proponować własne wystawy, a więc zapoznawać się z tym, czego uczy się dzisiaj na kursach kuratorskich. Wielka 19 była jedną z przyszłolnych galerii, która tym się różniła od pozostałych – Akumulatorów 2, ON czy AT, że najlepiej – tak nam się przynajmniej wydawało wówczas i dzisiaj – wyrażała ducha czasu lat 80.

Kiedy myślimy dzisiaj o sztuce lat 80., o tym, co odróżnia sztukę tej dekady od sztuki wcześniejszych i późniejszych dziesięcioleci, kiedy myślimy o sztuce lat 80. jako o pewnym mnemotechnicznym znaku, to myślimy o ekspresyjnym malarstwie. Myślimy o wielkich kolorowych ob-

---

Justyna Kowalska  
*Galeria Wielka 19*  
Stowarzyszenie Czas Kultury  
Poznań 2016

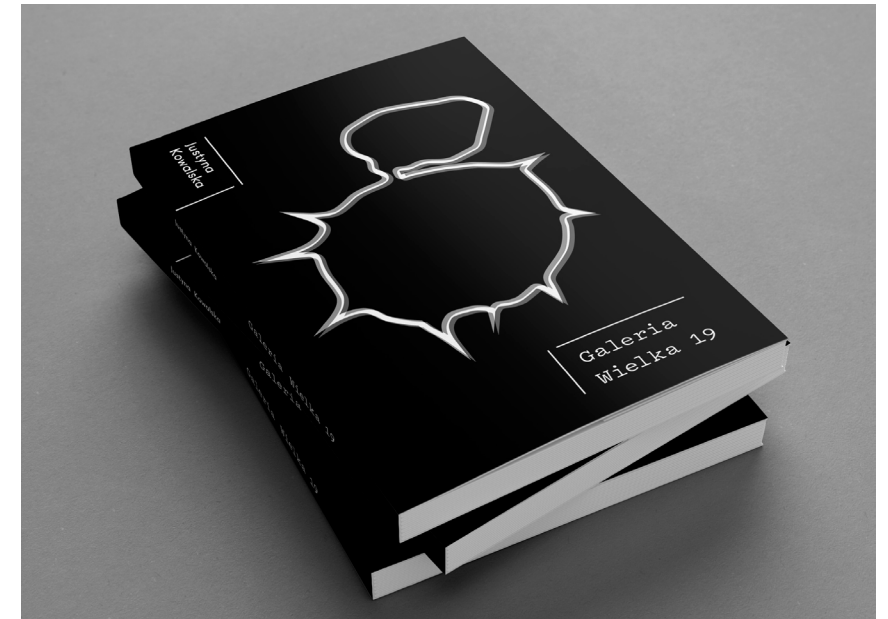
---

razach niemieszczących się w galeriach, schodzących ze ścian i odważnie wkraczających w przestrzeń galerii w postaci magicznych pomalarskich obiektów i instalacji, o obrazach szukających dla siebie miejsca poza galerią, w starych, opuszczonych fabrykach, halach targowych i sportowych, na dworcach, w kościołach, na fasadach publicznych budynków i miejskich placach. Myślimy o obrazach malowanych na płótnach, kartonach, papierach, foliach, brezentowych plandekach, na różnych podłożach, na zbitych z listewek i skleconych z drutu konstrukcjach, malowanych farbami, ale także owocami: malinami, jagodami, poziomkami. Myślimy o malarskiej energii rozsadzającej teoretyczne ramy sztuki, znoszącej utrwalone podziały na malarstwo i rzeźbę, malarstwo figuratywne i abstrakcyjne, dobre i złe malowanie, awangardę i kicz. Myślimy o pracach Koła Klipsa, o obrazach Piotra C. Kowalskiego, Tadeusza Sobkowiaka, Jerzego Kopcia, o nowym malarstwie kojarzonym z galerią Wielka 19.

Legenda galerii Wielka 19 wiąże się z nowym malarstwem, które objawiło się w Poznaniu w roku 1984 – pierwsze wystawy Koła Klipsa (styczeń, maj, grudzień), wystawa Piotra C. Kowalskiego *Obraz i jego ślad*. Apogeum aktywności galerii i jej artystów przypadło na lata 1986–1988 – malarska instalacja Piotra C. Kowalskiego *Moja pracownia* (1986), totalne malarstwo Jerzego Kopcia (1986) i jego gigantyczne płótno przysłaniające fasadę biblioteki Raczyńskich (*Energia* 1988), wystawy warszawskiej Gruppy (1986), *Neue Bieriemiennot* (1986), Macieja Dowgiałły i Pawła Tracewskiego (1987), Anny Ciby (1987), Renate Anger (1987). Poznań stał się ważnym ośrodkiem nowej sztuki. W 1987 na II Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze galeria Wielka 19 uznana została, obok warszawskiej Dziekanki, z którą zresztą poznańska galeria współpracowała, za główny ośrodek nowej ekspresji w Polsce. W tym samym roku Koło Klipsa i Grupa wzięły udział w wystawie *Gruppenkunstwerk* towarzyszącej Documenta VIII w Kassel.

Nowe malarstwo pojawiło się w Polsce kilka lat po zdominowanych przez nową ekspresję Documenta VII (1982), w Kassel, kilka lat po głośnych wystawach *A New Spirit in Painting* w Londynie (1981) oraz *Zeitgeist* w Berlinie (1982), po książkach: *The International Trans-avantgarde* (1982) *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart* (1982) Maxa Fausta. Polska krytyka była dobrze przygotowana na przyjęcie nowego malarstwa. Dysponowała wiedzą i odpowiednią terminologią, problem polegał jedynie na tym, czy nowe polskie malarstwo wpisać w nurt neoekspresjonizmu, transawangardy, *Neue Wilde Malerei*, czy postmodernizmu? Wszystkie te rozwiązania były możliwe, ponieważ polska nowa ekspresja była sztuką pozbawioną teorii, programowo ateoretyczną, do której teoria była wnoszona z zewnątrz przez krytyków. Nowe malarstwo nie potrzebowało teorii, tak uważano, ponieważ było

powrotem do malarstwa. Po latach awangardowych poszukiwań i eksperymentów wyprowadzających sztukę na manowce antysztuki, sztuka wracała do malarstwa, a więc do czegoś sprawdzonego i oswojonego, co niewątpliwie jest sztuką, a może nawet arche-sztuką. Wielu entuzjastów nowego malarstwa, zarówno artystów, jak i krytyków, wierzyło w istotę malarstwa, która łączy malowidła z Altamiry z Jacksonem Pollockiem.



Justyna Kowalska  
Galeria Wielka 19, Stowarzyszenie Czas Kultury, Poznań 2016

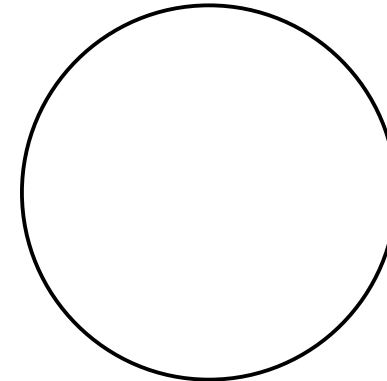
W Polsce nie było sporu o nowe malarstwo. Maria Morzuch przeciwstawiała malarstwo lat 80. autoanalitycznej sztuce poprzedniej dekady, podkreślając publicystyczność, agresywność, wizualno-językową dosadność tego malarstwa i jego skłonność do kpiny i ironii. Ewa Mikina akcentowała narracyjność i parodystyczne pasożytowanie na malarskich konwencjach, a Marcin Giżycki wiązał nowe malarstwo z kryzysem kultury, schyłkiem realnego socjalizmu i rozpadem obowiązującej w Polsce metanarracji. Wszystkie te opisy bardzo słabo przystają jednak do poznańskiej nowej ekspresji lansowanej przez galerię Wielka 19, nie przystaje do

nich ani twórczość Koła Klipsa, ani Piotra Kurki, Piotra C. Kowalskiego, Jerzego Kopcia, Tadeusza Sobkowiaka. Ich twórczość nie była prostym zaprzeczeniem sztuki wcześniejszej dekady. Czy zainteresowanie Piotra C. Kowalskiego śladem, wbrew temu, co mówią rozmówcy Justyny Kowalskiej, nie jest przykładem konceptualizowania malarskiej ekspresji?

W Polsce, podobnie jak w Niemczech, a inaczej niż w Stanach Zjednoczonych czy Francji, w nowym malarstwie ujrano szansę na wyjście z artystycznego i estetycznego impasu, w jaki wprowadził sztukę konceptualizm. Nowe malarstwo umieszczono w tradycji awangardy w nadziei, że pozwoli to zobaczyć tę tradycję w inny sposób, odnowić ją, zrewitalizować. Nie było więc konfliktu między młodym malarstwem a tradycją awangardy, czego Wielka 19 jest znakomitym przykładem.

Malarstwo lat 80. wciągnięte zostało w rozmaite dyskursy i spory – polityczne, rynkowe, kulturowe, toczące się ponad głowami artystów, a przede wszystkim w spór o ponowoczesność. Malarstwo lat 80. wyzwoliło nas z medialnego myślenia o sztuce, wprowadzając rzeczywisty pluralizm medialny – artyści mogą posługiwać się różnymi mediami, bo żadne z nich nie jest z natury lepsze ani gorsze.

Galeria Wielka 19 odegrała ważną rolę w historii polskiej sztuki, dlatego dobrze się stało, że powstała monografia o tej zasłużonej galerii, tym bardziej, że – jak pisze Max Skorwider – dzisiejszym studentom Uniwersytetu Artystycznego nazwa „Wielka 19” niewiele mówi. Książkę Justyny Kowalskiej zamyka „Postscriptum”, wypowiedzi kilku młodych artystów, absolwentów poznańskiej uczelni artystycznej, dla których Wielka 19 jest legendą, duchem przeszłości, a może widmem ojca, szkoda, że ten głos nie został w książce wzmocniony, że autorka książki nie pokazała, jak młodzi twórcy odnoszą się dzisiaj do artystycznej spuścizny poznańskiej galerii. ●



---

**Radosław Okulicz-Kozaryn**  
**Aneta Kozyra**  
**Agnieszka Narewska**  
**Maciej Jarczyński**  
**Anna Al-Araj**  
**Łukasz Strzelczyk**  
**Paweł Możdżyński**  
**Izabela Franckiewicz-Olczak**  
**Marta Smolińska**  
**Monika Korona**  
**Andrzej Rozwadowski**  
**Wiesna Mond-Kozłowska**  
**Andrzej Pankalla / Krzysztof Napieralski**  
**Jakub Żmizdiński**

---

**Radosław Okulicz-Kozaryn**

## **The Whole World at Twilight** **Far-reaching Consequences of an Inconspicuous** **Ritual**

The essay refers to the ritual of the twilight, that is the time between the sunset and total darkness, in which until recently the people of Europe, particularly northern countries, devoted themselves – alone and in the community – to prayer, dreaming, meditation, composing poetry, playing music or practising art. At dusk, the stimuli from the external reality weakened, which opened the mind to the contemplation of what seemed spiritual, mysterious or strange. The imagination and creative faculties came to power. The structure of the world, subordinate to the principle of “common identity”, manifested itself to a man. Its essence was most often defined as musical although it also manifested itself in paintings and verbal art. Therefore, it was music that most commonly was assigned the leading role in the synthesis of the arts. The apogee of “twilighting”, explored already in Romanticism, occurred in the late nineteenth and the early twentieth century, and found its fullest expression in the Symbolism.

The article uses the remarks made about twilight by G.H. Hegel, J. Kremer, F. Skarbek, W. Tatarkiewicz, K. Libelt, K.L. Konin, and R. Wagner, E.T.A. Hoffmann and Ch. Baudelaire, whose sonnet *Correspondances*, fundamental for the theory of the affinity between senses and the arts, turns out to be associated with the twilight.

**Aneta Kozyra**

## **Musicality versus Rituals in Wit Szostak’s** **Novel *Oberki do końca świata* – the Correlation** **of Literature with Music and Visual Arts**

The purpose of the paper is to present the connections of literature with folk music and rural religious art – and to interpret the layer of these pieced out meanings, where music and art are used.

The Szostak's novel presents the world of the Polish countryside (Rokiciny village), where the ritual is retreating into the past and the protagonists (the Wicher family) are the last people representing the vibrant tradition. What they want, is to pass this tradition to the posterity. However, it is not possible, because the progeny cannot treat this heritage as the integral element of their life.

Once, in the extraordinary moments, the everyday space was being displaced by the spiritual world. These special moments were happening during the rituals connected with all the stages of the human life – from birth to death. Every traditional ritual was happening with the company of music. The other elements of the spiritual world were the sculptures and paintings, for example in chapels built on the ends of the village.

It is worth to considering, how the literature can use another arts for creating figurative and symbolic pictures.

**Agnieszka Narewska**

### **The Artistic Views on Ritual Based on Stravinsky's *Rite of Spring***

The aim of this article is to show the artistic transformation of rituals through dance, reflected in *The Rite of Spring* by Stravinsky. Its premiere in 1913 shocked the whole world of the contemporary art and at the same time opened up new creative possibilities for the next generations of composers and choreographers. At the core of this piece laid the pagan ritual of oblation. It was paid in order to maintain the continuity of life and to awake the earth, in order for the crops to grow again. The remarkable ballet theme, which can be taken literally (as did Nijinsky) and figuratively (eg. Maurice Béjart, Pina Bausch and Angelin Preljocaj), and the phenomenal music of Stravinsky, inspired many artists to create their own visions of ritual, which are not now always connected with Slavic folklore.

**Maciej Jarczyński**

### **Choral Music versus Visual Arts in Selected Films**

The issue of connections between choral music and visual arts is an area covering many different domains. Throughout history, this music was combined with painting, sculpture and even architecture. However, in this article, I will describe the relationships, between the collective singing and fine arts more contemporary. I will focus on combining choral music with the film. In addition, I will try to show a choir as phenomenon in the perspective of a group of people who meet and interact in order to achieve certain goals.

**Anna Al-Araj**

### **The Act of Listening to Minimalist Music in the Context of Ritual** **Songs from *Liquid Days* by Philip Glass**

This article presents the interpretation of a famous song cycle – *Songs from Liquid Days*, composed by Philip Glass (in cooperation with Paul Simon, Suzanne Vega, David Byrne and Laurie Anderson) in 1986. In the first part the author tries to illustrate an artistic way of a popular American minimalist, strictly connected to avant-garde movements at the beginning of his career. The next section concerns the analysis of the piece: the author pays special attention to the elements of rhythm and harmony, which constitute – a typical for Glass' music – sound and impression of infinity. The last part presents the interpretation of *Songs from Liquid Days* in the context of the ritual: there is put a hypothesis that many stylistic features of this composition determine a similar reaction, which appear among ritual participants as well.

**Lukasz Strzelczyk**

### **Sound Art – the Phenomena on the Boundary of Aesthetics**

This text is about relatively new categories of art which take place in two different spheres: visual art and experimental music. It creates a lot of problems for the theoretician: how to describe the hybrid and ambiguous object of sound art? Does that mean that theory doesn't follow artistic practice? We have to face up with the definition of sound art which is also problematic – is it only a regular extension of the art world or a completely new strategy with subversive capability? In my article I will try to analyze this theme, examine chosen artistic works (e.g. Christina Kubisch, Michael Asher) and have a second look for this discourse.

**Paweł Moźdzynski**

### **Artistic Performance as Ritual Structure and Anti-structure**

Structural and anti-structural aspects of artistic performances are the main topics of Moźdzynski's text. The author uses categories of Victor Turner's theory (ritual, structure, anti-structure, liminality, communitas) and other sociological theories: interaction rituals (Randall Collins), institutional rituals (Pierre Bourdieu), consumption society (Jean Baudrillard), society of the spectacle (Guy Debord), new circulation of artworks (Luc Boltanski), aestheticization of everyday life (Mike Featherstone), etc.

**Izabela Franckiewicz-Olczak**

### **The New Media Interactive Art in Ritual Perspective**

The article tries to analyze the new media interactive art as ritual practice. The author describes the cultural determinants of perception of interactive art with its multimedia and interactive aspects, compares anthropological ritual with new media art. Then, pertaining to Erving Goffman's interaction ritual, the interpretation of behavior of the recipient of interactive art is conducted.

**Marta Smolińska**

### **The Ritual of Touching: the Ambivalence of Haptic Art**

At the time of the Renaissance of haptic qualities, unfolding against the background of the shifts that are taking place within the hierarchy of senses, artists propose works meant for touching. As the curator, I have presented artworks of this kind in the spring of 2015 at the Centre of Contemporary Art in Toruń during the exhibition entitled *(Don't) Touch! Haptic Aspects of Polish Art After 1945*. I would compare tactile interaction with art to a multi-sensual rite, which commonly turns into a sort of collective madness: a carnival and a form of transgression, as understood by R. Caillois and G. Bataille. In turn, this aspect usually leads to authors forbidding to touch the pieces that were originally designed for such interaction with the viewer; they do so in order to prevent damage. Thus, we return to the ritualization of experiencing art, which we are familiar with from the context of a museum-temple. Is it that artists, in a way, defend the institutional order despite their initial intent of breaking it? Haptic art entails ambivalence: on the one hand, the ritual of touching artworks satisfies the artists, but on the other hand, frightens them due to the unpredictability of the viewers' behavior.



**Monika Korona**

## **The Tradition of Arts Synthesis in the European Culture versus Restoration Care**

The purpose of this paper is to present interpretation of art synthesis – the so-called TOTAL ART – that integrates different media across the ages in the European culture, and to attempt to formulate practical conclusions on conservation, documentation, and preservation of the authenticity particularly of ephemeral and synesthetic objects.

The universal language of art connecting all forms of human creative expression, which fully manifests the notion “*correspondance des artes*”, dates back to the past ages: from prehistoric times, Antiquity, Middle Ages, 19th and 20th century, to contemporary times, abundant with modern art experiments. The possibility of protection and conservation of contemporary art that combines the ideas of art synthesis becomes particularly important, which is discussed in this paper on the example of selected works of artists from Poznań. The new approach in the theory of reconstruction and documentation of synesthetic works of art is presented on the example of some works incorporating the concept of Wagnerian ‘total work’ – *Gesamtkunstwerk*.

**Andrzej Rozwadowski**

## **Seeing is Not Understanding: Experiencing Rock Art**

The paper argues that rock art can be perceived as art. Arguments for this thesis are searched in the way how the message in rock art is communicated. Basing on selected examples of rock art from different parts of the world, as well as different periods, the paper shows that prehistoric rock images were not literal representations of the world, but coded complex ideas, often in truly sophisticated ways, similarly to the modes

which characterize modern or contemporary art. One of the little known features of such coding is formal and semantic integration of images with rock. It is furthermore demonstrated that understanding of rock art is a complex perceptual process, which involves seeing as well as other ways of perception – touching or hearing. Understanding of rock art then significantly depends on personal experience of the rock images in situ.

**Wiesna Mond-Kozłowska**

## **Aesthetics and the Sacred from the Perspective of European Plain Chant and the Vedic Artistic Tradition**

The paper investigates an issue of the sacred as being unfolded and manifested through art on the ground of comparative aesthetics. By juxtaposing the two distant both religious and artistic phenomena, namely European Plain Chant and Indian kudijattam, my research objective is to go beyond some apparent and external differences indigenous cultures related and to seek for universals inherent to aesthetic properties of relative arts, which I call choreutic qualities. Choreutic is an adjective derived from a generic name of chorea, a classifying term introduced by Edward Zwolski to define triple unity of dance, music and poetry in the realm the Western European performative arts, of Ancient Greece provenience. Sequential definitions of aesthetic experience, experience of the sacred and choreutic experience which I provide are grounded in detailed analysis of paralleled artistic phenomena to help grasping the initial proposition of the research project which stresses indissoluble interrelationship between aesthetics and the Sacred.

Andrzej Pankalla / Krzysztof Napieralski

### **Lymphatic Rituals of Quiche Maya People and Psycho-Cultural Metisage in Real Psychology Perspective**

The article forms the report of the "Guatemala 2015" Scientific Expedition. The aim of it was to investigate the following research question: What are the cultural pictures and psychological (experienced) consequences currently caused in the autochthonic descendants of the Quiche Maya people by the mythological/religious metisage (syncretism) of various elements from Christian faith and endemic, pre-Columbian beliefs? Text, using authorial Real Psychology perspective, is focused on the analysis of two chosen kinds of lymphatic rituals connected with: Maximon (San Simon) Religion and contemporary Quiche Maya beliefs from Chichicastenango region of Guatemala. It shows how specific Maya myths and experiences during their rituals are connected with universal shaping of man's mythical identity.

Jakub Źmidziński

### **'Quia symphonialis est anima' On Some Relations of Music with Word and Light**

The title relations are here considered within the European philosophical tradition. Starting from the ancient Orphean myths to the neo-Platonic system of Pseudo-Dionysius the Areopagite what becomes an important motive is the divinity of music and light. In the medieval mystic Hildegard von Bingen there is a suggestion about the musical nature of the soul, which is worth considering in the context of C. Lévi-Strauss's thesis of the similarity between music and myth. Perhaps that is why during the staging of a myth, which is an act of ritual, music and dance evoked by it can cause states described as mystical, accompanied by visions of light. In the literary tradition the theme of gold strings in which sound and light merge can be found. Also, in Hildegard or Dante one can find a similar approach, referring here to the angelic beings, in other words to the living light, emanating extraordinary music.





## **Zeszyty Artystyczne**

#29 / listopad 2016 / rok XXV

### **Rada programowa Zeszytów Artystycznych**

Leszek Brogowski  
Izabella Gustowska  
Agata Jakubowska  
Marysia Lewandowska  
Sławomir Magala

### **Redaktor naczelna**

Justyna Ryczek

### **Zastępca redaktor naczelnej**

Ewa Wójtowicz

### **Redaktor prowadzący**

Jakub Żmizdiński

### **Redaktorzy graficzni**

Bartosz Mamak  
Grzegorz Myćka

### **Redaktor tematyczna**

Izabela Kowalczyk

### **Redaktor statystyczna**

Alicja Szuman

### **Redaktor językowa**

Agata Rosochacka

### **Sekretarz redakcji**

Tomasz Drewicz

### **Korekta**

Justyna Knieć

### **Kontakt**

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny  
w Poznaniu 2016

Wersją pierwotną czasopisma  
jest wersja drukowana.

### **Wydawca**

Wydział Edukacji Artystycznej  
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu/  
Fundacja UAP  
Aleje Marcinkowskiego 29  
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21

fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl

www.uap.edu.pl



