Joanna Ślósarska
Uniwersytet Łódzki
Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Teorii Literatury

Figury sakralności w „przestrzeni niczyjej”

W maju 2010 roku podczas 7. Triennale Sztuki Sacrum w Częstochowie została zaprezentowana wystawa pn. *Dom zredukowany. Bezdomność. Dom w sztuce współczesnej*¹. Wystawione na niej obrazy i fotografie powstały w okresie kilkudziesięciu ostatnich lat, a stosowane w nich konwencje – od symbolizmu, przez ekspresjonizm, nadrealizm, bricolage po dokumentalną fotografię – stanowią artystyczny wyraz różnorodnych, dramatycznych często doświadczeń (własnych lub cudzych) związanych z koniecznością opuszczenia domu, przemieszczania się, przebywania w tymczasowych miejscach. Narracyjną i symboliczną ramę obrazów bezdomności otwiera topos wygnania i podróży, ukształtowany w tradycji biblijnej, co sprawia, że większość dzieł z tej wystawy wpisuje się w problematykę figuratywności zakreśloną przez Blaise’a Pascala i podjętą przez Emmanuela Lévinasa.

„Pojęcie figury – jak podkreśla Małgorzata Kowalska – jest jednym z najważniejszych pojęć Pascalskiej hermeneutyki; służy myślicielowi do określenia relacji między naturą a Bogiem, między dwoma wymiarami natury ludzkiej, a także między Starym i Nowym Testamentem. *Figura* to zarazem odwzorowanie i zniekształcenie, karykatura. To sposób, w jaki Ostateczny Sens prześwituje w zjawiskach, które go przesłaniają i zdradzają”². Jak pisze Pascal, „figurę uczyniono wedle prawdy, a prawdę poznano wedle figury”³. Dookreślając Pascalskie pojęcie figury terminem „sakralność”, podejmuję rozróżnienie (*sacrum* a sakralność) postulowane przez Zofię Zarębiankę. Zdaniem autorki *Czytania sacrum*, pojęcie sakralności odpowiada sposobom artykulacji *sacrum* w kulturze,

¹ Wystawa odbyła się w dniach 6.03–16.05.2010 r. w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie. Dokumentem z wystawy jest *Katalog: Dom zredukowany. Bezdomność. Dom w sztuce współczesnej. 7. Triennale Sztuki Sacrum*, red. B. Major, Częstochowa 2010.

² M. K o w a l s k a, *O prawie i sprawiedliwości w pozalokalnym sensie (wokół Pascala i Lévinasa)*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2008, nr 2–3, s. 403–413; cyt. s. 407.

³ B. P a s c a l, *Myśli*, (582), przeł. T. Żeleński (Boy), wyd. 7, Warszawa 1983, s. 248.

składnikom, „które w danym kręgu kulturowym utożsamiane są ze sferą sensów odsyłających do absolutu [...], także znaczeń o charakterze egzystencjalnym czy duchowym, ewokowanych przez wpisana w tekst koncepcję *sacrum*”⁴.

Podstawową figurą artystycznego projektu *Dom zredukowany. Bezdomność* jest figura przestrzenna, którą możemy określić pojęciem „przestrzeni niczyjej”. Jest to szczególny typ przestrzeni, wyodrębnionej przez Jacquesa Derridę z Platońskiego *Timaios*⁵. Przestrzeń ta, zwana „chorą” – „przestrzenią niczyją”, jest miejscem zajmowanym przez kogoś lub pewną zbiorowość, może określać terytorium lub region czy kraj; może być miejscem zamieszkania lub siedzibą, ale także stanowiskiem, określoną pozycją społeczną; może być także specyficznym miejscem w dyskursie, umożliwiającym wpisanie nowego znaku⁶. Jednak to, że „chora” tworzy miejsce, nie jest równoznaczne z tym, że antycypuje określoną obecność człowieka czy rzeczy lub znaku. Jak mówi Derrida, „chora nie odsyła do gestu podmiotu – dawcy, podstawy lub źródła czegoś, co byłoby komuś dawane”⁷; istnienie „chory” nie jest więc równoznaczne z koniecznym umieszczeniem w niej jakiejś obecności. „Chora” to jakby inny, trzeci rodzaj przestrzeni (wobec „miejsca” i „nie-miejsca”⁸), która nie jest przygotowana w sensie otwarcia na przyjmowanie tylko określonych obiektów; „chora” może być obrzeżem przestrzeni i procesem wskazującym na to, iż „teraz/tutaj/temu miejscu coś się chwilowo wydarza”. Aspekty czasowości i lokalnej niestabilności cech sprawiają, że „przestrzeń niczyja” jest dynamiczną figurą, zakładającą w swoich reprezentacjach (w sensie teologicznym i antropologicznym) prawdę o miejscu, które człowiek pragnie rozpoznać i nazwać swoim domem. Proces taki dokonuje się poprzez negację statusu „chory” i przekształcenia jej własności – tak w obrazach, jak w rzeczywistości empirycznej. Pascal podkreślał, że o rozpoznaniu istoty figury/obrazu świadczy umiejętność postrzegania realnej rzeczywistości, którą dana figura „przesłaniając-odkrywa” lub też „odkrywając-przesłania”⁹.

⁴ Z. Zarębianka, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008, s. 16.

⁵ J. Derrida, *Xópa/Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa 1999.

⁶ Tamże, s. 54.

⁷ Tamże, s. 33.

⁸ Por. D. Dziuban, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, [w]: *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 301–311.

⁹ B. Pascal, *Myśli*, (582), s. 252.

||| **Dom z błękitów i granatów**
Henryk Błachno, *Szczyt*¹⁰, Rafał Borcz, *Śpi z rybami*¹¹

Wierzyłem i wierzę, że walka z górą
jest użyteczna jak praca,
szlachetna jak sztuka,
piękna jak wiara.

Guido Rey¹²

Obraz Henryka Błachno – *Szczyt* – ma formę wydłużonego w pionie (niemal dwukrotnie w stosunku do ramy poziomej) prostokąta. Formami przedstawiającymi na obrazie są ciemnoniebieski kształt ogromnej góry i jej ośnieżone, strzeliste szczyty. Nad nimi namalowane jest w jaśniejszej tonacji niebo. W dolnym, prawym rogu obrazu zarysowana jest niezwykle drobna, przypominająca owada postać Don Kichota z cienką jak promień lancą. Rama obrazu to architektoniczna forma portyku, nawiązująca symbolicznie do otwartej, chroniącej przed wpływami atmosferycznymi części budowli czy też ganku filarowego, który poprzedza wejście, tworząc główną część fasady budynku.

Przedstawienie góry to płaska, gładka, szaroniebieska forma, całkowicie pusta. Nie ma żadnych dróg, szczelin, załamania, roślin, jakichkolwiek nierówności. Jest jak nieprzenikniona tafla, której struktura uwidoczniana jest dopiero na wysokości nieznacznie ośnieżonych, rozświetlonych bielą szczytów, ku którym nie prowadzi żaden, wskazany wprost szlak. Don Kichot, umieszczony u stóp góry, zwrócony twarzą do nieprzeniknionej skały, siedzi na koniu z podniesioną lancą – jest gotów do podróży i walki.

Figuratywność obrazu *Szczyt* ustanawia złożoną dyskursywność form w nim zawartych wobec historii i „tekstu doświadczenia” odbiorcy. Majestat znaku góry (właśnie uproszczonego znaku, nie zaś przedstawienia) odsyła do przeżycia mistycznego w takim rozumieniu, w jakim

¹⁰ H. B ł a c h n o, *Szczyt*, 1976, olej, płótno, 150x85, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Por. *Katalog: Dom zredukowany...*, s. 60.

¹¹ R. B o r c z, *Śpi z rybami*, 2006, tempera jajkowa, płótno, 30x40, kol. prywatna. Por. *Katalog: Dom zredukowany...*, s. 62.

¹² Cyt. za: L. B i a n c h i, *Brewiarz turysty górskiego*, przeł. K. Stopa, Kraków 2005, s. 60.

zapropoŃował to ks. Roman E. Rogowski, opisując m.in. Ararat (jako „górę nadziei i ocalenia zrodzonego z klęski”), Górę Moria („Sanktuarium próby i ofiary”), Synaj („Góra Objawienia, fascynacji i wiary”), Karmel („Ogród Boży”), Hermon („góra piękna i ekstazy”), Tabor („góra przemienienia, mistyki i wierzenia”), Masadę („góra nieujarzmionego ducha i bohaterstwa”)¹³. Zważywszy figurę Don Kichota, to właŝnie Masada, wznosząca się nad Morzem Martwym (410 m n.p.m.), na skraju Pustyni Judejskiej, siedziba starożytnej twierdzy żydowskiej związana z historią oporu zelotów przeciw Rzymianom¹⁴, narzuca się ze względu na *ethos* heroicznej obrony wartości, jako jeden z pierwszych interpretantów. Od VII wieku Masada nie była zasiedlana, ale jest po dziś dzień symbolem duchowej wierności.

Przywołany kontekst historyczny stanowi skłdnik ramy znaczeniowej, w której można umieszczać obraz *Szczyt*, pamiętając jednak, że podstawowa treść narracyjna obrazu dotyczy „nieprzedstawionego”. Zatem kaŝdy z interpretantów będzie swoistą przesłoną wobec tematu góry jako symbolicznego domu, twierdzy skrywającej *sacrum*, którego intuicję zaczyna kształtować obraz absolutnie nieprzeniknionego miejsca, do którego nie prowadzi na obrazie adna, wyrażona choćby kilkoma liniami, droga.

Forma postaci Don Kichota stanowi w analizowanym obrazie nawiązanie do cyklu ilustracji Salvadora Dalí. Jest to nawiązanie nie tylko formalne – kontekst tworzenia postaci Don Kichota, notowany z artobliwym dystansem przez Dalego w jego *Dzienniku geniusza*¹⁵, zawiera ideologię artystyczną nazwaną przez twórcę „Drogą św. Jakuba”. Góra z obrazu *Szczyt* i makrokosmos Dalego stanowią heterotopiczny ukłd przestrzeni odwróconych. Szarobłękitnej pustce przeciwstawiony jest – jako tło z dyskursu rzeczywistości – splendor przedmiotów, na które powołuje się Dalí, jako na te, które prowadziły go do uformowania figury hiszpańskiego rycerza. Maczane w atramencie ropuchy, skorupa po ślimaku burgundzkim, rogi nosoroca, kość słoniowa, ołowiane kule, arkebuzy zastąpiły rylec i pędzel. Czynności litograficzne czy malarskie zastąpiła praktyka przypadkowych zaplamień, wytryskiwania, wystrzeliwania, wylewania, rozpryskiwania atramentu, jak również posługiwania się fragmentami przedmiotów zanurzonymi w atramencie do tworzenia spe-

¹³ R. E. R o g o w s k i, *Mistyka gór*, Wrocław 1985.

¹⁴ *Encyklopedia Biblijna. Prymasowska Seria Biblijna*, red. nauk. P. J. Achtemeier, przekł. zb., oprac., red. P. Pachciarek, Warszawa 1999, s. 724.

¹⁵ S. D a l í, *Dziennik geniusza*, przeł. J. Kortas, Gdańsk 2002, s. 155–158.

cyficznych form/śladów. Zatem sytuacji znieruchomienia w świecie (której nośnikiem jest zarówno góra, jak postać Don Kichota z obrazu Błachno) przeciwstawia się żywiołowa dynamika czynności, które podejmuje Dali, by doprowadzić do wyłonienia się (wyrażenia) postaci Don Kichota; jest to zarazem dynamika spontanicznie przeobrażanej/przeobrażającej się sfery przedmiotowej.

H. Błachno, wprowadzając w swoim obrazie temat Don Kichota, kreuje interpretacyjny dystans do figury ludzkiego „ja”; przede wszystkim przenosi problem doświadczenia empirycznego w sferę doświadczenia kulturowego. W powieści Cervantesa Don Kichot umiera jako Nikt. Jest ogołocony z siebie i ze świata. W jednej z końcowych autoprezentacji Don Kichot „ukrywa się” następująco: „O sobie powiedzieć mogę, że nie odłoniłem się ani od góry, ani od dołu, nie widziałem ani nieba, ani ziemi, ani morza, ani piasków. Co prawda czułem, że lecę przez sferę powietrza i że jestem nawet bliski sfery ognia, ale nie mogę uwierzyć, abyśmy wzniesli się wyżej [...]”¹⁶. Tajemnica personalnej maski Don Kichota jest powtórzona w analizowanym obrazie – ten, który stoi u stóp góry, jest dla odbiorcy całkowicie nieczytelny, zamaskowany jako specyficzne „niczyje miejsce”, wymagające refleksji, kim należy być, by w ogóle można było zacząć się wspinać.

Pytanie to jest kluczowe także dla obrazu Rafała Borcza *Śpi z rybami*, przedstawiającego nocny pejzaż. Podobnie jak na obrazie *Szczyt*, przestrzeń natury to niemal jednorodna tafla granatu, w której obraz nieba i wody są nierozróżnialne. Stanowią całość, a ich odrębność sygnalizuje w lewym, górnym narożniku zamglony, mały księżyc, a w dolnym, prawym narożniku czarny pomost, prowadzący wzdłuż poziomej linii podstawy ku centrum. Czarna postać rybaka wyodrębniona jest dodatkowo dwoma pomarańczowymi światłkami. Z prawej strony obrazu, wzdłuż ramy na osi wertykalnej zarysowane są czarne, bezlistne gałęzie drzewa, pozostającego poza ramą obrazu. Tytuł obrazu Borcza – *Śpi z rybami* – podkreśla nie sytuację połowu, lecz swoiste zanurzenie się człowieka w nieprzeniknionej, uśpionej naturze, której składnikami są dwie, nierozdzielne otchłanie – nieba i wody.

Zdaniem E. Lévinasa, dom „oznacza wycofanie się z anonimowości ziemi, powietrza, światła, lasu, drogi, morza, rzeki. Choć ma *fasadę od ulicy*, strzeże swojego sekretu. Dzięki domostwu byt odseparowany zrywa

¹⁶ M. Cervantes de Saavedra, *Przemyslny szlachcic Don Kichote z Manchy*, t. 2, przeł. L. Czerny, Z. Czerny, Warszawa 1966, s. 320.

z naturalnym istnieniem, z pławieniem się w środowisku, z bezpośrednim rozkoszowaniem się, którego niepewność przekształca je w troskę. Ja wycofuje się zawsze do wnętrza, którego westybulę jest jego dom czy też jego kąt, jego namiot lub jego jaskinia. Źródłowa funkcja domu nie polega na tym, że nadaje on bytowi kierunek przez architekturę budynku, ani na tym, że przyznaje mu miejsce, lecz na tym, że rozrywa pełnię żywiołu, że otwiera w nim utopię, w której Ja skupia się, przebywając u siebie. Separacja nie izoluje mnie jednak, nie sprawia, że zostaję z żywiołów po prostu wyrwany. Umożliwia pracę i własność”¹⁷.

Na obrazie R. Borcza, ten, który „śpi z rybami”, zdaje się całkowicie rezygnować z możliwości kreatywnego współdziałania z żywiołami, a pośrednio ze swoją własną, psychofizyczną naturą. Jeśli jednak ujmiemy ten obraz figuratywnie, stan uśpienia pośród żywiołów, całkowite wyzbycie się kontroli zmysłowej i racjonalnej nad rzeczywistością otwiera zupełnie inną perspektywę interpretacyjną. „Śpiący rybak” to metonimia sytuacji poznawczej, którą Karol Wojtyła w kontekście wiary w pismach św. Jana od Krzyża określa jako „noc przejścia” od rzeczy stworzonych do Boskiej Rzeczywistości. „Przejście owo jednak wymaga dwójakiej nocy; nocy wyrzeczenia się ze strony stworzeń, które dzięki zmysłom są ustawicznie dostępne dla pożądań; równocześnie także nocy zjednoczenia ze strony Boga, który udziela się duszy przez wiarę bez żadnego oświecenia lub naturalnego zaspokojenia poznawczej władzy, lecz w całkowitej ciemności”¹⁸.

Odczytanie obrazu *Śpi z rybami* poprzez zasadę metonimiczności umożliwia ujęcie fragmentów przestrzeni jako dwóch synchronicznych miejsc, z których jedno może mieć charakter miejsca rzeczywistego, a drugie może stanowić miejsce wyobrażeniowe czy składnik tekstu pamięci (indywidualnej, zbiorowej). Metonimia umożliwia zerwanie widzialności z materialnym, implikując w efekcie różne wersje rzeczywistości. O ile sferę wizualną w obrazie R. Borcza można zinterpretować jako reprezentację zagubienia się w „przestrzeni niczyjej”, o tyle to, co znaczeniowo skryte w owej reprezentacji (ale ukształtowane w kulturze, „czekające” na podjęcie), wskazuje na sposób i sens przekształcenia „chory”.

¹⁷ E. L é u i n a s, *Domostwo*, [w:] tenże, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2012, s. 173–203; cyt. s. 178–179.

¹⁸ K. W o j t y ł a, *Zagadnienie wiary w dziełach św. Jana od Krzyża*, tłum. O. Leonard Od Męki Pańskiej OCD, Kraków 1990, s. 98.

Ślad i (nie)obecność

Rafał Bujnowski, *Bez tytułu (ślad po obrazach)*,
*Bez tytułu (ślad po krzyżu)*¹⁹

Obecność to nie jest to, co postrzegane tu i teraz,
czyli po prostu przedstawienie.

Barbara Skarga, *Ślad i obecność*²⁰

W interpretacji dwóch obrazów olejnych Rafała Bujnowskiego hermeneutyczne „przejście z planu tego, co zobaczone, na plan tego, co powiedziane i opowiedziane”²¹ wymaga wstępnie refleksji nad samą konceptualizacją malarskiego tematu. R. Bujnowski dokonał bowiem swoistego skopiowania, imitacji fragmentów pożółkłych, poszarzałych ścian mieszkania, na których pozostał ślad po zdjęciu obrazów i krzyża. Ascetyczna forma obu dzieł (przypominająca fotografię, utrwalająca spojrzenie na puste ściany) ustanawia asymetrycznie gęstą sieć pytań, domysłów, interpretacji znaczeń i sensów, jak gdyby narastających niewspółmiernie do prostoty malarskich znaków.

Obraz z podtytułem *Ślad po krzyżu* to dla odbiorcy zawieszenie między odwzorowaniem a partycypacją w *sacrum*²². Ślad po krzyżu nadal jest znakiem krzyża. Ktoś, kto niegdyś zawiesił materialnie utrwalony znak, a następnie z jakichś powodów go zdjął (zabrał ze sobą? przeniósł w inne miejsce? umarł?), pozostaje nieznany. Nie wiemy też nic o całości owego domu – patrzymy wyłącznie na fragment ściany, zyskującej rozciągłość w czasie. By na ścianie zachował się ślad, krzyż musiał tam pozostawać dłuższy czas, podczas gdy na odsłoniętej przestrzeni gromadził się kurz, a farba ciemniała. Zazwyczaj ślady na ścianie po zdjęciu artefaktów są jaśniejsze; jednak na swoim obrazie malarz dał tonację głębszą dla śladu, sugerując odcisnięcie się formy. Zredukowanie domu do fragmentu ściany ma sens tylko wtedy, gdy fragment ten zachowuje najgłębszą wartość

¹⁹ R. Bujnowski, *Bez tytułu (ślad po obrazach)*, 2005, olej, płótno, 140x120, ze zbiorów Galerii Raster w Warszawie. Por. *Katalog: Dom zredukowany...*, s. 98; R. Bujnowski, *Bez tytułu (ślad po krzyżu)*, 2005, olej, płótno, 40x50, tamże.

²⁰ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 42.

²¹ A. Zawaadzki, *Hermeneutyka śladu i hermeneutyka świadectwa*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 337.

²² W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 32.

i pozostaje czytelny. Mówiąc wprost – zredukowanie domu do krzyża ma sens wtedy, gdy jakaś wspólnota „zamieszkuje” krzyż.

W perspektywie antropologii obrazu medium spojrzenia staje się projekcją medium ciała i przestrzeni wewnętrznej, złożonej z tekstów doświadczeń indywidualnych i zbiorowych. Spojrzenie otwiera przestrzeń doświadczenia dla widza, dokonując umyślnego przesunięcia między miejscem i obrazem, pamięcią i percepcją, widzeniem i dotykaniem, pamięcią i aktualizacją wartości. Przesunięcia takie należą zdaniem Hansa Beltinga „do uwarunkowań każdego prawdziwego doświadczenia miejsca”²³. Namalowanie śladu, powtórzenie odbicia podkreśla „cielesny wpis” w zdarzenie, nawet wówczas, gdy obraz jest czystym *symulacrum*, treścią wyobraźni, nie zaś kopią oryginalnego obiektu. Podobny aspekt znaczenia formy artystycznej (autotematyzmu) ujawnia się w analizie drugiego malowidła z podtytułem *Ślad po obrazach*. Trzy ciemniejsze prostokąty są śladem czegoś wcześniej widzialnego i znaczącego. „Usunięcie widzialnego” nie oznacza jednak zerwania związku niewidzialnego ze znaczeniem. Pytania – jakiego chcesz obrazu? czym byś zapełnił tę pustkę na ścianie? dlaczego obrazy zostały zdjęte? kim był ten, kto na nie patrzył? gdzie teraz są zdjęte obrazy? – to pytania także o sygnaturę malarza, który wycofuje się ze swoich przedstawień, oferując „ślad śladu”. W ten sposób sama sztuka staje się „przestrzenią niczyją”, dopuszczającą otwartą sekwencję wpisów interpretacyjnych. Sytuację taką kreują również przedstawienia mimetyczne i symboliczne, odwołujące się do standardowych tekstów społecznych lub kulturowych. Analizowany już obraz R. Borcza można rozpiąć w interpretacji od wskazania na trywialną (i niewykluczoną) sytuację, iż jest to obraz pijanego rybaka, który przysnął na pomoście i tak zastała go noc, po kontekst mistyczny „ciemnej nocy zmysłów”. Obraz H. Błachno można odczytać jako konwencję intertekstualnej „gry w znaczenia” lub też uruchomić w interpretacji metonimiczną transkrypcję znaków wizualnych w kierunku ich religijnego sensu.

Jacek Waltoś w szkicu *Bezdomność. Dom zniszczony, dom nieosiągalny*²⁴ (otwierającym *Katalog* z omawianej wystawy) stwierdza, że aktualnie „sztuka nie tworzy czytelnych kodów. Artyści pozbawiają ją substancjalności, gdyż bardziej zadają pytania niż konkretyzują odpowiedzi”. Podobnie – szczególną formą pytania – jest sama pracownia artysty, która „staje się metaforą sytuacji mentalnej, stanu wyobraźni i konceptu. Może

²³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 80.

²⁴ J. Waltoś, *Bezdomność. Dom zniszczony, dom nieosiągalny*, [w:] *Katalog: Dom zredukowany...*, s. 5.

też wskazuje na stan zagubienia i brak adresu dla powstającego dzieła, także adresu artysty i celu jego poczynañ. Temat asygnacji i „bezdomności sztuki” konkretyzuje autor wprowadzenia, pytając: „czy ta bezdomność sztuki byłaby reakcją na drastyczne opozycje i konflikty, jakie uświadomiło nam ubiegłe stulecie? I jest synonimem tej świadomości?”²⁵.

Zdaniem Hansa Bettinga „różnice między obrazem a narracją uwarunkowane są przez czynniki historyczne i czynią dzięki temu możliwą pamięć w obrazie albo pamięć przez obraz”²⁶. Prowokowanie interpretacyjnych narracji za pośrednictwem niejednoznacznych form wizualnych ustanawia pewien rodzaj percepcyjnych i konceptualnych figur wędrownych, których zasadą jest nieciągła fraza przestrzenna i czasowa, konstruowana przez odbiorcę. Fraza ta – asyndeton – „wprowadza nieobecność do przestrzennego kontinuum, zachowując z niego tylko wybrane fragmenty albo szczątki”²⁷. Równocześnie, w tak prowadzonej narracyjnej interpretacji, zachodzi proces „rozsuniecie obrazu ciała i obrazu człowieka”²⁸. Ponadto, terytorialnej zwartości i terażniejszości fragmentu przestrzeni przeciwstawia się czas, pamięć i przyjmowane wartości. Wiedza o zamieszkiwanej przestrzeni jest ustawicznie zawieszana na rzecz wiedzy czerpanej z obrazu. Pascal przestrzegał przed fascynacją zewnętrznymi obrazami, jako tymi, które mogą przesłonić rzeczywistość, uczynić ją nierozpoznawalną²⁹. Zdaniem Agnieszki Balińskiej (która dla napisania swej książki *Mentalna przestrzeń pustyni świata* wybrała szczególny dom, bo Pustelnię MB Anielskiej w Jaworzynce³⁰) oscylację między podróżą w kulturze a podróżą w świecie empirycznym uspokaja poznawanie, ukierunkowane na „doświadczenie całości”: „jeśli człowiek nie *poznaje*, jest zmuszony egzystować na poziomie znaków kultury, nasuwających swoją częściową wizję świata. Proces poznawania jest zdekonstruowaniem znaku i osiągnięciem takiej syntezy jego znaczenia, że wyłania się kompletna treść”³¹.

²⁵ Tamże.

²⁶ H. B e l t i n g, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 16.

²⁷ J. F. A u g o y a r d, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Seuil Paris 1979; M. d e C e r t e a u, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 102–103.

²⁸ H. B e l t i n g, *Antropologia obrazu*, s. 110.

²⁹ B. P a s c a l, *Myśli*, (583), s. 253–254.

³⁰ S. J a n i c k i OFM, recenzja książki Agnieszki Balińskiej *Mentalna przestrzeń pustyni świata*, <http://semper.pl/?p=377> [dostęp: 5.02.2013].

³¹ A. B a l i Ń s k a, *Mentalna przestrzeń pustyni świata*, Warszawa 2008, s. 184.

Poszukiwanie przejścia

Elżbieta Siwik, *Aleja O*, 2008, *Aleja O*, 2009, z cyklu „Przejścia nie ma”³²

Na fotografii Elżbiety Siwik *Aleja O* z 2008 roku przedstawiona jest w głębi kadru brudna, pożółkła ściana zniszczonego budynku z dziesięcioma oknami. Sześć okien jest zamurowanych tynkiem i cegłami, dwa (położone najwyżej) to czarne, puste otwory, dwa pozostałe wskazują na skryte za nimi, użytkowane mieszkanie (w oknach są firanki, jedno jest wyraźnie uchylone, oba okna są jasne). Ściana budynku jest pełna plam po odpadającym tynku; przed nią, na pierwszym planie fotografii jest dużo dzikich traw i piaszczysta droga (czy też może fragment nagiej ziemi). Do budynku nie ma żadnego wejścia; zapewne drzwi są po przeciwnej stronie – ich skrycie ma tutaj znaczenie symboliczne. Budynek sprawia wrażenie przygotowywanego do rozbiórki pustostanu, a śladem jego użytkowania są tylko dwa uchylone okna. Ściana z oknami zajmuje całą przestrzeń aż po górną ramę kadru (brak więc znaku powietrza, światła, nieba), sprawiając dodatkowo przejmujące wrażenie przestrzeni „nie do przejścia”.

Na drugiej fotografii z przywołanego cyklu podjęty jest podobny, choć znacznie bardziej rozbudowany motyw tematyczny. Przestrzeń w kadrze podzielona jest charakterystycznym „okiennym krzyżem” na cztery części. W górnym, prawym rogu znajduje się okno, powielające jako odbicie ten sam krzyż; przez które prześwituje (czy też w którym odbija się) kolejna, ale czarna już przestrzeń, również z oknem (w sensie formalnym jest to efekt wtopienia, nałożenia na siebie dwóch zdjęć). Po stronie lewej od góry przedstawiony jest fragment ściany bez tynku, zbudowanej z nierównych kamieni czy też pokruszonych cegieł. W dolnym, lewym rogu (na podłodze? na ziemi?) znajdują się luźne kartki i sterty książek jakby przygotowanych do przeniesienia; w środkowym rzędzie wyraźna jest strona z ładnie zakomponowanym układem graficznym druku. Dolny, prawy narożnik to fragment bardzo ciemnej, zniszczonej ściany pod oknem, przed którą być może krzewiły się niegdyś rośliny, teraz przypominające martwe chaszcze (na fotografii jest sugestia uschniętych, splątanych form roślinnych). Wyeksponowany w kadrze motyw „okieńnego krzyża” na pierwszym planie fotografii wprowadza figurę *sacrum*, nadając rozpadającemu się, opuszczonemu domostwu inny, niż tylko empiryczny,

³² E. Siwik, *Aleja O*, 2008, fotografia, 100x70, *Aleja O*, 2009, fotografia, 100x70, z cyklu „Przejścia nie ma”, [w:] *Katalog: Dom zredukowany...*, s. 50, 100.

kontekst. Rozpoznanie E. Siwik – *Przejścia nie ma* – jest tyleż stwierdzeniem, co sekwencją pytań: czym jest owo przejście, dlaczego go nie ma, dokąd poszli mieszkańcy rozpadających się domów, co zabrali ze sobą, co sprawia, że „przestrzeń niczyja” staje się coraz bardziej zachłanna i znacząca, gdy wyłania się w ludzkim środowisku?

Zdaniem E. Lévinasa, bycie w domu jest pierwotnie „byciem w sobie”; obie te sytuacje jednoczy formuła „bycia u siebie”, ale nie w sensie doświadczania przyjemności czerpanej z nagromadzonych dóbr materialnych, lecz w wyniku ustanowienia ciągłości między światem wewnętrznym a sferą jego zewnętrznej reprezentacji³³. Z kolei ów świat wewnętrzny to nie tylko obszar indywidualnej psychiki i doświadczenia, lecz miejsce, w którym zamieszkał Bóg. W tym znaczeniu indywidualne „bycie u siebie” przekracza zamknięcie się w sobie/domu, bowiem dom taki jest zawsze wspólnotowy. „Dom – jak pisze E. Lévinas – jest miejscem skrytych narodzin świata”³⁴. Zagospodarowanie przestrzeni niczyjej, znalezienie przejść między poziomami jej empirycznej i symbolicznej artykulacji to również świadomość figuratywnego początku zdarzeń. Zdaniem Elżbiety Wolickiej, biblijny „archetyp początku” zawierający topos „wygnania z raju” symbolizuje cesurę między dwoma poziomami rzeczywistości: daną bezpośrednio rzeczywistością empiryczną oraz „transempiryczną rzeczywistością Boga, jakby *nieobecnego* w bezpośrednim doświadczaniu tego, co widzialne”³⁵. Perspektywę metafizyczną i antropologiczną dla takiej interpretacji sformułował Jan Paweł II, podkreślając, iż „realistyczne” założenie obrazu świata to takie, w którym przyjmujemy współzależną „rzeczywistość bytu ludzkiego, to znaczy bytu stworzonego, a także rzeczywistość Bytu Absolutnego”³⁶, co ma podstawowe znaczenia dla ujmowania natury ludzkiej w kategoriach dyskursu antropologicznego i estetycznego. „W kulturę człowieka – pisze Jan Paweł II – od samego początku wpisany jest bardzo głęboko element piękna”³⁷. Archetypiczne piękno to zasadniczy składnik figury *sacrum* skrytego w „przestrzeni niczyjej”, umożliwiający określanie jakości formalnych w sztuce za pośrednictwem terminów moralnych. W analizowanych przykładach „domu zredukowanego”, zanurzonego w „przestrzeni niczyjej”, ekspresja stanu bezdomności

³³ Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, s. 179–181.

³⁴ Tamże, s. 179.

³⁵ E. Wolicka, *Biblijny archetyp człowieka*, [w:] Jan Paweł II. *Męczyzną i niewiastą stworzył ich. O Jana Pawła II teologii ciała*, red. ks. T. Styczeń, Lublin 1982, s. 159–183; cyt. s. 174.

³⁶ Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Kraków 2005, s. 21.

³⁷ Tamże, s. 87.

wiąże się z obrazowaniem destrukcji przestrzeni, eksponowaniem ograniczeń własnego miejsca dla „ja”, utraty indywidualności (symbolicznej „utraty twarzy” lub odrębności cielesnej). Piękno to odczucie całości i harmonii – jeśli traci ono swoją naoczność i rozpoznawalność w rzeczywistości empirycznej, staje się podstawą i przyczyną takich działań w sztuce, dzięki którym staje się fundamentem rzeczywistości odroczonej, wyrażenie przeciwstawnej do tej, która aktualnie jest doświadczana. W tym sensie piękno jest antycypowane jako archetypiczne dobro, forma pierwotnego domu. Intuicja tej formy jest niezbędna dla tożsamości osoby, podtrzymuje bowiem nie tylko stan „bycia u siebie, w domu”, ale także „bycia u siebie”, gdy wyruszamy w podróż. Na dwóch obrazach Andrzeja Pietscha (*Podróżni III, Podróżowanie. Wyjście I*³⁸) podróżni to bezdomni, bez twarzy, bez odrębnych ciał; stanowią czarną gęstwinę linii z zarysami twarzy, wyciągniętych rąk, tkanin. Obrazy budzą przerażenie i lęk – podróżni przemieszczają się z jakiegoś powodu, ale w ich byciu nie ma ani znaków opuszczonego domu, ani zdążania do jakiegoś innego, konkretnego miejsca. Są w przestrzeni niczyjej, stanowiąc jej integralny fragment. Symboliczna utrata domu podczas podróży to jeden z istotnych znaków współczesnego nomady. „Domy wędrowne” uciekinierów i wygnańców, odciskane stopami w piaskach pustyni, mogły przerodzić się w siedliska, gdyż miały formę wewnętrzną w ludzkiej pamięci i wyobraźni. Ten motyw tematyczny podkreśliła w swoich obrazach (*Burza i Nomadzi*³⁹) Anna Paduszyńska. Łącząc obrazy w cyklu zatytułowanym „Barwy ochronne”, malarka eksponuje przedstawienie szat i czystość ich barw – czerwieni, błękitu, rozświetlonego oranżu i żółci. Postacie zachowują odrębność, wyrazistość, indywidualną ekspresję twarzy i ciał. Z tej perspektywy (symbolicznych „barw ochronnych”) – „dom zredukowany” to nie tyle dom tworzony w wędrowaniu (bo ten może być trwalszy niż jakakolwiek forma stałego zasiedlenia), lecz „przestrzeń niczyja”, niezabezpieczona przez wartości wyznawane i aktywnie realizowane przez ludzi, wkraczających nierozważnie lub z konieczności na obrzeża przestrzeni wspólnotowych. Zatem „dom” to przestrzeń prefiguracji odniesień podmiotu do historycznej i materialnej przeszłości, ale przede wszystkim do idei; to również podmiotowa przestrzeń postfiguracji w sensie formułowania stałego, krytycznego dystansu do zamieszkiwanego miejsca.

³⁸ A. Pietsch, *Podróżni III*, 1970/74, akwaforta, karton, 64,5x49; A. Pietsch, *Podróżowanie. Wyjście I*, 1974, akwaforta, 64,5x49, Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Por. *Katalog: Dom zredukowany...*, s. 76, 77.

³⁹ A. Paduszyńska, *Burza*, 2008/2009, tempera, olej, płótno, 120x120; A. Paduszyńska, *Nomadzi*, 2008/2009, tempera, olej, płótno, 170x150, cykl „Barwy ochronne”. Por. *Katalog: Dom zredukowany...*, s. 78, 79.