

NAUKA SZTUKI
SZTUKA NAUKI

Strategie komunikacyjne i procesy twórcze

pod redakcją
Mariusza Bartosiaka



Strategie
komunikacyjne
i procesy
twórcze



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Strategie komunikacyjne i procesy twórcze

pod redakcją
Mariusza Bartosiaka

Mariusz Bartosiak – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Michael Fleischer, Tomasz Stępień

RADA NAUKOWA

serii Nauka Sztuki – Sztuka Nauki

Aleksy Awdiejew, Dobrosław Bagiński, Grażyna Habrajska
Aleksander Kiklewicz, Andrzej Kudra, Barbara Lewandowska-Tomaszczyk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Monika Poradecka

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

SKŁAD I ŁAMANIE

Krzysztof Łuczak

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska



© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09641.19.0.K

Ark. druk. 11,625

e-ISBN 978-83-8220-762-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34a
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

<https://doi.org/10.18778/8220-762-0>

Spis treści

Mariusz Bartosiak

Wstęp. Nauka płynąca ze sztuki – sztuka uprawiania nauki 6

Elżbieta Tabakowska

Poetyka widzenia Joanny Ślósarskiej, teoria widzenia Władysława Strzebińskiego,
teoria języka Ronald W. Langackera 10

Justyna Fruzińska

Ulotne duchy Indianie w poezji Philipa Freneau i Williama Cullena Bryanta
a koncepcje rasowe dziewiętnastowiecznej nauki 21

Błażej Filanowski

Metaforyczne ożywianie miasta. Praktyka na pograniczu nauki i sztuki 28

Piotr Ostrowski

Nauka prawa w sztuce filmów animowanych 39

Daniel Jerzy Żyżniewski

Dziennik malarski jako fenomen artystyczno-psychologicznego wyrazu i oddziaływania 53

Jarosław Janowski

Prostota 80

Dobrosław Bagiński

Manifest niepoprawności 93

Annette Siemes

Nieostrość z perspektywy teorii komunikacji i badań normalności 102

Błażej Filanowski

Od „topografii” do Nowej Topografii. Dwie natury ujawnione przez fotografowany krajobraz 124

Anita Grzegorzewska

Komunikacyjna rola przedogródka, czyli rzecz o ludowej wizji świata 132

Ewa Kępa

Szorstkość Inu i zapach wełny. Wykonywanie ściegu za ściegiem jako forma dialogu z naturą 147

Tomasz Adamski

Motyw Kobiety-Góry we współczesnych islandzkich filmach i serialach 162

Katarzyna Citko

Siedem gór, siedem strumieni. Wiersze o sensie istnienia 172

Wstęp

Nauka płynąca ze sztuki – sztuka uprawiania nauki

Zebrane w monografii teksty obejmują bardzo zróżnicowaną problematykę teoretyczną i metodologiczną – ich wspólnym motywem jest szeroko rozumiana korelacja nauki i sztuki. Decyzja o takim doborze treści ma dwojakie uzasadnienie. Z jednej strony wynika z przekonania o konieczności udostępnienia materiałów zebranych w trakcie dwóch konferencji naukowo-artystycznych, które zostały zorganizowane wspólnie przez Katedrę Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej (Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego) oraz Polskie Stowarzyszenie Strategii Twórczych w latach 2017–2019 i których motywem przewodnim była wspomniana współzależność nauki i sztuki. Konferencje te miały otwarty, międzydziedzinowy charakter, co zaowocowało bardzo zróżnicowanymi reakcjami teoretycznymi i metodologicznymi. Moglibyśmy oczywiście pokusić się o bardziej dyscyplinowo zdyscyplinowane ujęcie zebranych wypowiedzi, jednak byłoby to nieuczciwe wobec uczestników (którzy doskonale wiedzą, w czym brali udział) i nieadekwatne wobec samej idei takich spotkań. I tutaj pojawił się drugi powód – nazwijmy go historycznym. Jego korzenie sięgają pierwszej międzydziedzinowej konferencji zorganizowanej przez prof. Joannę Ślósarską i prof. Grażynę Habrajską w 2015 roku („Autoetnografia i komunikacja twórcza”, 12–13 maja, Łódź). W jej trakcie uczestnicy nie tylko brali udział w obradach naukowych, ale również mieli możliwość uczestniczenia w cyklu warsztatów twórczych i bezpośredniego zmierzenia się z artystycznym i komunikacyjnym procesem twórczym. W tej inicjalnej edycji przeprowadzono warsztaty literackie (Michael Fleischer – „Haiku”), rzeźbiarskie (Zofia Władyka-Łuczak – „Geopoetyka materii rzeźbiarskiej”) i komunikacyjne (Mariola Wojtkiewicz – „Trening komunikacji twórczej przez dramę”). Przedstawione zostały również dwa zrealizowane wcześniej projekty twórcze: filmowy („Przystanek dla bocianów” Józefa Romasza) i teatralny („Sen nocy letniej” Katarzyny Wielechowskiej) – przy czym prezentacja obejmowała wszystkie etapy ich powstawania oraz efekty artystyczne i społeczno-komunikacyjne. Tak więc sztuka nie została potraktowana jedynie jako przedmiot naukowego badania,

ale także, na równych prawach, jako przestrzeń doświadczania procesu twórczego i komunikacyjnego. Tak pomyślane forum wymiany obejmowało wzajemne uzupełnianie się humanistycznych badań naukowych z twórczą praktyką artystyczną i komunikacyjną w kształtowaniu szerokiej perspektywy poznawczej (Habrajska, Ślósarska, 2016).

Kolejna konferencja miała bardziej refleksyjny charakter – poświęcona została pamięci Joanny Ślósarskiej (zm. 1 października 2016 r.). Wtedy również po raz pierwszy pojawiła się formuła „nauka płynąca ze sztuki – sztuka uprawiania nauki”, która najlepiej – naszym zdaniem – oddawała złożoną, twórczą postawę naszej Przyjaciółki, Koleżanki i Nauczycielki (Bartosia, Habrajska, 2018). Zaproponowaliśmy zatem perspektywę, w której twórczość naukowa i artystyczna stanowią komplementarne i wzajemnie nieredukowalne sfery aktywności, mogące – mimo swojej autonomii – z jednej strony kreatywnie inspirować, z drugiej zaś ukazywać nowe ścieżki indywidualnego i kulturowo-cywilizacyjnego rozwoju. Nie sugerowaliśmy ograniczeń teoretyczno-metodologicznych, zachęcając jednocześnie do podejmowania zgodnych z osobistymi preferencjami i projektami egzystencjalnymi ujęć – tak homogenicznych, jak i interdyscyplinarnych.

W drugiej edycji („Strategie i procesy twórcze – praktyki artystyczne, analityczne, interpretacyjne”, 14–15 maja 2018 r., Łódź) postanowiliśmy skupić się na tematyce związanej z tradycją analizy i interpretacji dzieł sztuki, zjawisk artystycznych i procesów twórczych – szczególną uwagę chcieliśmy poświęcić szeroko rozumianym aspektom ludzkiego poznania i poznawania przez sztukę, a także kształtowania kulturowego środowiska dla twórczego życia. Powróciliśmy również do warsztatów twórczych, które z początku traktowane były trochę jak „dodatkowy program artystyczny”, często pojawiający się w trakcie konferencji naukowych w postaci prezentacji, wystaw czy spektakli. Chcieliśmy jednak, aby praktyki artystyczne stały się integralnym składnikiem badawczo-komunikacyjnym naszych spotkań. Ten aspekt, trochę nieoczekiwanie, zyskiwał coraz większy udział w kolejnych konferencjach, szczególnie w edycji poświęconej komunikacyjnemu potencjałowi natury („Drzewo i kamień – komunikacyjny potencjał natury”, 13–14 maja 2019 r., Rogów). Tę trzecią konferencję z cyklu „Nauka sztuki – sztuka nauki” poświęciliśmy przede wszystkim problematyce związanej z wykorzystaniem i komunikowaniem doznań, doświadczeń, konceptualizacji, wyobrażeń i ekspresji natury w możliwie szerokim, wielodyscyplinarnym ujęciu. Okazało się, że zarówno sam temat badawczy, jak i różnorodne warsztaty i prezentacje twórcze zyskały większą uwagę i popularność, niż zakładaliśmy. Nie sposób w tym miejscu opisać dokładnie wszystkich tych działań – być może uda nam się przedstawić je w jakiś inny sposób... Planowaliśmy czwartą edycję, również poświęconą komunikacyjnemu potencjałowi natury („Góra i strumień”, 13–15 maja 2020 r.), jednak

ze względu na ograniczenia pandemiczne nie mogliśmy się spotkać. Konieczność zrezygnowania z istotnego elementu konferencji – warsztatów związanych z naturą i osadzonych w naturze (konferencja miała się odbyć w lesie nad jeziorem) – spowodowała, że postanowiliśmy nie organizować konferencji w trybie zdalnym. Dwa teksty zamykające niniejszą publikację oparte są na przygotowanych właśnie na tę konferencję referatach.

Kompozycja tomu jest rizomatyczna. Nie zostały wyodrębnione działy tematyczne, choć daje się zauważyć pewne dominanty tematyczno-metodologiczne. Pierwsze dwa teksty (Elżbieta Tabakowska, *Poetyka widzenia Joanny Ślósarskiej, teoria widzenia Władysława Strzebińskiego, teoria języka RONALDA W. LANGACKERA*, Justyna Fruzińska, *Ulotne duchy. Indianie w poezji Philipa Freneau i Williama Cullena Bryanta a koncepcje rasowe dziewiętnastowiecznej nauki*) są ściśle połączone z poznawczymi strategiami twórczymi w literaturze oraz ich związkiem z pozaliterackimi koncepcjami naukowymi. Część środkowa tomu, połączona z pierwszą figurą metafory (Błażej Filanowski, *Metaforyczne ożywianie miasta. Praktyka na pograniczu nauki i sztuki*), związana jest ze sztukami plastycznymi, animacją i aktywnością twórczą (Piotr Ostrowski, *Nauka prawa w sztuce filmów animowanych*, Daniel Jerzy Żyżniewski, *Dziennik malarski jako fenomen artystyczno-psychologicznego wyrazu i oddziaływania*, Jarosław Janowski, *Prostota*, Dobrosław Bagiński, *Manifest niepoprawności*). Następne dwa teksty („fotograficzne”), w których podjęty jest problem nieostrości i nieoczywistości w traktowaniu natury, sztuki i przestrzeni życia (Annette Siemes, *Nieostrość z perspektywy teorii komunikacji i badań normalności*, Błażej Filanowski, *Od „topografii” do Nowej Topografii. Dwie natury ujawnione przez fotografowany krajobraz*) to swego rodzaju liminoidalna przestrzeń między sztuką i naturą. Z kolei ostatnie cztery artykuły (Anita Grzegorzewska, *Komunikacyjna rola przedogródka, czyli rzecz o ludowej wizji świata*, Ewa Kępa, *Szorstkość lnu i zapach wełny. Wykonywanie ściegu za ściegiem jako forma dialogu z naturą*, Tomasz Adamski, *Motyw Kobiety-Góry we współczesnych islandzkich filmach i serialach*, Katarzyna Citko, *Siedem gór, siedem strumieni*) nawiązują do komunikacyjnego potencjału natury. To, co mogłoby zostać uznane za graniczne lub nieokreślone, pozadyscyplinowe lub niezdiscyplinowane, może okazać się nową perspektywą otwierającą nieznane lub jedynie nieuznawane (dotychczas) problemy i zjawiska. W efekcie monografia stanowi zaproszenie do poszukiwań i ukazuje bardzo zróżnicowane postawy i kierunki w obieraniu strategii twórczych i komunikacyjnych.

Bibliografia

Bartosia M., Habrajska G. (red.) (2018), *Nauka (płynąca ze) sztuki – sztuka (uprawiania) nauki*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.

Habrajska G., Ślósarska J. (red.) (2016), *Strategie twórcze w działaniu*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.

ELŻBIETA TABAKOWSKA

PROF. EMERITA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

Poetyka widzenia Joanny Ślósarskiej, teoria widzenia Władysława Strzemińskiego, teoria języka Ronalda W. Langackera

[...] NA RAZIE JESTEM W STANIE ZROZUMIEĆ OBRAZEK,
ALE NIE UMIEM OPISAĆ SZCZEGÓŁÓW [...]

MAHDIEH GHOLAMI O NAUCE JĘZ. POLSKIEGO JAKO L2
W WYWIADZIE DLA „GAZETY WYBORCZEJ”

Według oficjalnych informacji podanych na stronie internetowej Iranki Mahdiah Gholami, międzynarodowego eksperta w dziedzinie zarządzania zasobami ludzkimi, jej hobby stanowią podróże i malarstwo. Zamiłowanie do podróżowania wyjaśnia zapewne, dlaczego postanowiła ona osiąść w Warszawie i uczyć się polskiego, a zamiłowanie do malarstwa – dlaczego ucząc się egzotycznego dla siebie języka, przygląda się relacji obrazu i słowa. Gdyby problem Mahdiah Gholami przeanalizować w kategoriach językoznawstwa kognitywnego, powiedziałoby się, że na obecnym etapie nauki nie potrafi ona jeszcze w słownym opisie obrazka zejść poniżej poziomu definiowanego jako podstawowy; w nagromadzonych zasobach leksykalnych brak jej (jeszcze) leksemów z niższych i wyższych poziomów organizacji leksykonu, czyli – w tym właśnie zakresie – językowej kompetencji. Innymi słowy, *widzieć* nie znaczy dla niej (jeszcze) *umieć powiedzieć*.

Obie umiejętności w stopniu najwyższym łączyła w sobie Joanna Ślósarska – malarka i poetka, której pamięci poświęcam niniejszy esej. Jej postać zamierzam zestawzić z postacią innego twórcy, równie wybitnego i wszechstronnego – malarza i teoretyka sztuki Władysława Strzemińskiego. Za materiał badawczy posłużą mi wybrane wiersze Ślósarskiej, które skonfrontuję z fragmentami głównego niemalarskiego dzieła Strzemińskiego – monografii zatytułowanej *Teoria widzenia*, wydanej po raz pierwszy w 1958 roku i wznowionej w roku 2016. Wreszcie obie wizje – poetycką i malarską – spróbuję odnieść do wybranych tez językoznawstwa kognitywnego, sformułowanych przez jego twórcę – amerykańskiego językoznawcę Ronalda W. Langackera.

Władysław Strzemiński był przede wszystkim malarzem, ale sposób, w jaki o malarstwie – własnym i cudzym – pisał w swoich tekstach, świadczy o świadomości istnienia ścisłych powiązań między słowem i obrazem. Myśl przewodnia jego książki zawiera się w stwierdzeniu, że należy „najpierw poznać istotę widzenia, a potem mówić o malarstwie” (Strzemiński, 2016: 301). Czytając wiersze Śłórsarskiej, należałoby dodać: i o poezji. Nie jest też zapewne przypadkiem, że obszerną przedmowę do *Teorii widzenia* napisał Julian Przyboś – poeta i tłumacz, wirtuoz słowa, wieloletni mentor i przyjaciel Strzemińskiego (Przyboś, 2016). Sam Strzemiński natomiast mógłby zapewne napisać przedmowę do któregoś poetyckiego tomiku Śłórsarskiej (a może do wszystkich ośmiu?). W jej wierszach pojawia się bowiem fundamentalna dla rozważań Strzemińskiego opozycja między „dwoma realizmami”: realizmem rzeczy (czyli „fikcją jednego spojrzenia” – Strzemiński, 2016: 301) i realizmem procesu wzrokowego (wynikającym z tezy, że „każde spojrzenie wnosi inne określenia formy” – Strzemiński, 2016: 303). Wydaje się, że – podobnie jak Strzemiński – poetka odrzuca realizm pierwszy i opowiada się za drugim. Językoznawcy kognitywnemu nie wypada w tym miejscu nie zwrócić uwagi czytelnika na fakt, że jest to także podstawowa opozycja rządząca systemami gramatycznymi języków naturalnych, czyli dychotomiczny kontrast między rzeczami i procesami (relacjami) (Langacker, 2009).

Dla Strzemińskiego „jedno spojrzenie”, implikujące jeden tylko punkt widzenia, nie jest w stanie obiektywnie oddać istoty widzianego przedmiotu, ponieważ jego obraz nigdy nie jest obiektywny; sztuka – podobnie zresztą jak słowo – opisuje świat nie takim, jakim jest, ale takim, jakim się wydaje danemu obserwatorowi w określonym kontekście wyznaczonym przez parametry przestrzenne, czasowe, kulturowe i pragmatyczne. Realizm rzeczy jest więc fikcją: przedmiot widziany, zarówno *oculis corporis* (oczyma ciała), jak i *oculis mentis* (oczyma duszy – wyobraźni), jest nieuchronnie obciążony subiektywizmem, fenomenologicznym „czynnikiem ludzkim”. Ilustracją tej tezy mógłby z powodzeniem być wiersz Joanny Śłórsarskiej, któremu poetka nadała wiele mówiący tytuł *Za plecami anielskich metafizyków* (2016b: 153):

nie wiem
jak oni patrzyli że widzieli krople
ja widzę
drzazgi deszczu
drzazgi krwi
drzazgi soku
i białe drzazgi też.

W teorii Strzemińskiego „fikcja jednego spojrzenia” odpowiada w malarstwie perspektywie zbieżnej, która zakłada nieruchomość spojrzenia, patrzenie bez „przerw i przeskoków”. Zdaniem autora *Teorii widzenia* „perspektywa zbieżna jest zgodna z geometrią, lecz nie zgadza się z fizjologią naszego widzenia” (Strzemiński, 2016: 299). W przytoczonym wyżej wierszu „angielscy metafizycy” widzą deszcz, tak jak widziałby go malarz przyjmujący umowne założenie, że „jednym spojrzeniem możemy w pełni ogarnąć całą przestrzeń przed nami i zobaczyć ją całą, we wszystkich częściach z jednakową dokładnością” (Strzemiński, 2016: 299). Odwołując się ponownie do terminologii Strzemińskiego, to właśnie robią „angielscy metafizycy”, stawiając „prawdę przedmiotu” ponad „prawdą widzenia”. W wierszu Ślósarskiej (która się angielskim metafizykom dziwi) opis deszczu wyraża natomiast impresjonistyczną „prawdę widzenia”: jest „syntezą wielu spojrzeń” (Strzemiński, 2016: 303), nakładających się na siebie i nawzajem się przenikających.

Mówiąc o widzeniu jako procesie, Strzemiński odwołuje się do fizjologii ludzkiego oka: wzrok dostosowuje się do odległości dzielącej oko od przedmiotu oglądu, a samo widzenie dokonuje się jako seria „przeskoków” wzroku – we wszystkich kierunkach – do kolejnych wyróżnianych punktów, które skupiają na sobie uwagę patrzącego. I tym razem nie sposób nie dostrzec analogii tego opisu do proponowanego przez językoznawców kognitywnych opisu zależności między procesami postrzegania rzeczywistości, tworzenia konceptualizacji i budowania na ich podstawie językowej ekspresji. Szczególnie bliskie teorii widzenia Strzemińskiego są postulowane w Langackerowskiej teorii języka i gramatyki wymiary obrazowania, stanowiące parametry językowych wyborów dokonywanych ze względu na charakter przekazywanego obrazu. Wymiary obrazowania to punkt widzenia i perspektywa, wzajemny układ figury i tła, selekcja elementów o różnym stopniu wyrazistości i poziom uszczegółowienia.

Dla językoznawcy (por. np. Langacker, 2009: rozdz. 3) cechy widzenia *oculis corporis* stanowią podstawę metafory pozwalającej na opis sposobów językowego wyrażania wyobrażeń: konceptualizacji, które mają w systemie języka kształt obrazów oglądanych *oculis mentis*. Natomiast w teorii Strzemińskiego odwołanie do fizjologicznych aspektów procesu widzenia kształtuje interpretację obrazu malarzkiego; analiza perspektywy, którą Strzemiński nazywa „przestrzenną” i uznaje za cechę definicyjną impresjonizmu, przebiega wprawdzie w kierunku odwrotnym do kierunku procesów interpretacyjnych, ale w swojej istocie mogłaby się z powodzeniem znaleźć w podręczniku gramatyki kognitywnej. Poecie natomiast dostępne środki wyrazu pozwalają na odmalowanie obrazu, który w malarstwie odpowiadałby impresjonizmowi (tak jak go definiuje Strzemiński w swojej *Teorii widzenia*).

Fragment wiersza *Po drodze* Joanny Ślósarskiej (2016b: 108) jest takim właśnie impresjonistycznym obrazem:

aniół w dżinsowej kurtce
idzie po falach
niebieski błysk mokrych piór

Uwagę patrzącego przykuwa (przede wszystkim, a może nawet tylko) dżinsowa kurtka anioła (psycholog powiedziałaby zapewne, że to dlatego, iż jest to strój u anioła niezwykajny); anioł idzie po falach i najpewniej się od patrzącego oddala, skoro na drugim obrazie, na dalszym planie, pozostał po nim już tylko błysk: nieokreślony i pozaczasowy (brak czasownika!) ruch czegoś, co jest (zapewne) piórami (bo anielskie skrzydła), mokrymi (bo fale i błysk kropel wody). Tak więc w tym króciutkim fragmencie znalazły się dwa różne plany przestrzenne. Na planie bliższym portretowana postać jest interpretowana jako anioł (w dżinsowej kurtce – a może to jednak widziane z daleka anielskie skrzydła?), na planie dalszym obraz jest zamazany – zostaje tylko pozbawiony ostrego konturu „niebieski błysk”. Poetycki portret anioła byłby zapewne dla Strzemińskiego przykładem „perspektywy ruchomego spojrzenia”, śledzenia postaci wzrokiem, który nie potrafi dość szybko przestawić się na ostre widzenie dalekich planów. Cytując autora *Teorii widzenia*: „plany przestrzenne należące do innych odległości stapiają się razem w dość jednolitą płaszczyznę barwną, nasyconą przestrzenią o kolorze sprowadzonym do ich wspólnego mianownika” (Strzemiński, 2016: 306) – niebieskiej barwy dżinsu, skrzydeł i fal. Poetka – a także jej czytelnik – może, jak Mahdiah Ghoulami, „zrozumieć obrazek, ale nie umie opisać szczegółów”. Używając terminologii zaczerpniętej z Langackerowskiej teorii gramatyki, odmalowany w omawianym fragmencie wiersza obraz cechuje niski poziom uszczegółowienia: z wyjątkiem jednego z elementów, na którym skupia się uwaga patrzącego, przypisując mu większą wyrazistość, przedmioty są tylko naszkicowane, widziane nieostro.

Ideę perspektywy ruchomego spojrzenia przechodzącego z jednego planu przestrzennego do innego doskonale ilustruje kolejny wiersz Ślósarskiej, noszący charakterystyczny dla jej strategii poetyckiej tytuł *Drobnowidło i Wielkowidło* (Ślósarska, 2016b: 68):

daję błękitnym koniom
szorstką trawę mroku
ale
patrzę teraz przez Drobnowidło

gdy
 podniosę głowę
 zobaczę zapewne
 niebieskie
 tylko kropki
 na szarej kartce
 gdy zasnę
 może zobaczę
 przez Wielkowiedło
 błękitne konie na uprzężach słońca
 zobaczę sobie
 moje anioły
 jak karmią
 błękitne konie
 szorstką trawą chmur

„Drobnowiedło” jest, jak wiadomo, starą, dziś już nieużywaną nazwą mikroskopu. W wierszu Ślósarskiej to urządzenie pozwala powiększyć w (szarym) mroku obraz (błękitnych) koni, które na innym planie przestrzennym – widziane gołym okiem („gdy podniosę głowę” znad drobnowiedła ku niebu) – stają się „niebieskimi tylko kropkami na szarej kartce”. Jakie są więc właściwie te konie? Ogląda się je przez „wielkowiedło”. Logicznie rzecz biorąc, ten stworzony przez twórczą wyobraźnię przyrząd powinien wielkie obiekty pomniejszać. Tymczasem w cytowanym wierszu „wielkowiedło” jawi się jako urządzenie służące do powiększania, ale i do wyostrowania obrazu: „niebieskie kropki” to teraz „błękitne konie”, zaprzęgnięte w słoneczne promienie, a „szara kartka” to łąka pokryta „trawą chmur”. Można by zatem powiedzieć, że „drobnowiedło” i „wielkowiedło” konstytuują metaforę perspektywy ruchomego spojrzenia (według Strzemińskiego), ilustrując tym samym wymiar uszczegółowienia (według Langackera), który szczegółowość obrazu uzależnia od przystosowania wzroku do „widzenia na daną, określoną odległość” (Strzemiński, 2016: 306), czyli od tego, „z jakiej odległości prowadzimy ogląd” (Langacker, 2009: 85).

Zasada perspektywy ruchomego spojrzenia, u Strzemińskiego stanowiąca fundament teorii widzenia, znajduje zatem odbicie w teorii gramatyki Langackera. Strzemiński twierdzi, że widzenie musi być procesem – a więc ruchem spojrzenia, bo „jednym spojrzeniem widzimy tylko jeden konkretny wycinek przestrzeni należący do jednego planu przestrzennego” (Strzemiński, 2016: 306). Natomiast

Langacker uważa, że na kształt sceny w wyrażeniu językowym zasadniczy wpływ wywiera abstrakcyjny (subiektywny) ruch konceptualizatora (Langacker, 1991: 160).

W *Drobnowidle i Wielkowidle* spojrzenie – wspomagane dwoma tytułowymi instrumentami – wędruje od szkła mikroskopu ku niebu i z powrotem. Natomiast w wierszu bez tytułu, który cytuję poniżej (Ślósarska, 1999: 18), perspektywa ruchomego spojrzenia wspomagana jest semantyką leksykalną (a więc jest jeszcze bliższa teorii Langackera):

na zewnątrz jest noc i mgła
szare krople
i szmer
rozmazywanych kształtów
wewnątrz
jest czarność
rozjarzona gwiazda
z tysiącami błękitnych promieni
jak rozplecione włosy boga
i nie wiem
dlaczego tak ciemno

Dwa plany przestrzenne wiersza są ukształtowane przez dwa elementy o przeciwnym znaczeniu: frazę przyimkową „na zewnątrz” i przyimek „wewnątrz”. Na bezkształtnym tle „nocy i mgły”, w terminologii Langackera niewykonturowanym, u Strzezińskiego stanowiącym „dość jednolite płaszczyzny”, uwagę patrzącego przyciągają krople – wprawdzie szare, lecz policzalne, wykonturowane, a przez to łatwiej wyodrębniane z tła. Inne kształty są „rozmazywane” przez deszcz (synestezyjnie desygnowany onomatopeicznym rzeczownikiem „szmer”). Obrazu dopełnia scena „wewnątrz”, gdzie uwagę przyciąga wyraźny kształt i kolor „gwiazdy” z „tysiącami błękitnych promieni”. Jednak mimo pozornej odrębności elementów rejestrowanych przez ruchome spojrzenie „na zewnątrz” i „wewnątrz” to w gruncie rzeczy jeden obraz, połączony przysłówkiem „ciemno”, który wyznacza „przestrzeń otaczającą wszystkie widziane [...] przedmioty” (Strzeziński, 2016: 261). Wydaje się, że właśnie ta semantyczna klamra buduje znaczenie wiersza.

Perspektywę ruchomego spojrzenia można też zapewne uznać za mechanizm warunkujący rozumienie tekstu (a być może i obrazu), polegający na przyjmowaniu i odrzucaniu kolejnych interpretacji obrazu nieostrego, a więc niejednoznacznego. Można to zaobserwować na przykładzie kolejnego wiersza Joanny Ślósarskiej (1996: 16):

ach to nie był wcale kwiat
 ani nawet jaskółka
 to nie było też cieniem
 ani echem
 ach to nie był wcale kwiat
 to załśniło nagle
 w czuprynie chmury
 jak spinka która nigdy niczego nie
 spina

Widziany obraz jest na tyle niewyraźny (zapewne oglądany z odległości, na którą wzrok nie jest „nastawiony”), że nie daje się łatwo zidentyfikować. Nie jest to ani wykonturowany przedmiot (nieruchomy kwiat lub lecąca jaskółka), ani niewykonturowana Langackerowska „substancja” (por. np. Langacker, 2009: 180 i nast.), czyli cień, ani wreszcie wrażenie słuchowe, zapożyczenie z innej domeny, a może synestezja – pogłos jako metafora „po-widoku” (czy też, jak chce Strzemiński, „po-widoku”, czyli „śladu przedmiotu o tym samym kształcie” – Strzemiński, 2016: 88). „To” przyciągnęło wzrok na czas zbyt krótki, żeby się je dało zidentyfikować („załśniło nagle”) – jest zatem określane „przez eliminację” i „ex post” interpretowane jak oglądany na wystawie obraz. Jednak tym razem słowo może więcej: aspekt dokonany czasownika „załsnąć” i przysłówki „nagle” konstituują przestrzeń czasową, podkreślając czasowy wymiar procesu widzenia i zdolność ruchomego spojrzenia do przebiegania nie tylko poszczególnych partii obrazów malarskich, widzianych *oculis corporis*, ale także przywoływanych przez nie obrazów mentalnych, oglądanych *oculis mentis*. Z „syntezy wielu spojrzeń”, o której mówił Strzemiński (2016: 303), wyłania się obraz „tego” czegoś, co ma jednocześnie cechy kwiatu, jaskółki, cienia i echa.

W wyrażeniach językowych – a w szczególności w wyrażaniu znaczeń za pomocą języka nazywanego potocznie poetyckim – przyjmowanie perspektywy ruchomego spojrzenia jest podstawową strategią. W systemie języka służą jej określone środki gramatyczne; w przypadku planu czasowego są to oczywiście głównie osobowe formy czasownika – czas, tryb i aspekt. O wierszu Ślósarskiej zatytułowanym *Bez czasowników* pisałam obszerniej w innym miejscu (Tabakowska, 2018). Tu skupię się jedynie na tych aspektach analizy, które wydają się istotne z perspektywy niniejszych rozważań.

pierwszy przez światło dzikość mokre przez liście
 żywe krawędź cień róża
 rękawiczka płatki młodość łodyga
 płomień poranek przez
 słońce ostatni rosa czerwień skóra
 ciernie dzikich róż
 przez rękawiczkę
 przez skórę
 mokre czerwone światło płatków
 z rosą
 młode słońce w płomieniach łodyg
 pierwszy i ostatni poranek
 na krawędziach żywych liści

Mimo że, zgodnie z tytułem, w wierszu brak czasowników, jest on pełen ruchu i dynamiki. Wrażenie ruchu konstytuują wyrażenia przyimkowe z przyimkiem „przez”, wyrażającym przechodzenie, przenikanie, a więc złożony z następujących po sobie etapów proces. Jednak nie tylko. Sekwencja rzeczowników odnoszących się do bytów wykonturowanych (czyli Langackerowskich „rzeczy” – „liście”, „krawędź”, „róża”, „rękawiczka”, „płatki”, „łodyga”, „słońce”, „skóra”) lub o rozmytych granicach („niewykonturowanych” Langackerowskich substancji, konkretnych – „światło”, „cień”, „płomień”, „poranek”, „rosa”) albo wreszcie abstrakcyjnych („dzikość”, „młodość”, „czerwień”) wydaje się odbiciem procesu widzenia, stanowiącego serię „przerw i przeskoków”, o których pisał Strzebiński. Spojrzenie „przeskakuje” z jednego elementu na inny. Analizując wiersz *Bez czasowników*, we wspomnianym wyżej eseju (Tabakowska, w druku) pisałam, że wszystkie pojawiające się w pierwszej zwrotce odniesienia do rzeczy powracają w drugiej (wyjątek stanowi wyraz „cień”, któremu w drugiej zwrotce opowiada niemal homofoniczny wyraz „ciernie”). Nie są to jednak powtórzenia dosłowne.

[...] pozbawione konturu przestrzennego *światło* uzyskuje w drugim użyciu kontur nadany przez połączenie z wykonturowanymi *płatkami*, podobnie jak początkowo niewykonturowana *dzikość* staje się cechą posiadających kontur *róż*. *Młodość* z pierwszej zwrotki w zwrotce drugiej staje się cechą przysługującą rzeczom, nadając w ten sposób *słońcu* kontur i ujednoznaczając konceptualizację. Pozbawiony wyraźnego konturu *płomień* z pierwszej zwrotki w drugiej przejmuje kontur od wykonturowanych *łodyg*. Wreszcie niewykonturowana *czerwień* staje się przymiotem

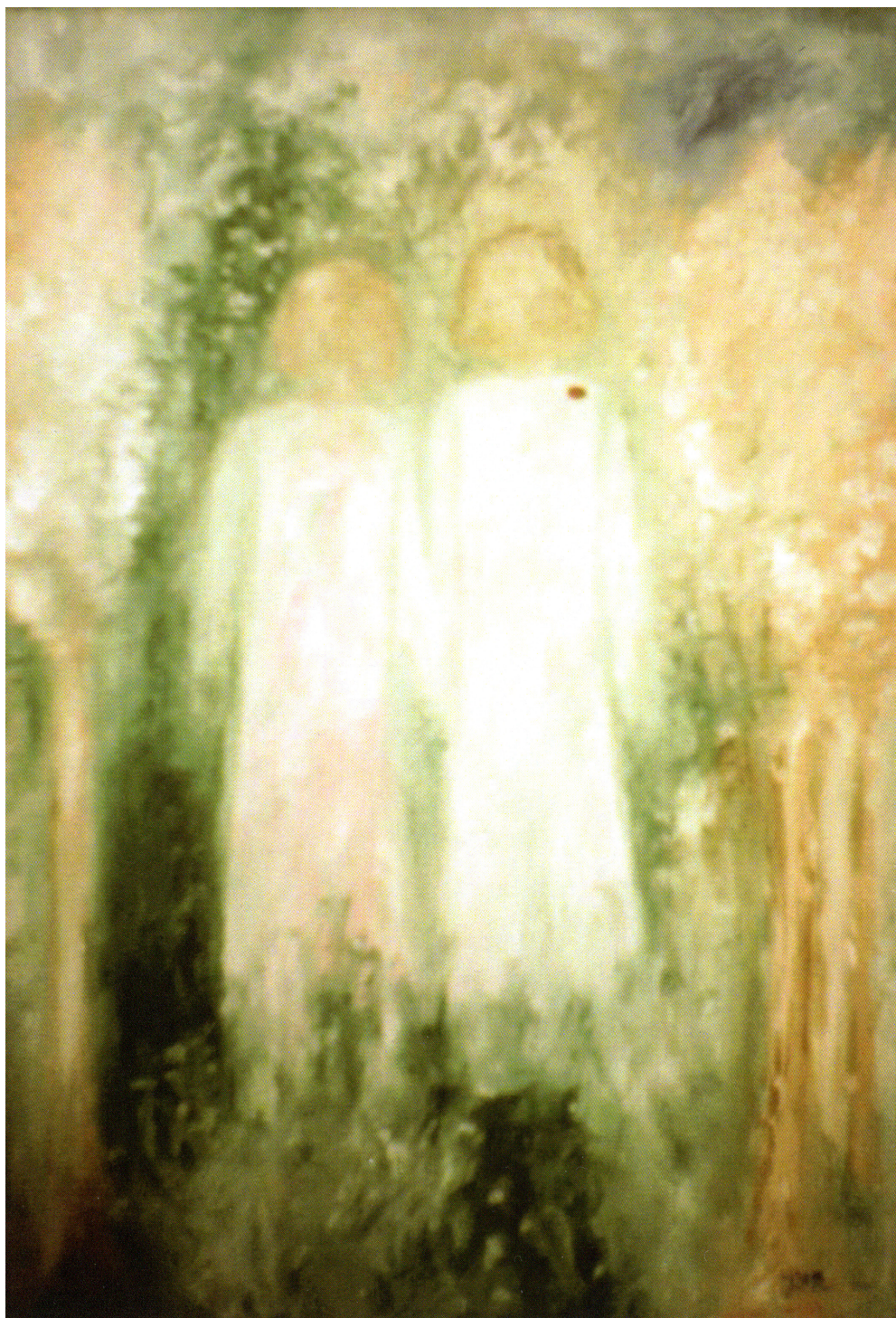
światła płatków, niejako przejmując od *światła* kontur nadany przez ostro wykon-turowane *płatki* (Tabakowska, w druku).

Ta seria zmian – przebiegających jednakowo i w tym samym kierunku – sygnalizuje mentalne zbliżanie się obserwatora do obserwowanej sceny; pojawianie się ostrych konturów oddaje przejście od „niewyraźnego” do „wyraźnego”, od obiektu rysującego się niewyraźnie w oddali do narysowanego ostrą kreską zbliżenia. „W efekcie tej zmiany dystansu [obraz] konkretyzuje się i nabiera wyrazistości” (Tabakowska, w druku). Można oczywiście szczegółowo przeanalizować językowe środki, które służą do osiągnięcia tego efektu, i zapewne najprecyzyjniej można to zrobić, wykorzystując instrumentarium wypracowane przez Langackera (co staram się wykazać w cytowanym artykule). W tym miejscu interesuje nas jednak przede wszystkim zbieżność obrazu stworzonego przez poetkę z obrazem będącym dziełem malarza.

Lektura teorii widzenia Strzemińskiego podpowiada, że wiersz *Bez czasowników* jest obrazem impresjonisty. Jest wierszem lirycznym, podobnie jak liryczne i impresjonistyczne są obrazy pędzla Ślósarskiej.

Strzemiński określa liryzm jako „naszą reakcję na proces widzenia świata” (Strzemiński, 2016: 303). Tak zdefiniowany jest on atrybutem zarówno malarstwa, jak i poezji Joanny Ślósarskiej, ale teoretycy języka byłiby zapewne także skłonni przyjąć, że jest to cecha większości tego, co każdy z nas, w każdym języku, wypowiada w aktach codziennej komunikacji. W określaniu granic liryzmu Strzemiński jest optymistą: „na razie przynajmniej nie ma granic dla tego realizmu wielostronnego i lirycznego, będącego naszą wypowiedzią o tym, co odczuwamy, i naszą odpowiedzią na to, co widzimy przed sobą” (Strzemiński, 2016: 303).

Dla Strzemińskiego realizm procesu wzrokowego – w odróżnieniu od realizmu rzeczy – jest cechą sztuki współczesnej (XX wieku), wypracowaną w efekcie chronologicznego (historycznego) procesu rozwoju cywilizacji i kultur. Jest emanacją „prawdy widzenia”. Szukający swojej prawdy językoznawca sięga do innych źródeł. Znajduje je w tezie, którą w epoce narodzin językoznawstwa kognitywnego jeden z jego twórców, George Lakoff, nazwał „zobowiązaniem do kognitywizmu”. Głosi ona, że badacz języka musi reagować na wyniki badań uzyskiwanych przez przedstawicieli różnych dyscyplin. Wśród nich Lakoff wymienia psychologię poznawczą i rozwojową, antropologię, nauki kognitywne i koneksjonizm (Lakoff, 1989: 3), twierdząc, że zbieżność analiz przeprowadzanych przez przedstawicieli różnych dziedzin pozwala wierzyć, iż – rozpatrywane razem – zbliżają one badaczy do odkrycia prawdy.



Ilustracja 1. Joanna Ślósarska, *Anioły i biedronki na spacerze* (olej na płótnie, 120×70 cm)
Źródło: Ślósarska, 2016a: 32.

We wstępie do części prezentującej wymiary obrazowania jako element kognitywistycznej teorii języka Langacker zastrzega, że mimo iż „wielu niedoinformowanych” uważa inaczej, „gramatyka kognitywna **nie** twierdzi, że wszystkie znaczenia zasadzają się na percepcji wzrokowej czy przestrzennej” (Langacker, 2009: 85, podkreślenie w oryginale). Ryzykując zarzut „niedoinformowania”, chciałabym powyższe rozważania zakończyć stwierdzeniem, że analogie między widzeniem malarza (i odbiorcy obrazu), widzeniem poety (i czytelnika poezji) oraz widzeniem teoretyka języka są być może głębsze, niż mogłoby się wydawać adeptom teorii Langackera.

Bibliografia

- Lakoff G. (1989), *The Invariance Hypothesis: Do Metaphors Preserve Cognitive Typology?*, Duisburg: Linguistic Agency University of Duisburg. Series A., no. 266.
- Langacker R.W. (1991), *Concept, Image and Symbol*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker R.W. (2009), *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. zespół, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Przyboś J. (2016), *Przedmowa*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 43–50.
- Strzemiński W. (2016), *Teoria widzenia*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Ślósarska J. (1996), *Geo-metria*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteka.
- Ślósarska J. (1999), *Czekanie na schodach*, Łódź: Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego.
- Ślósarska J. (2016a), *Łśnienie dźwięków*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.
- Ślósarska J. (2016b), *Rebis. Wiersze wybrane*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.
- Tabakowska E. (2018), *Bez czasowników: starsza pani od gramatyki czyta poezję Joanny Ślósarskiej*, [w:] M. Bartosiak, G. Habrajska (red.), *Nauka (płynąca ze) sztuki – sztuka (uprawiania) nauki*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum, s. 39–46.
- Tabakowska E., *Komunikat jako obraz rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach* [w druku].

JUSTYNA FRUZIŃSKA
UNIwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Zakład Literatury
i Kultury Północnoamerykańskiej

Ulotne duchy

Indianie w poezji Philipa Freneau i Williama Cullena Bryanta a koncepcje rasowe dziewiętnastowiecznej nauki

W poezji amerykańskiej Indianie zyskali szczególną popularność na początku XIX wieku. Widać to dobrze w twórczości dwóch czołowych poetów wczesnego amerykańskiego romantyzmu – Philipa Freneau i Williama Cullena Bryanta. Freneau (1752–1832), nazywany poetą rewolucji amerykańskiej, pisał głównie utwory patriotyczne; rdzenni mieszkańcy Ameryki pojawiali się w jego twórczości najczęściej jako element przeszłości, na którą patrzy się ze smutkiem i nostalgią. Bryant (1794–1878) był jednym z najpopularniejszych amerykańskich poetów XIX wieku – jego najbardziej znane wiersze to *Thanatopsis*, który napisał w wieku siedemnastu lat, oraz równie wczesny *Do ptaka wodnego*. Motyw Indian w poezji Bryanta jest, jak ukaże niniejszy artykuł, nieco bardziej skomplikowany niż u Freneau; widać jednak wyraźnie paralele między ujęciem tego tematu w twórczości obu poetów a koncepcjami naukowymi na temat rasy, obecnymi w XIX wieku.

Popularność Indian wśród amerykańskich romantyków wynikała z tego, że tacy pisarze jak Freneau czy Bryant, podobnie jak Europejczycy poeci tego okresu, zwracali się ku naturze, krytykując cywilizację jako zepsutą, a podziwiając szczerść i prostotę Indian, postrzeganych jako „szlachetne dzikusy”. Dla Ameryki figura „szlachetnego dzikusa” miała w tym okresie dodatkowe znaczenie: uosabiała również Stany Zjednoczone. Ameryka na początku XIX wieku, jako młode państwo, nie zdążyła wytworzyć jeszcze wielu dzieł kultury, amerykańscy artyści czuli się zaś „ubogimi krewnymi” Europy. Bez tradycji, bez historii, mogli tylko naśladować europejskie wzorce. Romantyczny zwrot ku naturze pozwolił im uznać, że również ich kontynent ma coś do zaoferowania, a brak tradycji daje im świeżość spojrzenia. „Zbyt długo słuchaliśmy dworskich muz Europy” – pisał poeta Ralph Waldo Emerson w eseju *The American Scholar*, obwieszczając, że odtąd Amerykanie powinni zacząć przemawiać własnym głosem. Nic więc dziwnego, że Indianie, postrzegani

jako dzieci natury, dalekie od społecznego naśladownictwa, budzili sympatię pisarzy tego okresu.

Zainteresowanie Indianami oznaczało często, że poeci opowiadali się po ich stronie w konflikcie z cywilizacją białych – działała tu zasada przedkładania natury nad kulturę. W wierszu *Indianin w miejscu pochówku swoich ojców* (*An Indian at the Burial-Place of his Fathers*) Bryant opisuje Indianina patrzącego na tereny, które kiedyś zajmowało jego plemię, a które obecnie są własnością białych. Mimo niewątpliwej malowniczości owiec i krów pasących się na łące bohater (a również i sam autor, jak można wnioskować z tonu wiersza) tęskni za czasami, gdy te obszary porastały lasy. Chodzi nie tylko o to, że dziki krajobraz wydawał mu się piękniejszy, ale również o fakt, że miasteczka białych wybudowane są na sprofanowanych grobach indiańskich, a osadnicy „Będą prowadzić pług wśród ich kości” (Bryant, 1840: 215, tłum. J.F.). Należy przy tym zauważyć, że dla samego Bryanta kwestie estetyczna i religijna wydają się tak samo istotne; przekonania religijne Indian są tu rekwizytem poetyckim traktowanym na równi z potrzebą piękna krajobrazu.

Podobnie Freneau w znanym wierszu *Cmentarzysko indiańskie* (*The Indian Burying Ground*) wyraźnie opowiada się po stronie kultury rdzennych mieszkańców Ameryki. W duchu tzw. poetów cmentarnych (*graveyard poets*) przedstawia swoje rozważania nad śmiercią, sprowokowane wizytą na indiańskim cmentarzysku. W przeciwieństwie do białych Indianie grzebią swoich zmarłych nie w pozycji leżącej, a siedzącej, co według poety oznacza nadzieję nie na wieczny sen, ale na przyszłe życie, będące kontynuacją życia doczesnego. Ten rodzaj pochówku wydaje mu się bliższy, bo tchnie nadzieją odnoszącą się do zaświatów. Przy tym poeta zrównuje kulturę białych z oświeceniowym racjonalizmem, natomiast zwyczaje Indian z czymś tajemniczym i, *nomen omen*, romantycznym. Otwiera wiersz sprzeciwem wobec uczonych, którzy twierdzą, że pozycja umarłych nie ma znaczenia; słowa „Uczeni, dysputujcie sobie” (Barańczak, 1998: 24) to ten sam rodzaj niezgody na czysty intelektualizm, co Mickiewiczowska krytyka „mędrca szkiełka i oka”. W ostatniej zaś strofie Freneau stwierdza: „A rozum przed tym, co go łudzi, / Padnie trwożliwie na kolana!” (Barańczak, 1998: 24). W oryginale rozum „pada na kolana” przed „cieniami i marami” – jeszcze wyraźniej widać zatem, że to, co zupełnie niejasne i niewytłumaczalne (uosabiane przez Indian) ma zatriumfować nad intelektualną oczywistością.

Fakt, że bohater wiersza Freneau znajduje się na cmentarzu, nie jest przypadkowy. Przygląda się temu, co pozostało z niegdyś wspaniałej kultury. W 1787 roku, kiedy powstał ów tekst, na Wschodnim Wybrzeżu Indianie nie stanowili już militarnego zagrożenia. Sentymentalne, nostalgiczne portrety ich cywilizacji zaczęły pojawiać się w literaturze amerykańskiej w momencie, kiedy pisarze mieszkający na wschodzie Ameryki, bo tam skupiało się życie intelektualne kraju, nie mieli

już styczności z „prawdziwymi”, „dzikimi” Indianami. I nawet jeśli wiele narodów indiańskich nadal istniało, w kulturze traktowano Indian jako „zawsze już martwych” (*always already dead*) (Brantlinger, 2003: 59, tłum. J.F.). Patrick Brantlinger twierdzi, że podstawowym gatunkiem literackim tego okresu w Ameryce jest elegia proleptyczna – opłakiwanie ludzi, którzy co prawda jeszcze żyją, ale ich nadchodząca zagłada jest tak pewna, że traktuje się ich w zasadzie jak już należących do przeszłości (Brantlinger, 2003: 3–4). Podkreśla również, że podobnie do eposu, elegia proleptyczna jest gatunkiem scalającym wspólnotę narodową; sentymentalne przedstawienie wymierających Indian pozwalało białym Amerykanom pogodzić się z faktem, że sami zajmują ich miejsce. Według Brantlingera mistrzem elegii proleptycznej jest James Fenimore Cooper, który sprawnie łączył opłakiwanie odejścia Indian z przekonaniem, że zgodnie z nieubłaganym prawem postępu biali muszą zająć ich miejsce (Brantlinger, 2003: 62).

Dyskurs „ginących rdzennych Amerykanów” (*the dying American*) nie ograniczał się zresztą w tym okresie jedynie do literatury. W XIX wieku powszechne było przekonanie, że Indianie skazani są na zagładę – stąd na przykład malarz George Catlin stworzył galerię portretów indiańskich, aby uwiecznić cywilizację, która, jak sądził, odchodziła w przeszłość. W latach czterdziestych Catlin podróżował po Europie w towarzystwie pracujących dla niego Indian, pokazując swoją kolekcję obrazów, a także indiańskiego rękodzieła i przedmiotów rytualnych, co spotkało się z dużym zainteresowaniem w Wielkiej Brytanii i Francji. Również dziewiętnastowieczna nauka potwierdzała, że Indianie skazani są na zagładę; uważano, że są oni fizycznie słabsi, ponieważ nie należą do żadnej z trzech podstawowych ras (czarnej, mongoloidalnej ani białej) (Brantlinger, 2003: 39). Sądzono również, że „dzikość” Indian stanowi o ich słabości w obliczu kontaktu z cywilizacją, dlatego charakteryzują się oni podatnością na zagrożenia niesione przez europejską kulturę, takie jak uzależnienie od alkoholu, nie potrafią natomiast korzystać z jej dobrodziejstw (Dippie, 1982: 35). Dzięki przekonaniu, że zniknięcie Indian jest nieuniknione i uwarunkowane biologicznie, biała Ameryka pozbywała się poczucia winy za ich skandaliczne traktowanie i usprawiedliwiała wysiedlenia Indian na zachód jako humanitarną próbę ocalenia ich przed pokusami cywilizacji.

Nic więc dziwnego, że Indianie jako ginąca rasa to jeden z ulubionych tematów amerykańskiej poezji romantycznej. Freneau w wierszu *Proroctwo króla Tammany’ego* (*The Prophecy of king Tammany*) odwołuje się do historycznej postaci jednego z wodzów Lenni-Lenape, żyjącego w XVII wieku (Freneau, 1809: 269–271). Na widok białych nadciągających z Europy do Nowego Świata Tammany przepowiada, że ich nadejście oznacza koniec cywilizacji indiańskiej. Zwycięstwo białych jest nieuniknione, Indianie nie są w stanie się im przeciwstawić. Dlatego Tammany

postanawia umrzeć na sam widok białych osadników: buduje stos pogrzebowy i osiąga wyzwolenie od ziemskich kłopotów. W ten sposób postać Tammany'ego staje się synekdochą całego jego narodu: oto niebawem ze wszystkimi Indianami stanie się to samo co z ich wodzem. Biali w zasadzie nie mają w tym procesie żadnego udziału; Tammany nie czeka, aż zadadzą mu śmierć, tylko wyręcza ich, wiedząc, że to, co nieuniknione i tak musi nadejść. Podobnie jest z innymi „ginącymi rdzennymi Amerykanami” – „topnieją” oni przed nadchodzącymi białymi jak śnieg; nie są mordowani, a po prostu znikają. Dla Freneau Indianie to „ulotne duchy”, jak nazywa on innego umierającego Indianina z wiersza *Umierający Indianin Tomo-Chequi* (*The Dying Indian Tomo-Chequi*) (Bryant, 1860: 16).

Zgodnie z duchem elegii proleptycznej poeci romantyczni wyrażali żal, że Indianie zniknęli ze wschodniej części Ameryki. Bohater wiersza Bryanta *Spacer o zachodzie słońca* (*A Walk at Sunset*) przechadza się po lesie niegdyś zamieszkałym przez „Pokolenia wojowników [które] nadeszły i przeminęły” (Bryant, 1840: 242, tłum. J.F.). To samo słońce, które kiedyś zachodziło nad polującymi plemionami indiańskimi, zachodzi teraz nad białymi – będąc niezmiennym elementem natury, świadkiem nieuniknionych zmian toczących się w ludzkim świecie. Jak zauważa Agnieszka Salska, „życie ciągle przemijające w swoich indywidualnych formach, ale wieczne w swojej istocie” to jeden z ulubionych motywów poezji Bryanta (Salska, 1988: 92, tłum. J.F.). Co ciekawe jednak, w nostalgicznej wizji przedstawionej w *Spacerze o zachodzie słońca* nie ma miejsca na rozważania na temat tego, dlaczego Indianie zniknęli. Wydaje się, że Bryant mówi o jakimś naturalnym procesie, a nie o efekcie podboju.

Podobnie wygląda to w najbardziej znanym i najciekawszym wierszu Bryanta o tematyce indiańskiej pt. *Prerie*. Bohater utworu – podróżnik ze Wschodniego Wybrzeża – znajduje się na środku prerii, której ogrom przywodzi mu na myśl ocean (o popularności takiego porównania w poezji romantycznej mogą świadczyć na przykład *Stepy akemańskie* Adama Mickiewicza). Patrząc na grobowce w formie kurhanów, które spotyka na amerykańskim Środkowym Zachodzie, wyobraża sobie ich budowniczych – tajemniczą rasę miłującą pokój, prowadzącą idylliczne, rolnicze życie. Arkadyjskość tej wizji zostaje zburzona przez nadejście czerwonoskórych wojowników; pojmane w trakcie walk kobiety zostają żonami zdobywców, a wcześniejsza kultura znika. Bohater zauważa stoicko: „Tak zmienia się forma bytu” (Bryant, 1840: 53, tłum. J.F.). W ostatniej strofie przedstawia wizję prerii opuszczonej również przez czerwonoskórych wojowników, na którą nadciągają tym razem biali osadnicy.

Odczytanie tego wiersza w kontekście innych utworów Bryanta jako po prostu dotyczącego „kosmicznego prawa stałości i zmiany” (Salska, 1988: 95, tłum. J.F.)

jest problematyczne, ponieważ tekst ten pod powierzchnią uniwersalnych rozważań o przemijaniu jest głęboko polityczny. Został on napisany w 1832 roku, dwa lata po podpisaniu przez prezydenta Andrew Jacksona tzw. Ustawy o usunięciu Indian (Indian Removal Act), wysiedlającej plemiona zamieszkujące południową część Stanów Zjednoczonych na zachód od Missisipi i skutkującej śmiercią znacznej części populacji migrującej na „Szlaku Łez”. Bryant popierał politykę Jacksona – sądził, że „dzicy” nie mogą pokojowo współzysztować z „cywilizowanymi” białymi oraz że wysiedlenie za Missisipi odbędzie się z korzyścią dla samych Indian, nieprzystosowanych do bliskich kontaktów z cywilizacją (Galloway, 2010: 727). W kontekście przekonań politycznych Bryanta widać, że wiersz *Prerie* w oczywisty sposób usprawiedliwia ekspansję białych na zachód. Skoro Indianie wymordowali wcześniejszą, pokojowo nastawioną cywilizację, biali Amerykanie nie muszą mieć poczucia winy, jeśli robią to samo wobec Indian. Odwieczne prawo natury głosi, że świat podlega zmianom, a jeden lud zastępuje kolejny – taki jest sens fragmentu o „zmieniającej się formie bytu”. W ten sposób historia przestaje być w wizji Bryanta przedmiotem konkretnych decyzji podejmowanych przez ludzi, a zostaje wpisana w rytm kosmicznego porządku, na który człowiek nie ma wpływu. Co więcej, w *Preriach* Bryant nie odnosi się nawet do wojen amerykańsko-indiańskich. Píše, że Indianin „opuścił” prerie i „odszedł szukać / Dzikszej krainy łowów” (Bryant, 1840: 53, tłum. J.F.), tak jakby zrobił to z własnej woli¹. Osadnicy, których wyobraża sobie bohater wiersza, nadciągają na tereny już opustoszałe. Wymienione zostają jedynie nadchodzące kobiety, dzieci i ludzie pobożni – jest to więc fantazja o pokojowym, bezkrwawym podboju, zupełnie sprzeczna z prawdą historyczną.

Agnieszka Salska zwraca uwagę na „zdystansowaną pozycję” bohatera mówiącego w *Preriach*, który opisuje samą prerie, później przechodzi do wizji dziejów jej mieszkańców, po czym klamrowo powraca do swojej pozycji samotnego jeźdźcy, niezmienionego przez doświadczenie wykreowane w wierszu (Salska, 1988: 97). W takiej „zdystansowanej pozycji” można upatrywać jeszcze jedną strategię przedstawienia białych jako niewinnych – tym razem dotyczyłaby ona białego bohatera wiersza. Mary Louise Pratt pisze o figurze obserwatora w tekstach podróżniczych jako o ideologicznym konstrukcie: postrzeganie przedstawia się w tym gatunku literackim jako bierne, a w związku z tym niegroźne, pozornie nieszkodliwe w porównaniu do imperialistycznego podboju (Pratt, 1995: 67). Podobnie wygląda to u Bryanta – jego bohater to tylko bierny obserwator, kronikarz, przed którego oczyma wyobraźni rozgrywa się dramat historii – bez jego udziału.

1 Podobny obraz pojawia się w wierszu Bryanta *Indianin w miejscu pochówku swoich ojców*, gdzie tytułowy Indianin stwierdza: „A oni nadciągają, kiedy my / Zdążamy ku zachodzącemu słońcu”. Zachowany jest więc podobny, historycznie nieprawdziwy porządek: biali nadchodzą na tereny opuszczane przez Indian, nie ma tu miejsca na żaden zbrojny konflikt (Bryant, 1840: 215).

Andrew Galloway twierdzi, że Bryant bronił prawa białych Amerykanów do wysiedlania Indian nie ze względu na niechęć do samych Indian, ale z powodu „lęku o kruchość własnej tożsamości kulturowej” (Galloway, 2010: 741). Przekonanie, że biała Ameryka istnieje w jakimś rodzaju zagrożenia, widać w niektórych tekstach wspomnianych poetów, gdzie ów „naturalny” bieg zmian sięga również w przyszłość. W wierszu Bryanta *Indianin w miejscu pochówku swoich ojców* tytułowy Indianin stwierdza, że również biali mogą pewnego dnia zniknąć tak jak jego rasa. W *Proroctwie króla Tammany’ego* Freneau Tammany podobnie przepowiada, że również biali kolonizatorzy zostaną zaatakowani – jednak w tym przypadku jest to proroctwo dotyczące amerykańskiej wojny o niepodległość, a zewnętrzni agresorzy to Brytyjczycy, przedstawieni przez patriotę Freneau jako „obcy”. Żaden z tych dwóch przykładów nie czyni koncepcji naturalnego następstwa ludów mniej problematyczną. Bryant nadal sugeruje, że ludobójstwo Indian przez Amerykanów nie jest niczym wyjątkowym, skoro i ci drudzy mogą w jakiejś fantastycznej przyszłości paść ofiarą kolejnej cywilizacji. Freneau dodatkowo wprowadza porównanie między zajmowaniem ziemi Indian przez białych osadników a rewolucją amerykańską, która, jakkolwiek krwawa, była jednak konfliktem między stronami mającymi znacznie bardziej wyrównane szanse i w której stawką nie było zniknięcie całej cywilizacji.

Obecny w *Preriach* wątek istnienia tajemniczej rasy poprzedzającej Indian nie pochodzi od Bryanta. W dziewiętnastowiecznej Ameryce trwała zagorzta dyskusja na temat „budowniczych kurhanów” (*mound builders*). Większość naukowców uważała, że grobowce nie mogły zostać wzniesione przez współcześnie znanych Indian, ale zostały zbudowane przez wymarłą już rasę; istnieli nawet tacy, którzy sugerowali, że była to rasa biała (Pace, 2009: 198). Kraniolog Samuel George Morton, porównujący czaszki przedstawicieli różnych ras w latach czterdziestych XIX wieku twierdził co prawda, że według rezultatów jego badań budowniczowie kurhanów należeli do tej samej rasy co współcześni mu Indianie, jednak należał on do mniejszości. Sądzono przede wszystkim, że „dzicy” Indianie nie byli w stanie wznieść na tyle wymagających struktur. Natomiast koncepcja mitycznych „budowniczych kurhanów” pociągała za sobą wiele korzyści: przede wszystkim dzięki niej Ameryka zyskiwała historię, której brak tak często zarzucali jej Europejczycy. Ponadto ich domniemane istnienie pozwalało odeprzeć popularną w tym okresie teorię Georges’a-Louisa Leclerca hrabiego de Buffon, przedstawioną w jego *Historii naturalnej*, głoszącą, że klimat Ameryki powoduje degenerację żyjących w nim organizmów. Dowodem na to miałyby być według Buffona fizyczna niedoskonałość północnoamerykańskich Indian, a także fakt, że nie stworzyli oni wielkiej cywilizacji. Była to kwestia o tyle istotna, że zgodnie z teorią Buffona amerykański klimat powinien doprowadzić również do degeneracji żyjących w nim białych – zrozumiałe

jest więc, że amerykańskim pisarzom i uczonym zależało na dowiedzeniu, że Buffon się mylił. Argumenty o niedostatkach fizycznych odpierał na przykład Thomas Jefferson w *Notatkach o Stanie Wirginia*; jeśli zaś chodzi o brak cywilizacji, „budowniczo kurhanów” pozwalali zadać kłam temu twierdzeniu (Miller, 1949: 229). Również przekonanie, że owa tajemnicza rasa została wymordowana przez Indian, było w XIX wieku powszechne; uważano, że hordy najeźdźców z Azji, po przedostaniu się przez Cieśninę Beringa, zaatakowały „budowniczych kurhanów”, albo że to wręcz liga Irokezów odpowiadała za eksterminację wcześniejszych mieszkańców prerii (Dahl, 1961: 183). Podobnie wypieranie jednych gatunków przez inne, w tym jednych ludów przez drugie, nauka (głównie w osobie angielskiego geologa Charlesa Lyella) uznawała za naturalne i oczywiste (Brantlinger, 2003: 28). „Kosmiczna” wizja Bryanta jest więc odzwierciedleniem poglądów szeroko rozpowszechnionych w jego czasach.

Sposób, w jaki poeci XIX wieku przedstawiali Indian w swoich utworach, stanowił część szerszego dyskursu na temat rasy w tym okresie. Jak widać na przykładzie poezji Freneau i Bryanta, traktując Indian jako „ginących rdzennych Amerykanów”, skazanych na zagładę przez swoją biologiczną „słabość” i brak odporności na pokusy cywilizacji, oraz odwołując się do tajemniczej rasy „budowniczych kurhanów” podbitej przez czerwonoskórych wojowników, poeci czerpali ze współczesnych im koncepcji naukowych i utrwalali je w powszechnej świadomości.

Bibliografia

- Barańczak S. (przel. i oprac.) (1998), *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Brantlinger P. (2003), *Dark Vanishings: Discourse on the Extinction of Primitive Races, 1800–1930*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- Bryant W.C. (1840), *Poems*, New York: Harper and Brothers.
- Bryant W.C. (red.) (1860), *Selections from the American poets*, New York: Harper and Brothers.
- Dahl C. (1961), *Mound-Builders, Mormons, and William Cullen Bryant*, „The New England Quarterly”, vol. 34(2), s. 178–190, <http://dx.doi.org/10.2307/362525>
- Dippie B.W. (1982), *The Vanishing American: White Attitudes and U.S. Indian Policy*, Lawrence: University Press of Kansas.
- Freneau P. (1809), *Poems*, t. 1, Philadelphia: Lydia R. Bailey.
- Galloway A. (2010), *William Cullen Bryant's American Antiquities: Medievalism, Miscegenation, and Race in The Prairies*, „American Literary History”, vol. 22(4), s. 724–751.
- Miller R.N. (1949), *Nationalism in Bryant's 'The Prairies'*, „American Literature”, vol. 21(2), s. 227–232.
- Pace J. (2009), *William Wordsworth, William Cullen Bryant and the poetics of American Indian Removal*, [w:] T. Fulford, K. Hutchings (red.), *Native Americans and Anglo-American Culture, 1750–1850: The Indian Atlantic*, New York: Cambridge University Press, s. 197–216.
- Pratt M.L. (1995), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London–New York: Routledge.
- Salska A. (1988), *William Cullen Bryant's 'The Prairies': toward Whitmanian sense of form in the poem*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria”, nr 24, s. 91–102.

BŁAŻEJ FILANOWSKI
UNIwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Metaforyczne ożywianie miasta Praktyka na pograniczu nauki i sztuki

Wstęp

W polskim dyskursie naukowym i publicystycznym związanym z obszarem zarządzania miastem od ponad dwóch dekad pojawia się pojęcie rewitalizacji (jego łaciński źródłosłów, połączenie *re* i *vita*, oznacza przywrócenie do życia). Termin ten jest zbudowany na metaforze ukazującej działanie na rzecz miasta jako odpowiednik rekultywacji jałowego fragmentu ziemi lub opieki nad obumierającym organizmem, który dzięki terapii otrzymuje nową dawkę sił witalnych.

Pionierzy kognitywnej teorii metafor – George Lakoff i Mark Johnson (2010) – zauważyli, że są one tak powszechnym zjawiskiem, że często nie dostrzegamy ich roli. Konceptualizują one jednego rodzaju doświadczenie (abstrakcyjne) za pomocą innego (powszechnego, codziennego, łatwiejszego do zobrazowania). Zoltán Kövecses (2006: 247) twierdzi, że metafora nie jest zjawiskiem wyłącznie językowym i pojęciowym, ale może wpływać na życie codzienne poprzez kształtowanie naszego myślenia, stając się tym samym praktyką kulturową. Podążając za wnioskami z badań nad znaczeniem metafor, w artykule zarysuję, jak od XVIII wieku, za sprawą postępu w naukach medycznych, biologicznych oraz w ekologii, zmieniało się postrzeganie metaforycznego życia miasta. Szczególną uwagę zwrócę na prowadzony w środowisku awangardowych architektów i artystów spór pomiędzy zwolennikami dwóch koncepcji urbanistycznych: miasta modernistycznego i miasta sytuacjonistycznego. Twierdzę, że powstałe w ich ramach praktyki różniła odmienna recepcja metaforycznego miejskiego życia, a odmienność ta ma swoje konsekwencje do dziś.

Puls miasta

Słowo „rewitalizacja” w ostatnich dwudziestu latach bywało i jest używane bardzo różnorodnie: raz określa ono wymianę infrastruktury, inwestycje pobudzające gospodarkę, innym razem projekty z zakresu pomocy socjalnej, a nawet działania o charakterze tożsamościowym. Od 2015 roku rewitalizacja ma już swoją definicję w polskim prawie:

[...] proces wyprowadzania ze stanu kryzysowego obszarów zdegradowanych, prowadzony w sposób kompleksowy, poprzez zintegrowane działania na rzecz lokalnej społeczności, przestrzeni i gospodarki, skoncentrowane terytorialnie, prowadzone przez interesariuszy rewitalizacji na podstawie gminnego programu rewitalizacji (Ustawa z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji).

Zarysowany w ustawie obraz miejskiego życia dotyczy bezpośrednio stanu ludzi i przedmiotów na danym obszarze, który ogarnięty jest kryzysem. Kiedy stan ten nie pasuje do normy danego miasta, metaforyczne życie przygasa lub toczy się w „zdegradowanej” formie i wymaga szczególnej, „zewnętrznej” interwencji. Takie rozumienie prowadzi nasze wyobrażenia na przykład w kierunku działań o charakterze rekultywacji obszaru skażonego, dotkniętego pożarem czy suszą, w którym życie samoistnie nie może się już odrodzić. Zmierzamy ku wyobrażeniu miasta jako zbioru różnorodnych ekosystemów, kolonii, ekotonów, nie zaś jako jednego organizmu.

Richard Sennett w swojej publikacji *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu* (1996) ukazuje, jak historycznie przestrzeń miasta nabiera kształtu – przede wszystkim za sprawą tego, w jaki sposób ludzie odbierają własne ciało. Odwołuje się do przykładów z kręgu kultury europejskiej, zaczynając od starożytności – greckich polis oraz koncepcji rzymskiego architekta Witruwiusza i zmierzając do zmian wywołanych przez rewolucję naukową. Jego zdaniem miasto-organizm początków nowoczesności zmieniło się pod wpływem publikacji *De motu cordis* Wiliama Harveya, wydanej w 1628 roku. Podawała ona w wątpliwość poglądy ugruntowane między innymi na podstawie prac starożytnego lekarza Galena o produkcji życiodajnej krwi w sercu. Harvey stwierdził, że serce jest mięśnieniem, który kurcząc się, wypycha krew do tętnic. Wysunął pogląd, że krew przepływa przez serce w dwóch osobnych, zamkniętych układach: krążenia płucnego i systemowego. Sennett (1996: 208–226) pokazuje, jak przebiega droga od odkrycia Harveya w dziedzinie medycyny do projektów urbanistycznych epoki oświecenia.

Miasto – jak sugerowały odkrycia związane z cielesną mechaniką zdrowego organizmu – musi mieć wydolny „krwiobieg” i „oddychać”. System miejskiej komunikacji w nomenklaturze osiemnastowiecznych architektów począł funkcjonować jako system „tętnic” i „arterii”, który gdzieś tam gdzie niebezpiecznie „się tamował”. Zaczęto też myśleć o cyrkulacji płynów i nieczystości, przywiązywać wagę do warunków higienicznych, regularnie sprzątać przestrzenie publiczne i budować systemy kanalizacji. Sennett zauważa znaczące konsekwencje owego ciągłego udrażniania i jego polityczne znaczenie. Podejmuje wątek wysiłków barona Georges’a-Eugène’a Haussmanna, który przebudowywał Paryż w połowie XIX wieku, po doświadczeniach rewolucji 1830 i 1848 roku, tworząc nowy układ szerokich ciągów komunikacyjnych i animując rozwój nowego typu zabudowy wokół nich: „Po pierwsze, komunikacja na ulicy straciła związek z zabudową, liczyła się tylko fasada; po drugie, miejska żyła, zamiast karmić śródmieście, była teraz drogą ucieczki” (Sennett, 1996: 265).

Paul Virilio (2008: 43) twierdzi, że to, co w rewolucyjnym 1789 roku postrzegano jako zyskanie wolności poruszania się, tylko na krótko przyczyniło się do emancypacji mas – następnie powoli wprzęgało je w przymus mobilności. Architektura nowoczesnego dziewiętnastowiecznego miasta i jej stan odpowiadały stanowi przepływu ulicy. Okno w budynku kierowało spojrzenie na ruch, miejsca architektoniczne w ten sposób stały się miejscami kumulacji, ograniczenia przyspieszenia i możliwości wnikania (Virilio, 2008: 15).

Metabolizm w terenie zurbanizowanym

O ile życie miasta jako metaforyczna cyrkulacja płynów i powietrza ukształtowało myślenie urbanistów, architektów i decydentów miejskich w XVIII wieku, to już w kolejnym stuleciu coraz częściej pojawiała się nowa kategoria, zaczerpnięta z tej samej dziedziny źródłowej: metabolizm. Miejski ruch zaczęto postrzegać jako proces przypominający szlak metaboliczny, co zauważa Erik Swyngedouw (2006), analizując wpływ tej koncepcji na rozwój miast. W XIX wieku metabolizm rozumiany był głównie jako wymiana materii wewnątrz ciała, natomiast w XX wieku znaczenia nabrały kwestie wytwarzania energii w złożonych reakcjach biochemicznych. Zarówno Swyngedouw, jak i Sennett (który nie poświęca w *Ciele i kamieniu...* wiele uwagi metabolizmowi) piszą o tym, jak w procesie przejścia wiedzy z zakresu funkcjonowania organizmu do urbanistyki pośredniczyły teorie ekonomiczne. Metafory organicznego krążenia, ilustrującej zachowanie się pracowni-

ków i wymianę towarów, używał Adam Smith (co opisuje Sennett), natomiast do metabolizmu odwoływał się Karol Marks (o czym wspomina Swyngedouw).

Wydaje się, że oddziaływanie metafory metabolicznej jest wciąż bardzo duże. Brytyjski fizyk Geoffrey West, związany z badającym systemy złożone instytutem Santa Fe, w pracy *Scale: The Universal Laws of Life and Death in Organisms, Cities and Companies* przedstawił wyniki swoich dociekań na temat tego, jak zbadać „miejski metabolizm”, stosując odkrycia dokonane wspólnie z Jimem Brownem i Brianem Enquistem w kwestii formuły matematycznej wyrażającej korelację pomiędzy rozmiarami organizmu a przeciętnym okresem jego życia. Publikacja ta jest próbą połączenia metod stosowanych w biologii i socjologii, wzbogaconych o obszerne własne stanowisko na temat rozwoju metafory metabolicznej w zastosowaniu do badania miasta (West, 2017: 247–268). West podkreśla różnorodność i historyczność miast na świecie, ale przyjmuje, że rządzą nimi także uniwersalne struktury, które pojawiają się w każdej żywej, rozrastającej się metropolii i w każdym kurczącym się mieście. Westa najbardziej fascynuje to, jak ośrodki miejskie (w przeciwieństwie do firm, których „żywołność” jest ograniczona) potrafią stawać się coraz większe i trwać. West na podstawie swoich badań dochodzi do wniosku, że podwojenie liczby mieszkańców miasta (obojętnie, jaka jest jego wielkość) powoduje „efekt 15%” – o tyle mieszkańcy (statystycznie) stają się bogatsi i bardziej innowacyjni. West (2017: 253–265) odnosi się do intuicji i poglądów dziennikarki, krytyczki architektury i filozofki miast Jane Jacobs, podkreślającej zalety zagęszczenia ludzkich interakcji w miejskim otoczeniu. Jednocześnie zwraca uwagę, że w rosnących miastach również o 15% wzrastają różne wartości neutralne (np. szybkość, z jaką ludzie chodzą) i negatywne czynniki, takie jak przestępczość czy ryzyko uczestnictwa w wypadku samochodowym. Opisuje metaboliczną „premię”, jaką otrzymują większe miejskie organizmy, dzięki czemu przyciągają kolejnych mieszkańców i stymulują własny rozrost (West, 2017: 325–337). Perspektywa Westa to próba wyjaśnienia, dlaczego miasta rosną. Nie odpowiada ona jednak na pytania, jak sprawić, żeby konkretne ośrodki rosły (przecież nie wystarczy wsadzić ludzi do pociągów i przywieźć do miasta) ani czy będą one rosły w nieskończoność. W badaniach nad miastem pojawiają się też koncepcje mówiące, że megalopolis mają charakter historyczny i ich epoka dobiegła końca (Dobiesz, 2013: 85–88).

Modernistyczna wydolność

Miejskie życie stało się metaforą, która wpłynęła na dwie ważne architektoniczno-artystyczne koncepcje rozwoju miast: miasta modernistycznego i miasta sytuacjonistycznego. Modernizm kojarzy się przede wszystkim z pozornie nieorganiczną metaforą miasta-maszyny, której propagatorem stał się szwajcarski architekt Charles-Édouard Jeanneret-Gris – Le Corbusier. Wzbudził on zainteresowanie, kiedy to z myślą o odbudowie Flandrii po zniszczeniach I wojny światowej zaproponował schemat Domino – konstrukcję budynku z betonowych płyt wspartych na żelbetowych słupach. Po wojnie był współtwórcą pisma „L'Esprit Nouveau” („Nowy Duch”), w którym prezentował swoje radykalne poglądy na sztukę. To właśnie retoryczne umiejętności i chwytliwe porównania uczyniły go jednym z najbardziej znanych protagonistów modernizmu w architekturze. Przełomem w jego karierze był rok 1922, kiedy to na paryskim Salonie Jesiennym (*Salon d'Automne*) przedstawił makietę miasta dla trzech milionów mieszkańców, zatytułowaną *La Ville Contemporaine* (*Miasto współczesne*). Miało się ono składać z sześciokondygnacyjnych wieżowców (dla burżuazji) oraz mniejszych „willi” (dla robotników), ustawionych równolegle względem siebie na oczyszczonych z innej zabudowy parcelach. Zdaniem twórcy architektura ta miała przede wszystkim sprzyjać wydajnemu gospodarowaniu ludzką energią i przeciwstawiać się „zamachowi na życie”, jakiego dokonuje rozregulowany mechanizm rozrośniętego miasta współczesności:

Miasto to biologia. O człowieku słusznie mówi się, że jest „rurą trawienną z wejściem i wyjściem”. U wejścia i u wyjścia z rury nie ma kościoła ani pałacu. Wolne przejście! To podstawowy warunek zdrowego miasta: musi się dać je swobodnie przemierzyć, nawodnić, nakarmić z każdej strony! (Le Corbusier, 2013: 74).

Mimo że Le Corbusier był zafascynowany produkcją przemysłową (współczesnymi samolotami, samochodami), podziwiał jej skuteczność oraz wydajność i chciał odnaleźć podobną w architekturze, jego poglądy na miasto były w dużej mierze rozwinięciem medycznych metafor cyrkulacyjno-metabolicznych. Interesowało go, jak współczesnemu, ciężko pracującemu człowiekowi zorganizować wygodne, przyjemne i higieniczne życie. Swoje estetyczne i funkcjonalne wybory uzasadniał, podobnie jak Witruwiusz, odniesieniem do swojej interpretacji ludzkich proporcji, które wyznaczał obraz mężczyzny mierzącego 183 cm, z podniesioną ręką. Dodatkowo dla Le Corbusiera niezwykle ważne były: idea nieskrępowanego ruchu jednostki, szybkość transportu samochodowego i dobry

przepływ powietrza. Po wizycie w Stanach Zjednoczonych zaproponował dla Nowego Świata taki oto typ budynku:

Kartezjański drapacz chmur to cud urbanistyki i cywilizacji maszyn. W niebywałym stopniu koncentruje ludność: nawet do 3–4 tysięcy osób na hektar. Dokonuje tego, zajmując jedynie od pięciu do siedmiu procent powierzchni. Zatem od 93 do 95 procent zostaje zwrócone, jest do wykorzystania dla ruchu pieszego i kołowego! (Le Corbusier, 2013: 78).

W ten sposób nowe miasta miały być wolne od takich „chorób”, jak nadmierne zagęszczenie, korki na ulicach, brak słońca, czystego powietrza i zieleni (lub ich zła dystrybucja). Jak zauważył David Harvey (1996: 29), kłopot z modernistyczną koncepcją leczenia chorego „miejskiego organizmu” polegał nie na zarzucanej jej totalitarnej kontroli jednostki w przestrzeni, ale na wierze, że można sterować społeczeństwem za pomocą powtarzalnych, ahistorycznych układów form przestrzennych. Sztywne reguły sprawiały, że ciało podlegało nieustannej presji krążenia w zaaranżowanym obiegu, w trajektoriach wyznaczanych przez pracę, odpoczynek, utrzymanie zdrowia i kondycji fizycznej.

Sytuacjonistyczna różnorodność

Druga koncepcja stała w radykalnej opozycji do modernizmu, nazywając miasta nowoczesności „miastami pokuty”, „koszarami” (Międzynarodówka Letrystyczna, 2016: 49–53) czy „slumsami” (Condor, 2016: 45). Jej genealogia jest dość skomplikowana. Założkiem sytuacjonizmu był letryzm, filozofia Isidore’a Isou, który zaraził nią grupę kontestującej młodzieży, w tym Guy Deborda. To on z czasem stał się czołowym strategiem dalszej fazy ruchu, powołując w 1952 roku Międzynarodówkę Letrystyczną, która w 1957 roku przeistoczyła się w Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną. Napisał też najważniejsze opracowanie teoretyczne ruchu, czyli *Spółeczeństwo spektaklu*. Pisał w nim:

[...] życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia (Debord, 2009: 33).

Debord był czołowym teoretykiem sytuacjonistycznych „badań” nad miastem. Ukuł on pojęcie psychogeografii, która według niego mogłaby sformułować pra-

wa dotyczące bezpośredniego oddziaływania środowiska geograficznego, świadomie zagospodarowanego lub nie, na afektywne zachowania jednostek (Debord, 2016b: 77). Ostatecznie sytuacjonistyczne praktyki miejskie (dryf) i teoretyczne koncepcje (psychogeografia) nigdy nie zostały ujęte w ramy jednoznacznie sprecyzowanej zasady czy metodologii. Być może dlatego, że – jak twierdzi Mateusz Kwaterko (2016: 20) – urbanistyka miała być dla Deborda przyczółkiem, z którego wyprowadzić chciał kolejne ataki na społeczeństwo. Warto też zaznaczyć, że sytuacjoniści nie prowadzili regularnych badań ani nie doprowadzili do realizacji swoich wizji miast. Zachowały się pisma, grafiki i wspomnienia dające pewien wgląd między innymi w to, jak czerpali oni z metafory życia miasta. Niezadowolenie z modernistycznej jego recepcji jako metabolicznego ciała skłaniało ich bardziej w kierunku poetyki różnorodności, ujmującej miejskie życie jako zbiór habitatów tworzonych przez liczne organizmy, które niejednorodnie ich doświadczają i z nich korzystają.

Debord w *Teorii dryfu* próbuje skłonić czytelnika do zastanowienia się, czym jest „realny Paryż” dla konkretnej jednostki. Widzi tyle realnych Paryżów, ilu jest mieszkańców, gdyż każdy z nich rozrysowuje swoją indywidualną siatkę, po której na co dzień się porusza (Debord, 2016c). W swoich rozważaniach odwołuje się do prac antropologicznych i socjologicznych, między innymi do badań Paula-Henry’ego Chombard de Lauwe (*Paris et l’agglomération parisienne*, 1952). Wspomina także „teorie Burgessa”, opisujące społeczne zróżnicowanie Chicago w graficznym ujęciu kręgów koncentrycznych (Hannerz, 2006: 124). Debord prawdopodobnie zetknął się z koncepcjami szkoły chicagowskiej i pisząc o „teoriach Burgessa”, miał na myśli prace Roberta Parka (reportera śledczego rozzarowanego dziennikarstwem) oraz jego młodszych współpracowników: Rodericka McKenzie’ego i wspomnianego już Ernesta Burgessa, którzy dokładniej opracowywali pojęcia zarysowane przez Parka i szukali ich praktycznych zastosowań. Park zdobył rozgłos dzięki serii artykułów podejmujących zagadnienie „ekologii człowieka”. Rozwazał w nich problem miejskiej walki o byt – Ulf Hannerz (2006: 39) zauważa w tym podejściu inspiracje społecznym darwinizmem, zakładającym, że w ludzkich zbiorowościach istnieje „poziom podspółeczny”, „biotyczny”. Park widział analogię między tworzeniem się społecznych struktur miasta i ekologią roślin. W serii swoich artykułów dotyczących ludzi mieszkających w Chicago używał więc takich pojęć jak „dominacja” czy „następstwo”, ale najważniejsza była dlań „konkurencja” (Hannerz, 2006: 40). Najsilniejsi mieszkańcy zajmowali najlepsze miejsca, a inni dopasowywali się do ich wyborów. Dodatkowo Park używał pojęcia symbiozy, zgodnie z którą różni mieszkańcy czerpią korzyści z koegzystencji w obrębie jednego środowiska – był to czynnik modyfikujący schematy. Jedną z ważnych, ścisłych danych do wyznaczania stref ekologicznych (dzielnic niezaplanowanych, które

„wyrasty” w wyniku zachodzących w mieście procesów) była zmiana wartości gruntów. Właśnie na tej podstawie diagram kół koncentrycznych dzielił miasto na strefy. Pierwszy krąg stanowiła dzielnica biznesowa, w której ziemia miała najwyższą wartość. Drugą strefę, przejściową, kolonizował biznes i lekki przemysł, czyniąc ją nieatrakcyjną dla zamożniejszych mieszkańców. Kolejne dwie strefy były głównie mieszkalne, a ostatni, piąty krąg był strefą „dojazdów do miasta” osób związanych z nim, ale w nim niemieszkających.

Debord nazywał antropologów i socjologów ze szkoły chicagowskiej oraz ich europejskich kolegów, w związku z biologiczną terminologią, „ekologami”. Jednocześnie wyrażał wątpliwości wobec metod ilościowych i możliwości pozyskiwania „ściśłych danych” w potencjalnej psychogeografii, twierdząc, że badani mają ograniczoną świadomość swoich relacji z miastem. „Ekologia, gdy usiłuje badać nastroje-otoczenie za pomocą zwyczajnych ankiet, grzęźnie w ruchomych piaskach niestosownego języka” (Debord, 2016a: 226). Debord przytacza przykład telewizyjnej debaty z 1959 roku na temat dzielnicy Mouffertard. Mieszkańcy oraz „ekolog” zgodzili się, że jest to:

[...] cuchnący i niehigieniczny obszar wypełniony przeraźliwymi ruderami, jednocześnie zaś orzekli, że jest to wspaniałe miejsce do życia. [...] W tej dziedzinie muszą się dopiero pojawić praktycy-teoretycy nowego rodzaju, którzy będą potrafić mówić o wpływie urbanistyki, a także modyfikować ów wpływ (Debord, 2016a: 226).

Najbardziej brawurowym, a zarazem syntetycznym tekstem o sytuacjonistycznej koncepcji miasta jest napisany w 1953 roku *Zarys nowej urbanistyki* Iwana Szczegłowa (Gillesa Ivaina). Współczesne mu miasto stawia on w opozycji do tego tworzonego przez dawne wspólnoty, posiadające „absolutną prawdę i mityczne wzorce”. Współczesną „cywilizację” określa jako „ruchomą”. W poetycki sposób opisuje użycie najważniejszych technik sytuacjonistycznych wobec komfortu i banalizacji, które porównuje do umysłowej choroby opanowującej współczesne miasto. W nowoczesnym mieście młodzież otrzymała wybór między „miłością a automatycznym zsypem na śmieci” i wybrała zsyp (Gilles, 2016: 36). W jego tekście urbanistyka, a raczej miasto samo w sobie, wyrwa człowieka z hipnozy komfortu i banalnie wykonywanych czynności, staje się środkiem stymulującym możliwości działania i poznawania (Gilles, 2016: 35–38). Tekst ten proponuje także konstruktywną wizję nowego miasta, w którym poszczególne dzielnice odpowiadają uczuciom – są na przykład dzielnice: dziwaczna, szczęśliwa, tragiczna, użyteczna, ponura. Zasadniczą aktywnością mieszkańców ma być „bezustanne dryfowanie”, rozumiane jako ciągła zmiana krajobrazu, która będzie powodować

całkowite wyobcowanie (*depaysment*) (Gilles, 2016: 39). W przeciwieństwie do miasta metabolicznego, w którym ruch jest zaprogramowany, a podmiot wprężony w jego rytm, tu podmiot ma sam stanowić reguły – cyrkulować, podążając za własną intuicją, wyobraźnią i oczekiwaniami, czerpać z wykreowanego dla niego środowiska, ale nie być przez nie determinowanym. Mamy tu do czynienia z ciągłą migracją i penetracją coraz to nowszych miejsc, nowych, mających silną tożsamość habitatów, a nie z pełnieniem określonej funkcji w systemie. Wędrówka ta staje się środkiem do samodoskonalenia – rozumianego także jako umiejętność adaptacji i wrażliwość na bodźce. Szczegółów podsumowuje ten pomysł pełnym patosu zdaniem: „Takie miasto stałoby się po kilku latach intelektualną stolicą świata i za takie zostałoby uznane” (Gilles, 2016: 40).

Heurystyka koncepcji artystycznych a rewitalizacja

Analizując koncepcje miasta modernistycznego i sytuacjonistycznego, które są w swojej istocie awangardowymi, artystycznymi wizjami, można dostrzec, jak sztuka posługuje się metaforami, wypracowując własne modele heurystyczne – podobnie jak nauka. Obie dziedziny z tego i z innych względów pozostają w (czasem nieuświadomionej) relacji i wpływają na siebie.

Obie wyżej opisane koncepcje analizowały miejskie życie jako ruch. Koncepcja modernistyczna miała na celu ten ruch jak najbardziej ułatwić poprzez możliwie prostą i sprawną organizację miejskiego życia, aby człowiek miał więcej czasu na inne aktywności. Sytuacjoniści widzieli w tej koncepcji zagrożenie banalizacją, automatyzacją i szczególnym konformizmem, który zabijał wrażliwość, przenosząc doświadczenie ogłupiającego komfortu, uzyskiwanego w pozycji zarówno uczestnika, jak i widza miejskiego spektaklu. Sennet opisuje zjawisko życia miasta jako krążenia w następujący sposób:

Pojedyncze ciała, pokonując przestrzeń miejską, stopniowo się odrywały od tej przestrzeni i od zamieszkujących ją ludzi. Podczas gdy przestrzeń traciła wartość za sprawą ruchu, człowiek tracił poczucie, że dzieli własny los z innymi (Sennet, 1996: 259).

Ruch (dryf) w koncepcjach sytuacjonistycznych nie miał na celu wygodnego odciążenia się od doświadczenia, ale miał być swoistą terapią, pozwalającą na wzmocnienie i stymulowanie umiejętności poznawczych. Ruch modernistycznego miasta to krążenie, w którym pojedyncza „krwinka” jest kierowana arteriami w kolejne ważne dla organizmu miejsca. Dryf to zaprzeczenie tak wyznaczonej

hierarchii miejsc i zachęcenie do podjęcia ryzyka bezcelowości. Jest to koncepcja inspirująca, ale również wymagająca i w pewnym sensie elitarna.

Życie miasta w obu koncepcjach to przede wszystkim życie jednostki, która z wielu praktycznych przyczyn wnika w miasto, a jednocześnie się od niego dystansuje. W modernizmie tworzy wspólnotę, ale nie musi się angażować w jej kształtowanie, gdyż powstaje ona jakby samoistnie – za sprawą ekspertów czuwających nad tym procesem. W sytuacjonizmie wspólnota powstaje w ruchu, w czasie przeżywania i zawiązywania relacji, a więc nie jest trwała.

Warszawski artysta Paweł Althamer zyskał popularność dzięki obrazowi bloku mieszkalnego, którego okna „wyświetlały” liczbę 2000 z okazji nadejścia tego właśnie roku. Obraz ten był efektem performatywno-partycypacyjnej akcji z 27 lutego 2000 roku, która miała miejsce przy ulicy Krasnobrodzkiej 13 na warszawskim Bródnie – w budynku, w którym mieszkał artysta. Efekt wyświetlenia „2000” był wynikiem nawiązania przez artystę relacji z niemal dwustoma sąsiadami i przekonania ich do wspólnego działania w atmosferze karnawału wejścia w nowe tysiąclecie. Artyście udało się zaktywizować współmieszkańców bloku, którzy nawet sami wykazali inicjatywę, organizując między innymi pokaz sztucznych ogni. Althamer zainicjował przedsięwzięcie, które było rodzajem subwersywnego wykorzystania przestrzeni na co dzień użytkowanej w celach praktycznych. Wydarzenie było możliwe do zrealizowania ze względu na szczególny moment. Artysta nie próbował kontynuować tej formuły. Chcąc dalej aktywizować mieszkańców do twórczego działania, zdecydował się między innymi wypracować z nimi w 2009 roku unikatowe miejsce, w którym mogą zachodzić różnorodne zdarzenia – Park Rzeźby na Bródnie. Park ten nie jest statycznym dziełem, które należy jedynie kontemplanować, lecz przestrzenią spotkań i eksperymentów zarówno dla profesjonalnych twórców, jak i dla samych mieszkańców, w której wiele z wytworzonych instalacji jest używanych i reinterpretowanych. Działania Althamera to tylko przykład wskazywany przez teoretyków w ramach szerszego globalnego ruchu twórców zorientowanych na wytwarzanie momentów wspólnotowości, uwrażliwiających, stymulujących poznawczo za sprawą przestrzeni. Heurystyka wielu podobnych artystycznych działań o charakterze angażującym przekonuje, że wspólnota jest wytwarzana (procesualna), a powtórzone w innym miejscu i w innym czasie podobne działania nie gwarantują zbliżonego efektu. Rewitalizacja w swojej prawnie określonej definicji (którą traktuję jako zwycięstwo pewnego uzusu językowego wynikającego z konkretnych poglądów na jej temat) jest ożywianiem poprzez odbudowywanie wspólnotowości na danym obszarze. Wnioski z obserwacji podobnych do realizowanych na warszawskim Bródnie praktyk artystycznych przekonują, że potrzebny jest do tego ruch nie o charakterze metabolicznym, ale raczej przypominający sy-

tuacjonistyczny dryf – może nieco bardziej angażujący we wspólnotowe doświadczenie, niż to formułowali paryscy awangardiści, ale równie elastyczny i otwarty na eksperyment. Takie działania trudno poddać szczegółowemu planowaniu i parametryzowaniu. Parametryzacja praktyk rewitalizacyjnych najczęściej bliższa jest metabolicznej koncepcji życia miasta, z której łatwiej można wyciągnąć wnioski, obserwując dynamikę zmian konkretnych współczynników (tj. wskaźników bezrobocia, kondycji gospodarczej gospodarstw domowych czy wartości gruntów i infrastruktury). Z perspektywy specyfiki wspólnotowości miejskiej „przebadanej” przez artystów w zestawieniu z normatywnym performansem życia miasta, rozumianego jako układ metaboliczny, każde realne działanie rewitalizacyjne jest niepowtarzalnym eksperymentem, który udaje się częściej dzięki obserwacji i improwizacji niż dzięki sztywnym procedurom.

Bibliografia

- Condor A.F. (2016), *Budowa slumsów*, [w:] M. Kwaterko, P. Krzaczkowski (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 45.
- Debord G. (2009), *Spółczesność spektaklu*, [w:] G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 31–144.
- Debord G.-E. (2016a), *Ekologia, psychogeografia i przekształcanie miejskiego środowiska*, [w:] M. Kwaterko, P. Krzaczkowski (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 221–228.
- Debord G.-E. (2016b), *Wstęp do krytyki geografii miejskiej*, [w:] M. Kwaterko, P. Krzaczkowski (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 75–81.
- Debord G.-E. (2016c), *Teoria dryfu*, [w:] M. Kwaterko, P. Krzaczkowski (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 122–129.
- Dobiesz S. (2013), *Kurczenie się miast jako droga do naszego przeznaczenia*, „Środowisko Mieszaniowie”, nr 11, s. 85–88.
- Gilles I. (2016), *Zarys nowej urbanistyki*, [w:] M. Kwaterko, P. Krzaczkowski (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 33–40.
- Hannerz U. (2006), *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Harvey D. (1996), *Kwestia urbanizacji*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 15–42.
- Kövecses Z. (2006), *Język, umysł, kultura*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Kwaterko M. (2016), *Bojownicy Szwambranii*, [w:] M. Kwaterko, P. Krzaczkowski (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 13–28.
- Lakoff G., Johnson M. (2010), *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Le Corbusier (2013), *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, przeł. T. Swoboda, Warszawa: Centrum Architektury.
- Międzynarodówka Letrystyczna (2016), *Drapacze chmur od korzeni*, [w:] M. Kwaterko, P. Krzaczkowski (red.), *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 49–51.
- Sennett R. (1996), *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- Swyngedouw E. (2006), *Metabolic urbanization: the making of cyborg cities*, [w:] N. Heynen, M. Kaika, E. Swyngedouw (red.), *In the Nature of Cities. Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, London: Routledge, s. 21–40.
- Ustawa z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji (Dz.U. z 2015 r., poz. 1777).
- Virilio P. (2008), *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- West G. (2017), *Scale: The Universal Laws of Life, Growth, and Death in Organisms, Cities, and Companies*, London: Weidenfeld & Nicolson.

PIOTR OSTROWSKI

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Prawa i Administracji

Zakład Postępowania Administracyjnego i Sądowoadministracyjnego

Nauka prawa w sztuce filmów animowanych¹

Sztuka i nauka są koegzystującymi dziedzinami działalności ludzkiej, których relacja często jest uwarunkowana kontekstem kulturowym. Mogą one być też same – jak na przykład teksty filozoficzne, czerpać z siebie, chociażby poprzez prowadzenie rozważań akademickich nad sztuką lub wplatanie naukowych treści do dzieł artystycznych, czy też stać w opozycji, negując wzajemnie swoje racje. Niniejsze opracowanie ma na celu zbadanie tych zależności w ściśle ujętym kontekście, a mianowicie na podstawie analizy związków treści prawnonaukowych z filmami animowanymi. Termin „nauka prawa” dla potrzeb niniejszej pracy należy rozumieć dwojako – jako szeroko pojmowane treści należące do poszczególnych dyscyplin nauk prawnych, które zostały umieszczone w badanych utworach, ale także jako proces nauczania o prawie lub poprzez prawo, który zachodzi, nawet nieświadomie, jako rezultat kontaktu widza, zwłaszcza najmłodszego, z filmami animowanymi. Oba ujęcia są ze sobą ściśle związane, ponieważ wspomniany wymiar edukacyjny oraz wychowawczy tych utworów jest w badanym ujęciu zdeterminowany przez treści prawnonaukowe. Zasygnalizowany problem nabiera doniosłości w zestawieniu z faktem, że przemysł filmowy stanowi jedną z najbardziej dochodowych gałęzi sektora rozrywkowego². Szczególnie osobliwą pozycję na rynku zajmują właśnie filmy animowane, które – choć pierwotnie przeznaczone były dla dzieci – swoim sukcesem kulturowym i komercyjnym znacznie wykroczyły poza docelową grupę odbiorców. Fenomen ten był już wielokrotnie poddawany licznym badaniom z różnych dziedzin (Wang, 2012: 7–17), jednakże jego skala uzasadnia potrzebę dokonywania ciągłej aktualizacji i poszerzania stanu wiedzy. Podstawę analizy stanowi dziesięć najbardziej dochodowych tytułów³:

1 Praca powstała w 2018 roku w toku realizacji projektu badawczego w ramach konkursu BestStudentGrant UAM, skierowanego do studentów I i II roku studiów I stopnia i jednolitych studiów magisterskich.

2 Według danych stowarzyszenia Motion Picture Association tylko w 2016 roku światowych dochód rynku filmowego wyniósł 38,6 miliardów dolarów (*Making Sense...*, 2017), a zgodnie z prognozami wartość ta będzie rosła.

3 Podane kryterium oznacza międzynarodową wartość *box office* wyrażoną w dolarach. Pozwala ono maksymalnie zobiektywizować dobór utworów oraz wskazuje na najbardziej reprezentatywne filmy swojego gatunku.

1. *Frozen/Kraina lodu* (reż. Chris Buck, Jennifer Lee, 2013 r.)
– 1 274 234 980 dolarów;
2. *Minions/Minionki* (reż. Pierre Coffin, Kyle Balda, 2015 r.)
– 1 167 245 366 dolarów;
3. *Toy Story 3* (reż. Lee Unkrich, 2010 r.) – 1 069 818 229 dolarów;
4. *Despicable Me 3/Gru, Dru i Minionki* (reż. Pierre Coffin, Kyle Balda, 2017 r.)
– 1 031 562 398 dolarów;
5. *Finding Dory/Gdzie jest Dory?* (reż. Andrew Stanton, 2016 r.)
– 1 022 617 376 dolarów;
6. *Zootopia/Zwierzogród* (reż. Byron Howard, Rich Moore, Jared Bush, 2016 r.) – 1 019 920 974 dolarów;
7. *The Lion King/Król Lew* (reż. Roger Allers, Rob Minkoff, 1994 r.)
– 987 480 140 dolarów;
8. *Despicable Me 2/Minionki rozrabiają* (reż. Pierre Coffin, Chris Renaud, 2013 r.)
– 975 216 835 dolarów;
9. *Shrek 2* (reż. Andrew Adamson, Conrad Vernon, Kelly Asbury, 2004 r.)
– 937 008 132 dolarów;
10. *Finding Nemo/Gdzie jest Nemo?* (reż. Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003 r.) – 936 429 370 dolarów⁴.

Krótkiego wyjaśnienia wymaga kwestia, dlaczego moim zdaniem prawo w filmach animowanych może zostać uznane za element dostatecznie istotny, by poddać go analizie. Wpływ kultury na społeczeństwo jest bezsporny. Szczególnie narażoną i podatną na wszelkie oddziaływania grupą społeczną są dzieci. Podobne obserwacje poczynił między innymi Lew Wygotski, rosyjski badacz, który w swojej społeczno-kulturowej teorii rozwoju jako jedno z założeń przyjął to, że „rozwój intelektualny dziecka jest blisko powiązany z jego kulturą” (Schaffer, Kipp, 2015: 266). Fakt ten w zestawieniu z popularnością filmów animowanych przemawia za podjęciem się analizy tego gatunku w kontekście potencjalnego wpływu na najmłodszych. Dodatkowym argumentem może być również niezwykła popularność produktów z wizerunkami bohaterów w nich występujących, które są sprzedawane w ramach merchandisingu. Oznacza to w istocie, że dzieci mogą utrzymywać z tymi postaciami stały kontakt. Według różnych teorii, chociażby percepcji podprogowej, może to prowadzić do skutecznej manipulacji. Nie wdając się jednak w spór o to, czy taki przekaz jest efektywny, należy wskazać, że ów wpływ poprzez filmy animowane może zachodzić także jako rezultat bezpośredniej propagandy lub realizacji scenariusza bez zamiaru przekazania określonych treści. W kontekście niniejszej analizy metoda oddziaływania na widzów ma znaczenie

4 Dane pochodzą od przedsiębiorstwa Nash Information Services, LLC, stan na 14 listopada 2017 roku (The Numbers, b.r.).

drugorzędne, a istotne są wyłącznie: sam fakt zachodzenia takiego zjawiska oraz techniki konstrukcyjne wykorzystywane do wpływania na odbiorców. Uważam, że istotnym elementem tego mechanizmu jest motyw prawa prezentowany w tekstach kultury. Aby umożliwić przekazywanie widzom sprecyzowanych treści, świat fikcyjny musi być odpowiednio zbudowany. Z moich obserwacji wynika, że bardzo często akcja filmu animowanego jest wyznaczana właśnie ramami prawnymi i należy to rozumieć zarówno jako umieszczanie bohaterów w określonych sytuacjach prawnych, uwikłanie ich w różnorodne stosunki, jak i powiązanie głównego wątku ze zdarzeniami prawnymi. Wobec tego elementy normatywne jawią się nie tylko jako czynniki konstruujące ukazaną rzeczywistość, ale także pozwalające na transfer określonych idei. Wobec powyższego uznałem, że motyw prawa wyróżnia się na tle innych czynników konstytuujących świat fikcyjny. Prawo przejawia się w filmach animowanych na wiele sposobów. Przybiera ono formę czynności o charakterze publicznoprawnym lub prywatnoprawnym⁵. Może być oczywiste do wychwycenia albo też radykalnie nieintuicyjne. Gdyby zadać pytanie, czym jest prawo w filmach animowanych, byłoby nim zapewne to, co jest nim w rzeczywistym świecie⁶. W ten sposób możliwe będzie ustalenie, jak funkcjonuje na przykład świat morski w *Gdzie jest Nemo?* i *Gdzie jest Dory?* Za przyjęciem takiego założenia przemawia także to, że każda historia przedstawiona w filmach animowanych, bez względu na to, jaka ona jest lub kim są jej bohaterowie, korzysta ze struktur rzeczywistych. Normy prawne, nawet jeśli niewidoczne, pełniłyby w tym kontekście funkcję czynnika, który porządkuje świat, ułatwia odbiór historii i ustanawia łańd sprzyjający przejrzystości utworu. Uważam, że w przypadku filmów animowanych ta porządkująca rola prawa jest szczególnie istotna, ponieważ z jednej strony stoi na straży czytelności dzieła, co należy uznać za ważną funkcję ze względu na tzw. *target*, czyli grupę docelową filmu, którą stanowią głównie najmłodsi, a z drugiej jest cennym i elastycznym budulcem historii. Występujące w nich intrygi nierozzerwalnie łączą się z tym, że bohaterowie dla osiągnięcia swoich celów wykorzystują lub łamią prawo, a nierzadko to właśnie zmiana sytuacji

5 Prawo publiczne obejmuje regulacje, które dotyczą organu lub podmiotu występującego w sytuacji nadrzędnej w stosunku do innego uczestnika stosunków społecznych (na przykład organ państwa w stosunku do obywateli). Prawo prywatne porządkuje natomiast relacje między podmiotami formalnie równymi (Wronkowska, 2005: 111–113).

6 Mowa tu jednak nie o treści tego prawa, a o sposobie jego definiowania. Profesor Sławomira Wronkowska-Jaśkiewicz twierdzi, że prawo to „zbiór norm postępowania ustanowionych albo uznanych przez kompetentne (upoważnione) organy państwa” (Wronkowska, 2005: 11). Idąc dalej, należałoby również przyjąć, że normy postępowania wyrażają pewne nakazy i zakazy (Wronkowska, 2005: 13). W tym świetle przedmiotem zainteresowania niniejszego opracowania są pewne prawnie regulowane zachowania o określonym skutku, będące przedmiotem jakiegoś obowiązku albo w związku z którymi może powstać taki obowiązek.

prawnej jest motorem pobudzającym do działania⁷. Tabela 1 zawiera wybrane przykłady konstruktów normatywnych (o różnym stopniu szczegółowości) zamieszczonych w badanych filmach animowanych.

Tabela 1. Przykładowe konstrukcje prawne

Przestępstwo	<i>Kraina Lodu, Minionki, Gru, Dru i Minionki, Zwierzogród, Gdzie jest Dory?, Król Lew, Minionki rozrabiają, Toy Story 3, Shrek 2</i>
Władza	<i>Kraina Lodu, Minionki, Zwierzogród, Król Lew, Shrek 2, Toy Story 3</i>
Umowa	<i>Minionki, Shrek 2, Król Lew</i>
Małżeństwo	<i>Kraina Lodu, Minionki, Gru, Dru i Minionki, Gdzie jest Nemo?, Gdzie jest Dory?, Zwierzogród, Król Lew, Minionki rozrabiają, Shrek 2</i>

Źródło: opracowanie własne.

Powyższe zespoły norm i ich realizacje są dobrane całkowicie subiektywnie, a celem takiego zestawienia jest wyłącznie zasygnalizowanie, czym może być prawo w filmach animowanych. Bez wątpienia można wskazać więcej konstruktów występujących w tego typu utworach i dodać do określonych w tabeli 1 kategorii inne tytuły z podanej we wstępie listy, w zależności od dociekliwości oraz spojrzenia na historię. Jednakże moim celem było uwzględnienie tych konstrukcji, które odgrywają istotną rolę na tle przedstawionej historii. Stworzenie wyczerpującego ich katalogu byłoby nie tylko czasochłonne czy wręcz trudno osiągalne, ale także zbędne.

W kontekście niniejszej analizy istotna jest percepcja prawa fikcyjnego przez widza. Jest ona rezultatem przedstawienia określonych zachowań bohaterów w utworze. Na podstawie uwag zamieszczonych w poprzednich akapitach można stwierdzić, że konstrukcja porządku prawnego pełni doniosłą funkcję w procesie interpretacji utworu – determinuje wszakże wiele kluczowych z punktu widzenia historii stanów rzeczy. Zagadnienie to można przybliżyć, odpowiadając na poniższe pytania:

1. Jak jest skonstruowane prawo fikcyjne?
2. Gdzie sięgają granice przedstawionych regulacji, a gdzie granice ich poznania?
3. Czy tłumacz ma wpływ na przedstawiony w utworze system prawny?

⁷ Intryga *Zwierzogrodu* koncentruje się na dążeniu do przejęcia fotela burmistrza; główny antagonistą z *Krainy Lodu* robi wszystko, by zostać królem; protagoniści *Gru, Dru i Minionków* zmierzają do odzyskania skradzionego diamentu, a więc zniweczenia skutków przestępstwa.

Ad 1. Postawione pytanie dotyczy w rzeczywistości wątpliwości, jakiego typu normy fikcyjne występują w utworach i jakie jest ich źródło. W przypadku utworów, których akcja toczy się w możliwych do zidentyfikowania państwach (takimi dziełami są *Minionki* czy *Gdzie jest Nemo?*), łatwo przyporządkować porządek prawny do świata fikcyjnego, ale i tutaj występują znaczne rozbieżności. W *Minionkach* bohaterowie, będący monarchami angielskimi, dokonują czynności, które znacznie wykraczają poza kompetencje królewskie z ukazanego okresu historycznego (choćby stosują karę śmierci). Z drugiej strony w filmach osadzonych w wykreowanej rzeczywistości (na przykład *Zwierzogrodzie* czy *Shreku 2*) takie proste przyporządkowanie systemu prawnego do filmu wydaje się nieuzasadnione. Jakie więc normy obowiązują i w jakiej formie? Pewne jest, że bohaterowie mają przypisane wartości, którym hołdują, oraz prawa, których przestrzegają (lub które łamią). Królowa Elsa jako władczyni kieruje się normami krajowymi, a jako osoba mająca magiczne zdolności podąża za własnym sumieniem. Z kolei małżeństwa zawierane w świątyniach bez wątpienia wiążą się z występowaniem norm religijnych (powiązanych w tym zakresie z normami o charakterze prawnym), a gdy któryś z bohaterów buntuje się przeciwko okrucieństwu prawa pozytywnego, powołuje się w istocie na prawo naturalne (zob. Radbruch, 2008). Normy te można więc dostrzec poprzez analizę postaci – uzewnętrzniają się one w dialogach oraz w podejmowanych działaniach. Pozostałe elementy utworu sygnalizują natomiast istnienie pewnych reguł, które utrzymują ład w ukazanym świecie. Należą one głównie do domeny prawa publicznego, regulując w szczególności takie kwestie jak ustrój państwa oraz relacje między władzą a jednostką, ale także do prawa prywatnego na podstawowym poziomie stosunków społecznych. Chodzi zatem o wszelkie zachowania, które dla efektywnego działania wymagają odpowiednich regulacji prawnych. Filmy animowane co do zasady nie zdradzają bezpośrednio, jakie jest źródło praw, na których opiera się świat fikcyjny. Kwestia ta pozostaje bez znaczenia dla prezentowanej historii oraz obowiązywania norm. Istotne jest więc to, że istnieją stosowne regulacje, a nie jakie jest ich źródło. Warto także zauważyć, że jako widzowie mamy bardzo swobodne podejście do odbierania norm fikcyjnym. Nie dziwi przecież nikogo to, że dany bohater dysponuje kompetencją umożliwiającą mu dokonanie absurda lub szokującej czynności, tylko fakt jej dokonania. Zjawisko to udowadnia, jak atrakcyjne mogą być dla scenarzystów wątki prawne ze względu na ogromną tolerancję odbiorców. W tym kontekście pierwiastek naukowy występuje jako czynnik pozwalający na naturalne i zgrabne udoskonalanie czy też uwypuklanie określonych elementów danego dzieła, bez konieczności wyjaśniania, dlaczego bohater mógł dokonać danej czynności.

Ad 2. Już na samym początku należy zasygnalizować podstawową przeszkodę w ukazywaniu fikcyjnego systemu. Niemożliwe jest z jednej strony przedstawienie wszystkich obowiązujących norm, a z drugiej dokładne ukazanie występujących regulacji, nie rozwijając problemu ich przystępności. Trudność ta wynika stąd, że rzeczywistość jest zbyt skomplikowana, by zidentyfikować wszystkie obowiązujące normy bez względu na ich rodzaj. Oznacza to, że twórcy tekstów kultury nie mogą uniknąć pewnych niedociągnięć, sprzeczności i pominięć. Z całą pewnością zakres ukazanych regulacji jest większy od tego, jaka była intencja autora, a to dlatego, że nikt nie jest w stanie przewidzieć wszystkich możliwych wariantów interpretacji tekstu. Chodzi tu o sytuację, w której twórca w ogóle nie miał zamiaru wprowadzać treści prawnych (na przykład poprzez ukazanie specyficznego zwyczaju) albo gdy widz odczytuje przedstawione elementy niezgodnie z intencją scenarzystów. Wobec powyższego należy stwierdzić, że granice systemu fikcyjnego są elastyczne i spersonalizowane, a nie sztywno ustalone. Pytanie o możliwość poznania przedstawionych regulacji jest problematyczne przede wszystkim dlatego, że widz w trakcie odbierania jakiegokolwiek tekstu kultury nie jest w stanie poznać całego fikcyjnego systemu prawa. Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, treści prawne nie przyciągają same w sobie uwagi. To wydarzenia wynikające z norm prawnych pozostają na pierwszym planie, a nie samoistne normy czy fakt ich obowiązywania. Po drugie, problematyka bytu regulacji prawnych jest nieatrakcyjna dla odbiorców filmów animowanych. Jest to tematyka trudna i z całą pewnością kłócąca się z rozrywkowym charakterem tego gatunku filmowego. Powyższe założenia prowadzą do wniosków, że granice poznania tych regulacji są wyznaczone przez rozwój historii i wydarzenia, które odbiorca śledzi, oraz że widz może nie zdawać sobie sprawy, że w rzeczywistości na ekranie ukazane zostało funkcjonowanie norm fikcyjnego systemu prawnego. Taki stan rzeczy silnie obrazuje podporządkowanie treści naukowych potrzebom tekstu kultury.

Ad 3. Zasygnalizowany problem wiąże się z wątpliwością co do potencjalnego wpływu tłumacza na fikcyjne regulacje. Dokładne, wierne tłumaczenie wypowiedzi niosących treści prawne jest niemożliwe ze względu na złożoność samego procesu przekładu (Clouet, Sánchez Hernández, 2004: 70) oraz specyfikę tłumaczenia prawnego i prawniczego (Monjean-Decaudin, 2012: 129–130). Tłumacz musi brać pod uwagę wiele czynników, wśród których odwzorowanie treści prawnych z całą pewnością nie należy do najważniejszych, jeśli w ogóle jest brane pod uwagę w kontekście filmów animowanych. Prowadzi to bez wątpienia do ukazywania różnych treści prawnych w poszczególnych wersjach językowych. Wykażę te różnice na dwóch przykładach. Pierwszy z nich pochodzi z filmu *Toy Story 3* i stanowi odpowiedź lalki Barbie na okrutne władanie zabawkami w przedszkolu przez jedną z nich.

Tabela 2. Porównanie komunikatów na temat prawa w *Toy Story 3*

Angielski	Polski	Francuski
Authority should derive from the consent of the governed, not from the threat of force!	Przyrodzona i niezbywalna godność człowieka stanowi źródło wolności i praw człowieka i obywatela.	La juste autorité doit émaner du consentement des gouvernés, et non de menace de violence!

Źródło: opracowanie własne.

Wypowiedź bohaterki ma charakter komiczny. Efekt ten został osiągnięty poprzez zestawienie doniosłości tekstów prawnych z humorystyczną rzeczywistością filmów animowanych i to pomimo faktu, że bohaterowie w tym konkretnym momencie utworu znajdują się w trudnej sytuacji. W oryginalnej wersji językowej twórcy sięgnęli do Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych⁸, a więc dokumentu narodowego o szczególnej wartości kulturowej. Fragment ten dotyczy źródeł władzy, co w kontekście brutalnych rządów głównego antagonisty wydaje się niezwykle trafnym wpleceniem motywu prawa. Polski dubbing korzysta z techniki adaptacji. Jest to „»Technika tłumaczeniowa« polegająca na zastąpieniu pewnej rzeczywistości społeczno-kulturowej »języka docelowego« przez element rzeczywistości, charakterystyczny dla kultury docelowej, znany odbiorcom »tekstu docelowego«” (Tomaszkiewicz, 2001: 22). Wypowiedź bohaterki stanowi cytata art. 30 zd. 1 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 2 kwietnia 1997 roku i dotyczy podstawowego oraz najistotniejszego według obecnego stanu prawnego przymiotu człowieka – godności. Nawiązuje ona do władzy wyłącznie w sposób pośredni. Bohaterka podkreśla przysługujące jej prawa i niejako uprzywilejowaną przez system sytuację prawną, tym samym negując legitymację antagonisty do takiego sposobu rządzenia zabawkami w przedszkolu. W języku francuskim natomiast dokonano wiernego tłumaczenia z angielskiego, wobec czego wypowiedź Barbie ma taki sam wydźwięk jak w oryginale, choć bez wątplenia szanse na zrozumienie przez odbiorcę nawiązania zostały niemalże całkowicie zaprzepaszczone. Ciekawe jest więc to, że nie zdecydowano się zastosować metody przekładu wykorzystanej w polskiej wersji językowej i nie sięgnięto chociażby do Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, co nadałoby dubbingowi bardziej narodowego, a więc dostosowanego kulturowo charakteru (zob. Borowczyk, 2011: 72). Drugi przykład pochodzi z filmu *Minionki*. Fragment ten jest wypowiadany przez prymasa Anglii podczas koronacji Scarlett O’Haracz na królową Anglii.

8 W oryginale fragment ten brzmi: „That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed”.

Tabela 3. Porównanie komunikatów na temat prawa w *Minionkach*

Angielski	Polski	Francuski
Will you to your power cause law and justice...	Przed ludźmi, jako i Bogiem, strzec prawa i sprawiedliwości...	Promettez-vous de faire régner la loi et la justice...

Źródło: opracowanie własne.

W oryginalnej wersji językowej twórcy sięgnęli do ceremoniału koronacyjnego monarchów brytyjskich. Tekst ten jest częścią autentycznej formuły, którą wygłasza metropolita Canterbury i która jest integralną częścią uroczystości. Tłumacze na język francuski ponownie dokonali przekładu zgodnego z przysięgą oryginału, wobec czego raz jeszcze jego wydźwięk nie uległ zmianie. Polska realizacja natomiast różni się od poprzednich. Dodano do niej dwa podmioty, przed którymi królowa jest odpowiedzialna. Wyraz „ludzie” wskazuje na obywatelski charakter władzy, a odwołanie do Boga w swoim symbolicznym wymiarze podkreśla powagę stanowiska i ogrom odpowiedzialności. Ze względu na fakt, że polskie przysięgi koronacyjne składane były po łacinie, nie udało mi się ustalić, czy wypowiedany fragment jest częścią rzeczywistej formuły, czy też stanowi wytwór wyobraźni tłumacza. Jednak bez względu na pochodzenie tej kwestii w polskiej wersji językowej niesie ona zupełnie inne treści w zestawieniu z oryginalnym komunikatem.

Powyższe przykłady wykazały, że ingerencja tłumaczy ma wpływ na przedstawiony fikcyjny porządek prawny. Zmiany te nie są na tyle głębokie, by prowadziły do powstania poważnych sprzeczności między poszczególnymi wersjami językowymi, ale mogą skutkować chociażby wystąpieniem różnic w hierarchii promowanych wartości. Przykład *Toy Story* pokazał, że prawo krajowe może być wykorzystywane nawet bezpośrednio w celu uzyskania zgodności między dubbingiem a rzeczywistością kulturowo-naukową danego państwa. Uważam, że w kontekście globalnym zjawisko to należy ocenić pozytywnie, ale trzeba zauważyć, iż jego efekt jest w dużej mierze zależny od wieku odbiorcy oraz poziomu edukacji prawnej społeczeństwa. Elementy te mogą okazać się wszakże bezwartościowe, jeżeli widz nie zrozumie nawiązania. Problem ten dotyczy nie tylko sfery prawnej, ale w tej dziedzinie szczególnie łatwo o zmarnowanie potencjału traduktologicznego. Drugi z przykładów można interpretować także jako dostosowanie do społeczeństw narodowych. Angielska wersja językowa jest zaczerpnięta z rzeczywistych źródeł brytyjskich i fakt ten dowodzi występowania głębokich związków kulturowych. Polski dubbing zawiera odwołanie do Boga i religii katolickiej, która pozostaje wszakże dominującą w kraju i jest silnie związana z narodową tradycją. Tłumaczenie francuskie jest o tyle problematyczne, że stanowi przekład z języka angielskiego,

wobec czego trudno o wskazanie powiązań kulturowych. Można jednak zasygnalizować taki element w opozycji do dubbingu polskiego. Wersja francuska nie nawiązuje do Boga, co można wytłumaczyć głębokim laicyzmem państwa i społeczeństwa. Przytoczone przykłady pokazują, że treści naukowe zawarte w różnych wersjach językowych tego samego tekstu kultury nie są identyczne i ulegają modyfikacjom w wyniku działalności translatorskiej. Taki stan rzeczy potwierdza, że zagadnienie relacji sztuki i nauki jest złożone, toteż powinno być ujmowane wielopłaszczyznowo, co nie znaczy, że nieściśle. Warto także zauważyć, że sam przekład można rozpatrywać w tym kontekście jako kolejny element naukowy – reprezentujący dziedzinę traduktologii. Z całą pewnością dodatkowo komplikuje to zarysowany problem i nadaje mu niejako nowego wymiaru, ponieważ należałoby uwzględnić także ingerencję obcego podmiotu zarówno w treści naukowe, jak i artystyczne, a także zasady, według których ta ingerencja następuje.

Kolejny etap analizy dotyczy rozważań nad funkcjami, jakie prawo pełni lub może pełnić w kontekście odbioru utworu przez widza. Kultura z jednej strony jest kreowana przez społeczeństwo, a z drugiej, jak zostało zasygnalizowane wcześniej, oddziałuje na nie w różnoraki sposób. Filmy animowane są istotnym elementem tego mechanizmu. Mogą one, przede wszystkim wśród najmłodszych, kształtować wzorce postaw społecznych, odgrywając tym samym pewną rolę w procesie wychowania i edukacji, a także wyznaczać trendy handlowe i tym sposobem silnie ingerować w rozwój dziecka. Zdecydowałem się wyróżnić tę funkcję ze względu na sprecyzowaną grupę odbiorców badanych utworów oraz ich niepodważalne oddziaływanie na nich. Rynek reklamowy dąży poprzez najmłodszych do wymuszenia na rodzicach zakupu określonych produktów, które nierzadko są sprzedawane w ramach merchandisingu⁹. Wobec tego należy stwierdzić, że aspekty komercyjny i wychowawczy są ze sobą bardzo silnie powiązane. Nie zagłębiając się w to, jak dane produkty wpływają na zachowanie widzów, co należy do domeny chociażby psychologii rozwoju dziecka, przejdę do właściwej analizy, czyli roli prawa w filmach animowanych jako części zarysowanego powyżej zjawiska.

Często stosowanym zabiegiem jest umieszczanie bohaterów w specyficznych sytuacjach prawnych, czyli sytuacji danego podmiotu wyznaczonej przez normy prawne, w szczególności jeżeli dane zachowanie jest dla niego nakazane, zakazane albo fakultatywne, lub gdy w stosunku do tego podmiotu inny podmiot zachowuje się w określony sposób (Wronkowska, 2005: 163). Chodzi więc o całokształt okoliczności prawnych, które towarzyszą danej osobie. Inną sytuację prawną będą mieli więc na przykład pracownik, władca i kupujący, ponieważ do każdego z nich odnoszą się specyficzne regulacje. Zagadnienie to jest skomplikowane, ale

9 W kontekście badań nad marketingiem nakierowanym na dzieci powstało słowo „kindermarketing” (zob. Jasielska, Maksymiuk, 2010; Webidea, 2017).

nie sposób przecenić jego przydatności w praktyce. Przeplata się ono z pojęciem roli społecznej. Filmy animowane często korzystają z tej konstrukcji dla różnych celów. Jednym z nich jest z pewnością wzmocnienie treści ideologicznych. Z tej perspektywy *Krainę Lodu* można interpretować jako utwór przedstawiający wartości feministyczne. Główna bohaterka, Elsa, została wszak obsadzona w roli królowej. Jej panowanie jest jednak tylko punktem wyjścia do ukazania siły postaci. Ukrywa ona magiczne moce po to, by chronić siostrę. Gdy nie udaje jej się to, porzuca państwo i ucieka, by nie stanowić niebezpieczeństwa. Chociaż cierpi, nie ugnie się, dopóki księżniczka Anna nie będzie bezpieczna. Wydaje się, że każdy sukces i każda porażka uwypuklają jej siłę pomimo wrażenia zagubienia w świecie. Kobieta załamuje się dopiero, gdy dowiaduje się o rzekomej śmierci siostry. Prawo służy jednak również jako narzędzie w rękach antagonistów, chcących usunąć Elbę. Książę Hans, rządząc w imieniu księżniczki Anny, najpierw więzi królową, a następnie skazuje ją na śmierć. W ostatecznym rozrachunku monarchini udaje się pokonać wszelkie przeciwności. Na 14 listopada 2017 roku *Kraina Lodu* była najbardziej dochodowym filmem animowanym, wobec czego trudno jest negować jej kulturowe oddziaływanie. Zawarty w niej przekaz może zatem bez wątpienia mieć wpływ na to, jak wśród dzieci postrzegane są kobiety lub jak żeńska część młodszej widowni myśli sama o sobie. Warto zaznaczyć, że królowa Elsa wpisuje się w kanon tak zwanych księżniczek Disneya, czyli kobiecych postaci będących ulubieńcami żeńskiej (nie tylko, ale przede wszystkim) części młodszych widzów. Świadczy to o niebagatelnym znaczeniu bohaterki w kulturze masowej.

Kolejnym przykładem wykorzystania prawa do przekazania określonych treści jest film *Shrek 2*. Przesympatyczny ogr poślubia królownę, przez co staje się królewiczem, a więc jego sytuacja prawna ulega drastycznej zmianie. Wkracza w zupełnie inny świat – po opuszczeniu bagna zaczyna uczestniczyć w życiu salonowym i próbuje nauczyć się funkcjonować według obcych mu reguł. Prawne instrumenty służą także jako narzędzia w rękach antagonistów do osiągnięcia ich celów. Książę z Bajki podszywa się pod Shreka, by zdobyć Fionę, która pierwotnie była przeznaczona jemu, a nie ogrowi. Chce poślubić królownę oraz wejść do rodziny królewskiej. Zależy mu więc na zmianie sytuacji prawnej oraz na związanym z tym faktem awansie społecznym. Ukazana historia porusza problem tolerancji i samoakceptacji. Są to wartości z jednej strony szczególnie istotne dla kultury zachodniej, a z drugiej będące przedmiotem licznych kontrowersji, zwłaszcza co do ustalenia ich dopuszczalnych granic. Poprzez sięgnięcie do konstrukcji prawnych twórcy stworzyli przystępny świat oraz historię, która ma silny potencjał oddziaływania na widza. Warto zaznaczyć, że nie dotyczy to wyłącznie drugiej części *Shreka*, ale całej serii. Przykłady można by długo mnożyć. Nie chcąc jednak przytaczać

fabuły większości badanych filmów, ograniczę się do zasygnalizowania pierwszoplanowej roli stosunku służbowego w *Zwierzogrodzie* (na bazie którego zbudowano ideał pracy, walki z dyskryminacją oraz wątek podążania kobiety-królika za marzeniami), a także realizacji motywu władzy w *Toy Story 3* i *Królu Lwie*. Treści naukowe są więc wykorzystywane do wzmacniania przekazu, co do którego można by powiedzieć, że jest nacechowany pewną ideologią¹⁰. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o zagrożeniach wynikających z takiego stanu rzeczy. Wszakże pozostawienie najmłodszym pełnej swobody interpretacji może stanowić jeden z czynników inwazyjnych w procesie edukacji i wychowania. Jest to „sieć naczyní połączonych”, a ich motorem jest kultura konsumpcjonizmu, która w literaturze jest nierzadko krytykowana jako zjawisko niebezpieczne dla dzieci (Krajewska, 2015: 115–127). Treści prawne wydają się więc dostarczać wielu możliwości ich wykorzystania w utworach o charakterze artystycznym lub rozrywkowym.

Należy zauważyć, że współczesne filmy animowane przekazują wartości, których pojawianie się jeszcze w poprzednim wieku stanowiło rzadkość. Możemy to zaobserwować na podstawie porównania *Króla Lwa* (1994 r.) do pozostałych utworów z podanej we wstępie listy (najwcześniejszy z nich pochodzi z 2003 r.). Główny bohater, samiec lwa, jest następcą tronu – pierwszoplanowym aktorem i postacią, która w toku rozwoju akcji się uczy. Rola kobiet w utworze, zwłaszcza matki i przyjaciółki (przyszłej żony), sprowadza się do pomagania mu w osiągnięciu celu. Nie zachodzą w nich żadne przemiany wewnętrzne, a wręcz pogłębiają one swoje oddanie młodemu lwu. Jest to więc schemat typowy dla utworów dwudziestowiecznych, w których to postaci męskie sprawowały władzę, pozostawały w centrum zainteresowania, a postacie płci żeńskiej głównie były dla nich wsparciem¹¹. W literaturze uznaje się, że *Shrek* (2001 r.) był pierwszą tak udaną próbą odwrócenia stereotypów oraz dostosowania treści przedstawianych w filmach animowanych do standardów i wartości kultury zachodniej (Giddens, 2017: 292). Anthony Giddens słusznie stwierdził, że takie obrazy należały do marginesu medialnego. Warto zaznaczyć, iż obecnie możemy zaobserwować znaczny wzrost liczby takich tytułów. Królowa Elsa z *Krainy Lodu* nie jest wszakże zwykłą wiedźmą, ale główną bohaterką, postacią pozytywną i dynamiczną. W *Zwierzogrodzie* to kobieta-królik spełnia marzenia i dokonuje niemożliwego, a jej kompanem jest lis płci męskiej. Dory z *Gdzie jest Nemo?* nie jest zwykłą pomocnicą, tylko postacią autonomiczną – ma własną historię, o której powstał osobny film – *Gdzie jest Dory?* W utworach z cyklu *Minionki* postacie żeńskie mogą występować jako główni

10 Dostrzegam przy tym fakt, że wszelka ocena w tym zakresie ma charakter subiektywny, dlatego też wystrzegam się przytaczania własnej opinii, stwierdzając jedynie możliwość wystawienia takiej oceny.

11 Z kolei gdy to postacie żeńskie grały pierwszoplanowe role, ich życie sprowadzało się właściwie do pogoni za wymarzoną mężczyzną (zob. Murphy, 2015: 8).

antagoniści (wspomniana wcześniej Scarlett O’Haracz), a także wybranki głównego bohatera (Lucy, żona Gru). Lucy wydaje się już jednak raczej równorzędną partnerką niż pomocnicą. Podejmuje ona wszak samodzielne inicjatywy oraz przewyższa swojego męża niektórymi umiejętnościami jako tajna agentka. Wraz ze zmianami kulturowymi dokonuje się zmiana podmiotowa z punktu widzenia prawa przedstawianego w filmach. Nie ma już przeszkód, by to kobieta dzierżyła i sprawowała władzę w filmie, a także samodzielnie decydowała o swojej sytuacji prawnej, chociażby poprzez wchodzenie w określone stosunki prawne, na przykład podejmowanie pracy czy zawieranie umów cywilnych. Następuje więc swoiste wyrównanie standardów płci, co oznacza, że rola typowego pomocnika pozbawionego głębi zanika w kulturze. Dzieje się tak dlatego, że awans kobiet nie oznacza degradacji pozycji mężczyzn. Z perspektywy prawa w filmach animowanych sprowadza się to również do poszerzenia kręgu rzeczywistych podmiotów. Postacie wyrosłe ze schematu kompana podejmują teraz autonomiczne decyzje oraz są uwikłane we własne, niezależne stosunki prawne. Lis Nick ze *Zwierzogrodu* był wszakże przestępcą, zanim zaczął pomagać głównej bohaterce, a Kristoff z *Krainy Lodu* zajmuje się handlem lodem. Takie zabiegi sprawiają, że bohaterowie stają się bardziej wiarygodni, a ukazana w utworze historia pełniejsza.

Pisząc we wstępie o procesie „nauczania o prawie”, zmierzałem do podjęcia tematu edukacji prawnej i prawniczej¹², a w szczególności refleksji nad możliwościami wykorzystania potencjału drzemącego w filmach animowanych. Chciałbym zaznaczyć, że nie postrzegam badanego gatunku jako nadrzędnego w stosunku do innych możliwych do wykorzystania form kulturowych. Moim celem jest jedynie podkreślenie walorów, które wynikają ze szczególnej pozycji tych utworów jako niepodważalnie popularnych. Uważam, że edukacja na tematy tak trudne, a zarazem praktyczne powinna być maksymalnie przystępna, a jedną z najprostszych metod osiągnięcia wysokiej czytelności i przejrzystości materiału może być bazowanie na tekstach, które są uczniom bliskie. Jest to więc pierwszy argument przemawiający za wykorzystaniem ich. Kolejną istotną okolicznością jest fakt, że, jak zostało wykazane wyżej, ukazywane wątki normatywne zostały uproszczone już w samych filmach. Nadają się więc niemalże jako gotowe przykłady do wykorzystania w procesie edukacji. Zawierają one także wiele doniosłych zagadnień wartych podjęcia, których nie sposób wyliczyć, a które zostały zasygnalizowane w niniejszej pracy. Wybór nie ogranicza się wyłącznie do określonych konstrukcji czy założeń systemu prawnego, ale dotyczy także samego porządku, ponieważ możliwe jest odniesienie się bezpośrednio do rzeczywistości polskiej, zagranicznej,

12 Edukacja prawna dotyczy kształcenia obywateli na temat zagadnień prawnych, a edukacja prawnicza odnosi się do podnoszenia poziomu wiedzy prawników oraz studentów prawa.

a także bazowanie na fikcyjnej. Wariantów jest więc wiele. Trudno jednak o docenienie wartości edukacyjnej jakichkolwiek utworów (także książek czy innych filmów), gdy społeczeństwo traktuje je przede wszystkim jako źródło rozrywki. Nie ma w takim podejściu oczywiście nic złego, jednakże należy zwrócić uwagę na marnowany potencjał dydaktyczny. Chciałbym w tym miejscu przywołać przykład z Atlantyku, gdzie narodził się ruch Law and Literature¹³. Jarosław Kuisz napisał:

Zgodnie z przewidywaniami pionierów „Prawa i Literatury” ruch ten w Stanach Zjednoczonych wpłynął na edukację w zakresie prawa. Zaskakująca okazała się skala zjawiska: od propozycji pojedynczych zajęć i zapowiedzi renesansu badań interdyscyplinarnych aż po stały element programowy na wiodących wydziałach prawa (*law schools*) (Kuisz, 2015: 16).

Przytoczony cytat udowadnia, że możliwe jest twórcze wykorzystanie tekstów kultury w procesie edukacji. Dysponujemy niemal nieograniczonymi środkami dydaktycznymi, których implementacja do systemu szkolnictwa może znacząco poprawić jakość nauki. Warto zaznaczyć, że nie dotyczy to wyłącznie książek, jak można by błędnie interpretować z nazwy przytoczonego nurtu. Definicja samego ruchu jest kwestią sporną. Nierzadko można natknąć się na badania nad związkami prawa i kultury w ogóle, które także zalicza się do Law and Literature (zob. Freedman, 2005; Simonsen, 2013). Jako przykład wykorzystania utworów animowanych w sygnalizowanym kontekście w Polsce można podać wykład poprowadzony podczas Poznańskiego Festiwalu Sztuki i Nauki, zatytułowany *Czego nie wiedział Gumball i Zygzak McQueen, czyli co to jest prawo i dlaczego jest tak ważne?*¹⁴. Słuchaczami byli uczniowie drugich i trzecich klas szkoły podstawowej.

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że motyw prawny stanowi w filmach animowanych jeden z podstawowych elementów konstruujących fikcyjne światy, elastyczny i atrakcyjny ich budulec, a także czynnik pozwalający na manipulację widzem lub przeciwnie – na osiąganie celów dydaktycznych. Co więcej, moim zdaniem niemożliwe jest stworzenie dochodowego filmu animowanego pozbawionego wątków normatywnych, ponieważ taki utwór byłby nieczytelny. Pokazuje to niejako nierozzerwalność sztuki i nauki. Tego typu treści są dobierane do dzieł na podstawie kryterium adekwatności do historii, uwypuklenia pewnych postaw oraz wpływania na widzów, podczas gdy inne mogą być umieszczane bez

13 Jest to powstały w XX wieku w Stanach Zjednoczonych ruch, którego zasadniczym celem jest badanie związków między prawem a literaturą. Autorzy podejmują między innymi tematy prawa w literaturze, prawa jako literatury oraz literatury w prawie (zob. Posner, 2009).

14 Wykład odbył się 7 grudnia 2017 roku na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

zamiaru twórców. Wydaje się, że z tej perspektywy to nauka jest podporządkowana sztuce. Nie można jednak zapomnieć o ujęciu ruchu Law and Literature, w którym bez wątpienia treści artystyczne zostały dostosowane czy też wykorzystane do potrzeb naukowych. Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że relacje nauk prawnych (szerzej: nauki w ogóle) i filmów animowanych (ponownie: całej sztuki) nie są i nie mogą być trwale ustalone – ulegają ciągłym zmianom zarówno ze względu na postęp obu tych dziedzin, jak i na kontekst społeczny i kulturowy. Wobec powyższego najbliższe prawdzie wydaje się stwierdzenie, że związki te są z jednej strony bardzo bliskie (szczególnie że obie te formy działalności ludzkiej mogą czerpać z siebie nawzajem), a z drugiej niestałe (co widać na przykładzie porównania tekstu kultury jako zamkniętego, niezależnego bytu, oraz celów, do jakich można go wykorzystać).

Bibliografia

- Barowczyk P. (2011), *Różne oblicza Asterixa i zielonego ogra. Studium nad tłumaczeniem dialogów*, [w:] I. Kasperska, A. Żuchelkowska (red.), *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*, Poznań: Wydawnictwo Rys, s. 71–84.
- Clouet R., Sánchez Hernández A. (2004), *Remarques sur la traduction littéraire: un exemple pratique autour des traductions espagnole et anglaise de „La Place” de A. Ernaux*, „Anales de Filologia Francesca”, nr 12, s. 67–79.
- Freedman M. (red.) (2005), *Law and Popular Culture*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Giddens A. (2017), *Socjologia*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jasielska A., Maksymiuk R.A. (2010), *Dorośli reklamują, dzieci kupują. Kindermarketing i psychologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Krajewska A. (2015), *Konsumpcjonizm jako zagrożenie dla dzieci i młodzieży. Wyzwania dla edukacji*, „Journal of Modern Science”, vol. 3(26), s. 115–127.
- Kuisz J. (2015), *Prawo i wyobraźnia. O ruchu „Law and Literature”*, [w:] J. Kuisz, M. Wąsowicz (red.), *Prawo i literatura. Szkice*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 14–35.
- Making Sense of the Dollar's Effect on Global Box Office in 2016, 2017*, <https://www.motionpictures.org/press/making-sense-of-the-dollars-effect-on-global-box-office-in-2016/> (dostęp: 14.06.2018).
- Monjean-Decaudin S. (2012), *La Traduction du droit dans la procédure judiciaire*, „Les Cahiers de la Justice”, vol. 2, nr 2, s. 127–140.
- Murphy J.N. (2015), *The role of women in film: Supporting the men – An analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in film*, <http://scholarworks.uark.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=jouruht> (dostęp: 14.06.2018).
- The Numbers, *All Time Worldwide Animated Box Office*, <https://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/cumulative/all-time-animated> (dostęp: 14.11.2017).
- Posner R.A. (2009), *Law and literature*, Cambridge: Harvard University Press.
- Radbruch G. (2008), *Pięć minut filozofii prawa*, przeł. J. Zajadło, [w:] J. Zajadło (red.), *Antologia tekstów dotyczących praw człowieka*, Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, s. 241–242.
- Schaffer D.R., Kipp K. (2015), *Psychologia rozwoju. Od dziecka do dorosłości*, Gdańsk: Wydawnictwo Harmonia Universalis.
- Simonsen K.M. (2013), *Law and Justice in Literature, Film and Theater. Nordic Perspectives*, Berlin: de Gruyter.
- Tomaszkiewicz T. (2001), *Terminologia tłumaczenia. Przekład i adaptacja*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Wang M. (2012), *Research on the Relationship between Story and Popularity of Animated Movies*, <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=techmasters> (dostęp: 7.05.2018).
- Webidea (2017), *Kindermarketing – zadanie specjalne dla odważnych*, <http://www.webidea.pl/kindermarketing-zadanie-specjalne-dla-odwaznych/> (dostęp: 18.07.2018).
- Wronkowska S. (2005), *Podstawowe pojęcia prawa i prawnoustawstwa*, Poznań: Ars boni et aequi.

DANIEL JERZY ŻYŻNIEWSKI
UNIwersytet OTwarty
UNIwersytetu WARSZAWSKIEGO

Dziennik malarski jako fenomen artystyczno-psychologicznego wyrazu i oddziaływania

Spontaniczność psychofizjologiczna

Umysł jest aktywny przez całą dobę, również wtedy, gdy ciało jest pogrążone we śnie (Stahl, 2008; LeDoux, 2017). Cokolwiek przychodzi człowiekowi na myśl, jeśli nie jest celowe i nie wynika z wykonywania konkretnego zadania, jest przejawem aktywności umysłowej zasadzającej się na aktywności mózgowej, która jest całkowicie spontaniczna (Stahl, 2008; LeDoux, 2017). Mózg pracuje nieprzerwanie, a chwile wytchnienia *vide* zmiany dynamiki jego aktywności pojawiają się wtedy, gdy doświadcza się wyraźnego poczucia bezpieczeństwa. Mózg, naturalną kolejną rzeczy, szacuje zagrożenie w ciągłym percypowaniu otoczenia, ale również w reakcji na bodźce wewnętrzne, takie jak sny, dolegliwości ciała, jego własne produkty w postaci myśli – zarówno zwerbalizowanych, jak i obrazów, odczuć, dźwięków, bliżej nieokreślonych doznań wewnętrznych (Stahl, 2008; LeDoux, 2017).

Reagowanie, odczuwanie, myślenie nie powstają tylko na podstawie bodźców zewnętrznych. Pełnoprawną przestrzenią, która konfiguruje się z bodźcami zewnętrznymi w procesie percepcji otoczenia, jest przestrzeń bodźców wewnętrznych, tzw. od-trzewnych (LeDoux, 2017). Mózg nieustająco otrzymuje sygnały z ciała, wśród których każdy z organów ma własne miejsce wynikające z przydzielonej ewolucyjnie wiązki nerwów obwodowych, które komunikują się z nim przez nerw błędny (Longstaff, 2009). Składnikiem myśli jest więc również odbiór własnej cielesności – w dużej mierze nieświadomy, dalece zautomatyzowany, nieprzedzierający się do świadomości, jeśli nie przekroczy pewnego progu pobudzenia, za którym zaczyna się choćby doznanie bólu, na przykład brzucha czy głowy (LeDoux, 2017).

Narracja wewnętrzna, uwaga i świadomość

W kontekście, którym jest częściowo nieświadome, a częściowo świadome tło tworzone przez bodźce od-trzewne, rozgrywają się spontaniczne myśli w postaci obrazów i/lub werbalizacji, tzw. wewnętrznej narracji (Beck, 2011; Kahneman, 2011; Kabat-Zinn, 2018). Nie podlegając strukturze konkretnego zadania, mają one charakter przypadkowych, skokowo jak czkawka odbijających się treści. Za myślami podąża uwaga – jedna z podstawowych funkcji poznawczych (Nęcka, Orzechowski, Szymura, 2008; Jaśkowski, 2009; Beck, 2011; Kahneman, 2011; Kabat-Zinn, 2018). Uwaga zanurzona w myślach wędruje razem z nimi tam, gdzie poniosą, a więc od przypadku do przypadku, od Sasa do Lasa, z obecnej chwili do przeszłości, a stamtąd w bardziej lub mniej odległą przyszłość, zatrzymując się po drodze w teraźniejszości lub nie – przeskoki mogą być zarówno odległe, jak i gwałtowne (Beck, 2011; Kahneman, 2011; Kabat-Zinn, 2018).

Jeśli myśli się o tym, co było, to uwaga podąża w przeszłość, a więc w zdarzenia, które minęły i nie ma się już na nie wpływu. Jeśli człowiek zastanawia się nad tym, czego jeszcze nie ma lub oczekuje/wyczekuje tego, co będzie, to uwaga krąży w przyszłości, a więc w zdarzeniach, których *de facto* nie ma, nie wiadomo, czy kiedykolwiek nastąpią i w związku z tym wpływ na nie jest tylko częściowy, zwykle niewielki – o tyle, o ile można w świetle istniejących faktów coś trafnie przewidywać i na coś skutecznie się przygotowywać, na przykład jak się ubrać, co powiedzieć, co zrobić itp. (Beck, 2011; Kahneman, 2011; William, Penman, 2014; Kabat-Zinn, 2018). Uwaga zanurzona w przyszłości jest tam w istocie rzeczy utrzymywana produkcją umysłowych wariantów nieistniejących zdarzeń!

Za uwagą podąża świadomość – im dalej w przeszłość lub w przyszłość, tym dalej od teraźniejszości (Kabat-Zinn, 2018). „Zaobserwuj, jak myśli odrywają naszą świadomość od chwili obecnej, bez względu na okoliczności. Zwróć uwagę, jak długo w ciągu dnia myślisz o przeszłości albo przyszłości. Podsumowanie może okazać się szokujące” – pisze w swojej książce Jon Kabat-Zin (2018: 71), profesor medycyny z Uniwersytetu Massachusetts, założyciel Kliniki Redukcji Stresu i Centrum Badań nad Zastosowaniem Uważności w Opiece Zdrowotnej i Społeczeństwie. Przez kilka ostatnich dziesięcioleci tworzenia, wdrażania i badania technik uważności (*Mindfulness*) w środowiskach klinicznych wśród chorych na depresję, zaburzenia lękowe i inne problemy psychiczne na gruncie medycyny i psychologii nie ma już wątpliwości, że uważność jest, obok rozwijanych od lat siedemdziesiątych XX wieku technik terapii poznawczo-behawioralnej, najbardziej skutecznym obszarem leczniczego oddziaływania w problemach psychicznych (Teasdale, Williams, Segal, 2014; Kabat-Zinn, 2018). Jest to tym ważniejsze, że problemy

psychiczne może mieć i miewa każdy człowiek, jeśli tylko znajdzie się w okolicznościach sprzyjających destabilizacji życiowej lub nawet tylko zachwianiu własnego wewnętrznego poczucia bezpieczeństwa (Carlson, 2005; Hammen, 2006). Takimi okolicznościami nie muszą być tylko zdarzenia losowe, jak nagła choroba, porzucenie, ograniczenie sprawności, śmierć kogoś bliskiego itp. Mogą nimi być również myśli – skutek spontanicznej aktywności mózgowej, produkty nieustająco aktywnego mózgu (Goleman, Lama, 2004; Beck, 2011; Kabat-Zinn, 2018). Myśli mogą mieć postać zróżnicowaną i dodatkowo świadomą lub nieświadomą. Nawet sny – jako niekontrolowany zwyczajowo wolą i świadomością przejaw spontanicznej aktywności mózgowej – mogą wpływać na doznania emocjonalne i stan ogólnego samopoczucia (LeDoux, 2017). Myśli mogą być zarówno chciane, jak i niechciane, przyjemne lub frustrujące, wpływające dodatnio na samopoczucie lub obniżające je, czasami do poziomu stanu emocjonalnego na tyle dojmującego, że ograniczają poczucie własnej sprawczości¹ i kontroli; prowadzą do ogólnego negatywizmu, czasami również do poczucia braku sensu i nadziei (Padesky, Greenberger, 2004; Hammen, 2006; Beck, 2011).

Jeśli zaczniesz zwracać uwagę, gdzie w każdej kolejnej chwili dnia znajduje się twój umysł [...], być może przekonasz się, ile czasu i energii wydatkujesz na lgnięcie do wspomnień, sny na jawie i żal za tym, co minęło. Pewnie odkryjesz również, że tyle samo albo jeszcze więcej energii poświęcasz przewidywaniu, planowaniu, fantazjowaniu na temat przyszłości i martwieniu się o nią (Kabat-Zinn, 2018: 73).

Rzecz w tym, że obniżony nastrój i poczucie wewnętrznego ograniczenia zawierają się w treściach tych myśli, a więc w rzeczywistości, która nie musi być rzeczywistością faktu, ale z pewnością może być rzeczywistością interpretacji faktu, a to już duża – psychologicznie rzecz ujmując – różnica.

1 Poczucie własnej sprawczości, zwane również umiejscowieniem kontroli (*locus of control*), to jedno z podstawowych pojęć psychologicznych, wskazujące na indywidualny poziom poczucia wpływu na własne życie i możliwości. Rozróżnia się tak zwane wewnętrzne i zewnętrzne umiejscowienie kontroli. Pierwsze wiąże się z silnym poczuciem wpływu na własne możliwości i życie, a więc wysoką własną sprawczością, a drugie odwrotnie – z niskim poczuciem własnej sprawczości w obliczu czynników zewnętrznych, na przykład sił wyższych, nagłych zdarzeń losowych, autorytarnej zależności od kogoś. Im silniejsze przekonania dotyczące istnienia fatum, tym niższe poczucie własnej sprawczości wynikające z dominującego zewnętrznego umiejscowienia kontroli (Reber, Reber, 2008).

Dwie rzeczywistości

Treści myśli wskazujące na istnienie czegoś, co istnieje w rzeczywistości zewnętrznej (np. „mam własny dom”), wpływają na nastrój inaczej niż myśli, których treść wskazuje na rzeczywistość subiektywną (np. „mój dom jest brzydki i beznadziejny”). Tym bardziej, gdy myśl dotyczy przyszłości, a więc faktów, których nie ma – wtedy jest z pewnością jedynie rzeczywistością interpretacyjnej fikcji. Przykładowo: gdy myśli się, biorąc pod uwagę fakt obiektywny, na przykład „zbliża się wystawa moich prac”, to wskazuje się w takiej myśli na to, co rzeczywiście ma się wydarzyć, jeśli jest zaplanowane. Jeśli jednak myśli się, że wystawa będzie fiaskiem, bo nigdy nie będzie się dobrym artystą, to jest to już treść nie tylko wskazująca na przyszłość, czyli nie na fakt istniejący, ale również na wartość ujemną tego, co jeszcze się nie wydarzyło, a w myśli zakłada się, że się wydarzy i to w określony sposób (negatywny). Pierwsza myśl nie ma wartości obniżającej nastrój, ale może taką mieć, jeśli jest sprzęgnięta z drugą myślą, bo ta, sama w sobie, niesie już ładunek ujemnego, subiektywnego wartościowania. Kluczowe jest więc rozstrzygnięcie między rzeczywistością obiektywną *vide* faktem mającym miejsce w danym momencie, faktem dokonanym w przeszłości, faktem zaplanowanym, który wiadomo, że będzie miał miejsce a rzeczywistością subiektywną, wynikającą z interpretacyjnej narracji wobec rzeczywistości obiektywnej.

Bezrozumność i życie na „automatycznym pilocie”

Uświadamiając sobie, że ciągły potok myśli to umysłowe przejawy spontanicznej aktywności mózgowej, a aktywność ta ma swoje konkretne fizjologiczne aspekty (choćby takie jak elektromagnetyczność wraz z jej tempem, siłą i częstotliwością wyładowań potocznie zwanych impulsami mózgowymi, lub neuroprzekąźnictwo wraz z jakością oraz ilością produkcji neuroprzekazników), nieuniknione staje się pytanie o to, jaki jest związek między fizjologią a myśleniem w aspekcie ich spontanicznej współaktywności (Stahl, 2008; Kahneman, 2011; LeDoux, 2017). Otóż jest to zależność, w której oba te czynniki wzajemnie na siebie wpływają, tworząc błędne koło. W tym błędnym kole kręci się uwaga, a wraz z nią świadomość własnego Ja danej osoby. Dzieje się to automatycznie i na tyle szybko, że trudno czasami przyjąć do wiadomości, że wiele myśli jest bezwartościowych, zbędnych, destrukcyjnych wobec rzeczywistych możliwości człowieka i co najważniejsze – całkowicie przypadkowych, subiektywnych i nielogicznych, po prostu bezrozumnych (Kahneman, 2011; LeDoux, 2017). Dlatego w ujęciu *Mindfulness* ważna

jest nie tylko świadomość dotycząca prawdziwej natury własnych myśli, ale również świadomość życia na tak zwanym automatycznym pilocie (Teasdale, William, Segal, 2014; Kabat-Zinn, 2018). Chodzi o tak daleko idące przywiązanie do własnych myśli i głębokie pogrążenie się we wszystkim, co niosą w swojej silnie spolaryzowanej na przeszłość i przyszłość treści filtrującej otoczenie, że jest to w rezultacie życie bez uważnego kontaktu z teraźniejszością – właściwie poza nią (Teasdale, William, Segal, 2014; Kabat-Zinn, 2018).

„Bycie na automatycznym pilocie” to stan na tyle silnego przywiązania do własnych regularnie, ale przypadkowo, spontanicznie pojawiających się każdego dnia myśli, że trudno nie tworzyć z nich własnego Ja osobowego. W rezultacie każdy człowiek może powiedzieć coś o sobie, posiłkując się tym, jakich treści w swoich myślach najczęściej doświadcza. Stąd nietrudno jest subiektywnie określić siebie jako na przykład melancholijnego, ostrożnego, rozważnego, nieufnego czy roztrągnionego. W świecie spontanicznej interpretacji zdarzeń, które były, i/lub zdarzeń, których nie ma, wszystko może się wydarzyć. Ludzka spontaniczna, wewnętrzna narracja jest krainą wzlotów i upadków o tempie i sile nieporównanie większej niż w życiowej rutynie – tym bardziej, gdy zdamy sobie sprawę z faktu, że ten stan, jeśli nie jest ustrukturyzowany jakimś konkretnym zadaniem do wykonania, jest zwykłym stanem naturalnej dla człowieka bezrozumności. To w tym spontanicznym stanie swobodnie wskakujące i wyskakujące myśli i obrazy nie muszą mieć żadnej spójności i nie trzymają się żadnych reguł, co zresztą może mieć wyraz nie tylko w zdziwieniu człowieka, gdy doświadczy konkretnej treści, ale również w pytaniu o to, dlaczego ma takie, a nie inne myśli i częstokroć również mimo rozmaitych prób pozbycia się ich.

Bezrozumność a ocenianie/wartościowanie i mózg

Wartościowanie to często tylko powierzchnia narracyjnej spontaniczności/bezrozumności, pod którą znajdują się złożone schematy poznawcze, takie jak przekonania pośredniczące² lub przekonania kluczowe³, ale już samo wartościowanie

2 Myśli albo przekonania pośredniczące to pojęcie z terminologii podejścia psychoterapeutycznego, tak zwanej terapii poznawczo-behawioralnej. Z jednym przekonaniem pośredniczącym może wiązać się wiele różnych spontanicznych myśli oceniających. Przekonanie pośredniczące w swojej treści wskazuje przede wszystkim na określoną postawę (nastawienie), wynikającą z założeń wobec siebie, świata, ludzi oraz zasady postępowania, na przykład „Przegrana jest czymś najgorszym, co może się wydarzyć” lub „Jeśli przegrywam, to jestem do niczego i nigdy nie będę tym, kim chcę być” (Padesky, Greenberger, 2004; Beck, 2011).

3 Myśli albo przekonania kluczowe to to samo co przekonania pośredniczące, z tą różnicą, że zawsze ich treść wskazuje na fatum, obejmując w istocie całe życie i przede wszystkim przyszłość, na przykład „Jestem beztalenciem, które nigdy do niczego nie dojdzie” lub „Co ja tu robię – przecież zawsze jestem gorszy od innych i nigdy się nie przebiję” (Padesky, Greenberger, 2004; Beck, 2011).

znacząco dynamizuje nastrój i wpływa na funkcjonowanie poznawczo-behawioralne⁴ (Padesky, Greenberger, 2004; Beck, 2011). Ocenianie zdarzeń, osób, siebie samego poprzez na przykład przymiotnikowanie może zarówno poprawiać nastrój, jak i obniżać go – zależnie od siły i znaczenia produkowanej treści. Można myśleć o czymś/kimś, że jest jakiś sam w sobie, ale można też myśleć, że jest jakiś w porównaniu do czegoś/kogoś. Przykładowo: myślenie o czymś malarstwie może mieć formę stwierdzeń: to złe, a to dobre⁵ malarstwo; to zły, a to dobry artysta. Pomijając fakt, że opozycja złe – dobre może oznaczać tylko tyle, co podoba mi się – nie podoba mi się i w związku z tym jest skrajnie subiektywnym widzeniem rzeczywistości, to dodatkowo drugie stwierdzenie nie celuje jak pierwsze tylko w wytwór artysty, ale już w niego samego *vide* w konkretną osobę. Gdy ktoś mówi, że ten artysta jest zły⁶, to dotyka czegoś więcej niż tylko jego twórczości. Gdy artysta sam o sobie myśli, że jest zły, to wartościuje swoje Ja, choć przecież taka impulsywna ocena może wytonić się tylko pod wpływem chwili i jednego obrazu lub wycinka twórczości. Tego typu generalizacje mogą być niebezpieczne psychicznie, bo są zniekształceniami poznawczymi w formie interpretacji rzeczywistości, a nie rzeczywistością (Padesky, Greenberger, 2004; Beck, 2011).

W ocenianiu jest jeszcze porównywanie. Można więc myśleć: „Moje malarstwo jest lepsze/gorsze od tamtego malarstwa”; „Ja jestem lepszy/gorszy od tamtego artysty”. Porównując się, zawsze można znaleźć kogoś, kogo da się wartościować na swoją korzyść lub niekorzyść. Wartościowanie ujemne obniża nastrój, a dodatkowo poprawia (jeśli nie jest się na tyle negatywistycznym, że przyjmuje się je, nie dewaluując dodatniego wartościowania).

Różne czynniki mogą mniej lub bardziej sprzyjać skłonności do narracyjnego wartościowania, na przykład wychowanie (trening społeczny⁷), większe niż zwykle pobudzenie emocjonalne (nasilony afekt⁸), gorszy dzień, pogoda, wyrażnie dające się zauważyć dolegliwości fizyczne, choroba itp. (Beck, 2011; Damasio, 2018) Dodatkowo wartościowanie ujemne nie musi dotyczyć własnego Ja osobowego,

4 Odczuwanie i myślenie prowadzą do reagowania między innymi wewnętrzną awersją, a następnie do zachowania, na przykład unikającego (Beck, 2012).

5 Czarno-białe sądy o sobie, świecie, ludziach są charakterystycznym symptomem związanym z podwyższonym napięciem psychofizjologicznym i impulsywnością (Hammen, 2006; Kahneman, 2011).

6 Uproszczenia i generalizacje – jw.

7 Czarno-białe sądy, uproszczenia, generalizacje i silna potrzeba wewnętrzna oceniania w tych kategoriach są sprzężone z socjalizacją zdominowaną przez niepartnerskie, najczęściej autorytarne zamiast autorytatywne formy komunikacji oraz relacji interpersonalnych (Kahneman, 2011).

8 Afekt to jedno z podstawowych pojęć psychologicznych na gruncie psychofizjologii, odnoszące się do siły, częstotliwości i tempa reagowania emocjonalnego, na przykład im większy afekt u danej osoby, tym silniejsze jej reakcje emocjonalne w sytuacjach, w których wartość stymulacyjna bodźców jest słaba, *vide* tym łatwiej, szybciej i częściej pobudza się emocjonalnie, na przykład w kierunku złości przez irytację w reagowaniu na otoczenie (Damasio, 2018).

by również obniżało nastrój. Rzecz w tym, że narracja wartościująca nie tworzy rzeczywistości *per se*, ale rzeczywistość wewnętrzną osoby konstruującej narrację, a to czasami kolosalna różnica. Istotny jest tutaj indywidualny poziom wyjściowy człowieka w jego psychofizjologicznym pobudzeniu⁹, które jest tłem dla codziennej percepcji i może bardziej lub mniej „zaprawiać” narrację wewnętrzną rozmaitymi zniekształceniami poznawczymi (Kalat, 2006; LeDoux, 2017; Damasio, 2018). To pobudzenie jest osobniczym, zwyczajowym stanem gotowości psychofizjologicznej (psychiczne nastawienie, fizyczne parametry pobudzenia mięśniowo-kostnego) do działania, powstającym jako rezultat najczęściej oddziałujących na organizm bodźców z otoczenia (Kalat, 2006; LeDoux, 2017; Damasio, 2018). Okres rozwojowy, tj. do około 20., a dla mózgu do około 25. roku życia, jest kluczowy dla ukonstytuowania się¹⁰ w dorosłym układzie nerwowym gotowości do przetwarzania rozmaitych bodźców i reagowania na nie (Kalat, 2006; LeDoux, 2017; Damasio, 2018). Najważniejszymi mózgowymi strukturami w tym procesie są struktury korowe czołowe, tak zwana kora przednia: przyśrodkowa kora czołowa, kora nadoczodołowa, kora przednia zakrętu obręczy oraz struktury podkorowe, takie jak ciało migdałowe, wzgórze, hipokamp i istota szara okołowodociągowa (LeDoux, 2017). To w obrębie tych struktur rozgrywa się walka między pobudzeniem a hamowaniem i tym, co należy pamiętać, a czego nie trzeba, by reagować w dominującym poczuciu zagrożenia lub bezpieczeństwa na codzienność (LeDoux, 2017). Innymi słowy, to, czy ktoś w warunkach braku rzeczywistego zagrożenia, na przykład będąc bezpiecznym w domu i robiąc to, na co ma ochotę, będzie spontanicznie produkował więcej myśli negatywistycznych niż nienegatywistycznych, zależy w największym stopniu od jego treningu życiowego, którego doświadczył, bo trening ten wygenerował określony sposób elektromagnetycznego i neurochemicznego reagowania sieci neuronalnych połączeń pomiędzy wymienionymi strukturami mózgowymi.

9 Zwyczajowej dla danej osoby mobilizacji psychofizjologicznej do działania w rutynowych czynnościach. Im wyższa jest tego typu mobilizacja, tym silniejsze napięcie jej towarzyszące (Cozolino, 2004; Hammen, 2006; Stahl, 2009; LeDoux, 2017).

10 Badania Josepha LeDoux (2017) na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat bardzo dokładnie wykazały, jak sieci neuronalne utrwalają wzorce pobudzenia i hamowania w strukturach związanych z afektem, reakcjami obronnymi, emocjami i zapamiętywaniem kontekstu w odpowiedzi na bodźce zewnętrzne. Przykładowo: osoba silnie stymulowana oceną negatywną z otoczenia może doświadczać silnego pobudzenia nerwowego w każdej sytuacji, w której kontekstem dla jej reakcji jest ocenianie. Konfiguracja aktywności neuronalnej pobudzeniowej z hamującą może zatem zostać utrwalona mniej lub bardziej korzystnie dla danej osoby, skutkując między innymi większym lub mniejszym kosztem energetycznym jej reagowania w określonym, istotnym dla tej osoby, w świetle jej historii życiowej, kontekście.

Automatyczne myśli oceniające i błędne koło nastroju

Osoba, która w rezultacie swoich doświadczeń życiowych jest wystymulowana do reagowania częściej w poczuciu zagrożenia niż w poczuciu bezpieczeństwa, może bardzo wyraźnie doświadczać w swojej codzienności skutków takiego bilansu stymulacyjnego w postaci „dopadających ją” bez powodu nagłych automatycznych myśli¹¹, których treść sprowadza się do oceniania, taksowania, szybkiego rozsądzania wszystkiego, o czym pomyśli zarówno w odniesieniu do przeszłości, jak i przyszłości, i zarówno w odniesieniu do ludzi w ogóle, jak i konkretnych osób, w tym siebie (Hammen, 2006; Beck, 2011). Te nagłe automatyczne myśli absorbują uwagę na tyle, że granica między rzeczywistością obiektywną (faktu) a narracją interpretacyjną (subiektywnym wartościowaniem) zostaje zatarta (Hammen, 2006; Beck, 2011). Ja osobowe zostaje nasycone treściami interpretacyjnymi zamiast rzeczywistymi – stąd między innymi możliwe są takie skutki jak zdziwienie i niedowierzanie w reakcji na rzeczywisty bieg zdarzeń, czasami wyrażane w treści: „To niemożliwe, żeby było dobrze” lub „Co z tego, że teraz coś mi się udało, to tylko chwila przecież i tak nic dobrego już mnie nie czeka”, „To jest złe”, „Beznadziejne”, „Jestem do niczego”, „Nigdy mi się to nie uda, wszyscy są przeciwko mnie”, „Ludzie są podli”, „Zawsze tylko pod górę”, „Życie to mordęga” itp.

Ten typ myślenia w odniesieniu do własnej twórczości będzie u artysty pełnił tę samą funkcję co u każdego innego człowieka, a mianowicie ciągłego nieintencjonalnego, automatycznego utrzymywania wewnętrznego poczucia dyskomfortu, na przykład zagrożenia, smutku, złości, irytacji, niechęci, wrogości – po prostu frustracji psychofizjologicznej zdominowanej przez niepokój i ogólną awersję psychiczną. W życiu artysty doświadczającego ciągłego poziomu frustracji wewnętrznej wena twórcza może kończyć się za każdym razem, gdy zaobserwuje on/ona, że danego dnia nie może malować, choć przyczyną może być wiele różnych rzeczy, na przykład zwykłe zmęczenie lub brak pomysłów wynikający z powtarzalności treści zasilającej zasoby umysłowe danej osoby.

Każda chwila niedyspozycji może być interpretowana w krzywym zwierciadle spontanicznej, nawykowej narracji wartościującej ujemnie. Jak łatwo się domyślić, taki stan rzeczy tylko pogarsza kondycję psychofizjologiczną człowieka i jest bardziej kosztowny dla organizmu niż sytuacja, w której go nie ma. Regularnie

11 Nagłe automatyczne myśli (NAM) to pojęcie z terminologii podejścia psychoterapeutycznego, tak zwanej terapii poznawczo-behavioralnej, wskazujące na materiał poznawczy osoby, przejawiający się na samej powierzchni struktury poznawczej i najbardziej powiązany ze spontanicznymi myślami, na przykład „Jestem złym artystą”, „Ludzie są wstrętni”, „Świat jest obrzydliwy”.

utrzymywany negatywistyczną narracją nadmiar tak zwanych hormonów stresu (glikokortykosteroidów¹²) i niedobór tych, które redukują poczucie zagrożenia¹³ (serotoniny, endorfiny, oksytocyny i innych) utrwała w organizmie nierównowagę neurochemiczną, prowadząc jednocześnie do faktycznych ograniczeń poznawczych w zakresie pamięci, wyobraźni, motywacji do działania, a następnie również do twórczej niemocy (Stahl, 2008; Longstaff, 2009; LeDoux, 2017). Dodatkowo luka czasoprzestrzenna powstająca w chwilowej artystycznej niemocy, jeśli zostaje wypełniona negatywistyczną narracją wewnętrzną, to siłą rzeczy dołącza do sumy wcześniejszych ujemnych osobistych doświadczeń psychicznych, wzmacniając ich siłę oddziaływania i napędzając dodatkowo tę maszynę negatywizmu. W ten sposób nie tylko kształtują się nawyki myślenia, ale również utrwalają się ich skutki, które sprzyjają kolejnym sytuacjom utrwalającym wcześniejsze itd. Powstaje błędne koło negatywistycznej, bezrozumnej narracji spontanicznej. Im szybciej kręci się takie koło, tym silniej przywiera do niego uwaga, a wraz z nią Ja osobowe. Nim człowiek zdąży się obejrzeć, już żyje w poczuciu, że jest beznadziejny, a jego życie to wieczna walka o przetrwanie, bo wszędzie jest „pod górkę” i tak naprawdę, to choćby nie wiadomo, jak się starał – zawsze będzie źle lub byle jak.

Wyjście z tego błędnego koła jest konieczne, jeśli chce się przerwać podstawowy skutek wygenerowany przez tę samonapędzającą się maszynę, a mianowicie postępujące faktyczne ograniczenie energii twórczej i życiowej. Warto zauważyć, że „im dalej w las, tym ciemniej”, a więc nawet jeśli w nawykach myślowych jest pewna przewidywalność, choćby katastroficzna, to na którymś etapie tego procesu może być już tak „ciemno”, że nic innego nie pozostanie, tylko rzeczywista katastrofa – jeśli nie przejawiająca się bezpośrednio wypaleniem twórczym, to rozwijającymi się w ciele chorobami¹⁴, które napędzane różnymi życiowymi decyzjami zyskują tylko na sile, gdy dodatkowo wspomagają je negatywistyczne wizje i myśli (Hammen, 2006; Kabat-Zinn, 2018). Idealnie napędzają tę destrukcję na przykład używki takie jak alkohol, który w układzie nerwowym silnie hamuje produkcję serotoniny i dopaminy, co z biegiem czasu tylko nasila i utrwała ogólny stan rozdrażnienia i braku bezpieczeństwa aż do trwałego poczucia zagrożenia (Brower, 2001; Rachdaoui, Dipak, 2017). Nie wspominając o tym, że słabnie, a nawet zanika spontaniczna skłonność do reagowania przyjemnością w sytuacjach faktycznie

12 Przykładowo: kortyzol, adrenalina, noradrenalina (Stahl, 2008).

13 Właściwie neuroprzekazników mogących również pełnić funkcje hormonów i odwrotnie – substancji chemicznych produkowanych w układzie nerwowym (całym, a nie tylko w mózgu) przez komórki nerwowe i wykorzystywanych jako molekularna forma komunikacji międzykomórkowej (Stahl, 2008; Longstaff, 2009).

14 Nieunikniony skutek utrwalonego wysokiego poziomu napięcia psychofizjologicznego *vide* stresu na przykład w obrębie układu hormonalnego, krwionośnego i odpornościowego (Martin, 2011; Schwartz, 2018).

przyjemnych (Hammen, 2006). Można pokusić się o wniosek, że im więcej negatywistycznej przewidywalności, tym mniej rzeczywistych możliwości – co potwierdzają również obserwacje z praktyki psychologicznej.

Bezrozumna narracja spontaniczna a teraźniejszość i reakcje cielesne

Osoba twórcza na polu sztuki tym bardziej więc powinna rozważyć wyjście z błędnego koła negatywistycznej, bezrozumnej narracji spontanicznej i czym prędzej oddzielić swoje Ja od treści tej narracji. Kartezjańskie *cogito ergo sum* jest zwodnicze i w świetle wniosków z badań empirycznych na gruncie nauk o mózgu wyraźnie nieprawdziwe. Można bez wątpienia spojrzeć z perspektywy empirycznej na człowieka jak na istotę, która myśli dlatego, że jest, ale z pewnością nie musi to oznaczać, że jest tym, czym są jego myśli. Myślenie bowiem to proces zarówno celowy, jak i bezcelowy, a same myśli są produktem mózgu z powodu jego aktywności fizycznej i chemicznej. Nie ma więc powodu, by traktować je inaczej niż każdy inny produkt tej aktywności, na przykład wyobraźnię lub pamięć (Nęcka, Orzechowski, Szymura, 2008; Jaśkowski, 2009; Kahneman, 2011; LeDoux, 2017).

W ujęciu *Mindfulness* praktykuje się więc traktowanie myśli jak każdego innego wydarzenia mentalnego, które ma swój początek i koniec. Myśli poruszają się płynnie lub skokowo, mają znaczenie, ale również nie mają żadnego znaczenia i można traktować je jako zjawisko samo w sobie, w które za pomocą uwagi można wejść, ale można też z niego wyjść, używając uwagi (Teasdale, Williams, Segal, 2014; Williams, Penman, 2014; Kabat-Zinn, 2018). Jest to możliwe właśnie dzięki odrębności funkcji uwagi od innych funkcji mózgowych (Nęcka, Orzechowski, Szymura, 2008; Jaśkowski, 2009). Choć uwaga w pewnych podstawowych automatycznych (wrodzonych) mechanizmach ściśle współpracuje z innymi funkcjami umysłowymi, na przykład ze zmysłami, to wyraźnie ma również potencjał związany z inną funkcją umysłową, którą jest wola (Nęcka, Orzechowski, Szymura, 2008; Jaśkowski, 2009). Uwaga podąża za wzrokiem zupełnie automatycznie i wzmacnia bodźce przyjmowane wzrokowo, powodując, że ich siła jest w danym momencie (tj. percepcyjnym) większa niż innych bodźców, na przykład słuchowych, czuciowych. Dopiero siła innych niż wzrokowe bodźce musi być w danym momencie znacząco większa, by uwaga podążyła automatycznie za nimi, a ściśle za siłą danego bodźca (Nęcka, Orzechowski, Szymura, 2008; Jaśkowski, 2009). Gdy natomiast zamknie się oczy, od razu można poczuć, że uwaga „rozchodzi się” na inne zmysły, zmieniając proporcje rozłożonego ciężaru – dzięki temu można uświadomić sobie, że wyostrza się to, co słyszeć lub to, co czuć. To trening uwagi jest właśnie jed-

na z fundamentalnych strategii oddziaływania w ujęciu *Mindfulness* (Kabat-Zinn, 2018). Do takiego treningu niezbędna jest wola i świadomość tego, czym jest terazniejszość, gdy spojrzy się na nią w świetle wiedzy z psychofizjologii.

Otóż terazniejszość dzieje się w ciele i we wszystkich procesach, które mają miejsce w określonej chwili percepcyjnej i w związku z tymi myślami, w których w danym momencie zanurzona jest uwaga (Kabat-Zinn, 2018). Jeśli negatywistyczna, bezrozumna narracja spontaniczna absorbuje uwagę, trzymając ją w przeszłości lub w przyszłości, to nie znaczy, że terazniejszość przestała istnieć. Wręcz przeciwnie, istnieje ona nadal, ale doświadcza jej ciało tego, kto myśli. Jak wspominałem wyżej, za myślami podążają reakcje fizjologiczne. Myśleniu negatywistycznemu towarzyszy obniżenie nastroju, a to oznacza zupełnie inną konfigurację neurochemiczną niż w sytuacji dobrego nastroju. W sprzężonej z negatywistyczną narracją konfiguracji neurochemicznej ciało doświadcza napięcia ściśle związanego z tą konfiguracją. Myśląc o tym, że coś jest złe, będzie złe, było złe, produkcja hormonów stresu (poczucia zagrożenia) wzrasta, a produkcja hormonów szczęścia (poczucia bezpieczeństwa) maleje (Stahl, 2008; Seligman, 2011). Generuje to mnóstwo zmian w różnych układach organizmu. W układzie oddechowym następuje przyspieszenie oddechu i zmniejszenie pojemności pobieranego powietrza. W układzie krwionośnym dochodzi do przyspieszenia krążenia (wzrostu ciśnienia) i zwiększenia częstotliwości uderzeń serca (pulsu). W układzie trawiennym następuje chwilowe przyspieszenie procesów trawiennych, po czym silne spowolnienie. Kurczliwość mięśni przybiera na sile i częstotliwości, a rozkurczliwość spowalnia (Stahl, 2008; Seligman, 2011). Pod wpływem negatywistycznej narracji w ciele obserwuje się również wiele innych skutków¹⁵. Procesy zachodzące w ciele w czasie, w którym uwaga podąża za treścią wewnętrzną, negatywistyczną, bezrozumną narracją spontaniczną, są realne i dzieją się tu i teraz, a zatem są terazniejszością! Jeśli nie skupi się uwagi na terazniejszości, to nie wyjdzie się z błędnego koła tej narracji. Tak więc trening intencjonalnego kierowania uwagą po to, by za każdym razem, gdy podąży za negatywistyczną narracją, wróciła do terazniejszości, prowadzi w istocie do wytworzenia wewnętrznej przestrzeni umysłowego kontaktu z terazniejszością (Kabat-Zinn, 2018). W tym treningu spontaniczne myśli tworzące negatywistyczną narrację nie mogą być traktowane inaczej niż wydarzenia mentalne, a ciało musi być przestrzenią świadomego kontaktu z terazniejszością poprzez jego doznania. Dlatego podstawową techniką tego treningu jest tak zwana medytacja kierowana, w której kluczową rolę odgrywa intencja uważnej czynności (Kabat-Zinn, 2018).

15 Związek konkretnych reakcji zachodzących w organizmie pod wpływem myśli jest bardzo dobrze udokumentowany w badaniach empirycznych na gruncie zarówno psychologii i wielu jej dziedzin, jak i neurobiologii, neuronauki i medycyny.

Medytacja kierowana, mózg i samopoczucie

Jedną z najbardziej podstawowych medytacji kierowanych jest medytacja oddechem, w której chodzi wyłącznie o intencjonalnie uważne oddychanie, z założeniem, że przebiega ono w naturalnym dla danego człowieka rytmie (Teasdale, Williams, Segal, 2014; Williams, Penman, 2014; Kabat-Zinn, 2018). Jak wynika z wielu badań nad wpływem kilkuminutowej medytacji oddechem, tylko przekierowanie uwagi na sam proces oddychania i uważne, wewnętrzne, pozbawione werbalizacji obserwowanie tego procesu i odczuwanie go w ciele natychmiastowo wpływają na mózg, zmieniając jego elektromagnetyczność korową (van Lutterveld i wsp., 2017). W trakcie tej czynności następuje automatyczna zmiana w konfiguracji podstawowych częstotliwości fal elektromagnetycznych, co *de facto* oznacza, że sprzężone z dużym pobudzeniem organizmu fale beta ustępują zyskującym przewagę falom alfa, które sprzęgają się ze stanem odpoczynku, ukojenia, uspokojenia, poczucia bezpieczeństwa (van Lutterveld i wsp., 2017).

Badania długoterminowe wykazały, że po roku regularnej medytacji oddechem, trwającej dziesięć minut i praktykowanej tylko raz w tygodniu przez osoby z utrwaloną konfiguracją korowego pobudzenia elektromagnetycznego zdominowanego przez fale beta (doświadczające różnych skutków tego stanu, np. wzmożonej nerwowości, różnych form bezsenności, częstej goniwity negatywnych myśli), zaobserwowano u tych osób trwać zmianę nie tylko w zakresie symptomów psychicznych i behawioralnych, ale również w zakresie konfiguracji korowej aktywności elektromagnetycznej, w której obecność fal beta była istotnie różna niż fal alfa. Nie dziwi więc fakt, że to właśnie osoby regularnie medytujące, jak wynika z badań empirycznych, przejawiają najniższe parametry lęku wyjściowego w efekcie takiego treningu (van Lutterveld i wsp., 2017).

Medytacja kierowana to technika pozwalająca trenować kierowanie uwagą zgodnie z własną intencją, nie pozwalając jej w istocie podążać spontanicznie za toksyczną narracją (Kabat-Zin, 2018). Dzięki medytacji kierowanej nie trzeba prowadzić częstokroć frustrującej walki z trudnymi myślami, wystarczy ćwiczyć świadome wyjmowanie z nich swojej uwagi, traktując je jak wydarzenia mentalne, które pojawiają się i znikają – tylko uwagą można je zatrzymywać, a więc również porzucać (Teasdale, Williams, Segal, 2014; Kabat-Zin, 2018). Konieczne jest zatem trenowanie uwagi, żeby nie zatrzymywać w polu percepcyjnym myśli negatywistycznych. To dlatego między innymi w medytacji kierowanej ważne jest nie tylko świadome obserwowanie swojego oddechu, ale i całego ciała w tym, czego doświadcza ono w danym momencie, a zwłaszcza w momencie nasilonego napięcia pod wpływem negatywistycznej narracji (Teasdale, Williams, Segal, 2014;

Kabat-Zin, 2018). W ten sposób same myśli nie tylko mogą zostać porzucone za pomocą uwagi na rzecz doznań w ciele, ale również mogą zostać skutecznie potraktowane (np. podważone za pomocą technik poznawczo-behawioralnych) z perspektywy obserwatora, a nie wchłoniętego przez nie uczestnika.

Obserwowanie siebie w swojej cielesności pozwala na większy kontakt z teraźniejszością i jednocześnie wyznacza granicę między Ja cielesnym obecnym tu i teraz, prawdziwym a Ja interpretacyjnym, wynikającym z nacechowanej oceną i wartościowaniem narracji zdominowanej przez werbalizację). Bycie obserwatorem własnych doznań fizycznych i psychicznych, w tym rozmaitych wydarzeń mentalnych, ułatwia utrzymywanie dystansu wobec rzeczywistości interpretacyjnej, pełnej subiektywizmu i zniekształceń poznawczych (Teasdale, Williams, Segal, 2014; Kabat-Zin, 2018).

Podobny rezultat można osiągnąć, praktykując za pomocą sterowania uwagą wykonywanie rozmaitych rutynowych czynności, takich jak sprzątanie, mycie się, jedzenie itp. Trenując uważność w czynności wykonywanej w danym momencie, zyskuje się pełniejszy jej wymiar. Uważnie obserwując choćby własną czynność jedzenia i płynące z niej doznania, wzbogaca się paletę tych doznań i jednocześnie utrudnia oddalanie się od tej czynności w czas i przestrzeń wynikające ze spontanicznej narracji (Teasdale, Williams, Segal, 2014; Kabat-Zin, 2018). To dlatego ogromnie ważne jest, by trenując postawę nieoceniającego obserwatora, intencjonalnie redukować jednocześnie ocenianie tego, co się obserwuje (Teasdale, Williams, Segal, 2014; Stark, 2017; Kabat-Zin, 2018). Techniką medytacyjną może więc być wszystko, jeśli spełnia podstawowe kryteria uważnego uczestnictwa w teraźniejszości.

Dziennik malarski jako narzędzie samoobrony

Dziennik malarski może być przejawem spontanicznej aktywności poznawczej, a także artystycznej aktywności, ale nie oznacza to, że musi mieć artystyczny cel. Podobnie jak dziennik literacki malarska forma wypowiedzi jest przykładem wyrażonej przez autora potrzeby wypowiedzenia się. Jeśli tej formie aktywności towarzyszy intencja wytworzenia dzieła sztuki (literackiego, malarskiego, muzycznego), to z pewnością realizacja tego celu będzie przynajmniej częściowo podporządkowana pojęciom związanym z artystyczną wartością, na przykład w zakresie samej formy wyrazu. Jeśli jednak cel dziennika nie jest związany z potrzebą wytworzenia dzieła sztuki, ale ma całkowicie osobiste motywacje, na przykład danie upustu własnym emocjom, to przestaje być dziełem *per se*, a zaczyna być czynnością

pomocną w radzeniu sobie z wewnętrzną frustracją. Oczywiście jedno nie wyklucza drugiego, ale cel artystyczny nie musi być zbieżny z celem osobistym i odwrotnie.

Dziennik malarski Weroniki Naszarkowskiej-Multanowskiej jest przykładem dzieła artystycznego, ale wynikłego z osobistych, a nie artystycznych celów. Można powiedzieć, że początkowo było to niejako przypadkowe dzieło artystyczne czy też walor artystyczny dziennika był jego drugoplanowym aspektem w porównaniu do pierwszoplanowej emocjonalnej potrzeby poprawienia sobie nastroju. Z założenia nie realizuje on więc dążeń artystycznych malarki, ale potrzebę uporania się z wewnętrzną frustracją dnia codziennego, a przede wszystkim z silnym napięciem psychofizycznym, którego artystka doświadcza w okresach niemocy twórczej. Jak wynika z wypowiedzi malarki, potrzeba malowania jest u niej sama w sobie na tyle ważna i silna, że manifestuje się niezależnie od tego, czy doświadcza ona w danym momencie poczucia wzrostu, czy też spadku energii twórczej.

W okresach wzrostu energii twórczej malarka tworzy obrazy o tematyce ściśle związanej z jej aspiracjami artystycznymi, które wymagają umiejętności i czynności malowania traktowanej jako środek do celu, a nie cel sam w sobie. Wśród tych dążeń artystycznych jest więc napięcie między kolorami, zamierzona rezygnacja z perspektywy klasycznej na rzecz dążenia do wydobycia głębi jedynie za pomocą koloru, czasami też zaskakująco silne zderzenie płaszczyzn koloru. Te formalne aspekty swoich zawodowych dążeń Naszarkowska-Multanowska realizuje w tematyce zdominowanej przez wnętrza o wyrażnie scenograficznym charakterze, co w sposób nieunikniony wynika również z jej bogatego doświadczenia zawodowego jako scenografki telewizyjnej i teatralnej. W jej obrazach widać więc grę kolorów ścierającą się z niemal rozsypującymi się płaszczyznami wzorzystych tkanin. Obrazy malarki pozbawione są figuratywnej narracji, a nie będąc w ścisłym tego słowa znaczeniu obrazami abstrakcyjnymi, zdają się graniczne zarówno w formie, jak i w treści. Pozorna nieudolność w formalnej warstwie elementów figuratywnych jest celowym zabiegiem na rzecz dążenia do zmaksymalizowania wpływu płaszczyzn koloru na treść obrazu i na odbiorcę. Podobnie sam temat elementów figuratywnych jest celowo strywalizowany, bo nie chodzi w nim o martwą naturę jako dążenie artystyczne, ale o melancholię dnia codziennego, wyrażoną w zniekształceniach formy. Tę aurę melancholii Naszarkowska-Multanowska wydobywa w swoich obrazach właśnie ze swoistego lekceważącego potraktowania zarówno elementów figuratywnych, jak i samej perspektywy. Ujmując rzecz z punktu widzenia psychologii, w melancholii nie postrzega się świata o ostrych, zwartych i proporcjonalnie skonfigurowanych krawędziach tworzących łań i porządek (Hammen, 2006; Seligman, 2011). W melancholii nie tylko zacierają się granice czasoprzestrzenne, ale wiele elementów nawet bardzo proporcjonalnych

może wydawać się mocno zniekształconymi – analogicznie do zniekształceń poznawczych w schematach myślenia zwerbalizowanego (Hammen, 2006; Beck, 2011; Seligman, 2011). Wrażenie rozsypywania się przestrzeni w obrazach artystki koresponduje zatem ze stojącym w miejscu czasem, a figury pozostawione w nieładzie są nie tylko nasycone zniekształceniem percepcyjnym, ale również melancholijnym zaniedbaniem – jakby były tylko z konieczności, a nie dla użyteczności. To dlatego w obrazach Naszarkowskiej-Multanowskiej symboliczna melancholijna pustka wzmocniona jest przez równie melancholijną ulotność przestrzenną. Można mieć wrażenie, że wnętrza obrazów malarki powstały nie tylko w nerwowym pośpiechu, ale również w nerwowej obawie, że za chwilę znikną i nie pozostanie po nich ślad. Obrazy te są więc swoistym zapisem melancholii, uwidaczniającej się w napięciu kolorystycznym wzorzystych płaszczyzn i będącej jednocześnie dążeniem artystycznym równoprawnym z napięciem kolorystyczno-przestrzennym.

Natomiast dziennik malarski jest zapisem codzienności, ale nie dla niej samej, tylko dla autorki, która jest w tym zamierzeniu nie tylko narratorką, ale również centralną postacią – bohaterką, wokół której kręci się cały świat. Nie można więc powiedzieć, że dziennik malarski Weroniki Naszarkowskiej-Multanowskiej jest zapisem rzeczywistości czy też refleksji na temat rzeczywistości, czego można by się spodziewać po samej idei dziennika. Wyraźnie jednak wynika z treści omawianego dziennika, że jest on zapisem Ja subiektywnego autorki, wytwarzanego w zderzeniu ze zróżnicowaną rzeczywistością. Autorka nie przedstawia w nim świata i ludzi, tylko siebie i fragment świata, który jej dotyczy w danym momencie. Wygląda to tak, jakby subiektywna narracja wewnętrzna artystki znalazła się wprost na kartach tego dziennika. Wyraźna emocjonalność artystki jest tak silnie scentralizowana, że nawet wtedy, gdy pojawiają się inni ludzie, można odnieść wrażenie, że są oni nieemocjonalni, choć zdecydowanie zachowują status bodźca wyzwalającego emocje.

Dziennik malarski jako medytacja kierowana

Malarka poczuła potrzebę malowania dziennika w związku z coraz dłuższymi i coraz bardziej dojmującymi okresami niemocy twórczej, przy jednoczesnym poczuciu, że życie sprowadza na nią coraz trudniejsze doświadczenia, na przykład choroby, problemy bytowe czy inne nagłe i trudne wyzwania życiowe – osobiste, społeczne, rodzinne. Początkowo dziennik był malowany tylko dla siebie i nikomu nie był pokazywany. Malarka podkreśla, że dotyczy on tylko potrzeby malowania, która jest równie silna wtedy, gdy nie może ona malować obrazów realizujących jej dążenia artystyczne i cele zawodowe. Już sama czynność malowania jest dla

Naszarkowskiej-Multanowskiej tak dużą przyjemnością, że wystarczy jako motywacja, dając wyraźną poprawę nastroju. Co więcej, ta przyjemność nie wiąże się z tym, co zostanie namalowane, ale z samym faktem malowania. Stąd tematy dziennika malarskiego są zupełnie prozaiczne. To analogiczny do dziennika literackiego zapis spostrzeżeń, odczuć i wrażeń artystki, która broni się przed rosnącą frustracją twórczą i życiową. Jest to jednak zapis malarski, a więc odzwierciedla myślenie obrazem, tudzież wzrokowe.

Bez wątpienia ten intuicyjny, samoobronny gest malarki wpisuje się w ideę medytacji kierowanej, realizując podstawowy cel tej techniki, a więc poprawę nastroju. Autorka często podkreśla, że sama czynność malowania daje jej tak wiele przyjemności, że w trakcie jej wykonywania nic innego nie ma znaczenia. O to właśnie chodzi w czynności, którą traktuje się intencjonalnie i z całkowitą uważnością – jako cel sam w sobie! Nabiera to jeszcze większej wartości psychologicznej, gdy uświadomimy sobie, że autorka nie dokonuje oceny tego, jak maluje, gdy maluje dziennik, bo nie ma to dla niej większego znaczenia. Wielokrotnie podkreśla, że w dzienniku wszystko „przejdzie”, każda nieudolność i poślizgnięcie pędzla – w przeciwieństwie do sytuacji malowania obrazu realizującego cele artystyczne. Wtedy samo malowanie już nie wystarcza, a towarzyszy mu nieustające wewnętrzne ocenianie tego, co malarka chce osiągnąć w obrazie. Dlatego między stanem emocjonalnym towarzyszącym malowaniu dziennika a emocjami pojawiającymi się podczas malowania obrazu jest istotna różnica, jak wynika z rozmów z malarką. Malowanie obrazów to ciągłe mocowanie się z frustracją, podczas gdy malowanie dziennika zapewnia czystą przyjemność – nawet jeśli treścią są kwestie niezbyt przyjemne.

Z perspektywy psychologicznej rola dziennika malarskiego w życiu Naszarkowskiej-Multanowskiej jest fundamentalna, bo wywołuje przeciwważne do frustracji stany psychiczne i chroni artystkę przed utonięciem w sile samonapędzającego się negatywizmu. Z perspektywy kilku lat, w ciągu których powstaje dziennik (od roku 2009), artystka zauważyła, że okresy niemocy twórczej stały się krótsze i mniej dojmujące, a zdarza się, że okresy przyptywu siły twórczej są znacznie dłuższe i bardziej owocne niż w latach, kiedy nie prowadziła dziennika. Taki rezultat nie dziwi w świetle przytoczonych wyżej informacji o podstawowych mechanizmach psychofizjologicznego podłoża stresu. Skoro artystka doświadcza przyjemności, uspokojenia i ukojenia, malując dziennik, to znaczy, że czynność ta wyraźnie stymuluje w niej wydzielanie serotoniny, dopaminy, endorfin, oksytocyny i hamuje jednocześnie wydzielanie glikokortykosteroidów, czyli hormonów stresu.

Warto zauważyć, że intuicyjne poszukiwania ratunku dla siebie samego w chwilach silnie spadającego nastroju pod wpływem często „znoszących” człowieka fal negatywizmu mogą nie tylko okazać się pomocne, ale również przypadkowo spełniać

kryteria podstawowych, zweryfikowanych empirycznie technik psychologii stosowanej. Weronika Naszarkowska-Multanowska postanowiła naturalną kolejną rzeczą sięgnąć po to, co jest dla niej najważniejsze w jej codziennej aktywności i jednocześnie jest jej naturalnym sposobem komunikowania się ze sobą i otoczeniem. Myślenie nie sprowadza się bowiem tylko do werbalizacji, ale ma prostsze formy, takie jak choćby obraz czy dźwięk i już one mogą wystarczyć, by nie tylko wyrazić określoną treść, ale również posłużyć do przeformułowań negatywistycznej, subiektywnej narracji wewnętrznej. W dzienniku artystki jest wiele sytuacji z codzienności, które są wyraźnie nasycone silnymi przeżyciami wewnętrznymi, na przykład lękiem. Dziennik pozwala jednak nie tylko zdystansować się od nich poprzez zmianę nastroju samą czynnością malowania, ale również nadać wcześniejszym przeżyciom i zdarzeniom inny walor – humorystyczny, kontemplacyjny itp. W ten sposób dziennik staje się intuicyjnie trafnym, osobistym, autoterapeutycznym narzędziem zmiany nastroju i jednocześnie przestrzenią dialogu z własnym Ja. To właśnie ten swoisty dialog pozwala autorce spowolnić szybkie myślenie i nazwać własne odczucia oraz nastawienie do codzienności, a zarazem kontrolować formę ich wyrazu.

Dziennik malarski, komunikacja i przeformułowania zwerbalizowane

Dodatkowy pozytywny skutek prowadzenia dziennika malarskiego wyniknął z przestrzeni kontaktów społecznych autorki. To naturalne, że w okresach spadku nastroju człowiek wycofuje się z kontaktów społecznych, przyjmując kierunek wewnętrzny we własnym przeżywaniu. Naszarkowska-Multanowska nie jest pod tym względem wyjątkiem. Nie oznacza to jednak, że nie potrzebuje kontaktu z ludźmi. Jak wiadomo, podtrzymywanie więzi społecznych jest jednym z podstawowych warunków dobrostanu psychicznego (Hammen, 2006). Malując dziennik, autorka ogląda siebie i własne przeżycia, ale również uczy się dostrzegać więcej przyjemnych chwil w codziennym funkcjonowaniu. Sieć kontaktów społecznych, którą tworzy rodzina i przyjaciele malarki, jest dla niej ważną przestrzenią przejawiania się jej emocjonalności. Z tego powodu w którymś z okresów prowadzenia dziennika artystka na pytanie „Co słysząc?”, zadane mailem przez kilku przyjaciół, odpowiedziała, wysyłając zdjęcie jednej z kart swojego dziennika. Jak łatwo się domyślić, gest ten spotkał się ze zrozumieniem, współodczuwaniem i entuzjazmem. Okazało się bowiem, że osoby otrzymujące mailem karty dziennika reagują spontanicznie, wyraźnie wskazując, że w tym, co zobaczyły, rozpoznają również swoje własne doświadczenia emocjonalne. Zmotywowana w ten sposób

autorka zaczęła używać dziennika dodatkowo jako formy komunikowania się z wąską grupą kilku najbliższych osób za pomocą poczty elektronicznej, tym samym również stymulując i wzmacniając wewnętrzny efekt poprawy nastroju. W ten sposób, niejako przypadkowo i z konieczności, wyłonił się istotny element dziennika, a mianowicie tytuły poszczególnych jego kart. Artystka nie zwracała uwagi na ten aspekt (najwcześniejsze karty nie mają tytułów), dopóki nie okazało się, że tytułu potrzebuje nie tyle sama karta, ile mail do przyjaciół zawierający określoną kartę dziennika. Warto mieć świadomość, że dla artysty wizualnego obraz jest twierdzeniem – czego wyrażnie i skutecznie dowodził już w latach sześćdziesiątych XX wieku Rudolf Arnheim w swoich fundamentalnych pracach o myśleniu wzrokowym (Arnheim, 2004; 2011).

Dziennik zyskał więc praktyczny, ale również istotny z perspektywy psychologicznej i artystycznej dodatkowy element w postaci tytułu. Nadawanie tytułu każdej jego karcie jest od tamtej pory „kropką nad i”, dodawaną po namalowaniu karty. Oczywiście wybór tematu zarówno w początkowych etapach tworzenia dziennika, jak i obecnie jest związany z tym, co danego dnia autorkę najbardziej zaabsorbuje – poza całkowicie bazowo absorbującą potrzebą malowania w czasie niemożności tworzenia obrazu. Tytuły kart dziennika stały się więc nie tylko ich identyfikatorami, ale i współwystępującą z obrazem dodatkową formą wyrazu siebie, choć tylko częściowo, bo tytuł dotyczy karty dziennika, a nie samej bohaterki dziennika, choć jest ona centralną postacią jej treści.

Warto zauważyć, że tytuły są możliwie najprostsze i najczęściej oznajmujące. Jeśli przywołać tak zwane techniki poznawczo-behawioralne, najskuteczniejsze wraz z *Mindfulness* na gruncie psychologii stosowanej formy oddziaływania w zaburzeniach lękowych i depresyjnych, to warto zauważyć, że wśród nich jedną z fundamentalnych jest modyfikowanie zniekształceń poznawczych (Beck, 2011). Do tego celu konieczne jest posługiwanie się językiem, a jego struktura jest intensywnie wykorzystywana do przeformułowań tego, co myślane w języku, skrajnie subiektywne i negatywistyczne, na to, co realistyczne, faktograficzne i hamujące spadek nastroju lub nawet poprawiające go (Beck, 2011). Przykładem może być różnica między stwierdzeniami: „Głupia czapla wyskoczyła mi na drogę i przez nią mało serce mi nie pękło” a „Nagle na łąkach pojawiła się biała czapla” (jak proponuje Naszarkowska-Multanowska w jednej z kart swojego dziennika). W pierwszym stwierdzeniu jest wyraźne wartościowanie ujemne, a w drugim zwykłe stwierdzenie faktu. Pierwsze stwierdzenie jest przykładem schematu wartościowania ujemnego, który regularnie stosowany obniża nastrój

i utrzymuje go na niskim poziomie¹⁶. Drugie stwierdzenie nie jest nacechowane ujemną oceną, a więc bliższe jest nie tylko obiektywnej rzeczywistości, ale również wyraża postawę uczestniczącego obserwatora, ale nie oceniającego. Nawet w tytułach, w których zostają użyte przymiotniki lub inne części mowy wyraźnie oceniające, takie jak określenie „cudownie” w tytule *Jak cudownie nawet gdy sptonie konfitura brzoskwiniowa [...]*, nie wydaje się to mieć charakteru wymuszonego optymizmu w obliczu kłopotu, którym jest choćby przypalenie konfitury. W takiej sytuacji przymiotnik raczej wskazuje na akceptację zaistniałej sytuacji i towarzyszącą tej akceptacji świadomość, że sytuacja już się dokonała i nie da się jej cofnąć. Nawet tytuł fundamentalnej dla ujęcia *Mindfulness* książki Jona Kabata-Zina *Życie, piękna katastrofa* wskazuje na taki, a nie inny wydźwięk przymiotnika użytego w odniesieniu do życia. Tytuły kart pamiętnika malarskiego Weroniki Naszarkowskiej-Multanowskiej tworzą więc również przestrzeń przeformułowań doświadczonej frustracji i niejako uzupełniają treść malarską.

Ryzyko związane z dziennikiem malarskim

Po wielu latach od zainicjowania dziennika malarskiego i regularnie doświadczanych przez autorkę pozytywnych reakcji kilkorga osób, którym jego karty były udostępniane w ramach przyjacielskiego dialogu, jego podstawowa rola, to znaczy regulowanie spadków nastroju i okresów niemocy twórczej w życiu autorki, pozostaje niezmienna, ale dziś konfiguruje się już z dodatkowymi funkcjami. Oprócz tego, że dziennik jest narzędziem komunikacji społecznej, to dodatkowo stał się jeszcze przestrzenią kontrolowania tej komunikacji na linii nadawca – odbiorca. Nastrój odbiorcy nie jest tu bez znaczenia. Nie można więc wykluczyć, że sam fakt okresowego udostępniania dziennika już nie tylko drogą poczty elektronicznej i nie tylko garstce osób, z którymi kontakt ma faktyczną dodatnią wartość dla autorki, ale również na profilu społecznościowym przynajmniej kilkudziesięciu znajomym, wśród których są także osoby nienależące do grona bliskich, wpływa na funkcję dziennika, zacierając jego podstawowy cel. Niesie to ryzyko zachwiania równowagi między wpływem dziennika na artystkę a jego oddziaływaniem na inne osoby, które stają się aktywne i życzliwe, jednak – chcąc nie chcąc – publicznością tego dzieła. Jeśli artystka zachowa kontrolę nad tą równowagą i nie ulegnie pochlebstwom oraz własnym wyobrażeniom o oczekiwaniach dalszego odbiorcy, to z dużym prawdopodobieństwem dziennik pozostanie w swej

16 Prowadząc, prędzej czy później, do ogólnego wrażenia, że wszystkie czaple lub wszystkie nagle wyskakujące na drogę zwierzęta, a być może i ludzie są głupi, co w warstwie ukrytej może nieść potwierdzenie przekonania pośredniczącego, że świat jest głupi i niewiele wart.

podstawowej funkcji istotnie sprawczy. Jeśli jednak autorka ulegnie poklaskowi lub zniekształceniom poznawczym o publiczności, to może wpaść w pułapkę frustracji związanej z potrzebą zyskania aprobaty społecznej i manipulować treścią dziennika, spekulując, co może bardziej spodobać się tym, którzy go oglądają. A to już niesie poważne ryzyko, że dziennik zmieni charakter z narzędzia psychologiczno-artystycznego na projekt artystyczny o psychologicznym, ale jednocześnie komiksowo-satyrycznym wydźwięku. Wyraźnie widać zatem, że nawet skuteczne i świetnie dopasowane indywidualnie narzędzie autoterapeutyczne może stracić swoją moc, jeśli wymknie się z rąk i zmieni się jego kontekst.

Tymczasem dziennik liczy już kilka tysięcy kart, a jego wartości psychologiczna i artystyczna łączą się ze sobą, tworząc przestrzeń niepowtarzalną i wysoce oryginalną na styku nauk humanistycznych, społecznych, przyrodniczych i medycznych. Dziennik malarski Weroniki Naszarkowskiej-Multanowskiej jednoznacznie potwierdza, że sztukę można tworzyć i interpretować dzięki wiedzy o zjawiskach psychicznych, integrując ze sobą przestrzenie dziedzin naukowych.

Bibliografia

- Arnheim R. (2004), *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Łódź: Wydawnictwo Officyna.
- Arnheim R. (2011), *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Beck J.S. (2011), *Cognitive Behavior Therapy. Basics and Beyond*, New York: Guilford Press.
- Brower K.J. (2001), *Alcohol Effect's on Sleep in Alcoholics*, „Alcohol Research and Health”, vol. 25(2), s. 110–125.
- Carlson N.R. (2005), *Foundations of Physiological Psychology*, Boston: Pearson Allyn & Bacon.
- Cozolino L.J. (2004), *Neuronauka w psychoterapii*, przeł. J. Gilewicz, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Damasio A. (2018), *Dziwny porządek rzeczy. Życie, uczucia i tworzenie kultury*, przeł. A. Jankowski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Goleman D., Lama D. (2004), *Destructive Emotions and How We Can Overcome Them. A dialogue with The Dalai Lama narrated by Daniel Goleman*, London: Bloomsbury.
- Hammen C. (2006), *Depresja. Modele kliniczne i techniki terapeutyczne dla praktyków i pacjentów*, przeł. M. Trzebiatowska, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Jaśkowski P. (2009), *Neuronauka poznawcza. Jak mózg tworzy umysł*, Warszawa: Wydawnictwo Vizja Press.
- Kabat-Zinn J. (2018), *Życie, piękna katastrofa*, przeł. R. Skrzypczak, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Kahneman D. (2011), *Thinking Fast and Slow*, London: Penguin Books.
- Kalat J.W. (2006), *Biologiczne podstawy psychologii*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- LeDoux J. (2017), *Lęk. Neuronauka na tropie źródeł lęku i strachu*, przeł. M. Hołot, K. Wołoszyn-Hołot, Kraków: Copernicus Center Press.
- Longstaff A. (2009), *Neurobiologia*, przekł. zbiorowy pod red. A. Wróbla, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Luttrell R. van, Dellen E. van, Pal P., Yang H., Stam C.J., Brewer J. (2017), *Meditation is associated with increased brain network integration*, „Neuroimage”, vol. 158, s. 18–25, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2017.06.071>
- Martin P. (2011), *Umysł, który szkodzi. Mózg, zachowanie, odporność i choroba*, przeł. P. Turski, Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B. (2008), *Psychologia poznawcza*, Warszawa: Academica Wydawnictwo SWPS, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Padesky Ch.A., Greenberger D. (2004), *Umysł ponad nastrojem. Podręcznik terapeuty*, przeł. M. Sota, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Rachdaoui N., Dipak K.S. (2017), *Pathophysiology of the Effects of Alcohol Abuse on the Endocrine System*, „Alcohol Research: Current Reviews”, vol. 38(2), s. 255–276.
- Reber A.S., Reber E.S. (2008), *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, przeł. J. Kowalewska, G. Mizera, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Schwartz M. (2018), *Strážnicy mózgu. Neuroimmunologia. Nowa nauka, dzięki której nasze mózgi będą zdrowsze i sprawniejsze*, przeł. M. Chojnacki, Kielce: Wydawnictwo Charaktery.
- Seligman M. (2011), *Flourish: A Visionary New Understanding of Happiness and Well-Being*, New York: Free Press.
- Stahl S.M. (2008), *Stahl's Essential Psychopharmacology. Neuroscientific Basis and Practical Applications*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Stark E. (2017), *Is Slowness the Essence of Knowledge?*, „The Psychologist”, vol. 30(7), s. 38–41.
- Teasdale J., Williams M., Segal Z. (2014), *The Mindful Way Workbook. An 8-week Program to Free Yourself from Depression and emotional Distress*, New York: The Guilford Press.
- Williams M., Penman D. (2014), *Mindfulness a Practical Guide to Finding Peace in a Frantic World*, London: Piatkus.

Ilustracje

Weronika Naszarkowska-Multanowska, Dziennik malarski (czasami zwany też pamiętnikiem), technika gwaszu na papierze. Wszystkie prezentowane poniżej karty mają rozmiar 33×40 cm, fot. D.J.Ż. i Klara Naszkowska

Źródło: archiwum autora, reprodukowane za zgodą Weroniki Naszarkowskiej-Multanowskiej



Ilustracja 1
Dziennik malarski, 2017:
*Kręgosłup boli, mrok zapada, a obraz
nie chce stanąć*



Ilustracja 2
Dziennik malarski, 2017:
*Nagle na łąkach pojawiła się biała
czapla*



Ilustracja 3
Dziennik malarski, 2017:
*Jak cudownie nawet gdy spłonie
konfitura brzoskwiniowa i gdy
przyjaciele przysłą dywanik
ratunkowy*



Ilustracja 4
Dziennik malarski, 2017:
*Pierwszy dzień na uniwersytecie.
Dużo obcej energii*



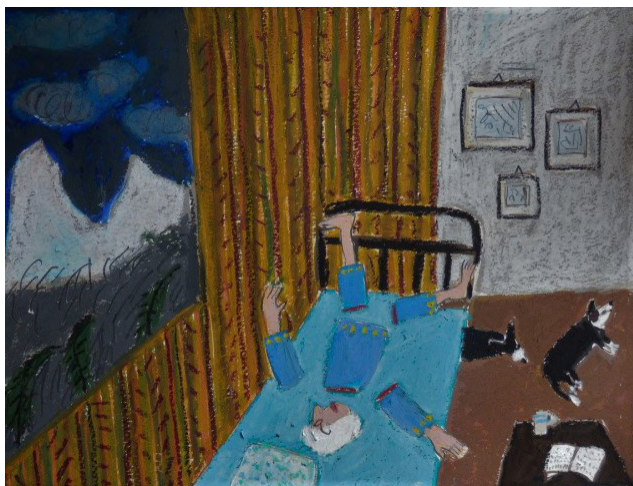
Ilustracja 5
Dziennik malarski, 2017:
Dylemat: iść nad morze czy malować?



Ilustracja 6
Dziennik malarski, 2017:
Są dni, w których tylko kolor daje satysfakcję



Ilustracja 7
Dziennik malarski, 2018:
Przy następnej wizycie Pan Daniel ma mierzyć poziom lęku. Już strach



Ilustracja 8
Dziennik malarski, 2017:
*Przyczyną głębokiej dezorientacji
może być halny, albo i nie*



Ilustracja 9
Dziennik malarski, 2016:
*Czasami MALOWANIE zabiera tyle
energii, że starczy tylko na bardzo
mały obrazek*



Ilustracja 10
Dziennik malarski, 2016:
*Czasem w bezsenną noc pojawi się
duch*



Ilustracja 11
Dziennik malarski, 2017:
*Czasem pogoda konweniuje z trudną
rozmową (z mężem)*



Ilustracja 12
Dziennik malarski, 2017:
*Są dni, w których tylko kolor daje
satysfakcję*



Ilustracja 13
Dziennik malarski, 2016:
*Nagle powstaje ochota na
namalowanie cyklu kwadratowych
obrazów*



Ilustracja 14
Dziennik malarski, 2017:
Najważniejsze zachować dystans

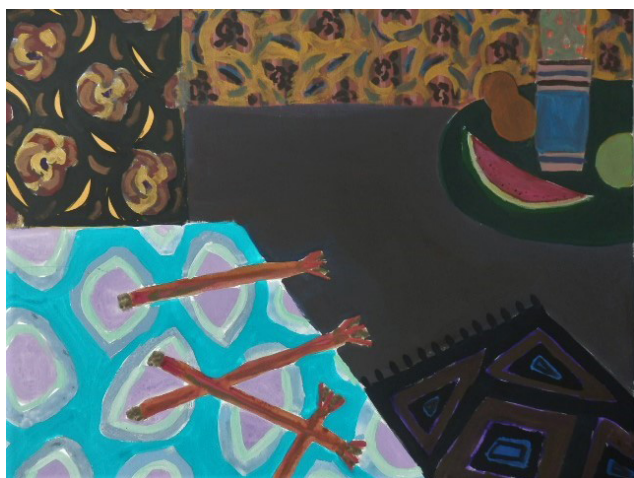
Weronika Naszarkowska-Multanowska, obrazy



Ilustracja 15
Martwa natura z arbuzem,
gwasz na płótnie
50×50 cm, 2017, fot. KN



Ilustracja 16
Czerwone pantofle,
gwasz na płótnie
50×50 cm, 2017, fot. KN



Ilustracja 17
Rabarbarowy I Ching,
gwasz na płótnie
50×60 cm, 2017, fot. KN

JAROSŁAW JANOWSKI
UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Wydział Artystyczny
Instytut Sztuk Pięknych

Prostota

Wstęp

Gestaltowska szkoła psychologii reakcję na ład opisała jako ewolucyjnie uwarunkowane sposoby organizacji spostrzeżeń, wychwytywanie regularności i tworzenie ich umysłowych reprezentacji. Za naczelną zasadę organizacji spostrzeżeń uznano upraszczanie. Teoria psychologii postaci była pierwszą koncepcją zakładającą aktywność postrzegającego umysłu, przeciwstawiając się tym samym biernej rejestracji bodźców. Dzisiaj percepcja rozumiana jest jako odbiór określonych konfiguracji bodźców. Na to, jaką konfigurację z całej mnogości informacji sensorycznej nasz aparat percepcyjny wychwytuje, a może wręcz wytwarza, wpływ ma to, co można określić jako prostota. Nasza percepcja jest nakierowana na proste układy, linie, rytmy i inne nieskomplikowane porządki. Z chaosu świata zewnętrznego wyłania się dla naszego umysłu to, co uporządkowane, regularne i proste. Teoria psychologii postaci podaje szczegółowe prawa, według których nasz aparat poznawczy wyłuskuje, a może wręcz buduje regularności i porządki z pogmatwanej rzeczywistości na podstawie danych sensorycznych. Gestaltysty sformułowali reguły procedury umysłowej, pozwalającej nam na wyłonienie figur z tła. Najważniejsze z nich to: **prawo podobieństwa**, mówiące, że obiekty podobne do siebie przynależą, tworząc pojedynczą figurę; **prawo bliskości**, sprawiające, że obiekty leżące blisko siebie spostrzegamy jako stanowiące jedną figurę; **prawo dobrej kontynuacji** albo **prawo domykania**, powodujące, że linie, które są przerwane, łączymy, widząc pojedynczą figurę; **prawo wspólnego losu**, powodujące, że obiekty poruszające się w tym samym kierunku stanowią jedną figurę oraz **reguła upraszczania**. Ta ostatnia, według psychologów postaci, to podstawowe prawo percepcji wzrokowej. Tak ją tłumaczy Rudolf Arnheim: „Odbiorca skłonny jest widzieć każdy wzór bodźcowy w taki sposób, by powstająca struktura była w zależności od warunków możliwie najprostsza” (Arnheim, 2004: 74).

Co jednak znaczy najprostsza? Myślę, że o ile reguły Gestalt pozwalają zrozumieć, jak w pewnych sytuacjach działa nasz system poznawczy, to tłumaczą tę

kwestię w sposób, który daje się ująć z większą prostotą. Podstawową cechą elementów, które tworzą nasz świat percepcyjny jest **pojedynczość**. Wszystkie reguły Gestalt można zatem sprowadzić do wychwytywania albo budowania pojedynczości. Nasz świat percepcyjny porządkujemy, a może lepiej powiedzieć – upraszczamy, poprzez odbiór tego, co **pojedyncze**.

Gdy widzimy grupę ptaków, są one podobne (prawo podobieństwa), blisko siebie (prawo bliskości) i podążają w tym samym kierunku (prawo wspólnego losu), są więc pojedynczym obiektem, stanowiąc zwarty szyk, na przykład jako klucz lecący na południe. Gdy w ciemności poruszają się światła samochodu albo błyszczące oczy kota, widzimy je jako jeden obiekt. Mnogość gwiazd na niebie została ujęta poprzez połączenie liniami w pojedyncze figury gwiazdozbiorów, ułatwiając zapamiętanie ich położenia względem siebie. Gdy widzimy stojącą postać człowieka na tle przemieszczającego się tłumu, staje się on pojedynczą figurą na tle chaotycznego tła. Figura budowana jest więc przez nasz aparat percepcyjny jako pojedynczy, integralny kształt, mający uchwytne dla naszego umysłu zasady. W bardziej skomplikowanych sytuacjach percepcyjnych musimy stworzyć hierarchię wymienionych reguł Gestalt, kierując się właśnie prostotą jako naczelną zasadą. Ambicją gestaltystów było sformułowanie zasad, które określili jako reguły organizacji spostrzeżeń. We współczesnej psychologii stały się one wiedzą podręcznikową (zob. Rathus, 2004: 220–222).

Percepcja zmysłowa w sztuce i nauce

Oprócz pojedynczości również regularność jest tym, na co jesteśmy wyczuleni w naszym spostrzeganiu. Dostrzeganie pewnych prawidłowości w przestrzeni i czasie umożliwiło nam i naszym zwierzęcym przodkom sukces ewolucyjny, wychwytywania tego, co stałe, pewne albo przewidywalne, było bowiem ważne, aby zdobyć pożywienie, schronić się, przetrwać, a w rezultacie przekazać dalej swoje geny i kulturę. Tak więc nie tylko wyodrębniamy pojedynczości, ale i wychwytywujemy pewne możliwie proste porządki jako cykle czy regularnie następujące przyczyny i skutki. Aby te regularności były użyteczne w naszej codzienności, muszą być możliwie proste do zapamiętania, zastosowania i zrozumienia. Z tej zdolności do dostrzegania reguł wykształciła się w kulturze zachodniej nauka, rozumiana jako systematyczny opis prawidłowości przy użyciu ogólnych praw, pozwalający przewidywać konkretne zjawiska.

Czy jednak kryterium prostoty jest istotne w przypadku naukowego opisu świata? Myślę, że nie odgrywa ono w nauce tak istotnej roli jak w radzeniu sobie

w naszych codziennych zmaganiach z rzeczywistością. Upraszczenie w poznaniu naukowym może prowadzić do fałszywych wniosków i nieuwzględniania wielu czynników istotnych dla formułowanych teorii naukowych. Jednak nasze nawyki dotyczące prostoty, związane ze spostrzeganiem mają wpływ na naukowy opis świata. Prostota jest wstępnym założeniem, które stawiamy wobec rzeczywistości, co ma wpływ na to, jak gromadzimy i porządkujemy wiedzę pochodzącą z doświadczenia, a więc również wiedzę naukową. Ernst Gombrich zwraca uwagę na związki upraszczających mechanizmów percepcyjnych z nauką i sztuką. Tłumaczy on działanie aparatu percepcyjnego za pomocą „zasady schematu i korekty”. Zgodnie z nią nasz umysł, analizując dane sensoryczne, stawia kolejne hipotezy, które zostają zmodyfikowane bądź odrzucone. Ten proces tworzenia kolejnych próbnych hipotez przebiega od najprostszej do coraz bardziej skomplikowanej. W percepcji polegamy najbardziej na hipotezie opartej na regularności i prostocie, z której rezygnujemy dopiero, gdy na podstawie dodatkowych danych zostanie ona obalona. Kolejna hipoteza będzie jednak najprostszą z możliwych. Gombrich w następujący sposób opisuje ten proces:

Bez określonego schematu wyjściowego, bez pierwszego próbnego domysłu, którym możemy się posługiwać, dopóki go nie odrzucimy, nigdy nie odnaleźlibyśmy sensu w miliardach wieloznacznych bodźców docierających do nas z otoczenia. [...] ażeby się uczyć, musimy popełniać błędy, a nie ma bardziej owocnych błędów niż te dane nam przez naturę, które każą zakładać, że wszystko w kontaktach z naszą chaotyczną rzeczywistością jest prostsze, niż nam się wydaje [...] słuszne jest twierdzenie, że kryterium upraszczania nie wywodzi się z doświadczenia, lecz przeciwnie, warunkuje wszelkie nabywane doświadczenia. [...] Badając świat widzialny, zakładamy, że wszystko jest proste, dopóki nie okaże się inne (Gombrich, 1981: 268).

Pierwszy budowany w umyśle schemat minimum jest korygowany i modyfikowany w konfrontacji z rzeczywistością. Gombrich „zasadę schematu i korekty” wykorzystuje do wyjaśnienia sposobu działania przedstawień obrazowych. Różnorodność widzianego świata jest na obrazach zredukowana do uproszczonych modeli, które określić można jako „obrazy konceptualne”. Natomiast reguły psychologii postaci są często świadomie stosowane przez artystów, projektantów graficznych i architektów. W pewnym sensie wszystkie osoby budujące przedstawienia obrazowe, a nawet wykonujące fotografie w mniej lub bardziej świadomy sposób muszą w swej pracy te prawa respektować i wykorzystywać. Reguły psychologii postaci prezentowane są za pomocą ilustracji i sprawdzają się świetnie odnośnie do sfery wizualnej. Jednak Gestalt jako szkoła psychologiczna miała ambicję

opisania nimi całości doświadczenia ludzkiego. Uważam, że wywiedzenie reguł Gestaltu z aktów percepcji dotyczących głównie sfery wizualnej ograniczyło znacznie możliwość wyjaśnienia sposobu rozumienia i porządkowania informacji przez człowieka. Gombrich z kolei swą „zasadę schematu i korekty”, którą wyjaśnia istotę przedstawień obrazowych, wywodzi z teorii metodologii nauki Karla Poppera (Gombrich, 2009: 113–114). Nauka jest wtórna wobec mechanizmów percepcyjnych i wykształciła się bardzo późno jako skonwencjonalizowany obszar jedynie w kulturze Zachodu. Podstawowe możliwości percepcyjne u zarania istnienia *homo sapiens* nie różniły się zapewne istotnie od naszych. Na tej zmysłowej bazie oparła się sztuka, która jest o wiele starszym wytworem kultury niż nauka. Gombrich w swoim opisie strategii artystów i istoty dzieła sztuki cofa się więc w czasie od metody naukowej do sztuki i ewolucyjnie ukształtowanych mechanizmów poznawczych. W ten sposób podkreśla on związki pomiędzy umysłowymi mechanizmami spostrzegania a nauką. Przedstawione przez niego podobieństwa dotyczące percepcji zmysłowej i metodologii naukowej w pewnym stopniu tłumaczą jej genezę i to, czym jest nauka, a także ukazują jej związki ze sztuką. Nauka wyodrębnia zjawiska, tworzy ich modele i wyjaśnia ich przyczyny. Tymczasem sztuka ukazuje zjawiska, czyniąc je bardziej wyrazistymi. Artysta jednak nie musi ich wyjaśniać, wystarczy, że je dostrzega i umie w jakiś sposób wyodrębnić albo wywołać przy użyciu modelu, który dziś nazywamy dziełem sztuki. W swej pracy artysta wykorzystuje mechanizmy poznawcze głównie związane z ludzką zmysłowością, a więc również „zasadę schematu i korekty”. Polega ona na tym, że umysł człowieka, czy to w procesie codziennych doświadczeń zmysłowych, czy tworząc teorie naukowe, stawia hipotezy, które – weryfikując – odrzuca i stawia nowe. Hipotezy są więc zasadami wykluczania, zakładającymi jakąś wersję rzeczywistości, odrzucającymi pewne możliwości. Stawiając hipotezy i falsyfikując je, ustalamy pewien porządek możliwy do ujęcia przez nasze umysły, który często w konfrontacji z czymś nowym i nieoczekiwanym musi ulec zmianie. Takim nowym doświadczeniem może być też kontakt z jakimś wytworem sztuki. W ten sposób z powodzi danych, z chaosu i szumu wyłaniają się figury i kontrastują z tłem. Figur tych nie należy rozumieć jedynie w wizualnym sensie. Można je traktować jako zrozumienie, nadanie koherencji, uchwycenie pewnego porządku. Wszelka skonceptualizowana regularność, na przykład rytmy przyrody, ruchy planet, ich położenie na niebie, falująca woda, rytm kroków konia, kołysanie się trzciny na wietrze, może stać się dla nas figurą wobec nieuchwytnego, chaotycznego tła. Obecność ładu w środowisku przykuwa uwagę. „Kontrast między porządkiem a nieporządkiem alarmuje nasze postrzeganie” (Gombrich, 2009: 6). Ład w naturze zaskakuje nas i jest źródłem szczególnych przeżyć o charakterze estetycznym. Myślę, że dzieje się

tak dlatego, że zjawiska, które możemy przewidzieć, na przykład ze względu na ich regularność, albo ogarnąć umysłem, zauważając jako wyłaniającą się z przypadkowego tła figurę, mogą warunkować nasze przetrwanie. Mechanizm upraszczania pozwala nam ten ład dostrzec, oddzielając go od tego, co chaotyczne, przypadkowe i czego nie jesteśmy już w stanie przetworzyć, zrozumieć, zapamiętać. Zdolność ta jest uwarunkowana ewolucyjnie i dzielimy ją z innymi organizmami. Można ją określić jako reakcję na ład, którego dostrzeżenie wymaga pewnego filtra, który upraszcza rzeczywistość. Człowiek rozwinął i wykorzystał zdolność widzenia ładu, kształtując różne wytwory kultury. Najważniejsze z nich to sztuka i systematyczny opis ładu świata, który zaowocował pojawieniem się metody naukowej. Obie te dziedziny odkrywają albo budują ład rzeczywistości, upraszczając ją do pewnych aspektów. Uważam, że ewolucyjnie ukształtowane odczuwanie ładu, polegające na wychwytywaniu tego, co regularne albo w jakiś sposób uporządkowane, jest podstawą przeżyć estetycznych.

Prostota w nauce

Czy prostota potrzebna jest w nauce mającej ujmować prawdę o złożoności świata przyrody, a nie upraszczać go? Karl Popper z punktu widzenia teorii poznania odrzuca użyteczność pojęcia prostoty rozumianej jako przejaw upodobania estetycznego bądź pragmatycznego. Mówimy wprawdzie, że na przykład jeden sposób dowiedzenia twierdzenia matematycznego może być prostszy, a więc ładniejszy niż inny. Oba są jednak tak samo wartościowe w sensie logicznym i epistemologicznym (Popper, 2002: 134).

Według Poppa na gruncie epistemologii pojęcie prostoty jest pojęciem nieścisłym, niejasnym i subiektywnym. Epistemologiczna koncepcja prostoty odgrywa rolę w teoriach logiki indukcyjnej, której Popper się sprzeciwia, podobnie jak Ludwig Wittgenstein:

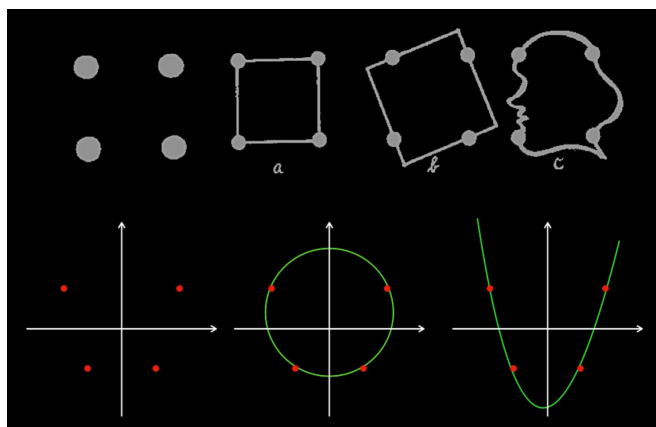
Indukcja polega na tym, że przyjmujemy *najprostsze* prawo dające się pogodzić z naszym doświadczeniem.

Nie ma to jednak logicznego uzasadnienia, lecz jedynie psychologiczne.

Jest jasne, że nie ma podstaw, by sądzić, że zajdzie rzeczywiście przypadek najprostszy (Wittgenstein, 2004: teza 6.363 i 6.3631).

Metoda indukcyjna, traktowana jako uogólnienie licznych obserwacji, ma wiele wspólnego z opisanym przez psychologię postaci wyłanianiem się figury z tła na

podstawie ciągłości zarysu albo łączenia w całość grupy obiektów. W percepcji taka strategia najczęściej się sprawdza, na co dowodem jest to, że stosując ją, udaje się nam przeżyć, rozmnożyć i przekazać ją naszemu potomstwu w genach. W teoriach logiki indukcyjnej pojawia się koncepcja najprostszej krzywej, będąca pewną analogią do najprostszej figury w obszarze percepcji. Indukcja polega na tym, że przyjmujemy najprostsze prawo opisujące wynik doświadczeń. Co to znaczy, że prawo jest najprostsze? Jeśli umieścimy wyniki obserwacji albo eksperymentu na wykresie i połączymy je krzywą, wybierzemy tę, która będzie najprostszą. Prosta jest prostsza od paraboli albo krzywej wykładniczej. Okrąg będzie zapewne prostszy od paraboli itd. Pewien szereg obserwacji udaje się ująć za pomocą prostego wzoru będącego funkcją liniową albo kwadratową, ale wcale nie oznacza to odkrycia prawa. Przez dany zbiór punktów na wykresie można wykreślić nieskończenie wiele krzywych. Jeśli uda nam się wykreślić prostą, bo jest najprostszą, może być ona na przykład zbliżającym się do asymptoty fragmentem hiperboli. Kryterium najprostszej krzywej ma charakter subiektywny i niejasny. Na rysunkach widzimy zestawienie gestaltowskiej zasady upraszczania, która zwykle sprawdza się w percepcji wzrokowej. Jednak to, co widzimy, jest tylko przyjętą interpretacją bodźców, za którą może stać zupełnie nieoczekiwana przez nas wersja rzeczywistości (il. 1).



Ilustracja 1
Zestawienie wieloznaczności interpretacji bodźców z wieloznacznością możliwych interpretacji przy zastosowaniu metody indukcyjnej
Źródło: opracowanie własne.

Podobnie przebiega interpretacja wyników obserwacji albo eksperymentu. Uczony będzie chciał opisać widoczne na układzie współrzędnych punkty w możliwie najprostszym sposób (il. 1). Jednak na wykresie zobrazowane są tylko punktowe wyniki pomiarów, a wykres dążący do prostoty uczony nałoży na nie, stosując subiektywne kryterium upraszczania (Popper, 2002: 136). Fałsz tej procedury mogą zdemaskować kolejne pomiary dokonane dla wartości pośrednich albo w szerszym zakresie. Wtedy to, co jawiło się jako na przykład linia, może przybrać postać

jakieś skomplikowanej, a więc „mniej prostej” krzywej. Jednak przyjęta kolejna hipoteza będzie najprostsza z możliwych, bo tak każe nam nasze poczucie porządku, prostoty i pewien pragmatyzm, którym kierujemy się w codziennych doświadczeniach w świecie zmysłowym.

Popper proponuje pewne rozwiązanie problemu epistemologicznej prostoty w nauce, zaznaczając, że termin „prostota” jest niedogodny i nie on go wprowadził. Zwraca uwagę, że teorie o wymiarze niższym są łatwiejsze do sfalsyfikowania. Tak więc prawo wyrażone funkcją z większą liczbą parametrów jest trudniejsze do sfalsyfikowania, gorzej sprawdzalne. Dalej Popper pisze, że:

Teoria nasza wyjaśnia przede wszystkim, dlaczego prostota jest tak pożądana. Aby to zrozumieć, nie musimy bynajmniej zakładać „zasady ekonomii myślenia” ani niczego w tym rodzaju. Jeżeli celem naszym jest zdobywanie wiedzy, to zdania proste cenimy wyżej niż zdania mniej proste, ponieważ mówią one więcej, ponieważ ich treść empiryczna jest bogatsza, ponieważ są lepiej sprawdzalne (Popper, 2002: 139).

Dla Poppera hipoteza łatwiejsza do sprawdzenia jest bardziej wartościowa, bo prostsza. Chce on odrzucić estetyczny i ekonomiczny czy pragmatyczny wymiar prostoty w nauce. Popper nie jest jednak wolny od pragmatyzmu, skoro głosi, że teoria jest tym lepsza, im prostszych środków trzeba użyć do jej sprawdzenia. Pewien element estetyczny też jest obecny w jego koncepcji, skoro pisze o stopniu surowości teorii: „Możemy więc chyba utożsamiać stopień ścisłości teorii – stopień surowości, z jaką teoria narzuca prawa przyrodzie – ze stopniem jej falsyfikowalności” (Popper, 2002: 138).

Jeśli przyjąć, że nauka ma wiele wspólnego ze sposobem, w jaki doświadczamy świata zmysłami, to nie sposób uciec w niej od prostoty, skoro upraszczanie jest jedną z zasad naszych mechanizmów percepcyjnych. Dlatego też pewna rozkosz zrozumienia, jakiej doświadczamy, rozwiązując jakiś problem naukowy czy matematyczny, gdy chcemy krzyknąć jak Archimedes: „Eureka!”, jest według mnie przeżyciem o charakterze estetycznym, bo paradoksalnie jest doświadczeniem piękna zmysłowego.

Historia nauki ukazuje, że dążenie do prostoty jako przejawu upodobania estetycznego sprawdzało się w opisie ładu świata. Poszukiwanie pierwszej zasady *arche* zaowocowało starożytną chemią opartą na czterech elementach. Dziś pierwiastków znamy więcej, ale jest ich skończona liczba, ujęta w ścisłą regularność układu okresowego. Fizycy jednak dalej dążą do ograniczenia liczby cząstek elementarnych, z których zbudowana jest wszelka materia. Próbuje ustalić to, co w rozważaniach Empedoklesa z Akragas zostało wyjaśnione teorią czterech żywiołów. W podobny sposób chcą zunifikować również oddziaływania fizyczne.

Mikołaj Kopernik, tworząc teorię geocentryczną, zlikwidował epicykle, ekwanty i dyferenty, niepotrzebne do opisu ruchu planet, gdy przyjmie się Słońce za punkt odniesienia i centrum układu planetarnego. Tak uzasadniał słuszność swojej teorii:

A zatem lepiej postępować za wskazówkami przezornej przyrody, która jak najbardziej unikała wytwarzania wszystkiego, cokolwiek byłoby zbyteczne albo bezużyteczne, natomiast często jednej i tej samej rzeczy zezwala spełniać różne czynności (Kopernik, 2009: 95).

Podkreślał też prostotę jako wartość, z której wynika piękno nowej koncepcji:

W takim rozmieszczeniu ciał niebieskich dostrzegamy zadziwiającą symetrię świata, a także pewien harmonijny związek pomiędzy ruchem planet a rozmiarami ich dróg, jakiego w inny sposób nie można by uzasadnić (Kopernik, 2009: 96).

Podobny pogląd wyrażał Izaak Newton, nie odwołując się jednak do harmonii i symetrii jako nośników czy atrybutów piękna. Pisał on: „Natura raduje się prostotą i nie znosi przepychu zbędnych racji” (Arnheim, 2004: 79).

Być może odwoływanie się uczonych do kategorii prostoty wynikało jedynie z pragmatyzmu i potrzeby elegancji oraz piękna formułowanych teorii, a dążenia te nie miały znaczenia z punktu widzenia epistemologii i logiki, co stwierdził Popper. Jednak upodobanie do tego, co łatwiej uchwytnie i zrozumiałe, a poprzez to budzące przyjemne odczucia, jest cechą naszej ludzkiej natury, od której trudno nam się uwolnić.

Prostota w sztuce

Jeśli, jak chce Popper, prostota jest jedynie wyrazem upodobania estetycznego, to można ją wykorzystać do osiągnięcia spójności i wyrazistości dzieła sztuki. W sztuce stosowanie kryterium estetycznego wydaje się bardziej oczywiste, bo to nie logika czy prawda jest celem albo środkiem niezbędnym do osiągnięcia artystycznego wyrazu. Sztuka, zamiast ukazywać prawdę, wytwarza złudzenia i iluzję i nie musi niczego logicznie wyjaśniać. Czy w związku z tym kryterium prostoty jako narzędzia do ustalania zrozumiałego czy uchwytnego dla umysłu porządku jest artystom potrzebne? Może zasada upraszczania sprawdza się tylko w percepcji i w naukach eksperymentalnych, a nie jest czymś istotnym dla sztuki, od której

oczekujemy wyrafinowania, a nie prostactwa? Pewne bogactwo czy złożoność uważamy za konieczne, jest jakąś wartością, której oczekujemy od wytworu ludzkiego, tym bardziej od dzieła sztuki. Opozycja wyrafinowania i prostoty jest jednak czymś pozornym. Złożone dzieła sztuki muszą odznaczać się też prostotą.

Znak nacięcia na przykład na kości był być może pierwszym ludzkim komunikatem, który dziś możemy określić jako dzieło sztuki. Tego rodzaju artefaktem jest kość z Ishango (il. 2). To ręce ludzkie sprawiły, że stała się ona wyrazem kontroli na tle gmatwaniny przypadkowej natury. Prostotę zagwarantowała regularność nacięć. Dlatego też kość ta, odnaleziona w Afryce nad Jeziorem Edwarda w 1960 roku, została uznana za obiekt uczyniony z jakąś intencją. Stała się w ten sposób komunikatem sformułowanym również i do nas przez kogoś żyjącego w górnym paleolicie około 20 000 lat temu (Rudman, 2007: 62–64). Przekaz tego człowieka jest tajemnicą, którą próbujemy dzisiaj rozwikłać. Nikt nie wątpi jednak, że znaki na kości są dziełem ludzkim, bo cechują się prostym porządkiem. Pewna dyscyplina i ograniczenie gwarantują osiągnięcie ładu i regularności, które są oznaką intencji. Tylko obiekt uczyniony przez istotę intencjonalną, „taką jak ja” może być rozumiany jako komunikat. Wytwory człowieka, zawierające w sobie to, co proste, na przykład kąty i linie, stają się sygnałami, bo wydają się nieprzypadkowe, a więc są oznaką tego, że ktoś podobny do nas chce nam coś przekazać albo może tylko zwrócić naszą uwagę.



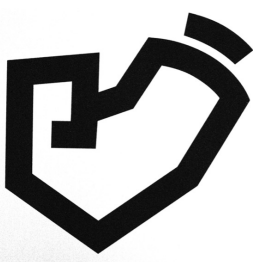
Ilustracja 2

Kość z Ishango, narzędzie wykonane z kości, datowane na epokę górnego paleolitu, Muséum des sciences naturelles de Belgique w Brukseli

Źródło: The Ishango Bone, b.r.

Intencjonalność jest z pewnością niezbędna, aby dany obiekt odczytać jako wytwór człowieka. Nie stanowi ona jednak istoty dzieła sztuki, które ma również inne atrybuty. Według Gombricha dzieła sztuki są „modelami conceptualnymi” (Gombrich, 2009: 5). Sztuka tworzy nowe koherencje, które bazują na naszym myśleniu pojęciowym. Nie jest ona w stanie ukazać istot, a jedynie pewne aspekty

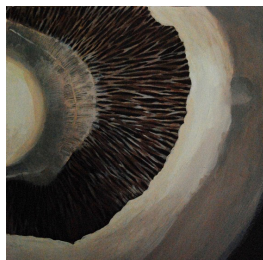
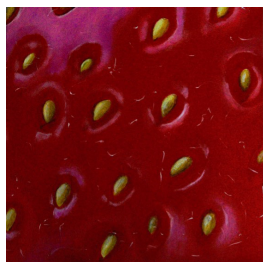
rzeczy wynikające z zamiarów i zdolności artysty. Nawet gdy zadanie sztuki rozumiane jest jako *mimesis*, malarz nie kopiuje realnego świata. Buduje on przekaz, sortując i stopniując wrażenia według podwójnej zasady znaczenia i prostoty. Te wizerunki są przykładami różnych aspektów tych samych przedmiotów. Zostały one uproszczone tak, aby ukazać budowę albo zjawiskowość zobrazowanych obiektów (il. 3).



Ilustracja 3

Prace studenckie z pracowni struktur wizualnych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – przykład uproszczeń ukazujących zjawiskowość bądź strukturę różnych przedmiotów

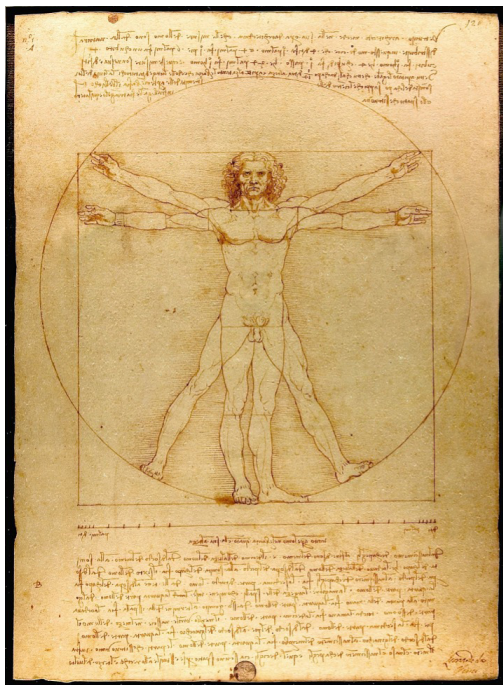
Źródło: archiwum autora.



Dzieło sztuki jest uporządkowaniem koniecznej struktury w najprostszy sposób. Strukturę dzieła należy rozumieć nie tylko w materialnym sensie. Jako „model konceptualny” buduje ono przekaz i funkcjonuje w kulturowym kontekście różnych znaczeń symboli i konwencji. W tym kluczu należy rozumieć stwierdzenia Kurta Badta, który tak definiuje prostotę artystyczną: „Najmądrzejsze porządkowanie środków oparte na zrozumieniu spraw istotnych, którym pozostałe muszą podlegać” (Arnheim, 2004: 79).

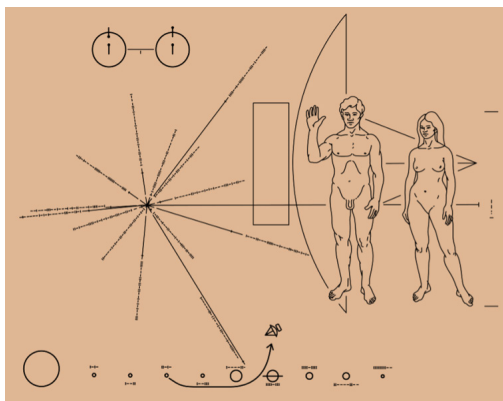
W dziejach sztuki można obserwować różne sposoby realizacji tego zadania. Na przykład Rembrandt to, co istotne, ukazuje w świetle, a ukrywa w mroku to, co podlega uproszczeniu. Ogranicza też barwy do brązu, ochry, czerwieni i przełamanej zieleni. Można powiedzieć, że jego dzieła są wyrafinowane w sposobie upraszczania.

Czy wizerunek może ukazać istotę człowieka? Różne epoki i kultury kładły nacisk na odmienne aspekty człowieczeństwa. Kultury pierwotne akcentowały cechy płci i strukturę budowy. Na rysunku Leonarda da Vinci widzimy doskonałość proporcji ludzkiego ciała (il. 4). Natomiast przestanie do pozaziemskiej cywilizacji usiłuje ukazać uproszczenie wyglądu człowieka (il. 5). Bez znajomości konwencji polegającej



Ilustracja 4

Leonardo da Vinci, *Proporcje ciała ludzkiego wg Witruwiusza*, Gallerie dell'Accademia, Wenecja
Źródło: Wikipedia, *Człowiek witruwiański*, b.r.



Ilustracja 5

Phytka Pioniera – plakietka zaprojektowana w roku 1971 przez Franka Drake'a i Carla Sagana, z informacjami o naszej cywilizacji, umieszczona na pokładzie sondy kosmicznej Pioneer 10
Źródło: Wikipedia, *Phytka Pioniera*, b.r.

na właściwej interpretacji linii konturującej wizerunek ten jest zupełnie niekomunikatywny nawet dla niektórych przedstawicieli rodzaju ludzkiego.

Twórcy modernizmu w upraszczaniu obiektów tworzonych przez człowieka widzieli rozwiązanie wielu problemów ludzkości. Forma miała wynikać z funkcji i na tym powinna polegać ekspresja i wartość dzieł głównie architektury i wzornictwa. Wytwory człowieka, poprzez ten „funkcjonalny” aspekt prostoty, miały stać się celowe, dostępne dla wszystkich i egalitarne. Dekoracja stała się grzechem, a domy maszynami do mieszkania. Ludwig Mies van der Rohe sformułował twierdzenie „Mniej znaczy więcej”. Powtarzane i realizowane bez zrozumienia przez kiepskich architektów, stało się ono przekleństwem. Surowe, proste formy nie zaspokajały tych ludzkich potrzeb, które nie są racjonalne, a leżą na przykład w sferze uczuć i duchowości.

Rudin House, zrealizowany przez Jacques’a Herzoga i Pierre’a de Meuron, jest prosty, archetypiczny, a pewną przytulność zawdzięcza wręcz antropomorficznemu rozmieszczeniu okien i drzwi (il. 6). Ma być jak z dziecięcego obrazka. Niestety, brak wystających okapów i akcentowana surowość stały się modnym kanonem. Pewna naiwność formy zniknęła w nieudolnych licznych cytatach tworzonych



Ilustracja 6. *Project 128*, zwany też *Rudin House*, autorzy projektu: Jacques Herzog i Pierre de Meuron, Leymen, Francja, 1997
Źródło: Afasia Archzine, b.r.

przez wielu architektów na całym świecie, nieświadomych artystycznej istoty pomysłu Herzoga i de Meurona. Rozwijając myśl Miesa van der Rohe, artysta musi być świadomy tego, które mniej oznacza więcej, które uproszczenie buduje nowe znaczenie albo podkreśla coś istotnego. „Sztuka nie jest kopią realnego świata, już taka jedna przekłeta rzecz wystarczy!”. Ten cytat niewiadomego pochodzenia przytacza Nelson Goodman (1976: 3). W zasadzie zgadzam się z tym stwierdzeniem, choć uważam, że świat nie jest przeklęty. Artysta nie odtwarza rzeczywistości, ale poprzez wybór tego, co istotne, buduje nową, w jakimś sensie prostszą i umożliwiającą uchwycenie i przeżycie czegoś do tej pory nieznanego. Upraszczając, artysta w jakiś sposób komplikuje też ludzki świat, czyniąc go bogatszym o nowe dzieła, znaczenia, metafory... W ten sposób dzięki sztuce, podobnie jak dzięki nauce, możemy się wiele dowiedzieć o wspaniałościach „realnego świata” i o nas samych. Zadanie artysty wobec rzeczywistości trafnie opisuje metafora autorstwa Charlego Chaplina – należy potrząsnąć drzewem i pozostawić to, co utrzyma się na gałęziach (Arnheim, 2004: 79).

Bibliografia

- Afasia Archzine, *Herzog & de Meuron*, <https://afasiaarchzine.com/2016/01/herzog-de-meuron-64/> (dostęp: 18.07.2018).
- Arnheim R. (2004), *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Gombrich E. (1981), *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zaraniski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gombrich E. (2009), *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, przeł. D. Folga-Januszewska, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Goodman N. (1976), *Languages of Art*, Indianapolis–Cambridge: Hackett Publishing.
- The Ishango Bone, <https://artsandculture.google.com/asset/the-ishango-bone-photo-rbins/AwHyTZ603bvJ0w> (dostęp: 18.07.2018).
- Kopernik M. (2009), *O obrotach ciał niebieskich*, przeł. J. Baranowski, Warszawa: Jirafa Roja.
- Popper K. (2002), *Logika odkrycia naukowego*, przeł. U. Niklas, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Rathus S. (2004), *Psychologia współczesna*, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Rudman P. (2007), *Haw Mathematics Happened the First 50.000 Years*, Amherst–New York: Prometheus Books.
- Wikipedia, *Człowiek witrażarski*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Człowiek_witrażarski#/media/Plik:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg (dostęp: 18.07.2018).
- Wikipedia, *Płytki Pioniera*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Płytki_Pioniera#/media/Plik:Pioneer_plaque.svg (dostęp: 18.07.2018).
- Wittgenstein L. (2004), *Traktatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Manifest niepoprawności

1

Nauka i sztuka mają ze sobą wiele wspólnego. Obydwie coś tworzą. Jednak tworzą też: inżynieria, rolnictwo, pedagogia, leczenie itd. Z pewnością bliżej im do wytwarzania. W czym tkwi różnica? Cele dziedzin praktycznych leżą poza ich własnym obszarem – w satysfakcji z życia innych ludzi. Sztuka i nauka nie poszukują zastosowań utylitarnych. Służą sobie samym, ich wartość jest immanentna. Zawiera się we własnym paradygmacie, a satysfakcje czy porażki, czyli cała sfera emocjonalno-motywacyjna, również są immanentne. Całe szczęście, że naukowcy są także konsumentami i użytkownikami dóbr doczesnych, bo inaczej staliby się niewidzialni. Artyści przeciwnie – chcą się pokazać. Dlatego pokrewieństwo nauki i sztuki musi być wydobyte z gęstwiny różnic, instytucjonalnych zasłon, a co najważniejsze – z pozorów fałszywych tożsamości. Powtórzmy: **nauka i sztuka służą sobie samym.**

2

Nauka i sztuka stawiają pytania. Inne dziedziny też stawiają, ale one pytają, jak coś zrobić, jak sprawić, jak coś wywołać. Na przykład: „jak zmienić wklęste na wypukłe?”, bo ludzkość potrzebuje wypukłych. Skąd jednak wiedzą, że ludzkość tego potrzebuje. Po pierwsze – bo wypukłe już są, ale jest ich za mało i nie starcza dla wszystkich. Wniosek: trzeba zwiększyć wydajność. To powszechne prawo konsumpcji – wiemy, czego chcemy, ale jeszcze tego nie mamy. Chcemy więcej rzeczy. A potem – lepszych rzeczy. Lepsze rzeczy mają tylko lepsi, a my chcemy tego, co oni już mają, dlatego musi być tego więcej. I tak *jakość przechodzi w ilość*. Era industrialna wysunęła na pierwsze miejsce żądanie wynalazczości, z nauki czyniąc głównie *support* w pogoni dobrobytu. Nauka i sztuka zdobędą środki, jeśli dowiodą, że ich **jakość przechodzi w ilość!**

3

W rozbudzonych oczekiwaniach społeczeństw nie ma powszechnego pożądanego ani nauki, ani sztuki. Dla ludności nie jest jasne, jaki może być cel takiej aktywności. W powszechnym mniemaniu cel równa się sensowi. Skąd tedy twórcy czerpią napęd i satysfakcję, skoro społeczeństwa niczego od nich nie oczekują? Synonimiczne rozumienie *celu* i *sensu* jest fosą, która oddziela ludzi tworzących od całej reszty. Twórcy zamknięci są w twierdzy i *zajmują się grą szklanych paciorków*, grą niepojętą dla obłąźnicznej armii, której sensem istnienia jest ograbienie twierdzy.

Nauki i sztuki nie tworzy się w jakimś celu, ale z powodu i to stanowi o ich sensie. Jest zarazem dowodem prawdziwej tożsamości tych dwu dziedzin. Każdego naukowego czy artystycznego oszusta poznać po tym, że rozprawia o celach. Zapytajcie wśród znajomych, dlaczego robią naukę lub sztukę. Większość, nie wiedząc, że się pogrąża, odpowie, że chcą coś zmagistrować dla innych albo wyrzucić na nich jakieś wrażenie. Pytacie ich o powód, a ich odpowiedź mówi o celu. Himalaiści zdobywają góry, bo one są. Nie zdobywają ich po coś, ale dlatego, że tak chcą, że aż muszą.

Środowisko nominalnych twórców, czyli uczonych i artystów, pełne jest symulantów dostarczających produkty naukopodobne lub sztukopodobne. Jest tak dlatego, że na uniwersytetach, podobnie jak w podstawówkach, zwalcza się myślących inaczej. Człowiek ma więc do wyboru: albo żyć z uniwersytetu, albo żyć z własnych fanaberii. Co radzilibyście wybrać?

Najbardziej znanym mi opresyjnym dla twórczości środowiskiem są akademie sztuki. Jako że pseudoartyści żywią się sławą, dlatego postawy twórcze innych są dla nich śmiertelnym zagrożeniem, bo przekuwają nadęte balony.

Zarówno w nauce, jak i sztuce nie chodzi o to, aby coś powiedzieć, czy w inny sposób wyrazić. Tu chodzi o to, aby się czegoś **dowiedzieć**. Motorem działania nie jest spektakularny cel, lecz obsesja poznania tego, co leży poza umysłowym widnokresem.

Dwóch geniuszy elektryczności – Edison i Tesla – to dwie różne postawy. Edison to typ wynalazcy, którego interesowały głównie zyski ze sprzedaży swoich licznych technicznych patentów. Tesla to typ badacza, którego obsesją była natura prądu przemiennego.

Edison zbudował żarówkę, ale przecież nie on odkrył żarzenie wywołane oporem prądu. Jego światło elektryczne zmieniło świat, ale w wiedzy naukowej nie zmieniło wiele.

Tesla badał zagadkę falowego przesyłania prądu i przekształcania go w inny rodzaj energii. Budowane do tego różne naukowe przyrządy okazały się potem

silnikiem elektrycznym, prądnicą, baterią słoneczną, świetlówką, radiem i łukiem elektrycznym. Nie miał celu, miał raczej obsesyjną pasję poznawania tego, czego inni nie widzą, bo **nauka i sztuka nie mają celu, istnieją z powodu.**

4

Epoka postindustrialna przyniosła nową ideę wynalazczości. To komputer, uniwersalna metamaszyna, umiejąca zarządzać wszystkimi narzędziami wytwórczymi. Projektowanie świata rzeczy przeniosło się na arenę psycho- i socjotechniczną. To była poważna zmiana paradygmatu. Pytanie zostało przeredagowane z: „czego ludzie potrzebują?” na: „czego by jeszcze zapragnęli, gdyby to było?”. Z pewnością nowym geniuszem okazał się nie wynalazca majsterkowicz, ale prorok widzący przyszłość – Steve Jobs. Nie nasłuchiwał, czego ludzie potrzebują, ale objawiał im drogę do ziemskiego zbawienia, a na to zawsze jest popyt. Nie był w tym pierwszy. Sam często przywoływał taką wypowiedź Henry’ego Forda: „gdybym na początku swojej kariery zapytał klientów, czego potrzebują, wszyscy byliby zgodni: chcemy szybszych koni”.

Wyznanie Forda odnosiło się do maszyny, która zastąpiła furę. Jobs to samo rozumowanie odniósł do metamaszyny, czyli komputera. Wniosek był prosty: nie pytajmy ludzi, czego chcą, ale dajmy im coś, co ich zaskoczy i zachwyci.

Jobs nie wymyślił ani komputera, ani systemu operacyjnego. Niczego nie wynalazł, ale miał *absurdalną* wizję powszechnej dostępności metamaszyny, podobnie jak Tesla, który miał wizję powszechnego użytku energii elektrycznej. Obydwaj potrafili wyobrazić sobie inny świat, inaczej działający i ludzi myślących zupełnie inaczej.

Jobs ogłosił, że zasada powszechnego twórczego działania zawiera się w haśle „myśl inaczej” i powierzył tym słowom patronat nad swoją firmą i całym światem. Jednak sens tych słów był odmienny niż u Forda. Nie idzie o to, abyś myślał inaczej niż inni, ale byś myślał inaczej, niż sam myślisz. Ciągłe inaczej, a najlepsze samo się pokaże. W ten sposób Jobs zaproponował definitywny rozwód z prawdą. Dla tego pojęcia nie ma już miejsca w świecie zarządzanym przez *big data*. Nie ma już prawdy, nie ma nawet racji, jest tylko wynik i jego prawdopodobieństwo. A prawda? Prawda ze swej istoty jest niepoprawialna. Jednak wynik zawsze możesz poprawić, tylko **myśl inaczej.**

5

Z *myśleniem inaczej* największe kłopoty mają specjaliści. Musimy jednak zwrócić się do inżynierów, aby zbudowali coś, o czym nie mają pojęcia. Dlatego ich cel działania sformułujemy ich językiem i zapłacimy im za pracę.

Przełomów nie robią specjaliści. Mogą oni niemało poprawić, ale nie zostawiając ich samych w pokoju, bo gdy wrócicie, odkryjecie, że rozwiązują swoje problemy, a nie wasze. Rozwiązują swój czysto ludzki problem zatrudnienia. Technokraci zawsze będą wam mówić o problemach technicznych. Nie dajcie się nabrać. Nie ma problemów technicznych. Problemy są ludzkie w wymiarze psychologicznym i społecznym. Techniczne są zadania, a nie problemy. Tu znów nastąpiła, delikatnie mówiąc, inwersja znaczeń. Zamazane zostało rozróżnienie na *zadania i problemy*, podobnie jak na *cel i powód*. Należy więc jasno powiedzieć, że zadanie jest pragmatyczną drogą do rozwiązania ludzkiego problemu. Jest sposobem jego rozwiązania. Jednak wielokrotne stosowanie podobnego rozwiązania powoduje, że narzędzia zaczynają definiować sam problem. Na przykład twierdzenie, że głód w Afryce zostanie pokonany, gdy wysłać będziemy dwadzieścia osiem razy więcej samolotów z żywnością. Tak więc przyczyną głodu jest brak samolotów. Wniosek jest logicznie uprawniony. Klasyka myślenia indukcyjnego: najpierw przypadek, dalej wynik, na końcu reguła.

Przychodzi student do uczonego i mówi: „Mam taki problem, nie wiem, ile jest $7 + 9$ ”. Uczony odpowiada: „A ja wiem i nie mam problemu. Ty cierpisz, a ja nie”.

Nie cierpi też matematyka, bo nie umie cierpieć.

Teraz odpowiedzmy, czy problem jest matematyczny, czy ludzki.

Jakże często w nauce i sztuce zadania uchodzą za problemy, a problemy pozostają niewidzialne. Czym są rozprawy doktorskie i habilitacyjne, jeśli nie indeksem dowodów, że badacz dobrze włada narzędziami badawczymi. Umie rozwiązywać zadania. Uczciwie jednak dodam, że niektóre rozprawy są inne.

Nauce specjalistycznej brakuje często zrozumienia, a także narzędzi diagnozowania problemów. Żyjemy w technokratycznym terrorze gotowych zadań, bez zadawania pytania „dlaczego?”.

Świat wmawia nam, że jedynym ważnym pytaniem jest: „po co?”.

Wiercie mi, pytania o problemy należą do kategorii pytań humanistycznych. Widać już pewne śladowe oznaki wypracowywania nowych sensów humanistyki. Nie przebiją się łatwo, gdyż warunkiem *sine qua non* będzie ogłoszenie, że humanistyka w żadnym wydaniu nie jest nauką, ale mimo to jest wiedzą twórczą. Nie chodzi o unicestwienie humanistyki, ale o istotną korektę jej kursu. Obecnie w starciu z teraźniejszością próbuje swych sił brednia pod nazwą *posthumanistyka*.

(Gdy pisałem ten tekst, mój komputer ostrzegł mnie, że pojęcia *posthumanistyka* nie ma. Dziękuję ci mój Macu!)

Ciekawe, że *posthumanistyka* spełnia wszystkie postulaty wiedzy stosowanej, czyli celowości. Dlatego nie diagnozuje problemów, tylko doskonali narzędzia.

Wymówką jest to, że nie ma *prawdy*. To przecież nie znaczy, że nie ma problemów.

Pewien nieżyjący już artysta konceptualny u schyłku życia powiedział do mnie takie zdanie: „Całe życie poświęciłem na przecieranie okularów i nie zdążyłem zobaczyć, co przez nie widać”. Uważał, że patrzył wyłącznie na szkiełka, a nie przez szkiełka. Wydaje się, że humanistyka wpadła w podobną pułapkę i nie przygląda się światu, ale swojemu manicure’owi.

Powtórzmy: **problem otwiera się pytaniem „dlaczego człowiek coś...”/„dlaczego ludzie coś...?”. Nie, po co, ale dlaczego.**

Aż korci, by odpowiedzieć: „bo chcą tego i owego”.

6

Wiedza ekspercka obejmuje najważniejsze zasoby kulturowe i cywilizacyjne, ale twórczość polega na transgresji wiedzy specjalistycznej. Coś, co wydaje się ustalone, zostaje przekroczone. Chcąc tworzyć, musimy być na topie powszechnej wiedzy eksperckiej, która jest ostatnim szczeblem drabiny, a my, stojąc na nim, musimy jeszcze troszkę podskoczyć. Rola specjalistów jest poważna. To oni gwarantują najwyższą jakość *status quo*, ale nie zapraszamy ich do podskoków na szczycie drabiny. Spróbujmy ich wiedzę wykorzystać na ziemi, nim wejdziemy na drabinę. Czołowy amerykański pisarz fantastyki naukowej Robert Heinlein daje taką radę: „Wysłuchuj się zawsze w głos ekspertów. Powiedzą ci, co jest niemożliwe i powiedzą dlaczego. A potem po prostu zrób to”. To bardzo bystre spostrzeżenie – „Powiedzą ci, co jest niemożliwe i dlaczego”. Sądzę, że w tej niemożliwości jest ważna odpowiedź, omal wskazanie, którędy masz się przeprawić na drugą stronę lustra. Ty musisz wymyślić, jak to zrobisz. A jak to zrobisz, zobaczysz inne wymiary świata. Dlaczego nie mieliby zrobić tego samego specjaliści? Ponieważ ich nie interesuje, co jest za horyzontem. Wolą grać na swoim boisku, gdzie się na ogół wygrywa. Ten, kto lubi wycieczki za widnokrąg, jest po prostu wariatem. Mark Twain tak to wyraził: „Człowiek z nowymi pomysłami jest wariatem, dopóki nie odniesie sukcesu”.

Nie każdy jednak potrafi być wariatem. Twórczość jest obciążona ryzykiem zmarnowania życia. Dlatego budzi lęk.

Znów posłuchajmy starego Henry’ego Forda, który tak odróżniał ludzi z odwagą i pasją od całej reszty: „Jeśli sądzisz, że potrafisz, to masz rację – potrafisz. Jeśli

zaś sądzisz, że nie potrafisz – również masz rację – nie potrafisz”. Wątpliwe jest, czy wszyscy, którzy sądzą, że potrafią, potrafią naprawdę, ale tylko ci, którzy tak sądzą, próbują. Ci, co wiedzą, że nie potrafią, nawet nie próbują.

Poza odwagą i pasją poznawczą kandydat na twórcę musi mieć pewne walory intelektualne. Amerykański psycholog Robert J. Sternberg widzi trzy składowe twórczego umysłu. Są nimi: inteligencja pragmatyczna, analityczna i kreatywna. Trzeba mieć to wszystko, ale ilu jest takich ludzi. W populacji przeważają ludzie lewomózgowi. To ta półkula zajmuje się analizowaniem, systematyzowaniem, czytaniem symboli, widzeniem przedmiotowym, tworzeniem teorii dedukcyjnych, abstrahowaniem. Ten typ był kiedyś bardziej *sapiens* i w pierwotnych społecznościach miał największe szanse przetrwania. Dlatego lewomózgowych jest najwięcej. Do jakiej chwały wyniesiona została ich prawa ręka, a jak kiepski był los mańkuta. Mówiąc o kimś: „to jest prawa ręka prezesa”, myślimy, że „to jest prawdziwa głowa prezesa”. Dodajmy – lewostronna głowa.

Głowa prawostronna to głowa mańkuta. To ona jest maszynką emocji, spontaniczności, kreatywności, widzenia zjawiskowego, syntetycznego ujmowania istoty i wyciskania esencji. Jej systemem operacyjnym jest abdukcja.

Pragmatycy przeważnie pracują obiema półkulami, mimo że mają jakąś wrodzoną lateralizację. Są dobrzy we wdrożeniach, gdzie równie ważne są: zmysł praktyczny, pomysłowość i trochę spekulacji. Taką grupą w Polsce są rolnicy. Mieszkam od dwudziestu lat na wsi i nie mogę wyjść ze zdumienia, jacy to sprytni i pomysłowi ludzie. Wniosek mam taki: jeśli człowiek musi sam sobie wszystko zrobić, rozwija obydwie półkule. Ci ludzie widzą problemy i je zadaniowo rozwiązują, indukcyjnie, ale mądrze. Problem w tym, że rozwiązują problem swój, nie troszcząc się o ludzkość.

Kto więc jest dobrym kandydatem na twórcę?

Społeczny margines. Mniej niż jeden procent populacji.

Koniec tej części jest taki: **nie ma pociechy dla niezdolnych.**

PS. Dlatego niezdolni nie lubią zdolnych.

7

Komputerowa metafora ludzkiego mózgu nie rozstrzyga kwestii systemu operacyjnego. Przyjdzie nam na to poczekać. Wspomnieliśmy wcześniej, że jednostki kreatywne myślą abdukcyjnie. To znaczy jak? Czym jest takie myślenie? Klasyczny podział na dedukcję i indukcję podważył prawie sto lat temu Charles Peirce, wprowadzając do logiki procedurę pośrednią. Właśnie ta procedura była pierwszą

rezygnacją z kategorii prawdy na rzecz prawdopodobieństwa. Abdukcja to po polsku *porwanie*, *uprowadzenie*, a po angielsku nawet *kidnaping*. Brzmi tajemniczo. Wróćmy więc do przykładu studenta, który nie wie i cierpi, profesor zaś nie cierpi, bo wie. Abdukcyjny rozkład tej sytuacji byłby taki:

Reguła: Profesor wie, student nie.

Wynik: Student cierpi, profesor nie.

Przypadek: Student cierpi, bo nie wie.

Reguła „Profesor wie, student nie” może prowadzić do wyniku, że niewiedza może, ale nie musi prowadzić do cierpienia. I w tym przypadku to student cierpi, ale z własnej winy. Czy profesor też może cierpieć? Nie może, gdyż wszystko wie, lub może, ale z innego powodu, na przykład bo reprezentacja kraju przegrała mecz.

Mamy tu dwie różnice pomiędzy profesorem a studentem. Jeden wie, drugi nie, oraz jeden cierpi, drugi nie. Pierwsza różnica jest lepszym materiałem na zbudowanie reguły, gdyż słowa *profesor* i *student* mają więcej wspólnego z wiedzą niż z cierpieniem. Kolejne pytanie poznawcze jest takie: „kto jest lepszym kandydatem na cierpiącego: wiedzący profesor czy niewiedzący student?”. Zapewne student, choć i profesor może cierpieć dlatego, że student nie wie. I tu wyłania się prawdziwie ludzki problem, nawet dramat, na który nie ma gotowej instrukcji. Tu trzeba coś wymyślić, to znaczy *rozkminić* cały system akademicki.

To, co w tej logice jest istotne, to jej probabilistyczna formuła. Po słowach *było i jest* używa ona wyrażenia *być może*. Życie pokazało, że to podejście, szukające nie prawdy, ale prawdopodobieństwa, przyniosło urodzaj twórczych teorii i nowatorskich wynalazków. **Być może tak jest.**

8

Jednym w wątpliwych mitów jest interdyscyplinarność. Czym ona jest, że zrobiła karierę w nauce i sztuce? Pomiedzy dyscyplinami z pewnością można znaleźć wiele ciekawego. Zapytajmy jednak, czym są dyscypliny, zanim wypuścimy się poza ich autonomiczne terytoria. Podam przykład z zakresu sztuk wizualnych. Sztuki te podzielono na trzy dyscypliny: malarstwo, grafikę i rzeźbę. Jesteś albo tym, albo tym, albo tym. Dlaczego?

Takie też są kierunki studiów. Interdyscyplinarność zaś polega na wytwarzaniu tak zwanych dzieł plastycznych, które są częściowo malarskie, częściowo rzeźbiarskie czy graficzne. Kombinacji i procentowego udziału poszczególnych dyscyplin jest wiele. Jeśli na poważnie coś ma być dyscypliną poznania artystycznego czy naukowego, to ta dyscyplina powinna mieć jakąś wykładnię własnej odrębności.

Zapytałem kiedyś grafika, profesora ASP, czy może mi wytłumaczyć, dlaczego robi więcej niż jedną odbitkę graficzną. Zaskoczony pytaniem odpowiedział, że na tym polega grafika. Zapytałem, czy liczba odbitek jest ważnym zagadnieniem w jego twórczości. Pozwolicie, że nie będę już kończył. Malarze malują obrazy seriami lub tak zwanymi zestawami, szczególnie gdy robią przewody akademickie. Kiedyś, podczas takiej prezentacji, zapytałem kandydata, czy po namalowaniu drugiego i kolejnego obrazu dowiedział się czegoś nowego, czego nie wiedział po namalowaniu uprzedniego. Zrobiło się nieprzyjemnie, a dziekan powiedział, że przedmiotem oceny jest cały zestaw. Poprosiłem więc, aby kandydat wskazać powód, dla którego każdy z obrazów tłumaczy się jedynie jako część większej całości. Zrobiło się jeszcze bardziej nieprzyjemnie. W akademickim środowisku artystycznym nie zadają już pytań o interdyscyplinarność, kiedy tak wygląda wykładnia dyscyplinarności.

Terminu *interdyscyplinarność* używa się też na określenie mieszanych zespołów specjalistów, zajmujących się złożonymi zagadnieniami. Udziału wielu specjalistów do wykonywania specyficznych zadań wymaga na przykład operacja serca. W tym przypadku każdy zna się na swojej robocie i każdy za nią odpowiada. To nie jest żadna nowość. W prehistorycznej rodzinie chłop szedł na polowanie, a kobieta robiła przy kuchni, wychowywanie dzieci było interdyscyplinarne.

Interdyscyplinarność może oznaczać: 1) jeszcze węższą, szczelinową specjalizację, 2) połączenie ze sobą różnych technologii albo 3) współpracę specjalistów z pokrewnych dziedzin. Nie potrafię znaleźć w tym żadnego twórczego pomysłu innego niż podział pracy w rodzinie.

Interdyscyplinarność posługuje się językiem zadaniowym, narzędziowym, technicznym. Nie diagnozuje jednak problemów, gdyż nie tworzy własnego metajęzyka, a jedynie zwiększa zasoby danych. Profesor informatyki Andrew Sage zauważył, że efektywne rozwiązywanie złożonych problemów możliwe jest tylko z użyciem metasystemowej komunikacji, czyli metajęzyka wspólnego wielu systemom. Określił to jako poziom transdyscyplinarny, który zarządza poziomem interdyscyplinarnym i dyscyplinarnym.

Transdyscyplinarność służy formułowaniu problemów – nie w żargonie specjalistycznym, ale w języku powszechnie zrozumiałym. Specjaliści zatrudnieni w mieszanych zespołach muszą rozumieć ogólny sens wspólnej pracy. Tylko wówczas mogą dostrzec te elementy własnej dziedziny, które mogą być pomocne w rozwiązaniu centralnego problemu, nad którym pracuje zespół. Połączenie specjalistów w transdyscyplinarnym systemie systemów daje efekt synergii, a nie prostej sumy składowych zadań. Nie jest więc tylko podziałem pracy, ale konstruktem transgrejnym. **Transdyscyplinarność służy formułowaniu problemów.**

9

Pamięć i wyobraźnia. Psychologia rozróżnia dwa rodzaje wyobraźni. Pierwszy to odtwarzanie, czyli *wyobraź sobie to, co już widziałeś, przypomnij sobie*. Jest to rekonstrukcja *na zawołanie* określonych zasobów pamięciowych (dobrze opisał to Gibson). Drugi to przekształcanie – *wyobraź sobie coś, czego nigdy nie widziałeś*, czyli nową konstrukcję. Obydwa byty wyobrażone mają swoje prezentacje w jaźni, czyli w kinie naszego mózgu, gdzie także integrowane są składowe percepcji, czyli sygnał zewnętrzny z pamięciowym przepisem, co z tym zrobić. A wszystko to w zawiesinie emocjonalnego sosu nadającego smak.

Myślenie twórcze buduje nową konstrukcję z wiedzy i z tego, co twoja percepcja ledwie przeczuwa. Ten związek jest pre-konceptualny i musi użyć metafory ujmującej coś, co nie istnieje w porządku naszych pojęć. Wydaje się, że myślenie metaforyczne jest jedyną, a zarazem kluczową cechą wspólną nauki i sztuki.

Ponieważ zajmuję się bardziej sztuką niż nauką, powiem, jak to wygląda w sztuce.

Sztuka próbuje nazywać **coś**, co umysł dostrzega w przeżywaniu, ale na co nie ma konwencjonalnych wyrażen (słów). Dlatego operuje metaforą, ujmując to *coś* poprzez opis osobistego doznania, gdyż to *coś* nie ma swej słownikowej nazwy; sztuka odkrywa to przez nadanie *temu czemuś* postrzegalnej postaci w formule – **JAKBY**.

Artyści, tłumacząc swe dzieła, często używają słowa *jakby*. Choć słowo to ostatnio opanowała inteligencka maniera, nadal odnosi się ono do wyrażenia czegoś, co jest unikatowe i trudne do nazwania. Wydaje mi się, że **JAKBY** jest rodzajem kwantyfikatora języka sztuki. A jeśli tak jest, to metafora jest jedynym możliwym sposobem wyrażenia przeczucia i dlatego każda poprzedzona jest domyślnie słówkiem **JAKBY**.

ANNETTE SIEMES

UNIwersytet Wrocławski

Wydział Filologiczny

Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Nieostrość z perspektywy teorii komunikacji i badań normalności

Wstęp

Powodem poniższych rozważań była fotografia w ogóle oraz niektóre moje zdjęcia pokazywane swego czasu na wystawach – zdjęcia, które zaklasyfikować można jako nieostre, niewyraźne lub (chcąc być złośliwym albo podkreślić swą eksperckość i władzę interpretacyjną) nieudane. Niemniej jednak akurat tego typu fotografii stawały się często na wernisażach lub przy przygotowaniu wystaw przedmiotem rozmów, budząc większą ciekawość niż te „ostre”, które czasem też zdarza mi się wykonywać. Tego typu podejście do zdjęć wskazuje na to, że dają one widzowi szersze, gdyż już na wstępie nieokreślone możliwości widzenia w nich „czegoś” i ich interpretacji, tworząc w ten sposób punkt wyjścia dla konstruowania własnych historii. Zdają się tym samym mieć jakąś specyficzną wartość dla komunikacji, gdyż niezależnie od tego, czy w ramach procedur normalizacyjnych takie fotografie klasyfikowane są jako „nieostre”, czy generują skojarzenia i kreatywność, charakteryzuje je szeroko zróżnicowana gama możliwych nawiązań oraz pewien naddatek znaczenia, które są w stanie uruchomić i utrzymywać w ruchu komunikację.

Z perspektywy systemowo-konstruktywistycznej teorii komunikacji wyjść można z założenia, że nieostrość jako kategoria komunikacji wspiera leżący u podstaw społeczeństwa mechanizm negocjowania znaczeń poprzez generowanie szerokiej gamy ofert komunikacyjnych (wypowiedzi) oraz możliwych nawiązań do nich. Na tym tle i w obliczu tak istotnej roli tego zjawiska warto zająć się nieostrością bliżej, wychodząc od poziomu teorii, a następnie przejść do badań empirycznych.



Ilustracja 1. *Coś, gdzieś, kiedyś...*¹ (fot. Annette Siemes)
Źródło: archiwum autorki.

1 Wybrane reakcje w ramach opisanego niżej badania eksploracyjnego: za oknem / pragnienie starości / drabina / pożegnanie / tajemnica.

Nieostrość prezentuje się na różne sposoby – nie tylko w zależności od dyscypliny, w ramach której jest rozpatrywana, lecz także w odniesieniu do badanych materiałów. Poniższy tekst poddaje zagadnienie analizie w kontekście teorii komunikacji oraz badań normalności, zwracając uwagę na aspekt funkcjonalny kategorii nieostrości w komunikacji właśnie. Aspekt ten jest o tyle istotny, że w wymiarze funkcjonalnym nieostrość może (ale nie musi) manifestować się w formie dosłownych odniesień w wypowiedziach, to znaczy poprzez pojawianie się słów „nieostre”, „nieostrość” itp. Stanowi to co prawda także konstrukt, do którego na poziomie werbalnym nawiązać można wprost, jednak nawet wtedy operuje się określonym zestawem przesłanek normalnościowych, umożliwiającymi dopiero określanie czegoś jako „będącego nieostrym”. Oprócz tego typu bezpośredniego nawiązania nieostrość może ponadto stanowić konceptualną przesłankę wypowiedzi, nie pojawiając się w nich dosłownie.

Analizowana tu wielkość wyznaczona jest zatem przez funkcję i charakter przesłanek normalnościowych, a jej funkcjonowanie w komunikacji manifestuje się tylko potencjalnie, a niekoniecznie poprzez werbalne stwierdzenie (komunikacyjne nawiązanie do) braku dokładnego określenia czegoś. Co ciekawe, owo „coś” (to, co klasyfikowane jest jako nieostre) musi z kolei być określane w takim stopniu, by w ogóle móc do niego nawiązać i stwierdzić jego nieostrość czy wskazać choćby kierunek nawiązań. W tle sytuuje się więc lub zgoła musi się sytuować przesłanka istnienia „ostrego” prototypu (oryginału, poprawnej realizacji, wyrazistości itp.), nawet jeśli go nie znamy lub nie wiemy, jak on dokładnie wygląda. W tym punkcie napotykamy zatem kwestię przesłanek normalnościowych w komunikacji, obecnych w tle każdej wypowiedzi i każdego nawiązania do „czegoś”².

Aby roboczo ustalić obszar tego typu analiz, jako „nieostre” w komunikacji określić możemy więc to, co jest w jakiś sposób klasyfikowane jako „nie do końca określone” lub „niejasne” i do czego odnosimy się rekursywnie na podstawie wyobrażenia dotyczącego „do końca” określonej, ostrej, wyraźnej wersji, stanowiącej niezbędną przesłankę konstatacji nieostrości, pojawiającej się (eksplicitnie lub implicytnie) wraz z wypowiedzią jako przesłanka normalności. W ramach przyjętej tu perspektywy jako komunikacyjne synonimy nieostrości (w przypadku dosłownych manifestacji) potraktować można między innymi takie pojęcia, jak „nieokreśloność”, „niejasność”, „brak wyrazistości”, „mglistość” czy też *fuzziness*. Innym wskaźnikiem (swego rodzaju indeksem) nieostrości w komunikacji (w przypadku pośrednich odniesień) mogą być ponadto elementy wypowiedzi wskazujące na brak dokładniejszego określenia lub potrzebę dookreślenia danego *x*, rozumianego jako założony przez dwie strony obiekt odniesienia. Tutaj otwiera się

2 Szerzej o normalności w komunikacji zob. Siemes, 2015.

jeszcze jeden ciekawy wymiar. W tym kontekście bowiem nieostre wizualizacje lub werbalizacje można by (z perspektywy semiotycznej, a konkretnie typologii znaków Charlesa Sandersa Peirce'a – zob. Peirce, 1931–1958; Fleischer, 2020: 11–40), traktować jako indeks właśnie, przy czym ostra, wyraźna realizacja stanowiłaby (w wizualizacjach) typowy znak ikoniczny lub (w werbalizacjach) typowy znak symboliczny, natomiast nieostra, rozmyta wersja byłaby indeksem, czyli występowałaby w relacji wskazywania w myśl hasła – indeks wskazuje na ikonę/symbol. Natomiast „swego rodzaju indeksem” znak taki byłby właśnie poprzez odmiennie realizowaną generatywną dla niego relację wskazywania; w typowych realizacjach indeks wskazuje na coś spoza obszaru znaków, tutaj natomiast na inny znak, pozostaje zatem w obrębie systemu, tworząc relacje międzysystemowe czy wewnątrzsystemowe, usieciowiając wszystkie trzy klasy znaków.

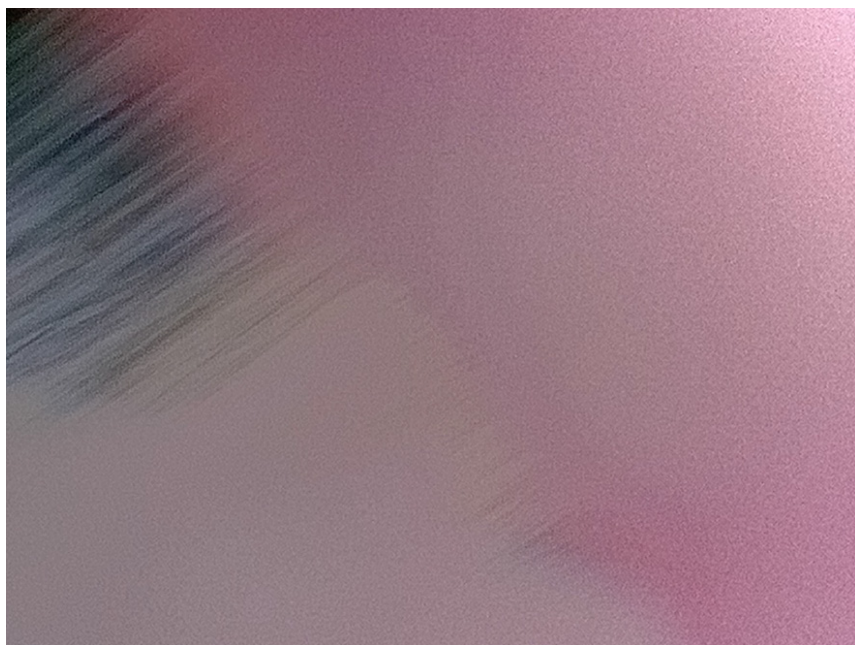
W odniesieniu do fotografii wyróżnia się różne formy nieostrości³, które, historycznie rzecz biorąc, zostały „odkryte” lub wypracowane jako nowa forma wyrazu, a następnie stosowane były na wiele sposobów w różnych kontekstach. Zwłaszcza w początkach fotografii formy te podlegały debatom nawiązującym zarówno do malarstwa i zasadniczo sztuki oraz możliwości i roli fotografii na tym obszarze, jak i do szerszych kwestii estetycznych i poznawczych (zob. Ullrich, 2002). W rozwoju fotografii nieostrość rozumiana była między innymi jako (ponowne) zbliżenie fotografii do sztuki oraz jako środek wytwarzania „artystycznie cennych” obrazów, mających być czymś więcej niż „czystą mimesis”. W związku z tym fotografom artystycznym na przełomie XIX i XX wieku chodziło także o to, „czy byłiby w stanie w podobnej mierze odejść od »normalnego« obrazu tego, co się widzi, jak czynią to malarze lub graficy” (Ullrich, 2002: 26), a nie jedynie obsługiwać mechanicznie odzwierciedlającą rzeczywistość medium.

Ujmując rzecz z tej perspektywy, nieostrość nie tylko wydaje się ściśle związana z wymiarem wizualnym, lecz także (lub nawet przede wszystkim) z obszarem sztuki jako takiej. Zajmując się historią nieostrości na obszarze wizualnym Wolfgang Ullrich podkreśla jednak, że w odniesieniu do obrazów pojęcie nieostrości staje się aktualne (także w sensie jego aktualizacji w komunikacji) dopiero od momentu pojawienia się fotografii:

W każdym wypadku w ostatniej dekadzie XIX wieku „nieostrość” stała się kategorią oceny obrazów fotograficznych, a opozycyjną parę „ostre” i „nieostre” znaleźć można od tego czasu zdecydowanie częściej w tym kontekście niż przy opisie zjawisk zmysłu wzroku lub kwalifikowaniu wydolności przypominania sobie [czegoś – przyp. A.S.] (Ullrich, 2002: 27).

3 Należą do nich na przykład nieostrość ruchu, efekt zmiękczenia oraz efekty nieostrości wynikające z prześwietlenia.

Można co prawda, idąc za Ullrichem, datować początek historii nieostrości w kontekście wizualnym już przed epoką fotografii, odnosząc się na ogół do „nurtu nieostrości” w malarstwie (np. u Williama Turnera) lub do impresjonizmu w szczególności, jednak mniej sensowne jest według niego cofanie się poza XIX wiek, gdyż „wtedy zaczynamy mieć do czynienia z innymi kontekstami ideowymi, w których nie było jeszcze miejsca dla tego, co nieostre” (Ullrich, 2002: 27), w sensie jego konceptualizacji w opozycji do tego, co ostre, produkowanego za pomocą technicznej aparatury wspomagającej przy odzwierciedlaniu realnego (wizualnego) świata.



Ilustracja 2. *rzęsa / poranek / rysunek / pejzaż-haiku / impresjonizm...* (fot. Annette Siemes)
Źródło: archiwum autorki.

Już zatem w perspektywie skupiającej się na wizualności istotny staje się wymiar komunikacyjny, a co za tym idzie – pytanie o charakter oraz rolę nieostrości jako *kategorii komunikacji*: czy to w roli i funkcji konstruktu, czy związanego z systemem przesłanek konceptu, czy też jako podstawa dla uruchamiania procesu komunikacji. Nieostrość może więc z jednej strony być (i jest) aktywowana na różne sposoby w danym czasie oraz kontekście historycznym (jako konstrukt i koncept), a z drugiej strony pełni funkcję ogólną w komunikacji jako punkt wyjścia dla produkcji wypowiedzi. Na jej fundamentalną rolę wskazuje także to, że zagadnienia

związane z nieostrością i nieokreślonością stanowią przedmiot refleksji wielu dyscyplin naukowych, a w myśli filozoficznej pojawiają się już od czasów starożytnych⁴.

Z uwagi na fotografię amatorską⁵, która aktualnie, w obliczu powszechnie dostępnych możliwości robienia zdjęć (a raczej produkcji obrazów) cyfrowych staje się niemal naturalnym elementem życia codziennego, nieostrość widziana jest przede wszystkim w dwóch przeciwstawnych kategoriach: albo stanowi wadę, której należy unikać, albo uznawana jest za środek stylistyczny nadający obrazowi atmosferę i świadczący o jego autentyczności (często pozornej, gdyż „dodawanej” *post factum* za pomocą stosownych narzędzi). Tę dualistyczną kategoryzację potwierdzają już wyniki eksploracyjnego wyszukiwania fraz typu „nieostre obrazy/zdjęcia” oraz „nieostrość, fotografia” w zasobach internetu. Na pierwszych miejscach listy wyszukiwań pojawiają się bowiem przede wszystkim porady praktyczne dotyczące unikania i retuszowania lub dodawania nieostrości, nazwy odpowiednich programów i aplikacji oraz instrukcje stosowania tego typu narzędzi⁶. Ciekawe dla badań komunikacji i kwestii normalności są pojawiające się wtedy paradoksalne sformułowania, w których radzi się, jak wygenerować „fotograficznie poprawną nieostrość”, ilustrujące specyficzny charakter konstruktu nieostrości w wymiarze komunikacyjnym (zob. Computerwissen, 2017).

Nieostrość jako kategoria komunikacji wyróżnia się zatem tym, że nie jest wielkością budowaną na podstawie jednolitego systemu przesłanek łączonych w myśl reguł logiki, lecz funkcjonującą i uzyskującą znaczenie oraz sens dopiero na tle kontekstów wprowadzanych do komunikacji wraz z wypowiedzią, w której kategoria nieostrości jest aktualizowana. Przy tym możliwość pojawienia się sprzeczności wynikających z różnych, niekiedy wykluczających się wzajemnie definicji nieostrości, nie jest cechą dewaluującą ją komunikacyjnie, lecz dodającą jej wartości (przynajmniej z punktu widzenia komunikacji). W sytuacji pojawienia się takich sprzeczności i niejasności debatować można bowiem o tym, czym jest nieostrość, jak ją określić (= oksymoron), jaki ma ona wpływ na potencjalny odbiór danego *x*, kto ma rację itd. Każda z opcji (ostre, nieostre, atmosfera, autentyczność itp.) może

4 Jednym ze standardowych przykładów w tym zakresie jest paradoks kopca (też: stosu) lub tysego, ilustrujący niemożliwość wyznaczenia jednoznacznej granicy, od której dane *x* (np. liczba ziaren piasku lub włosów) może być nazwane kopcem, względnie tysym. „Zagadnienie nieostrości jest związane z paradoksem stosu, zwanym od greckiego rzeczownika »soros« oznaczającego »stos« paradoksem sorites” (Kukołowicz, 2018: 11; zob. też Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 139).

5 Określenie, które (jak każde inne konstruowane według tego wzoru, np. „fotografia profesjonalna”) zaliczać można do zabiegów normalizacyjnych w komunikacji.

6 Dla rozszerzenia pola obserwacji wyszukiwanie było prowadzone w dwóch językach (polskim i niemieckim) wyszukiwarką www.startpage.com, 23.10.2019 roku. Przykładowe egzemplifikacje (tytuły wpisów na liście wyników): 12 porad jak uniknąć nieostrego zdjęcia; Ostre – nieostre, czyli o sztuce (nie)ostrzenia fotografii; Jak robić zawsze ostre zdjęcia; Unschärfe Bilder: 13 Ursachen und Tipps, wie du es verhinderst [Nieostre zdjęcia: 13 powodów i wskazówek, jak możesz tego uniknąć]; Unschärfe Bilder scharf machen: Diese Möglichkeiten hast du [Przerabiać zdjęcia nieostre na ostre: Masz takie możliwości]; 8 Gründe für unscharfe Fotos und was du dagegen tun kannst [8 przyczyn nieostrych zdjęć oraz co możesz przeciwko temu zrobić].

w ten sposób być punktem wyjścia do dalszych debat, a powstające w ten sposób wypowiedzi mogą służyć jako materiał do badań dotyczących zarówno konstruktu, jak i konceptu nieostrości (autentyczności itd.) oraz ich funkcji w komunikacji.

Przypadek „autentyczności” ilustruje liczne powiązania między „nieostrością” a innymi wyrazami, niemającymi z nią na poziomie semantycznym zbyt wiele lub zgoła nic wspólnego. Autentyczność (w powiązaniu z nieostrością) pojawia się zarówno w przytoczonym wyżej kontekście codziennej, amatorskiej produkcji zdjęć, jak i w ramach omawiania zagadnień związanych z systemem mediów i pracą dziennikarską czy też z obszarem sztuki. W odniesieniu do zdjęć amatorskich zwraca się przy tym uwagę na dodawanie autentyczności przez nieostrość: „Dlaczego nieostre, rozmyte motywy oraz rezygnacja z fotorealistycznych realizacji dają obrazowi zwiększoną autentyczność?” (Asmani, za Freitag i wsp., 2018: 8). Nieostrość widziana jest wtedy jako „środek stylistyczny stosowany w sztukach plastycznych oraz w mediach masowych [...], aby wyabstrahować dzieło, pozwalając mu tym samym na autentyczniejsze oddziaływanie” (Asmani, za Freitag i wsp., 2018: 8). Jednak czym „jest” nieostrość w komunikacji poza wymiarem semantycznym, dotyczącym samego słowa/konstruktu oraz jego połączeń z innymi wyrazami, to znaczy jaką funkcję pełni na tle procesu produkcji ofert komunikacyjnych (wypowiedzi) oraz nawiązań do nich?

Nieostrość jako cecha i właściwość

Na podstawie referowanych wyżej kategoryzacji na temat wymiaru wizualnego, nieostrość (odnosząc się do niej eksplicytnie i werbalnie bądź nie) może być widziana jako element, który można dodać lub usunąć. Oznacza to też, że zakładany jest obraz „jako taki”, na który nałożyć można nieostrość lub ją niwelować, aby osiągnąć stosowny cel. Ullrich wskazuje na dualizm leżący u podstaw takiej konceptualizacji, według której obrazy klasyfikowane mogą być jako „obiektywne” z jednej strony lub „artystyczne” z drugiej i która stosowana była już w historii na przełomie XIX i XX wieku (Ullrich, 2002: 26). W obliczu wielu notorycznie wykorzystywanych możliwości obróbki obrazów za pomocą programów do edycji zdjęć, aplikacji w urządzeniach mobilnych itp. można zadać pytanie o to, czy ten konceptualny podział nie uległ w międzyczasie zmianie. Jest to dość ciekawy aspekt dla badań komunikacji oraz normalności i jej przesłanek (dotyczących tego, co zakładane jest w danym czasie i kontekście jako oczywiste, co jest akceptowane przez „większość” lub „wszystkich”, co jest zwykłe, niewarte mówienia o tym, czyli normalne właśnie). Czy w ogóle i w jakim stopniu zdjęcia widziane są dzisiaj jeszcze

jako medium odzwierciedlające lub takie, które powinno odzwierciedlać rzeczywistość? Czy też koncepcja dotycząca tej formy medialnej, jej roli i możliwości podlegała może zasadniczym zmianom w obliczu szeroko rozwiniętych zabiegów obróbki obrazu, do których przy wykorzystaniu technologii cyfrowej typu *smart* często dochodzi już w momencie „wykonywania” zdjęcia? Jak wpływa to na postrzeganie innych form wizualnych?

Wracając do kwestii nieostrości: traktowanie jej jako elementu, który można usunąć z obrazu lub też do niego dodać, oznacza również, że nieostrość (w tej perspektywie) nie jest widziana jako inherentna właściwość świata, lecz jako coś, co powstaje z powodu technicznej niedoskonałości urządzeń, braku umiejętności ich obsługi, jako coś, co (za pomocą techniki) może być dodawane, czego należy unikać lub co należy usuwać; świat wyjściowy natomiast jest/musi być (w tej konceptualizacji) „ostry”, dokładny i jednoznaczny. Nieostrość byłaby wtedy co najwyżej punktem wyjścia procesu poznawczego w relacji do zasadniczo ostrego świata i precyzyjnie odwzorowanej rzeczywistości. W tej sytuacji można zadać pytanie: „A co, jeśli jest na odwrót albo po prostu inaczej?”

Jak nietrudno zauważyć, kiedy zajmujemy się nieostrością z punktu widzenia technologii i jej możliwości, dochodzimy przeważnie do również technicznych rozróżnień, u podstaw których leży przesłanka produkująca wymóg opisywania świata według dyskretnych, jedno-jednoznacznych kryteriów (por. szerzej Bauer, 2018)⁷. Także w publikacjach nieograniczających się tylko do technologii nieostrość bywa charakteryzowana według takiej dychotomii, to znaczy na mocy przesłanki, iż ostrość i dokładność to „wyznaczony przez naturę rzeczy” punkt wyjścia. Kiedy mowa o nieostrości jako *braku* jednoznaczności (zob. Freitag i wsp., 2018⁸), nie jest ona traktowana jako konstrukt, negocjowa(l)na wielkość zależna od wielu dodatkowych przesłanek w tym sensie, że wymaga najpierw (w nauce: świadomego) ustalenia pewnych podstaw konceptualnych, lecz jako kategoria mająca ostre odniesienia do realności lub przynajmniej dająca się uniknąć, kiedy pozostajemy w ramach jednej perspektywy poznawczej. Tylko w ramach takiej konceptualizacji można bowiem zadać pytanie o kwestię „obchodzenia się z bra-

7 Wyrażenie „jedno-jednoznaczny” to ściśle zdefiniowany termin oznaczający (w uproszczeniu) zachodzenie danej (i tej samej) relacji w obie strony: od *a* do *b* oraz od *b* do *a*.

8 Autorzy zwracają także uwagę na różnice dotyczące tego, jak pojęcie nieostrości jest konotowane oraz stosowane w różnych dyscyplinach naukowych. Twierdzą oni, że bez względu na konkretną definicję nieostrości musi ona (ewentualnie jej skutki) być uwzględniana w badaniach naukowych. Według nich pomijanie jej oznacza „ignorowanie różnorodności, naturalnej wariacji i tym samym zniekształcenie realności” (Freitag i wsp., 2018: 11). Pojęcie realności wskazuje tu z kolei na problem poznawczy w kontekście cytowanej publikacji, która ma charakter interdyscyplinarny, gdyż dla kwestii społecznych odpowiedniejsze byłoby uwzględnienie charakteru konstruktywnego rzeczywistości społeczno-komunikacyjnej oraz innego kontekstu teoretycznego. Z punktu widzenia inżynierii istotna i adekwatna byłaby jeszcze inna perspektywa, a w naukach ścisłych sprawa przedstawia się znowu inaczej. Rzecz jest zatem relatywna w zależności od konkretnej dyscypliny i przedmiotu badań.

kiem jednoznaczności w różnych dyscyplinach” (Freitag i wsp., 2018: podtytuł publikacji oraz s. 7). Perspektywa teorii komunikacji, z punktu widzenia której nieostrość może być ujmowana jako realizacja pewnej funkcji komunikacyjnej, czyli jako wielkość zawsze już konstruowana w ramach określonych potrzeb komunikacyjnych (służących generowaniu społeczeństwa), którymi można się zajmować poznawczo, nie jest w takich konceptualizacjach przewidziana, a przynajmniej nie pojawia się eksplicitnie.

Brak uwzględniania komunikacyjnego i negocjowa(l)nego charakteru samej kategorii nieostrości może być adekwatny, kiedy chodzi o nieostrość w sensie nie-*możliwości* dokładnego pomiaru (na przykład w naukach ścisłych). To, że w zależności od kontekstu i przyjętej perspektywy nieostrość w rzeczy samej stanowi może „wadę” czy „błąd”, nie ulega wątpliwości. Rozpatrzmy przykład inżynierii i budownictwa: kiedy coś, co z założenia miało długo stać (np. most), runie „z powodu” niedokładnych obliczeń i nieostrej prognozy dotyczącej jego wytrzymałości czy trwałości, wtedy jest to zdecydowanie niepożądany bieg rzeczy, a nieostrość – w sensie braku możliwości dokładnego określenia momentu, w którym wykorzystane do konstrukcji materiały zawodzą – stanowi poważny problem i zagrożenie, które prędzej czy później przełożą się na realne zdarzenia, jeśli nie uda się temu zapobiec. Niemniej jednak sama nieostrość nie jest powodem zawalenia się mostu, lecz materiał, który nie spełnia *oczekiwań* produkowanych na poziomie komunikacji. Tak więc również w takim kontekście ciekawe oraz istotne jest to, jak podchodzimy do zagadnienia nieostrości komunikacyjnie. Szczególnie ważna jest przy tym sfera interdyskursu, rozumianego jako obszar łączący różne dyskursy specjalistyczne wygenerowane na potrzeby danych subsystemów (zob. szerzej Fleischer, 2007: 249–254; Fleischer, Siemes, 2020: 20–24). W ramach interdyskursu oraz ogólnie w procesach komunikacyjnego generowania społecznych współzależności kluczową rolę odgrywają bowiem oferty komunikacyjne i nawiązywanie do nich, to znaczy negocjowanie znaczeń za pomocą języka, a szerzej znaków, a nie matematyka i obliczenia w ramach jej reguł. Ten ogólnospołeczny kontekst komunikacyjny i jego uwarunkowania mają bowiem wpływ na to, jakie decyzje są kiedy oraz w jaki sposób podejmowane przez stosowne instytucje (kiedy most, nim się zawali, zostanie odremontowany). Kwestie nauk ścisłych mogą przy tym odgrywać mniejszą rolę (co obserwować można również przy jeszcze bardziej egzystencjalnych zagadnieniach, jak na przykład katastrofa klimatyczna⁹).

9 Szczególnie ciekawym przypadkiem dla analiz w tym zakresie jest komunikacyjne obchodzenie się z celem zatrzymania globalnego ocieplenia na poziomie nie wyższym niż 1,5°C, wynikającym z Porozumienia paryskiego. W medialnie zapośredniczanych komunikacjach, to znaczy w interdyskursie, pojawia się często zaokrąglona wersja progu 2° i to nie zawsze z doprecyzowaniem „znacznie poniżej” (zob. Siemes, 2020: 38–40).

Licznymi aspektami roli nieostrości zajmuje się, pod różnym kątem, również lingwistyka, niekoniecznie przyjmując perspektywę komunikacyjną w ujęciu systemowym, ale za to tym dokładniej analizując dane zagadnienie z uwagi na szeroką gamę jego manifestacji czy możliwych zastosowań oraz ich roli na tle języka. Przeglądu stanowisk dotyczących nieostrości z perspektywy lingwistyki (i filozofii) dokonała Katarzyna Doboszyńska-Markiewicz (2015):

Językoznawcy łączą *nieostrość* (ang. *vagueness*, niem. *Vagheit*) z pojęciem *nieokreśloności semantycznej* bądź *referencjalnej* (Pinkal, 1980), w polskiej tradycji lingwistycznej zwanej również *wyznaczonością* (Topolińska, 1976), a także *rozmytością kategoryalnej* (*fuzzyness* – Lakoff, 1973). [...] [Nieostrość – przyp. A.S.] w filozofii i językoznawstwie była [...] opisywana jako własność wyrażen (i to zarówno na poziomie ich treści, jak i zakresu) lub całych kategorii, jako pojęcie logiczne, semantyczne i pragmatyczne (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 141, 144; wyróżnienia – K.D.-M.)¹⁰.

Nieostrość analizowana jest tutaj między innymi z perspektywy semantyki (prototypów), z uwagi na możliwości (a raczej ich brak) precyzyjnego ustalania ekstensji pojęć. Stanowi ona także ważną kwestię w lingwistyce komputerowej oraz zaproponowanym w jej kontekście podejściu *fuzzy linguistics* (zob. Rieger, 1996). *Fuzziness*¹¹ pojawia się więc również w lingwistyce, podobnie jak pokrewne pojęcia typu *fuzzy sets*, mające niekiedy charakter metafor, zwłaszcza gdy są przejmowane z innych dziedzin (np. *granularity* z fotografii). Do lingwistycznych aspektów związanych z nieostrością można zaliczyć zarówno szersze pojęcia (jak „nieokreśloność”)¹², jak i węższe, dotyczące konkretnych zjawisk językowych (jak *linguistic hedges*)¹³. Te ostatnie Doboszyńska-Markiewicz określa (jak podaje za lingwistami czeskimi i rosyjskimi) jako *operatory* nieostrości, co jest o tyle ciekawe, że wtedy możliwe staje się znowu uwzględnianie procesualności oraz aspektu funkcjonalnego naszego zagadnienia.

10 W tym miejscu autorka wskazuje na obszerne opracowania dotyczące różnych koncepcji nieostrości: Odrowąż-Sypniewska, 2000; Kluck, 2014.

11 „W latach 70. XX wieku Lakoff opisywał *nieostrość* (dosłownie »rozmytość«, ang. *fuzzyness*) jako własność przysługującą kategoriom semantycznym” (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 141; wyróżnienia – K.D.-M.).

12 „Skoro padło już nazwisko Pinkala, warto w tym miejscu przywołać jego prace o *nieokreśloności*, które to zjawisko jest w literaturze lingwistycznej z pewnością częściej opisywane niż *nieostrość*. Należałoby zatem ustalić, w jakiej relacji względem siebie oba te terminy się znajdują. Otóż Pinkal (1980; 1991) traktuje nieostrość (*Vagheit*) jako jeden z dwóch rodzajów *nieokreśloności semantycznej* (*semantische Unbestimmtheit*). Drugi z nich to *wieloznaczność* (*Mehrdeutigkeit*), rozumiana jako relacje homonimii i polisemii” (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 143; wyróżnienia – K.D.-M.).

13 „Językowe o(d)gródki (za Wierzbicka, 1999), w sensie »odgradzania się« mówiącego od odpowiedzialności za słowo przy pomocy *hedges*” (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 138).

We wszystkich wspomnianych tu podejściach nieostrość powstaje bowiem dopiero poprzez komunikację oraz w *jej ramach*, w tym sensie, że jest konstruowana jako wielkość i obszar odniesień. Nawiązując do nieostrości w wypowiedziach, to znaczy mówiąc o niej (eksplicytnie) lub stosując ją (implicytnie) jako kategorię oceny czy dla oznaczenia czegoś jako niedokładne, niepewne itp., generuje się tę kategorię (w postaci konstruktów lub w wymiarze funkcjonalnym) wraz z leżącą u jej podstaw binarną opozycją „ostre/nieostre”, której granice z kolei stale można, a nawet należy (re)negocjować. Stąd też, przechodząc na poziom formalizacji procesów zawierających aspekt nieostrości, pojawia się – na przykład w lingwistyce komputerowej oraz przy opracowywaniu odpowiednich algorytmów – problem odwzorowywania elementów nieostrych w sformalizowanych strukturach wzorów. Tam, gdzie celem jest modelowanie procedur, według których pewien proces powinien się odbyć, brak możliwości ustalenia jednoznacznych relacji między elementami owego procesu stanowi przeszkodę. Rozważania na temat nieostrości to w związku z tym kluczowy problem przy tworzeniu algorytmów. Patrząc z perspektywy tych ostatnich, nieostrość jest problemem, który trzeba rozwiązać; natomiast z perspektywy ludzi i komunikacji niekoniecznie jest to problem.

Abstrahując od niekiedy zasadniczych różnic wynikających z przyjętych stanowisk, nieostrość także w tym kontekście okazuje się istotnym elementem leżącym u podstaw komunikacji, z tym że wnioski różnią się w zależności od, nierzadko sprzecznych, kontekstów interesów, zainteresowań i celów. Motywy i interesy stojące za produkcją algorytmów i rozwojem tak zwanej sztucznej inteligencji uwarunkowane są dodatkowo przez subsystem gospodarki, a to prowadzi do innych wniosków (nieostrość jako problem, który trzeba rozwiązać „dla” algorytmów) niż w kontekście badań komunikacji (nieostrość jako problem poznawczy, który pomaga nam lepiej zrozumieć komunikację). Każda dalej idąca interpretacja czy analiza poszczególnych form nieostrości zajmuje się bowiem (eksplicytnie lub implicytnie) kwestią nawiązywalności produkowanych i oferowanych przez nią **w komunikacjach**, to znaczy w ramach negocjowania znaczeń, kolejnych nawiązań do nawiązań ofert komunikacyjnych. Niemniej jednak zasadnicze pytania i problemy związane z funkcją nieostrości w komunikacji najczęściej się nie pojawiają (poza napomknięciem o nich w funkcji „ozdobnej” we wstępach) i nie są systematycznie analizowane teoretycznie ani badane empirycznie. Możemy zatem rozszerzyć perspektywę i możliwości poznawcze poprzez spojrzenie na temat z punktu widzenia teorii i badań komunikacji oraz operacjonalizacji zagadnienia dla potencjalnych badań.

Nieostrość jako warunek

Patrząc z tak rozszerzonej perspektywy, przy analizie roli nieostrości w komunikacji mamy do czynienia z jeszcze istotniejszymi aspektami związanymi z procedurami normalizacyjnymi. Jako warunek utrzymania mechanizmu komunikacji w ruchu pojawia się oscylowanie pomiędzy tym, co nieokreślone, a tym, co jest (lub wydaje się) ustalone, to znaczy między negocjowaniem tego, „czym coś ma być” a konfrontacją tego z *panującym* standardem¹⁴. Chodzi przy tym o orientowanie się na: oczekiwania oczekiwań (w sensie S.J. Schmidta) oraz obszary normalności zakładane jako wspólne, to znaczy na to, co w mniemaniu interlokutorów z powodzeniem można zakładać jako wiążące dla obu stron. Nieostrość (niedokładność ofert komunikacyjnych) odgrywa wtedy, metaforycznie rzecz ujmując, tę samą rolę co regulator balansu w zegarku mechanicznym, prowokując czy wymuszając produkcję nawiązań do ogólnie nieostrych wypowiedzi, a tym samym utrzymując proces negocjowania znaczeń w toku.

Na poziomie języka można obserwować formy stosowania nieostrości, w których manifestuje się ten właśnie funkcjonalny aspekt. Lingwistyka sytuje tu wyrazy typu *hedges* (*Heckenausdrücke*), to jest zwroty przystawowe lub przymiotnikowe, za pomocą których interlokutor zaznacza, w *jakiej mierze* przyporządkowuje dany obiekt do danej kategorii¹⁵. Nieostrość ujmowana jest tym samym jako wielkość stopniowalna, co z kolei zakłada skalę w tle, pracującą opozycją ostrości/nieostrości lub przyjęciem możliwości skalowania ostrości. Skupiając się „od razu” na poszczególnych elementach i aspektach języka lub na tekstach (bez ogólnej teoretycznej analizy problemu), mamy do czynienia z perspektywą, w której (dany) język „jako taki” już istnieje i musi być zakładany jako wielkość określona (i w tym sensie ostra), przynajmniej w tej mierze, że nawiązanie do czegoś i produkcja wypowiedzi w ogóle stają się możliwe. Do tego przystaje podejście lingwistyki komputerowej, dla której „nieostrość w języku naturalnym jest najczęściej określana jako niedostateczna specyfikacja” (Freitag i wsp., 2018: 10).

14 Słowo *panujący* zaznaczam kursywą, gdyż raz wprowadzony standard, raz wynegocjowane obszary normalności mają tendencję samopotwierdzania się w dalszych procesach negocjacyjnych; ich zmiana wymaga większych nakładów niż ich powielanie: „[...] powtórzenie i potwierdzenie już istniejących »pomysłów« dotyczących [danej – przyp. A.S.] normalności jest dużo bardziej prawdopodobne – produkcja wypowiedzi, dla której możemy przyjąć, że nie będzie ona odrzucona i że będzie nawiązywalna, nie tylko stanowi dużo mniej ryzykowne przedsięwzięcie, lecz wymaga też zdecydowanie mniejszego nakładu energii” (Siemes, 2013: 67).

15 W pragmatyce dla określenia semantycznej (nie)ostrości wyrazów językowych używane jest także pojęcie *granularity* (*Granularität*), pojawiające się również w koncepcjach kognitywnej analizy dyskursu (tam w sensie obecności w reprezentacjach werbalnych większej lub mniejszej liczby szczegółów – zob. Tenbrink, 2020) oraz przy informatycznej analizie tekstów języka naturalnego (zob. np. Mulkar-Mehta, Hobbs, Hovy, 2011).

Z punktu widzenia badań komunikacji warto natomiast zwrócić uwagę na to, że negocjowanie przypisań znaczeń w ramach komunikacji ogólnie ma charakter *fuzzy* (rozmyty – zob. Fleischer, 2018: 31), to znaczy z zasady cechuje się nieostrością w tym sensie, że powstaje w ramach nieustannego i operacyjnie zamkniętego procesu nawiązywania do nawiązań. Analiza zagadnienia w wymiarze komunikacyjnym kieruje zatem naszą uwagę na nieostrość rozumianą nie jako *właściwość* (również nie lub nie tylko jako sfunkcjonalizowaną kategorię mówienia czy koncept), lecz jako *funkcję sui generis*. W takiej perspektywie nie pojawia się też problem jej (możliwej, a w ramach innych perspektyw potencjalnie wymaganej) konceptualizacji jako cechy, za którą idzie nie tylko możliwość, lecz nawet konieczność (konceptualna nieuniknioność) jej skalowania na tle podziału na „ostre/nieostre”¹⁶. Niemniej jednak wspomniane *linguistic hedges* mogą stanowić przykład wyjaśniania roli nieostrości oraz, ujmując rzecz szerzej, nieokreśloności w komunikacji z perspektywy funkcjonalnej:

Sam Lakoff definiował *linguistic hedges* jako wyrażenia mające za zadanie uczynić inne wyrażenia mniej ostrymi (bardziej rozmytymi) lub odwrotnie – podkreślić (wydobyć) ich ostrość: „words whose job is to make things fuzzier or less fuzzy” (Lakoff, 1973: 471). Zdaniem autora służą one do zaznaczania stopnia przynależności danego wyrażenia do jakiejś *kategorii* – czy jest to „okaz” prototypowy, czy raczej peryferyjny, czy tylko trochę różniący od prototypu, czy może aż tak bardzo, że trzeba go z owej kategorii wyłączyć (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 145; wyróżnienie – K.D.-M.).

Z punktu widzenia analizy procedur normalizacyjnych w komunikacji *linguistic hedges* mają zatem funkcję normalizacyjną. Za ich pomocą zaznaczyć można stopień przynależności danego *x* do obszaru normalności (zakładanego jako wspólny). Obszar ten powstaje (jest proponowany) za każdym razem na nowo wraz z ofertą komunikacyjną (wypowiedzią), w ramach której *x* jest określane *w taki sposób* właśnie. Nie oznacza to jednak, że pole możliwych nawiązań konstruowane jest „zniczego”, lecz musi się opierać na przesłankach podzielanych przez potencjalnych interlokutorów. Tylko na podstawie takich wspólnych przesłanek nawiązywalność może być w ogóle dopiero generowana, a kiedy oferta komunikacyjna pozbawiona

16 Przy tej (ostatniej) perspektywie pozostaje się, także omawiając szersze zagadnienie nieokreśloności w językoznawstwie, gdzie rozróżnia się „nieokreśloność referencyjną, która wiąże się z brakiem odniesienia do konkretnych obiektów rzeczywistości” od związanej „z niepewnością osoby mówiącej” (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 144, przypis 6, na podstawie Arutjunova, 1998: 814nn). Kwestia (nie)określoności jest przy tym (inaczej niż nieostrość) traktowana jako podstawowa kategoria, niezależna od jej leksykalnej manifestacji: „Jak czytamy w pracy S. Karolaka [...], nie jest to kategoria przysługująca tylko językom, które mają jej specjalne (leksykalne lub pozycyjne) wykładniki. Rodzajnik określony »jest tylko dodatkowym znakiem reflektującym określonosc«, a kategoria określoności »jest równoważna z intensjonalną zupełnością/niezupełnością nazw, która wyznacza ich zupełną lub niezupełną ekstensję«” (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 144).

jest odniesień, wtedy mamy do czynienia z brakiem nawiązywalności – wprowadzone przez wypowiedź przesłanki okazują się niewiabilne. Pochodzące z biologii ewolucyjnej pojęcie wiabilności (patrz von Glasersfeld, 1998) w ramach teorii komunikacji i badań normalności oznacza:

Normalność jest dla komunikacji podobnie ogólną kategorią odniesienia, jak wiabilność w odniesieniu do systemowego ujęcia zjawisk na różnych poziomach rzeczywistości. [...] „Wiabilne są zatem koncepcje naukowe, obiekty medialne, sposoby i typy komunikacji, wiabilne są manifestacje systemów społecznych, organizmy, gatunki, systemy ekologiczne i środowiska. Kiedy coś jest wiabilne, wtedy funkcjonuje; kiedy zmieniają się warunki (lub sami je zmieniliśmy), coś innego staje się wiabilne. Innymi słowy: w każdym momencie coś innego może być oczywiste. Ale zawsze coś jest oczywiste. Nie przywiązujemy się więc do tego, co jest oczywiste, lecz tylko do oczywistości. Która się pojawia i zostaje zastąpiona inną. Jak widać, konsekwencje takiego stanowiska posiadają również implikacje etyczne i stosowane mogą być również w tak zwanym życiu codziennym” (Fleischer, 2013: 175–176; Siemes, 2015: 72).

Z jednej strony więc możliwych nawiązań jest (i powinno być) wiele, aby zagwarantować wiabilność i wyprodukować wysoką nawiązywalność, to znaczy duże prawdopodobieństwo nawiązania do danej oferty komunikacyjnej. Z drugiej strony gama ta musi być ograniczona, to znaczy wykazywać musi *mniej niż nieskończoną* liczbę możliwych nawiązań. Obydwa aspekty łącznie muszą być dane w stopniu wystarczającym dla zapewnienia toku komunikacji. Na ten niezbędny dla kontynuacji komunikacji warunek zwrócił uwagę już pod koniec XIX wieku logik i matematyk Gottlob Frege, oddzielając paradoksy logiki od fenomenów komunikacji:

Frege rozumiał jednak doskonale, że czym innym jest język logiki, a czym innym język potoczny (*Alltagssprache*). To właśnie ten filozof zauważył, że w języku naturalnym nieostrość znaczeń nie stanowi problemu, nie przeszkadza bowiem w komunikacji, dopóki jej uczestnicy wiążą z danym znakiem językowym wystarczająco podobne sensy.

[...]

Frege porównuje *Alltagssprache* do oka, zaś idealny język formalny do mikroskopu. Ten drugi jest specjalistycznym narzędziem, potrzebnym tylko nauce, niemającym zastosowania w życiu codziennym. Trudno jednak zarzucać oku, że nie widzi tego wszystkiego, co można zobaczyć przez mikroskop, tym bardziej że w codzienności oko ma przecież znacznie więcej zastosowań niż on (Frege, 1964: XI; za Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 139–140 oraz przypis 3; zob. też: Frege, 1884).

Dysponując wspólnym aspektem funkcjonalnym również *linguistic hedges* mogą stanowić (pod tym kątem) spójny zbiór jednostek, mimo ich niejednorodności pod względem formalnym i semantycznym. Operację związaną z tym funkcjonalnym wymiarem można określić jako odwołanie do „bezpiecznego z różnych względów komunikacyjnych wzorca” (Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 150), klasyfikując dane x jako y , ale zaznaczając jednocześnie obszar niepewności tej klasyfikacji, na przykład przez zastosowanie określeń typu: „swego rodzaju”, „mniej więcej” itp. („osłabiające” – deintensyfikatory, *detensifiers* – Myers, 1996, za Doboszyńska-Markiewicz, 2015: 145).

Na funkcjonalny oraz zabiegowy charakter *hedges* wskazuje także to, że obszar (nie)pewności równie dobrze może być konstruowany za pomocą przeciwnego, ale strukturalnie identycznego zabiegu, to znaczy na podstawie twierdzenia, że coś jest „typowe”, „prawdziwe”, „rzeczywiście” itd. („wzmacniające”, *intensifiers*). Zmienia się przy tym jedynie pojawiający się „na powierzchni” kształt konkretnej wypowiedzi, natomiast *forma* zabiegu, schemat postępowania, strategia komunikacyjna pozostają takie same, to mówienie o obiekcie komunikacji x /odniesienie do x , bazujące na przesłance, że istnieje prototyp (typowe x) oraz że obiekty komunikacji są stopniowalne w odniesieniu do zakładanego obszaru normalności (z prototypem w centrum) i odpowiadają mniej lub bardziej (aż po prawdziwą, rzeczywistą, (proto)typową wersję) jego charakterystyce, funkcjonującej jako system przesłanek. Także obszar (nie)pewności stanowi więc *dwustronny* czy dwuwymiarowy koncept sytuujący się w tle ofert komunikacyjnych. Jeśli chodzi o inne jeszcze implikacje nieostrości w komunikacji, które można na poziomie teoretycznym zrekonstruować, Doboszyńska-Markiewicz (2015: 143, 149) mówi o wynikającej z tego zabiegu wiarygodności, co zakłada aktualizację modelu typu nadawca – odbiorca w tle. W terminologii systemowej teorii komunikacji natomiast postuluje się zabiegi gwarantujące nawiązywalność już w obrębie samego komunikatu. Wtedy proces negocjowania znaczeń modelować i wyjaśniać można w szerszej niż „dwuosobowa” i linearnej perspektywie. Dopiero bowiem przez nawiązywalność powstaje w ogóle możliwość powielania (takich, a nie innych) komunikacji, to znaczy generowane są obszary normalności, które z jednej strony są elastyczne (ich granice podlegają ciągłej negocjacji), a z drugiej zdefiniowane są w wystarczającej dla kontynuacji komunikacji mierze, czyli w ten sposób, że w ogóle można nawiązać do „czegoś”.

Omawiając zagadnienie nieostrości w komunikacji, koniecznie uwzględnić należy również procesualny charakter tego zagadnienia. Pojawianie się nieostrości nie jest kwestią przypadku i nie da się jej sprowadzić do niechcący produkowanych niedokładności czy błędów, co trzeba by twierdzić, zajmując perspektywę normatywistyczną (protonormalizmu – Jürgen Link). Zajmując się funkcjami nieostrości

w komunikacji, nie możemy również ujmować jej w sposób wartościujący lub moralizujący, jako coś gorszego i niedoskonałego, jako niechlujność ze strony producenta wypowiedzi, jako brak kompetencji językowych interlokutorów lub (w wypadku wypowiedzi niejęzykowych, np. w fotografii) w kategoriach braku wiedzy technicznej. Nieadekwatne jest również rozpatrywanie nieostrości z uwagi na motywacje i cele (np. manipulacja lub poprawienie wiarygodności wypowiedzi), gdyż oznaczałoby to, że bylibyśmy w stanie komunikować również, nie stosując jej, to znaczy generować całkowicie „ostre”, w stu procentach dokładne, dookreślone wypowiedzi. Tę możliwość oferuje matematyka i jej system liczb, lecz nie komunikacja¹⁷.

Jednak tego typu stanowiska nie pozwalają na wyjaśnienie zjawiska z perspektywy zewnątrzsystemowej. Stosując natomiast tę ostatnią, pojawia się ciekawe pytanie o to, skąd właściwie wiemy (uwzględniając, kim jest owo „my” w danym kontekście) lub na jakiej podstawie stwierdzamy, że coś zaczyna być lub jest nieostre (niewyraźne, niejasne...) oraz kto/co ustala granicę między tym, co uznawane jest za dokładne, ostre, wyraźne, a tym, co niedokładne, niejasne. Jednym z kryteriów ustalania tej (płynnej) granicy może być swego rodzaju dwustronna „wystarczalność”, czyli uznanie, że coś jest w wystarczającym (zadowalającym) stopniu dokładne, by móc w komunikacji funkcjonować i produkować nawiązywalność, a jednocześnie wystarczająco niedokładne, by produkować kolejne komunikacje.

Tylko na pierwszy rzut oka wydaje się to paradoksalnym zjawiskiem – im mniej dokładne coś jest, tym więcej trzeba/można o tym komunikować. Zasada ta działa jednak tylko do pewnego stopnia, gdyż coś, co „w ogóle niczym” nie jest i jest nieokreślone, nie jest w stanie funkcjonować jako umożliwiający nawiązania punkt odniesienia. Szczególnie korzystną strategią dla kontynuowania komunikacji zdaje się zatem być połączenie obydwu sprzecznych aspektów: z jednej strony odnoszenia się do czegoś, co już jest ustalone (co oznacza sytuowanie wypowiedzi w zakładanym obszarze normalności), a z drugiej strony pozostawienia otwartą kwestii, *jak dokładnie* wygląda relacja między obiektem odniesienia a wybranym obszarem normalności. To zawsze produkuje otwartość, gdyż kolejni interlokutorzy mogą zaproponować inne ujęcie tej relacji (i to nawet wtedy, kiedy w wypowiedzi coś ma normatywny charakter).

Tę dynamikę komunikacji można dość dobrze zaobserwować tam, gdzie z zasady ostry system opisu napotyka na system zasadniczo nieostry, na przykład w badaniach nad rolą liczb w komunikacji, która manifestuje się między innymi w prostym zabiegu podawania przybliżonych liczb (dookreśleń typu „okrągłe”, „około”, „do...”, „mniej/więcej” itp.) i wyposażania ich w „tolerancję nieostrości”. Przy stosunkowo

17 Nawet liczby w komunikacjach, to znaczy raz przejęte do komunikacji i stanowiące tylko element bardziej kompleksowych wypowiedzi językowych, tracą swoją, wpisaną w nie przez przesłanki systemu liczb, dokładność, stając się liczbami komunikacyjnymi, które można wyposażać w dodatkowe elementy zaznaczające ich nieostrość (szerzej na temat zob. Siemes, 2009).

małym nakładzie pracy generowany jest w ten sposób szeroki potencjał nawiązań: z jednej strony nieostrość podawanych danych rozszerza trafność tego, co zostało powiedziane, z drugiej zastosowanie liczb łączy wypowiedź z konceptem liczb oraz związaną z nim obietnicą jednoznaczności. Wypowiedź jest w ten sposób podwójnie zabezpieczana, i to za pomocą dwóch – właściwie sprzecznych – metod: markowania nieostrości oraz jednoznaczności (Siemes, 2009: 232).

W komunikacji zatem nie chodzi o dokładność (lub ostrość), lecz o to, aby zorganizować niedokładność/nieostrość w taki sposób, aby uruchomiła ona komunikację i dała podstawę do kolejnych nawiązań, oferując coś, co stanowi potencjalną podstawę dla perpetuowania komunikacji. Nieostrość w tym ujęciu nie jest *wadą* komunikacji, lecz jej warunkiem i początkiem. Świat bowiem nie jest ani określony, ani nieokreślony. Dopiero odnosząc się do niego w komunikacji, powstaje potrzeba określenia czegoś jako wyodrębnionego elementu i wtedy rozpoczynać można debaty o (nie)ostrości, niejasności, (nie)dokładności. W odróżnieniu od perspektywy inżynierskiej, logiki komputerowej itp. w komunikacji nie dążymy do ostatecznego, matematycznie precyzyjnego określania, podejmowania jednoznacznych i ostatecznych decyzji, czy coś jest x lub y , czy oraz w jakim stopniu przyporządkować dany obiekt do tej lub innej klasy. W logice *fuzzy* taka decyzja w niektórych modelach jest co prawda przesuwana na dalszy plan lub skalowana, niemniej jednak pozostaje celem w takim sensie, że decyzja na temat decyzji (np. odłożenie na później) stanowi warunek wykonania kolejnych operacji. W komunikacji natomiast nie chodzi o podejmowanie decyzji, lecz o to, aby o nich *mówić*, o gamie możliwych w danej sytuacji decyzji oraz potencjalnym ich podejmowaniu, gdyż mówienie oznacza perpetuowanie komunikacji, podjęcie decyzji natomiast – jej koniec. Każdy standard (obszar normalności, pole semantyczne itd.) stabilizuje się w komunikacji tylko po to, aby ponownie podlegać komunikacyjnej negocjacji, jest opracowywany, aby – metaforycznie mówiąc – podlegać znowu rozwodnieniu. Dopiero odchylenie od standardu prowokuje dalsze komunikacje i utrzymuje proces negocjacji w toku.

Póki standard funkcjonuje w sposób niekwestionowany, mamy jedynie do czynienia z mechanicznym stosowaniem normy. Szerzej rzecz ujmując, szeregowanie, łączenie ze sobą kolejnych samopotwierdzających się komunikacji, których aspekt semantyczny staje się bezfunkcyjny (np. w ramach grup społecznych używających znaków jedynie w roli indeksu wskazującego na przynależność, ale bez systemu wartości czy ideologii w tle), oznacza, że „dochodzi do samozwrotności komunikacji. Ona sama nadal się odbywa (lub może odbywać), tyle że bez znaczeń” (Fleischer, 2019: 53). Jednocześnie standardy, a szerzej – możliwość nawiązania do zakładanych jako stałych, z góry ustalonych obszarów normalności, zabezpieczają komunikację

przed ciągłym zaciniem się jej we własnych procedurach, przed niekończącą się debatą na temat samych podstaw i warunków niezbędnych do rozpoczęcia komunikacji. Innymi słowy, niepewność, czyli ryzyko odrzucenia oferty komunikacyjnej (w terminologii teorii systemów: podwójna kontyngencja), może być opanowana przez wspólnie podzielane, milczące założenie, że operuje się na tej samej podstawie.

W tym kontekście ważnym czynnikiem staje się przypadek – dopiero nieobliczalność biegu rzeczy oraz brak możliwości całkowitego opanowania współzależności utrzymuje system w stanie dynamicznym, zachowując jego zdolność do zmiany i dopasowania się do (zawsze jakoś) zmieniających się warunków wewnętrznych i zewnętrznych¹⁸. Na to, że obchodzenie się z niejasnością stanowi specyficzną *ludzką* kompetencję, zwracają zresztą uwagę badacze z różnych dyscyplin naukowych. W psychologii jest ona między innymi dyskutowana w zakresie tolerancji sprzeczności (*Ambiguitätstoleranz*). Również w ramach logiki *fuzzy* jej konstatacja stanowi punkt odniesienia:

[...] as the complexity of a problem increases, the possibility of analyzing it in precise terms diminishes. [...] From this point of view, the capacity of a human brain to manipulate fuzzy concepts and non-quantitative sensory inputs may well be one of its most important assets (Zadeh, 1972: 132).

Podsumowanie i operacjonalizacja – cele i pytania przewodnie dla (różnych) badań empirycznych

Nieostrość stała się problemem i przedmiotem dyskusji w różnych dyscyplinach naukowych, jednak z perspektywy badań komunikacji i normalności poświęcono jej do tej pory mało uwagi, a z zaprezentowanych tu rozważań teoretycznych wynika, że odgrywa ona kluczową rolę. Aby problemem nieostrości w komunikacji móc zająć się analitycznie, należy rozróżnić między nieostrością jako problemem mierzenia oraz nieostrością jako warunkiem komunikacji. W zakresie dotyczącym pierwszej i drugiej rzeczywistości (fizyka, chemia, biologia – ogólnie nauki ścisłe nieostrość stanowi problem poznawczy. Natomiast w komunikacji (trzeciej rzeczywistości) nieostrość jest gwarantem jej kontynuacji, warunkiem perpetuowania procesu nawiązywania do ofert komunikacyjnych. Komunikacja nie tyle służy

18 Także z tego powodu nie powinniśmy przy negocjowaniu i organizowaniu kwestii społecznych polegać na algorytmach, ale te mimo to stają się aktualnie coraz częściej stosowanym elementem organizacji życia codziennego w kontekście wszechobecnego „rozwiązań” na obszarze tak zwanej sztucznej inteligencji.

wynegocjowaniu (ustaleniu) przypisać znaczeń, ile negocjowaniu ich. Innymi słowy¹⁹, dla konstytuowania rzeczywistości społecznej, to znaczy w kontekście społeczno-komunikacyjnym, istotnym aspektem nie jest osiągnięcie ostatecznego wyniku, lecz procesualność, zmienność oraz negocjowalność *społecznych* „stanów rzeczy”, ustalanie tego, co potem wspólnie uznajemy za taki stan. Stany takie muszą z jednej strony być akceptowane jako uzasadniona podstawa dla dalszych komunikacji, a z drugiej muszą podlegać w tym procesie ciągłej (re)negocjacji.

Ogólny problem badawczy można na tym tle zawrzeć w pytaniu o to, jaką rolę odgrywa oraz czemu służy nieostrość przy negocjacji znaczeń, traktowanej w teorii komunikacji jako podstawowy mechanizm napędowy komunikacji, służący generowaniu społeczeństwa (Fleischer, 2007).



Ilustracja 3
*Szukanie / mglistość
 wyobraźni
 / szatnia / chcę tu być /
 urbanizacja...*
 (fot. Annette Siemes)
 Źródło: archiwum autorki.

19 Możliwość użycia takiego „innego” sformułowania wskazuje z kolei na ciągłą obecność nieostrości w komunikacji.

Na podstawie dotychczasowych rozważań okazuje się bowiem, że nieostrość z perspektywy jej funkcjonalności w komunikacji raczej nie może stanowić elementu, który można do czegoś (zasadniczo ostrego) dodać lub od czegoś ująć. Nieostrość interesuje nas w tej perspektywie nie tylko jako słowo i „temat” na poziomie leksykalno-semantycznym, gdzie siłą rzeczy (lub siłą dualizmu) konstruowana jest na podstawie conceptualnego podziału „ostre/nieostre” lub na tle otwartej/nieskończonej w obie strony skali. W komunikacji ważną rolę odgrywa właśnie brak możliwości ostatecznego ograniczenia lub niwelowania nieostrości. Pytanie, czy jesteśmy w stanie dokładnie sprecyzować coś (ustalić jego granice), co z zasady jest niedokładne (i kategoryzowane jako nieostre), tylko na pierwszy rzut oka stanowi dylemat lub paradoks. Zajmowanie się nim tylko wtedy wydaje się przedsięwzięciem pozbawionym sensu, kiedy podejmujemy tego typu kwestie w kategoriach normatywnych, chcąc ujednoznaczniać znaczenia. W badaniach komunikacji natomiast chodzi o pokazanie funkcji takiej kategoryzacji (klasyfikacji czegoś jako nieostre) lub takich debat (dążących do dokładnego ustalania granic nieostrości).

Na tle szerszego problemu funkcjonalności pytania badawcze dotyczące semantyki i znaczenia komunikacyjnego²⁰ słowa „nieostrość” stanowią pierwszy krok operacjonalizacji problemu dla szerszych analiz empirycznych. Celem natomiast jest wtedy określenie znaczenia komunikacyjnego tego słowa (lub podobnych) w ramach danego dyskursu, czyli 1) odkrycie naddatku znaczenia, który powstaje w komunikacji w efekcie pojawienia się nieostrości w danym kontekście (specjalistycznym, tematycznym, sytuacyjnym). Oznacza to też, że 2) przy rekonstrukcji i analizie semantyki chodzi równocześnie o badanie kategorii nieostrości jako obszaru odniesienia i konceptu sytuującego się w tle wypowiedzi.

Ad 1. Aspekty dotyczące semantyki i potencjalnego znaczenia komunikacyjnego możemy badać za pomocą metod ankietowych lub korpusowych, pytając: „jakie znaczenia przypisywane są nieostrości lub są z nią związane w przypadku dosłownych odniesień?”, „gdzie/kiedy nieostrość jest używana lub uznawana za środek stylistyczny, zabieg dla osiągnięcia danego efektu itp., a gdzie/kiedy klasyfikowana jest jako błąd lub wada?”.

Ad 2. Ujmując rzecz z szerszej perspektywy, dodać można kolejne pytania: „w jakich kontekstach znaczeniowych oraz *funkcyjnych* pojawia się nieostrość jako kategoria komunikacji, zarówno jako konstrukt pojęciowy, jak i koncept i wielkość

20 Szerzej o znaczeniu komunikacyjnym zob. Fleischer, Siemes, Grech (2021: 21): „*Znaczenie komunikacyjne* to takie znaczenie, które obowiązuje zawsze tylko dla określonej formacji, stanowi o znaczeniu danego znaku (lub kompleksu znaków) dla tej konkretnej formacji, a odbiega od ogólnojęzykowego – nazwijmy je – znaczenia leksykalnego w specyficznym dla danej formacji względzie. Dla innej formacji ten sam środek znaku posiadać może inne znaczenie komunikacyjne, lecz to samo znaczenie leksykalne” [wyróżnienie – A.S.].

sfunkcjonalizowana (np. w ramach formułowania ocen, sądów aksjologicznych itp.)?” oraz „jak jest w obydwu kontekstach (znaczeniowym oraz funkcyjnym) stosowana i (re)negocjowana?”.

Jednym z wyzwań wynikających z tych pytań na etapie projektowania badań i doboru materiałów badawczych jest znalezienie, a następnie analiza również takich materiałów, w których samo słowo „nieostrość” (lub jego derywaty) eksplicitnie nie występują, ale w których koncept nieostrości spełnia swe funkcje „w tle” wypowiedzi, co z kolei można wydobyć i uwidocznic za pomocą odpowiedniej metody i techniki badawczej (np. eksperymentu, z elementami ankiety lub wywiadów jakościowych, metodą „głośnego myślenia” itp.).

Omówione na początku nieostre zdjęcia są o tyle ciekawym materiałem, że stanowią niewerbalne oferty komunikacyjne, którym cecha nieostrości niekoniecznie musi, ale może być przypisywana na poziomie wypowiedzi werbalnych, i który to materiał można wtedy wykorzystać w ramach eksperymentów, przedkładając go respondentom z możliwie otwartą prośbą o nawiązanie do niego. Pierwsze, pilotażowe badanie w tym zakresie jest w trakcie. W wersji eksploracyjnej zostało ono przeprowadzone na konferencji naukowej i polegało na (trzydziestosekundowym) wyświetlaniu serii zdjęć autorki z prośbą o zanotowanie tego, co przy każdym zdjęciu przychodzi oglądającym na myśl. Odpowiedzi okazały się na tyle ciekawe i różnorodne, że wyniki etapu eksploracyjnego wykorzystane zostały do opracowania scenariusza ostatecznego badania, modyfikując nieco techniczne i praktyczne aspekty procedury (liczba pokazanych zdjęć, czas ich pokazywania, zadane pytania itp.).

Na podstawie tak uzyskanych ewidencji i doświadczeń można w kolejnych badaniach wykorzystać też inny materiał – w zasadzie wszystko, co w procesie komunikacji może stanowić „surowiec” dla produkcji nawiązywalności. W grę wchodzi zatem zarówno „nieostre” wypowiedzi werbalne, jak i materiał wizualny lub dźwiękowy. Dodatkowe pytania badawcze mogą wtedy brzmieć: „co powoduje, że coś jest (może być) klasyfikowane (a) jako w ogóle »coś«, to znaczy jest identyfikowane jako oferta komunikacyjna oraz jako określony typ wypowiedzi (tekst pisany/mówiony, obraz, muzyka), (b) jako nieostre/niewyraźne x w danym materiale (patrz a) oraz (c) po co nam taka klasyfikacja i konstatacja odchylenia od pewnych standardów?”.

Badanie tych kwestii w proponowany tu sposób wymaga dużego zaangażowania i odpowiednich kompetencji oraz zainteresowania ze strony jego potencjalnych uczestników; tego typu scenariusz sensownie przeprowadzać można zatem raczej tylko w kręgach specjalistów danego obszaru (wśród badaczy, studentów odpowiednich specjalności, osób działających artystycznie w danej dziedzinie lub nią zainteresowanych itp.), jak miało to miejsce w badaniu eksploracyjnym.

Bibliografia

- Arutjunova N.D. (1998), *Jazyk i mir čeloveka*, Moskva: Jazyki russkoj kul'tury.
- Bauer T. (2018), *Die Vereindeutigung der Welt: Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Ditzingen: Reclam.
- Computerwissen (2017), *So erzeugen Sie fotografisch korrekte Unschärfe*, <https://www.computerwissen.de/bildbearbeitung/photoshop-tutorials/artikel/so-erzeugen-sie-fotografisch-korrekte-unschaerfe.html> (dostęp: 23.10.2019).
- Doboszyńska-Markiewicz K. (2015), *O jakby nieostrości i jej swego rodzaju operatorach (linguistic hedges) – uwagi wstępne*, „Linguistica Copernicana”, nr 12, s. 137–155, <http://dx.doi.org/10.12775/LinCop.2015.006>
- Fleischer M. (2007), *Ogólna teoria komunikacji*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Fleischer M. (2013), *Notatki*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Fleischer M. (2018), *Notatki 3*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Fleischer M. (2019), *Design informacji i jej algorytmy*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Fleischer M. (2020), *Desemantyzacja komunikacji i jej indeksalizacja*, Kraków: AT Wydawnictwo, Wydawnictwo Libron.
- Fleischer M., Siemes A. (2020), *Świadomość i przynależność subkulturowa wśród młodzieży*, [w:] M. Grech, K. Lachowska, K. Olender, A. Siemes (red.), *Badanie komunikacji/projektowanie komunikacji*, t. 3, Kraków: Wydawnictwo Libron, s. 9–64.
- Fleischer M., Siemes A., Grech M. (2021), *Stabilność polskiej i niemieckiej symboliki kolektywnej*, Wrocław–Kraków: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo Libron.
- Frege G. (1884), *Die Grundlagen der Arithmetik: eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, Breslau: Wilhelm Koebner.
- Frege G. (1964), *Begriffsschrift und andere Aufsätze*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Freitag S., Geierhos M., Asmani R., Haug J.I. (red.) (2018), *Unschärfe – der Umgang mit fehlender Eindeutigkeit*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Glaserfeld E. von (1998), *Die Radikal-Konstruktivistische Wissenstheorie*, „Ethik und Sozialwissenschaften”, vol. 9(4), s. 503–511.
- Kluck N. (2014), *Der Wert der Vagheit*, Berlin: De Gruyter.
- Kukolowicz T. (2018), *Nieostrość pojęcia oryginalności w rozumowaniach z obszaru prawa autorskiego*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jacka Malinowskiego, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, https://rcin.org.pl/Content/69580/WA004_90861_PED-151_Kukolowicz-T-Nieostroszc_0000.pdf (dostęp: 30.09.2019).
- Lakoff G. (1973), *Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts*, „Journal of Philosophical Logic”, vol. 2, s. 458–508.
- Mulkar-Mehta R., Hobbs J., Hovy E. (2011), *Granularity in Natural Language Discourse*, https://www.researchgate.net/publication/228961900_Granularity_in_natural_language_discourse (dostęp: 21.04.2021).
- Odrowąż-Sypniewska J. (2000), *Zagadnienie nieostrości*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydział Filozofii i Socjologii.
- Peirce Ch.S. (1931–1958), *Collected Papers*, vol. 1–6, Cambridge: Harvard University Press.
- Pinkal M. (1980), *Semantische Vagheit: Phaenomen und Theorien. Teil I*, „Linguistische Berichte”, Heft 70, s. 1–26.
- Pinkal M. (1991), *Vagheit und Ambiguität*, [w:] A. von Stechow, D. Wunderlich (red.), *Semantik. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*, Berlin–New York: De Gruyter, s. 250–269.
- Rieger B. (1996), *Warum Fuzzy Linguistik? Überlegungen und Ansätze einer computerlinguistischen Neuorientierung*, [w:] D. Krallmann, H.W. Schmitz (red.), *Vorträge des Internationalen Gerold-Ungeheuer-Symposium, Essen 1995*, Münster: Nodus Wissenschaftsverlag, <https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/LDV/Rieger/Publikationen/Aufsaeetze/98/essen95.pdf> (dostęp: 3.10.2019).
- Siemes A. (2009), *Zahlen in Medienangeboten. Eine Studie zur Konstitution und Funktion medialer Zahlenwirklichkeiten*, Oberhausen: Athena.
- Siemes A. (2013), *Normalność w komunikacjach – jej negocjowanie i badanie. Na materiale komentarzy dotyczących architektury domów mieszkalnych*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.
- Siemes A. (2015), *Normalność z perspektywy obserwatora – diagnoza*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.
- Siemes A. (2020), *Transformation design w kontekście projektowania komunikacji i badań normalności*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Tenbrink T. (2020), *Cognitive Discourse Analysis. An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Topolińska Z. (1976), *Wyznaczoność (tj. charakterystyka referencyjna) grupy imiennej w tekście polskim. I: Uwagi ogólne; grupa imienna jako argument scharakteryzowany*, „Polonica”, nr 2, s. 33–72.
- Ullrich W. (2002), *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Wierzbicka A. (1999), *Język – umysł – kultura*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zadeh L.A. (1972), *Fuzzy Languages and their Relation to Human and Machine Intelligence*, [w:] M. Marois (red.), *Man and Computer*, Basel: Karger, s. 130–165.

BŁAŻEJ FILANOWSKI
UNIwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Od „topografii” do Nowej Topografii. Dwie natury ujawnione przez fotografowany krajobraz

Wstęp

Wystawa „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape”, otwarta w George Eastman House w Rochester w 1975 roku, prezentowała prace Amerykanów: Roberta Adamsa, Lewisa Baltza, Franka Gohlkego, Johna Deala, Nicolasa Nixona, Johna Schota, Stephena Shore’a, Henry’ego Wessela oraz dwójki Europejczyków: Berndta i Hilli Becherów. Obiektem zainteresowania tych artystów był naznaczony ludzkimi interwencjami krajobraz przedmieść (a w przypadku Becherów – terenów przemysłowych) w Stanach Zjednoczonych i Europie. Nazwa wystawy nawiązywała do „topografii” – popularnego określenia prac takich aktywnych w drugiej połowie XIX wieku twórców, jak Timothy O’Sullivan, William Henry Jackson czy Carleton Watkins. Fotografowali oni krajobraz amerykańskiego Zachodu z nadzieją, że dzięki ich pracom przeciętny Amerykanin wzmocni swój związek z kolonizowaną ziemią i relatywnie młodymi, zachodnimi stanami (Lopes, 2010; Higgle, 2011). Na zdjęciach jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu – Timothy’ego O’Sullivana – pojawiają się zarówno krajobrazy pierwotne, „odkrywane” przez kolonizatorów, jak i te już kształtowane przez człowieka. Twórca brał udział w licznych wyprawach organizowanych pod cywilnym lub wojskowym kierownictwem, eksplorujących wciąż mało rozpoznane tereny na zachód od Missisipi. Jego prace nie miały charakteru naukowego, ale ich celem było propagowanie osiągnięć wypraw (Rosenblum, 2005: 143). Fotograf często pokazywał człowieka w konfrontacji z majestatycznymi, pierwotnymi, naturalnymi strukturami. Zwykle umieszczał postacie w perspektywie totalnej, na dole kadru. Zestawiając je z rozległą „dziczą”, uzyskiwał efekt różnicy skali między człowiekiem, jednostką odkrywającą, a otoczeniem naturalnym (w które wpisywał też estetyki cywilizacji Indian) – fascynującym, stanowiącym wyzwanie i dającym obietnicę nowej przestrzeni i zasobów do zagospodarowania. Pokazując ludzkie interwencje, wybierał te o szczególnym cywilizacyjnym znaczeniu – panoramy miast, portów, mosty,

powstające linie kolejowe. Kształtował w ten sposób mit surowego, lecz zasobnego i rozwijającego się regionu.

Sto lat po inwentaryzacji dokonanej przez „topografów” Nowa Topografia zaprezentowała odmienną wrażliwość wobec Zachodu (Nordström, 2009: 74–75). Ujęty zostaje przez nią przede wszystkim krajobraz przekształcony i sfunkcjonalizowany przez człowieka, w którym samych ludzi zwykle nie widać – za to wyraźnie dostrzec można efekty ich działalności. Tak ukształtowane środowisko pełne jest paradoksów, kontrastów, improwizacji i powtarzalności. Na zarejestrowanych obrazach elementy stworzone przez ludzi i czynniki pozaludzkie przeplatają się w jednym ujęciu. Jednocześnie obrazy ujawniają skalę oddziaływania człowieka i ilość miejsca wykorzystywanego do podtrzymania stworzonego jego rękami systemu.

Nowa wizualna wrażliwość

Prace wybrane przez Williama Jenkinsa, kuratora wystawy „New Topographics...”, charakteryzowała szczególna, dokumentalna estetyka neutralności. Pozwalała ona odbiorcy skupić się na skali, formach, świetle, fakturach, które cechowały ukształtowane przez człowieka środowisko. Wszelki ruch i postacie zostały zmarginalizowane na rzecz twardej infrastruktury. Wręcz „laboratoryjną” precyzją i oryginalną koncepcją wyróżniali się Becherowie – posługujący się przy wykonywaniu zdjęć konsekwentnie stosowanymi wytycznymi dotyczącymi kadrowania, oświetlenia i jakości zdjęć (Gronert, 2009: 21–24). Mniej restrykcyjni amerykańscy fotografowie także preferowali momenty, gdy uwieczniana przez nich okolica była opustoszała, a jednocześnie dobrze wyeksponowana w dziennym świetle. Wiele ujęć pozwalało widzowi spojrzeć na nią z wysokiej, panoptycznej perspektywy. To, co uderza w owych wyprzeznaczonych z ludzi krajobrazach, to seryjność i powtarzalność: podobne domy przy równo wyznaczonej siatce ulic; obszerne „monokultury” dostosowane do jednej funkcji – mieszkaniowej, handlowej, produkcyjnej. Bez dominant, bez centrum, bez historii.

Krytycy i twórcy analizujący fenomen Nowej Topografii wskazują na kilka źródeł będących inspiracją dla wypracowanej, nowej jakości. Pierwszą z nich są odwołujące się do codzienności i szukające chłodnej, obiektywizującej neutralności prace Walkera Evansa, dokumentalisty współpracującego z rządowymi agencjami i prasą (m.in. „Fortune” i „Time”), którego najwybitniejsze prace pochodzą z czasów Wielkiego Kryzysu lat trzydziestych XX wieku. Początkowo Evans chciał zostać pisarzem. Fascynowała go twórczość Jamesa Joyce’a i Ezry Pounda. W latach dwudziestych XX wieku wyjechał do Paryża, gdzie studiował na Sorbonie i zainteresował się

francuskim surrealizmem. Po powrocie do kraju w swojej twórczości zwrócił szczególną uwagę na pełną kontrastów i krzykliwych reklam przestrzeń wielkich amerykańskich miast. Jednak ogromny wpływ na Nową Topografię miały jego prace z okresu Wielkiego Kryzysu. Pokazanie rzeczywistości bez oskarżycielskiego tonu, bez szukania ekstremum i idealizacji – to założenie Evansa fascynowało nowych dokumentalistów amerykańskiego Zachodu. Jon Szarkowski – kurator i redaktor katalogów o twórczości Evansa – pisał, że jego prace wykonane są w „dokumentalnym stylu”, podkreślając, że celowo nie określa ich jako „fotografii dokumentalnej”, która według niego jest bardzo mylącym i mętnym terminem (Salvesen, 2009: 16).

Szczególną wrażliwość na architekturę, która inspirowała Nową Topografię, odnajdziemy w twórczości Dana Grahama. *Homes for America* z 1968 roku to praca w formie artykułu w magazynie, zawierająca fotografie i tekst. Graham skrupulatnie rejestrował niewielkie różnice w stylu i kolorze budowanych masowo przez deweloperów domów i analizował estetykę tej architektury – łączącą pragmatyczny minimalizm z formami nawiązującymi do tradycyjnego budownictwa. Pierwotnie praca miała zostać opublikowana w poczytnym czasopiśmie, takim jak „Esquire”, jednak ostatecznie jej mocno okrojona wersja trafiła do specjalistycznego „Arts Magazine”.

Kolejnym twórcą wnikliwie obserwującym banalną rzeczywistość Ameryki lat sześćdziesiątych XX wieku był Ed Ruscha. Jego cykle fotografii *Twentysix Gasoline Stations* (1963) czy *Every Building on the Sunset Street* (1966) stanowiły refleksję nad zmieniającym się, a jednocześnie powtarzalnym krajobrazem ukształtowanym przez człowieka, widzianym z perspektywy kierowcy samochodu. *Twentysix Gasoline Stations* prezentowała dokumentalne zdjęcia wybranych stacji benzynowych przy drodze numer 66, prowadzącej z Oklahoma City do Los Angeles. Twórca wydawał swoje fotografie w formie niskonakładowych wydawnictw, które nie sugerowały przedsięwzięcia artystycznego.

Dla twórców Nowej Topografii Ruscha był kontrowersyjną i znaczącą postacią. Baltz i Shore nie kryli podziwu dla jego prac. Nixon twierdził, że idea prac Ruschy jest dobra, ale był krytyczny wobec ich wykonania. Dla Adamsa, którego intencją było „odkrycie nieironicznego współczesnego świata”, Ruscha jawił się jako zbyt ironiczny (Salvesen, 2009: 26–27). Oglądając prace Ruschy i Grahama, widzimy przede wszystkim zagospodarowane przez człowieka środowisko w jego masowym, przeciętnym wydaniu. W pracach Nowej Topografii możemy dostrzec coś jeszcze – delikatną i zaskakująco odległą granicę między przestrzenią człowieka (coraz słabiej widoczną) a strefą niepodlegającą jego interwencji; nieaktualność rozgraniczenia tego, co ludzkie i naturalne, tak wyraziście pokazanego na fotografiach z XIX wieku.

Obca codzienność Zachodu

Krajobrazy wypełnione przez seryjną architekturę oraz infrastrukturę samochodową i energetyczną ujawniają niejednoznaczne oblicze wygodnego i nowoczesnego środowiska życia mieszkańców amerykańskiego Zachodu. Rozległe monokultury wtopione w energetyczną i drogową infrastrukturę tworzą „pustynie wykonane ręką człowieka” (Ratcliff, 1976: 86). Choć mamy do czynienia z nowoczesnymi obiektami stworzonymi dla ludzi, wcale nie odnosimy wrażenia, że człowiek jest w nich najważniejszy. W opustoszałych przedmieściach z prac Nowej Topografii zwracają uwagę proporcje domów do otaczającej je infrastruktury transportowej i energetycznej. Wtopione w nią sześciany wydają się przytłoczone rozbudowaną siecią podporządkowaną celom gospodarczym. Nowa Topografia w ten sposób pokazuje środowisko ukształtowane przez człowieka, które jest wynikiem nie tylko jego bezpośredniej interakcji z otoczeniem, ale też wielu decyzji i procesów o ponadlokalnym znaczeniu, których skala nie miała w przeszłości precedensu. „Nie zamieszkujemy już domów, lecz ukrywamy się w ich ruinach, przez które przedziera się komunikacyjna zamieć” – zauważył w krótkim, syntetycznym tekście *Architektura przyszłości* Villém Flusser (2016: 185). Filozof nakreśla koniec ostoji stałości i skrytości, jaką był dom. Materialne i niematerialne kable wdarły się do niego, kwestionując jego rolę miejsca ochrony i wytchnienia przed „siłami wyższymi”. Dom stał się przede wszystkim punktem w gęstej sieci społecznej, wprzęgniętym w wymianę informacji i procesy produkcyjne. Flusser postuluje myślenie o domu już nie jako o miejscu geograficznym, lecz topologicznym. Mieszkańcy nowych domów mają być zajęci budowaniem rozległych sieci komunikacji i interakcji. Wszystko, co służy jej podtrzymywaniu, wydaje się na fotografiach Nowej Topografii trwałe i rozległe, same domy zaś improwizowane, niedrogie lub przystosowane do przemieszczania się. Zachód, którego bezprecedensowa kolonizacja i zmagania o własne miejsce wydają się epoką zamkniętą, po stu latach nie „osiadł”, wprawiony w ruch przez nową technologię i ekonomię. Flusser w architekturze przyszłości widzi „nietechniczne (egzystencjalne) niebezpieczeństwo. Ludzie, którzy zamieszkują tego typu domy, nie będą mieli się gdzie skryć (żadnego dachu, żadnej ściany), nie będą mieli nic, czego mogliby się przytrzymać” – ostrzega (Flusser, 2016: 186).

Nowa Topografia, eliminując ruch człowieka i maszyn, a pokazując wyabstrahowane środowisko statycznych obiektów, budzi w odbiorcy dysonans poznawczy. Fenomen ten ilustruje wypowiedź Colina Westerbecka, który tak opisuje prace Roberta Adamsa: „W fotografiach Adamsa trafiamy na architekturę jak na element natury pozostawiony wieki temu przez jakieś prabestie” (Tagg, 2010: 445).

Wrażenie opuszczenia łatwo uzasadnić – fotograficy celowo wybierali momenty i miejsca, w których ludzie pozostawali niewidoczni. Intrygujące pozostaje pytanie, dlaczego amerykańskie przedmieścia skojarzyły się krytykowi z czymś odległym, obcym i – dlatego właśnie – naturalnym.

Obrazy jako reprezentacja pojęcia natury

Pojęcia natury i przyrody zanurzone są w codziennym doświadczeniu jednostek żyjących w konkretnym miejscu i czasie oraz konkurują ze sobą – twierdzą Phill Macnaghten i John Urry (2005). Ograniczając się do kręgu kultury północnoatlantyckiej, ci dwaj socjologowie zaproponowali wyodrębnienie najbardziej wyrazistych i wpływowych koncepcji na przestrzeni epok. Na postrzeganie natury i przyrody w XIX wieku ogromny wpływ wywarł romantyzm. Amerykańskie topografie reprezentują kierunek myślenia o krajobrazie naturalnym jako czynniku określającym tożsamości mieszkańców danego państwa i regionu (Macnaghten, Urry, 2005: 163). To w XIX wieku zaczęto najbogatsze przyrodniczo, a jednocześnie najbardziej spektakularne krajobrazy chronić przed ludzką interwencją (pierwszy obszar ścisłej ochrony, przekształcony potem w park narodowy, powstał w 1864 roku w USA). Docenienie wartości pierwotnego krajobrazu paradoksalnie sprawiło, że „obszary naturalne” stawały się czymś bardzo odmiennym, odrębnym, autonomicznym od tego ukształtowanego przez cywilizację. Wytworzyło to silne poczucie odseparowania natury i kultury. Potwierdza to wypowiedź Westerbecka o obcość jako czymś równoznacznym z naturą (Tagg, 2010: 445). W pracach „topografów” widać fascynację tym, co spektakularne, unikatowe i trudno dostępne: naturą nietkniętą przez człowieka oraz pionierskimi, ludzkimi osiągnięciami w przekształcaniu środowiska (rozwijające się miasta, trasy kolejowe itp.). Pozbawiona wzniosłości przeciętność i banalność, miejsca styku natury i kultury nie były istotnym przedmiotem ich zainteresowania.

Nowa Topografia jest więc nie tylko zwrotem estetycznym czy wyrazem ówczesnej wrażliwości, ale i komunikatem subwersywnym wobec pojęcia natury, wywodzącego się ze świadomości dziewiętnastowiecznej. Wymowny staje się w tym kontekście tytuł wystawy. Słowo „nowy” (*new*) wyrażało ambicje stworzenia czegoś oryginalnego, a nie tylko współczesnego (*contemporary*). Zawarte w tytule słowa „zmodyfikowany przez człowieka krajobraz” (*man-altered landscape*) – a nie na przykład „zmodyfikowana przez człowieka przestrzeń” – sprawiły, że wielu krytyków zastanawiało się, czy wystawa nie jest zakwestionowaniem samego gatunku (Salvesen, 2009: 41). Gdy Adams, Baltz i Shore fotografowali amery-

kańskie przedmieścia, upowszechniała się już inna koncepcja natury: rozumianej jako środowisko złożone i funkcjonujące dzięki skomplikowanym zależnościom między elementami. Lata siedemdziesiąte XX wieku – epoka zimnowojennej doktryny MAD¹ oraz sugestywnych obrazów delikatnej planety wykonanych przez astronautów misji Apollo – zaowocowały „fundamentalną zmianą w myśleniu o obopólnych relacjach człowieka wobec otoczenia i jednocześnie głównym filarem pojęciowo-teoretycznym najnowszej humanistyki” (Jelewska, 2014: 241). Wówczas zaczęto doceniać i opracowywać nowe holistyczne ujęcia natury i poszukiwać odpowiednich do ich opisu pojęć. Jedną z koncepcji, która zyskała popularność, była biosfera, rozumiana w ujęciu geochemika Władimira Wiernadskiego jako energetyczno-mineralny system, formujący Ziemię w ciągu całego biogeologicznego czasu (Jelewska, 2014: 158). Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku dwaj biolodzy, Humberto Maturana i Francisco Varela, opisali istoty żywe, rozwijając teorię systemów autopoietycznych Niklasa Luhmanna. W centrum tej koncepcji pojawiły się rozpatrywane niehierarchicznie, różnorodne, złożone, samokonstytuujące się, samoodnoszące się oraz samoorganizujące się systemy. Znacznie dalej wykraczała kontrowersyjna metafora biologa Jamesa Lovelocka, który proponował spojrzenie na całą Ziemię jako na jeden żywy, samoregulujący się organizm. Wpływ nowego myślenia widać w amerykańskiej kontrkulturze i sztuce. Neoawangarda lat siedemdziesiątych XX wieku – będącą „środowiskiem” Nowej Topografii – z zainteresowaniem eksplorowała nowe koncepcje natury. Twórcy reprezentujący nurty, takie jak land art, environment, happening czy performance art, opuszczali galerie, by swoją aktywność koncentrować na poszukiwaniu sztuki jako sposobu budowy relacji ze środowiskiem.

Koncepcje upowszechniające się w latach siedemdziesiątych XX wieku „konkurowały” i wciąż „konkurują” z osadzonym silnie w powszechnej świadomości podziałem na to, co społeczne (sztuczne, stworzone przez człowieka) i naturalne (wrodzone, pierwotne). Do powszechnej świadomości idee postrzegania natury jako całości życia na Ziemi docierały ze względu na kryzysy ekologiczne i globalne wyzwania w zakresie ochrony środowiska. Jednym z najważniejszych był moment, gdy państwa i instytucje na całym świecie musiały zmierzyć się z niepokojącymi badaniami świadczącymi o spadającym stężeniu ozonu w stratosferze atmosfery ziemskiej – na co reakcją było porozumienie podpisane w Montrealu 16 września 1987 roku.

1 *Mutual Assured Destruction* (zagwarantowane wzajemne zniszczenie) – doktryna wojskowa, polegająca na utrzymywaniu środków, które potencjalnie mogą wywołać tak dotkliwe straty u przeciwnika, że wywołanie konfliktu na pełną skalę staje się nieracjonalne.

Podsumowanie

Pojęcie natury odseparowanej od kultury zaczęto rozpatrywać w kontekście problemów relacji człowieka z tym, co pozaludzkie – uwzględniając wzajemne oddziaływanie, ukrytą sprawczość, widoczność i niewidoczność zachodzących procesów. Przykładem przełamania bezpiecznej dychotomii natury i kultury jest propozycja wyodrębnienia antropocenu – nowej epoki geologicznej, w której za sprawą postępu technologicznego i masowej industrializacji człowiek stał się głównym czynnikiem zmieniającym przyrodnicze procesy oraz środowisko. Koncepcja antropocenu zakłada, że zmiany dokonywane przez człowieka są już prowadzone na tak dużą skalę, że epoka holocenu powinna zostać uznana za historyczną.

W związku z historyczną perspektywą i ze świadomością złożoności procesów mających miejsce w środowisku zachodzące w nim zmiany coraz trudniej jest określać jako „naturalne”, „zgodne z naturą” lub będące „powrotem do natury”. Jednym z najbardziej radykalnych myślicieli analizujących ten problem jest Timothy Morton. Uważa on pojęcie natury za współcześnie zbyt zideologizowane i niejasne, za bardziej produktywny i adekwatny do współczesnej sytuacji antropocenu termin uznając ekologię (Morton, 2007). Morton zaproponował wspólną płaszczyznę dla różnych pojęć natury. Twierdzi, że ludzkość łączyła to pojęcie przez tysiąclecia z harmonijnym cyklem zmian, uosabianym przez pory roku. To wyobrażenie było możliwe dzięki zaistnieniu agrokultury we względnie stabilnej epoce geologicznej, jaką był holocen (Morton, 2016: 58). Cykliczna natura – zmienna, ale powracająca do stanu równowagi – wywołuje graniczącą z pewnością nadzieję, że nawet po klęskach i budzących wątplenie chwilach samostanie dokona regeneracji. Spojrzenie na naturę jako cykl objawiało się wyraźnie w kulturze – szczególnie w rytuałach i obrzędowości. W tym ujęciu natura rządzi się swoimi prawami – niezależnymi od człowieka, który nie może się mierzyć z jej siłą. Taka odrębna natura – wymagająca raz ochrony, a innym razem okietznania – wyłania się z prac „topografów”. Nowa Topografia uchwyciła krajobrazy, które stapiają ludzkie interwencje z innymi pozaludzkimi elementami, pokazując konkretne, osadzone w czasie, przestrzeni i historii środowisko. Jej rytmem nie są cykliczne zmiany, ale informacyjny i produkcyjny performans odbywający się codziennie, dwadzieścia cztery godziny na dobę, w który wprzęgniętych jest wiele czynników – widocznych i niewidocznych, ale na pewno nieodseparowanych i osobnych.

Bibliografia

- Flusser V. (2016), *Architektura przyszłości*, „Kultura Współczesna”, nr 4(92), s. 183–186.
- Gronert S. (2009), *The Dusseldorf school of photography*, New York: Aperture.
- Higgle L. (2011), *Reinventing the Genre: New Topographics and the Landscape*, https://www.academia.edu/1947419/Reinventing_the_Genre_New_Topographics_and_the_Landscape (dostęp: 23.06.2020).
- Jelevska A. (2014), *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Lopes S. (2010), *New (and Old) Topographics*, „Places Journal”, March, <https://doi.org/10.22269/100303>
- Macnaghten P., Urry J. (2005), *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Morton T. (2007), *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge–London: Harvard University Press.
- Morton T. (2016), *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York: Columbia University Press.
- Nordström A. (2009), *After New: thinking about New Topographics from 1975 to Present*, [w:] B. Salvesen (red.), *New topographics*, New York: Center for Creative Photography, University Arizona, Georg Eastman House International Museum of Photography and Film, Steidl, s. 69–79.
- Ratcliff C. (1976), *Route 66 Revisited: The New Landscape Photography*, „Art in America”, January/February, s. 86–91.
- Rosenblum N. (2005), *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Batur, Bielsko-Biała: Wydawnictwo Batur.
- Salvesen B. (2009), *New topographics*, [w:] B. Salvesen (red.), *New topographics*, New York: Center for Creative Photography, University Arizona, Georg Eastman House International Museum of Photography and Film, Steidl, s. 11–67.
- Tagg J. (2010), *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, s. 440–447.

ANITA GRZEGORZEWSKA
UNIwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Komunikacyjna rola przedogródka, czyli rzecz o ludowej wizji świata

W miejsce wstępu

U nas we wsi jest taki zwyczaj, że w noc wigilijną gospodarz wychodzi do ogrodu i siekierą bije lekko drzewa owocowe i przy każdym powiada: „Zetnę cię, bo nie rodzisz”. Czasem grozi: „Jak nie będziesz rodzić, to cię zetnę”. A syn gospodarza, albo jego kobieta, stoi za drzewem i odpowiada: „Oj, nie ścinaj, nie ścinaj, bo już będziemy rodzić”. A mało kto wie, że kiedyś drzewa noprowdą godały ludzkim głosem. Moja starka opowiadała, że raz jeden gospodarz poszedł do lasu i chciał narąbać drzewa na opał, bo zima była siarczysta, a polić nie było czym. [...] No i chłop wraca z lasu bez drzewa. Zimno, chałpa zimno, dzieci płaczą, ale co robić? W tym dźwięrze się otwierają i wchodzi zmarznięty gość. Powiada: „Czy pozwolicie mi się u was ogrzać?”. A chłop na to: „Chętnie byśmy ci pozwolili, ale my sami marzniemy. Byłem w lesie po drzewo, ale wszystkie tak mnie prosiły, aby ich nie zetnąć, że mi tak żal było, żech je zostawił. Płakały i wołały, że i im serca pękają, a przez ich krew i duszę, moje drzewo będzie mokre i że się i tak nie rozpali!” Wtedy staruszek poszedł z nim do lasu i zawołał: „Na moje wezwanie wszystkie drzewa od tej chwili przestaniecie godać ludzkim głosem, a serca i dusze biera do siebie”, bo wiecie, to był sam Pan Jezus (Simonides, 2010: 111).

Zacytowany fragment opowiadania *Dlaczego drzewa przestały mówić?* zaczerpniętam z książki Doroty Simonides. Autorka podejmuje w niej próbę odtworzenia ludowej wizji świata, przytaczając wiele mitów, legend i baśni przekazywanych z pokolenia na pokolenie przez mieszkańców słowiańskich wsi. Przybliżając strukturę antropologiczno-kulturową dawnego ludu, wskazuje między innymi na odwieczny związek człowieka z naturą. Przypomina, że przyroda, a więc drzewa, krzewy i rośliny zielone niejednokrotnie były antropomorfizowane, a nawet miały „charakter transcendencji, a zatem wymagały kultu i stanowiły *sacrum*” (Simonides, 2010: 7). Dzięki swojej wszechobecności w sferze religii i magii, a więc zarówno w obrzędach

chrześcijańskich, jak i w wierzeniach sięgających swoimi korzeniami pogaństwa, odgrywały decydującą rolę w kulturze ludowej.

Według gminnych przekonań świat roślin zatracił umiejętność mówienia ludzkim głosem, w żadnym jednak razie porozumiewania się nie zaprzestał. Wiara w magiczną moc roślinności przetrwała na polskiej wsi do początków XX wieku. Z czasem ich symboliczne znaczenie i funkcja mediatorów, którą pełniły, oscylując między światem ludzkim i nieludzkim, uległy przekształceniu. Flora przestała komunikować się z człowiekiem, porzucając tworzone między nim a sobą różnego rodzaju relacje, a zaczęła komunikować określone treści, których autorem prze stał być przedstawiciel „tamtego” świata, a stał się drugi człowiek.

Niniejszy artykuł stanowi próbę stworzenia modelu, na podstawie którego możliwe stanie się opisywanie, w tym klasyfikowanie, ogromnego i doniosłego (nie tylko dla folklorystów), komunikacyjnego potencjału natury. Już wybiórcza i niezwykle pobieżna analiza materiału, przeprowadzona z perspektywy komunikatywizmu, zdaje się potwierdzać zasadność rozszerzenia pojęcia aktu komunikacji. Współcześnie przyjmuje się, iż „akt komunikowania jako akt przekazania lub odebrania informacji może się dokonać nie tylko między ludźmi, nie tylko między człowiekiem a zwierzęciem, ale także między człowiekiem a maszyną, a nawet między dwiema maszynami” (Pisarek, 2008: 17). Uzupełnienie go o kolejną możliwość: roślina – człowiek, otwiera nowe perspektywy badawcze przed przedstawicielami co najmniej kilku dyscyplin naukowych (językoznawstwa, literaturoznawstwa, nauk o kulturze i religii czy też nauk o sztuce).

Inspiracje badawcze

Bezpośrednią motywacją do napisania niniejszego tekstu stał się projekt łódzkiego Ogrodu Botanicznego, obejmujący szeroko zakrojony plan kształcenia ekologicznego. W ramach przedsięwzięcia została odtworzona zabytkowa zagroda z przełomu XIX i XX wieku, na której tle spacerowicze mogą podziwiać trzy odrębne kolekcje roślinne. Dwuizbowa chałupa pełni funkcję muzealno-wystawienniczą, a w jej wnętrzu odbywają się zajęcia edukacyjne. W obydwu izbach budynku są ekspozycje etnograficzne ukazujące wygląd dawnego domostwa oraz sprzęt wykorzystywany na co dzień przez gospodarzy, w tym przedmioty drewniane służące do przetwarzania roślin w celach użytkowych. Zagroda wizualizuje związek, jaki istniał między dawnymi mieszkańcami wsi a przyrodą, zwłaszcza roślinami uprawianymi w ogródkach przydomowych i sadzie. Zabytkowej chałupie towarzyszy drewniana stodoła i kamienna obórka oraz oryginalne elementy wyposażenia gospodarskiego:

studnia z żurawiem i płot pleciony z wierzbowych gałązek. W edukacyjnej kolekcji roślin znajdują się gatunki i odmiany roślin ozdobnych, użytkowych i sadowniczych, usytuowane w trzech odrębnych częściach ogrodu: przedogródka, ogrodzie warzywnym i tradycyjnym sadzie z wysokopiennymi odmianami jabłoni.

Tym, co w szczególnie sposób zwraca moją uwagę, jest przedogródek, a właściwie liczne funkcje, jakie pełnił on w wiejskiej zagrodzie. Był on usytuowany przed frontową ścianą chałupy i przeznaczony dla roślin ozdobnych – jednorocznych, bylin oraz krzewów. Odtworzony w Skansenie Roślinnym zachował główne cechy dziewiętnastowiecznych ogródków, takie jak: charakterystyczne rozmieszczenie rabatek, układ ścieżek, dobór roślin i obecność naturalnych kompozycji. Rosną w nim między innymi: aksamitki, astry, bzy czarne, bratki, bukszpany, bylice, chryzantemy, cynie, dalie, dziurawce, dzwonki, floksy, goździki, hortensje, irysy, jaśminowce, kaliny, konwalie, krwawniki, lewkonie, lilaki, maciejki, maki, malwy, mieczyki, nagietki, narcyzy, nasturcje, niezapominajki, ostróżki, pierwiosnki, piwonie, rozchodniki, róże, słoneczniki, stokrotki, tojad, tulipany, wilczomlecz i złocienie. Zgromadzone są one na stosunkowo niewielkiej powierzchni (około 52 m²) i odtwarzają malowniczy klimat tradycyjnej polskiej wsi.

Przedogródek w łódzkim Ogrodzie Botanicznym pełni funkcję naturalnej ekspozycji, na bazie której prowadzone są zajęcia edukacyjne nawiązujące do walorów dawnych ogródków, w tym ich wartości ekologicznych, przyrodniczych, kulturowych, historycznych, dekoracyjnych oraz funkcji związanych z kultem religijnym i tradycją. Inną – choć niewerbalizowaną wprost przez twórców Skansenu Roślinnego – funkcją projektu jest odmitologizowanie polskiej wsi, zerwanie ze stereotypowym wyobrażeniem chłopa jako prymitywnego, zacofanego nędzara, gdyż zgodnie z myślą Claude’a Levi-Straussa: „prymitywizm ekonomiczny nie jest związany koniecznie z prymitywizmem umysłowym” (za: Tomiccy, 1975: 10). Ludowa wizja świata, przejawiająca się w przestrzeni przydomowych ogródków, była spójnym, harmonijnym wyobrażeniem zastąę rzeczywistości. Świadczyła „o wrażliwości estetycznej ludu, a zwłaszcza o odczuwaniu przezeń piękna przyrody” (Moszyński, 1939: 733), o umiejętności wykorzystania właściwości leczniczych roślin, ale ponad wszystko była wyrazem głębokiej kontemplacji natury, pozwalającej na nieprzypadkowe przypisanie poszczególnym gatunkom właściwości magicznych. Zdaniem Kazimierza Moszyńskiego można z łatwością dowieść, że podstawowym celem kultury materialnej ludu wiejskiego było ułatwienie egzystencji. Cel ten zaś stanowił podświadomy bodziec, powołujący do życia wiele przejawów kultury duchowej (Moszyński, 1939: 723). Wydaje się, że praktyki kulturowe i magiczne obrzędy, choć same odwołujące się do pozaludzkiego świata, były zakorzenione w tym, co dostępne dla intelektu. Innymi słowy, z funkcji

estetycznej i użytkowej roślin wyłaniała się funkcja magiczna, przejawiająca się między innymi w przypisywanej powszechnie roślinom zdolności do komunikowania się z człowiekiem.

Kultura materialna i duchowa tradycyjnego przedogródka

W ludowym postrzeganiu świata rzeczywistość – zarówno ta dostępna postrzeganiu zmysłowemu, jak i ta ukryta przed zmysłami – tworzyła harmonijną całość, wiążącą człowieka z naturą „wieloma nićmi współzależności” (Tomiccy, 1975: 147). Jak już pisałam, przyroda obecna na co dzień w sposobie myślenia i funkcjonowania wiejskiej społeczności, stanowiła nie tylko istotny element kultury materialnej, ale również łączyła się ze sferą kultury duchowej. Przez wieki kształtował się emocjonalny stosunek do poszczególnych gatunków drzew, krzewów, bylin i ziół, będący wyrazem głęboko zakorzenionej w pierwotnej umysłowości potrzeby oswojenia tych sfer życia, które wymykały się racjonalnemu poznaniu. Z tego też powodu rośliny bardzo często stawały się „przedmiotem ekspresji magicznej, wierzeniowej, obrzędowej czy religijnej” (Szary, 2015: 5–6). Zdaniem Joanny i Ryszarda Tomickich ten wyraz „niewyczerpalnej, uniwersalnej dążności do nadawania wszystkim zjawiskom sensu” i celu jest specyficzny dla światopoglądu ludowego (Tomiccy, 1975: 151). W społecznościach tradycyjnych ludziom towarzyszyło „mgliste poczucie” (Moszyński, 1934: 528), iż otaczająca ich rzeczywistość jest „tworem sakralnym, w znaczeniu boskim, ale i oswojonym, bliskim, rodzinnym” (Simonides, 2015: 9), tylko to bowiem, co znane, nie było wrogiem. Słuszną uwagę na ten temat poczynił dziewiętnastowieczny folklorysta Karol Matyas:

W siole naszym wszystko żyje tajemniczym jakimś życiem, wszystko ma swój początek, swe znaczenie, swą tajemnicę. Spytaj chłopa o drzewo, które rośnie przy drodze lub o kamień, o który potrafi nogą [...] chłop na to pytanie zaraz da odpowiedź (Simonides, 2015: 10).

Wyjątkowy związek liścia, łodygi i korzenia z ciałem, umysłem i duszą rozpoczął się już w najbliższej człowiekowi przestrzeni przedogródka, stanowiącego dumę każdego domu. Naturalne piękno przydomowych ogródków przynosiło autentyczną satysfakcję estetyczną i świadczyło o postawie gospodyni, spontanicznie szanującej piękno przyrody i strzegącej go. Ponadto pełniły one w życiu wiejskiej ludności wiele funkcji społeczno-towarzyskich. Ich zasobność i urozmaicenie, podobnie jak wyposażenie wnętrza chaty, było wyznacznikiem statusu

gospodarzy, a gatunki roślin i porządek ich sadzenia przekazywały informacje o rodzinie zamieszkującej dom.

Na niewielkiej przestrzeni między domem a drogą kobiety sadiły liczne gatunki krzewów, kwiatów i ziół. Kontrastowo zestawione rośliny, pozyskane pierwotnie z lasu i łąki, były otaczane najczęściej niskimi płotami plecionymi z leszczynowych bądź wiklinowych gałęzi. Budując ogrodzenie, kierowano się względami praktycznymi, gdyż płot z jednej strony miał zapobiegać wchodzeniu zwierząt na rabaty i niszczeniu roślin, z drugiej zaś miał nie zasłaniać przechodniom widoku uprawianych roślin. Małe ogródki obsadzano grupami roślin o podobnej wysokości. W większych ogrodach wysokie rośliny sadzono pod oknem, w narożnikach i przy płocie, a niskie pośrodku rabat. W obu przypadkach dobierano rośliny o zdecydowanej kolorystyce, różnorodnych kształtach i urzekającym zapachu. Występowanie dużej liczby gatunków i odmian bylin oraz roślin sezonowych powodowało, że okres kwitnienia jednych zazębiał się z czasem kwitnienia drugich. Dawało to efekt przewijających się jak w kalejdoskopie barw przez cały sezon wegetacyjny (Sadowska, Winkler, 2015).

Rośliny znajdujące się w przedogródku stanowiły istotny element regionalnego lecznictwa, jak również odgrywały ważną rolę w tradycyjnych obrzędach i wierzeniach ludowych. Niemal każda gospodyni znała się na leczniczych właściwościach roślin i dysponowała swoją „podręczną apteczką”. Niemniej w sytuacji, gdy chory nie mógł znaleźć przyczyny swoich dolegliwości, udawał się po poradę do wiedźmy. W wielu bowiem przypadkach uznawano, że choroba jest wynikiem złej woli czarownicy, rzuconego uroku lub czaru i wówczas same zioła nie starczały, należało przejść rytuał odczynienia (Koprowska-Głowacka, 2016: 109). Elementy magiczne i realna użyteczność roślin ulegały w obrębie ludowej kultury pełnemu zespoleniu. Medycyna ludowa posługiwała się roślinami, wykorzystując nie tylko ich własności medyczne. Często rośliny o właściwościach typowo leczniczych, rzeczywiście pomagające na różne schorzenia, były stosowane jako dodatek czy wręcz rekwizyt podczas tajemniczego rytuału unicestwiania choroby. Być może nawet ważniejsze dla chorego i jego otoczenia były gesty i słowa niż terapia dobroczynnymi ziołami (Zadrożyńska, 1985: 22–23).

Zachowane do dzisiaj w pamięci mieszkańców polskich wsi, jak również skrzętnie odnotowane przez etnografów minionego stulecia właściwości omawianych roślin często wzajemnie się wykluczają, są nie do końca jasne, trudno uzasadnić ich racjonalność bądź wskazać pochodzenie związanych z nimi przesądów. Jak pisał Moszyński:

[...] praktyki, obrządk i wierzenia, osnuwające się dokoła nich [...] są tak wielostronne, zahaczają o tyle przejawów życia, że pomimo licznych i gruntownych studjów [...] do dziś dnia badacze nie orjentują się całkiem jasno w tej gmatwaniu różnorodnych i różnowiecznych nawarstwień, nawiązań i wykolejeń, jaką owe obrządki i wierzenia przedstawiają (Moszyński, 1934: 520).

Interdyscyplinarny system klasyfikacyjny roślinności o ile nie umożliwiłby rozplątania owej „gmatwaniny różnorodnych i różnowiecznych nawarstwień”, to z pewnością przybliżyłby badaczy do holistycznego spojrzenia na liczne zależności między światem natury a człowiekiem. Narzędzie, czy nawet szerzej – metoda, to dzieło przyszłości. W tym miejscu pragnę jedynie zaproponować wprowadzenie do analiz badawczych pojęcia „ludowa kompetencja”, która w moim przekonaniu stanowi jeden z komponentów kompetencji komunikacyjnej.

Ludowa kompetencja komunikacyjna na przykładzie tradycyjnego ogródka przydomowego

Założenia teoretyczne

Pojawienie się w połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku prac Noama Chomsky’ego, w których po raz pierwszy nakreślony został problem kompetencji, wywołało duże zainteresowanie procesem szeroko rozumianej umiejętności świadomego przekazywania informacji. Autor gramatyki generatywnej pojęcie kompetencji ograniczył do refleksji na temat reguł gramatycznych i słownika, wychodząc z założenia, iż w ten sposób zdefiniowany zakres badań jest wystarczający z punktu widzenia językoznawcy. Nie dostrzegał potrzeby rozszerzania pojęcia kompetencji językowej przez uzupełnienie jej o realia społeczne czy wartości kulturowe, dla niego bowiem umiejętność twórczego posługiwania się językiem miała swe źródła w dziedziczonych z pokolenia na pokolenie uniwersalnych właściwościach ludzkiego umysłu. Dwa lata później, w 1968 roku, amerykański socjolingwista Dell Hymes opracował znacznie szersze pojęcie kompetencji komunikacyjnej, wykazując niedoskonałości, ale i atrakcyjność koncepcji Chomsky’ego (Pisarek, 2008: 63–76). Potraktował on kompetencję językową jako istotny składnik kompetencji komunikacyjnej, w której obok zdolności do użycia określonych środków językowych znalazły się również środki pozajęzykowe, uzależnione od sytuacji komunikacyjnej. Biegłość w skutecznym komunikowaniu się w danym języku została wzbogacona o zachowania mimiczne, kinezytyczne i proksemiczne oraz o percepcję

czasu i przestrzeni, każdorazowo pozostające w związku z konkretną sytuacją, określaną przez:

[...] okoliczności, czas i miejsce aktu komunikacji, cechy nadawcy (mówiącego lub piszącego), grane przez niego role społeczne, jego poglądy, uznawany przez niego system wartości, właściwości osób, do których jego wypowiedź jest kierowana oraz relacje między osobą mówiącą lub piszącą a osobą (osobami) słuchającymi lub czytającymi (Pisarek, 2008: 64).

Wielostronne spojrzenie na proces porozumiewania się rozbudziło nadzieje na rozwój całkiem nowych perspektyw badawczych, mierzących się z realnymi procesami komunikacji międzyludzkiej. Nadzieje te były uzasadnione, już wkrótce bowiem zapanowała niejako „moda” na opis komunikacji z perspektywy kompetencji. W najnowszej literaturze przedmiotu jako podstawowe konstrukty kompetencji wymieniane są: kompetencja językowa, komunikacyjna, kulturowa, społeczna, ekonomiczna, interpersonalna, interakcyjna, etyczna, literacka, religijna (czy szerzej duchowa) i zyskująca coraz większą popularność kompetencja medialna (Marcyński, 2017: 37–88). Naturalnie lista obszarów/rodzajów kompetencji nie jest zamknięta. Pojawiają się coraz to nowsze terminy odnoszące się do wybranych aspektów komunikowania, rozumianego jako przenoszenie informacji (znaczeń) niekoniecznie zakodowanych w języku naturalnym.

Podążając za tym trendem, pragnę zaproponować inkluzję ludowej kompetencji komunikacyjnej w obręb kompetencji komunikacyjnej. Wychodząc z założenia, iż kompetencja komunikacyjna jest „złożonym zbiorem różnych umiejętności produkcji i interpretacji przekazów” (Awdiejew, Habrajska, 2012: 178), zakładam jej dyferencjalność. Uwydatnienie różnic w indywidualnych zdolnościach i umiejętnościach wykorzystywania okoliczności sprzyjających komunikacji (Pisarek, 2008: 63) jest w moim odczuciu jednym z celów współczesnej nauki o komunikowaniu.

O ile badacze zgodni są co do tego, że kompetencja językowa jest istotną częścią kompetencji komunikacyjnej, o tyle już określenie relacji między kompetencją komunikacyjną a kompetencją kulturową pozostaje kwestią sporną. Dla komunikologów „kompetencja kulturowa jest tylko bardzo ważnym składnikiem kompetencji komunikacyjnej porozumiewających się ze sobą partnerów” (Pisarek, 2008: 71), a nie odrębnym, niezależnym pojęciem. W jej skład wchodzi znajomość zarówno norm komunikatywnych, jak i kulturowych, w tym językowych. Według Walerego Pisarka kompetencja kulturowa to:

[...] znajomość właściwego danej kulturze symbolicznego znaczenia i aksjologicznego nacechowania elementów postrzeganej rzeczywistości oraz zdolność do świadomego zachowania się wobec nich zgodnie z ich znaczeniem i nacechowaniem, a więc do zachowania – w kategoriach tej kultury sensownego i sprawiedliwego (Pisarek, 2008: 75).

Niezwykle istotne w tym przypadku jest to, jakie znaczenie przypiszemy pojęciu kultury. Na potrzeby moich badań przyjmuję, że:

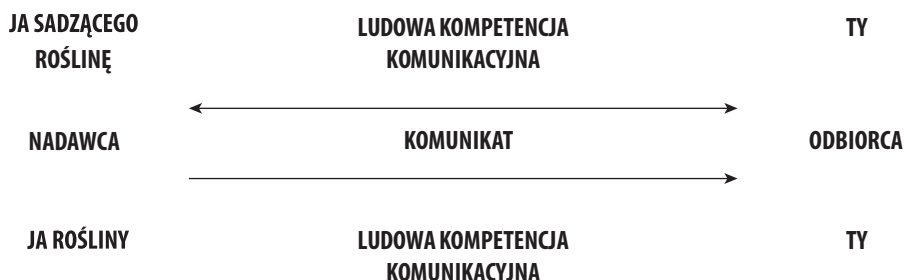
[...] kultura składa się z trwałych wzorów myślenia, wartości i zachowań, które określają grupę ludzi. Obejmuje przekonania i poglądy ludzi na temat świata, ich duchowość, rozumienie statusu i hierarchii, wykorzystywanie czasu i przestrzeni fizycznej oraz wzajemne związki. Reprezentuje zbiór umysłowych i behawioralnych wzorów, które dają ludziom poczucie przynależności do grupy lub społeczności, traktowanej przez jej członków jako różniącą się od innych grup. Kultura jest zawsze obecna jako tło wszystkiego, co robimy oraz tego, jak widzimy siebie i innych (Morreale, Spitzberg, Barge, 2008: 80).

Takie ujęcie problemu uprawnia mnie do stwierdzenia, iż kompetencji kulturowych jest tyle, ile odmian kultury. Możemy zatem (by wymienić choć kilka) mówić o kompetencji narodowej, religijnej, zawodowej i pokoleniowej, kompetencji związanej z płcią lub seksualnością człowieka (Pisarek, 2008: 71) czy wreszcie o kompetencji związanej z miejscem urodzenia, wychowania i zamieszkania, a wśród nich o ludowej kompetencji komunikacyjnej.

Ludowa kompetencja, jak każda inna, obfituje w wiele zachowań komunikacyjnych (werbalnych i pozawerbalnych), wykorzystywanych do osiągnięcia złożonych celów w sposób, który jest stosowny do kontekstu (Morreale, Spitzberg, Barge, 2008: 87). Wśród nich poczesne miejsce zajmuje roślinność uprawiana w tradycyjnej zagrodzie, szczególnie jej rola społeczno-kulturowa. O komunikacyjnej roli ogrodów wspomina między innymi w publikacji *Kompetencja komunikacyjna. Studium medioznawcze* Krzysztof Marcyński (2017: 73).

Roślinność sadzona w pobliżu domostw realizowała większość z celów komunikowania wyodrębnionych i opisanych przez Andrzeja Wiszniewskiego: przekazywała informacje, prezentowała gospodarzy, inicjowała związki z innymi ludźmi, zapewniała przyjemność i spokój ducha, a nawet wpływała na postępowanie gospodarzy (por. Wiszniewski, 2003). Mimo iż w pansemiotycznym ujęciu kultury wszystkie zachowania człowieka mają znaczący charakter, powyższa teza może brzmieć dość odważnie. Aby jej dowieść, proponuję opisanie roli komunikacyjnej

roślinności z przedogródka na podstawie modelu ludowej kompetencji komunikacyjnej. Oczywiście nie wszystkie elementy ogródków przydomowych i procesy w nich zachodzące były postrzegane jako przekaz. Zaproponowany model pomaga jedynie przyjrzeć się temu, co w związku z ową przestrzenią było traktowane jako akt komunikacji oraz kogo traktowano jako możliwego partnera tego aktu.



Ilustracja 1. Schemat ludowej kompetencji komunikacyjnej – model dla aktu roślina – człowiek
Źródło: opracowanie własne.

Wprowadzając istotne zawężenie jakościowe przekazów, model umożliwia ukierunkowanie badań na opis komunikacyjnego potencjału natury. Wyodrębnione w nim elementy pozwalają dostrzec najistotniejsze (zdaniem autorki) kryterium różnicujące charakter interakcji.

Nadawca komunikatu

Każdorazowo właściwym nadawcą komunikatu jest człowiek. Wyodrębnienie dwóch typów JA (ludzkiego i roślinnego) nie jest podyktowane próbą zdefiniowania autora kryjącego się za przekazaną treścią – gdyż ten jest w obu przypadkach taki sam, a wynika z chęci zróżnicowania podmiotu kodującego. JA SADZĄCEGO ROŚLINĘ to nic innego, jak JA konkretnej gospodyni, która intencjonalnie posługuje się roślinnością w obrębie przedogródka w celu porozumiewania się z innymi ludźmi. Włączając rośliny w granice swojego domowego świata, nadaje im symboliczne znaczenie. To dzięki nim niejednokrotnie utrzymuje „delikatną równowagę między potrzebą bycia stosownym a pragnieniem skuteczności” (Morreale, Spitzberg, Barge, 2008: 71). Natomiast JA ROŚLINY to metaforyczne określenie użyte dla odzwierciedlenia charakterystycznej dla mieszkańców ówczesnej wsi wiary w nadprzyrodzoną moc natury. Niezwykłość roślinności znajdowała swój wyraz między innymi w przekonaniu, że każda radość, tak jak każde nieszczęście

powinny być zapowiedziane znakami przekazywanymi przez istoty z „tamtego” świata, a więc również i rośliny. Antropomorfizowane w ludowej mądrości drzewa, krzewy, kwiaty i zioła „komunikowały się” z ludźmi. Dzięki temu, iż anomalie związane z ich okresem wegetacyjnym miały jasno zdefiniowane przyczyny, ich wystąpienie było traktowane jako konkretny znak „pozwalający odczytać coś, co przed zmysłami człowieka jest zakryte” (Szary, 2015: 6).

Odbiorca komunikatu

Zarówno w przypadku JA SADZĄCEGO ROŚLINĘ, jak i JA ROŚLINY zakładam, że TY musi być różne od JA. Dla „ludzkiego” JA odbiorcami są wszystkie osoby, które spostrzegą komunikat, z wyłączeniem mieszkańców danego gospodarstwa. Natomiast dla JA „roślinnego” – przy założeniu, że inicjatorem komunikacji jest siła transcendentna – odbiorcami są w pierwszej kolejności gospodarze zagrody, w dalszej zaś mieszkańcy wsi.

Komunikat

Proces produkcji i interpretacji komunikatów, dla których nośnikiem treści była zieleń z przydomowego ogródka, był możliwy dzięki wspólnej mieszkańcom wsi wiedzy na temat roślin, w tym ich:

- 1) legendarne/mitycznego pochodzenia,
- 2) praktycznego zastosowania,
- 3) właściwości leczniczych,
- 4) czarodziejskich mocy,
- 5) symbolicznego znaczenia w obrzędach,
- 6) obecności w motywach zdobniczych,

które to określam mianem ludowej kompetencji komunikacyjnej. Naturalnie nawet najbardziej szczegółowa wiedza o roślinności z przedogródka stanowi zaledwie jeden z wielu elementów składających się na ludową kompetencję. Odkrycie i opisanie wszystkich w ramach teorii komunikatywistycznej daje szansę na przyjrzenie się kulturze polskiej wsi z nieco innej perspektywy, jak stwierdził bowiem Edward Twitchell Hall – komunikacja to kultura, a kultura to komunikacja.

Egzemplifikacja

Trudno precyzyjnie określić, w którym momencie do nasadzeń w przestrzeni siedliska wiejskiego dołączyły rośliny pełniące prymarnie funkcję komunikacyjną. Niewątpliwie jej załączki obecne były od początku istnienia ozdobnych ogrodów. Samo pojawienie się w tradycyjnej chłopskiej zagrodzie kwiatowych rabatek informowało o zamożności gospodarzy. Najbiedniejsi, pochłonięci pracą na swoich i cudzych polach, nie mieli siły i czasu na nieproduktywną pracę, jaką była hodowla kwiatów. Drugą, nie mniej istotną informację niósł wygląd przedogródka. Opiekujące się nim kobiety dokładały wszelkich starań, ponieważ w oczach sąsiadów stanowił on ich atrybut. Czasami, bez wyraźnej intencji gospodyni, przedogródki zdradzały tajemnice alkowy. I tak: młode mężatki bezskutecznie starające się o potomstwo sadziły bylicę – „panie niepłodne, bylica czyni płodne” i szatwiew, która „leczy niepłodność”. Wystrzegają się natomiast rumianku – „zapach rumianku czyni niepłodne i sprowadza poronienie”. Kobiety przy nadziei miały ogrody pełne barwinka – „poronienia płodu broni”, dziurawca – „podkurzany ułatwia poród”, lilii – „pręciki kwiatu ułatwiają poród”, orlików – „nasienie zażyte ułatwia poród”, ślazu – „ślazy pod brzemienną ułatwia poród”, a także bylicy – „do snadnego i rychłego rodzenia pożyteczna [...] plastrowana na żywocie ułatwia poród” oraz szatwii – „polewka ułatwia poród [...] woń ułatwia poród”. Wspomniany już orlik pomagał także na kłopoty małżeńskie – „niepotężność do skutku małżeńskiego przez czary utraconą przywodzi”. Wrotycz zaś rósł w zagrodach, w których matki drżały o cnotę urodziwych córek – „Gdyby którą białą głowę szczarowano, iżby z gorącej miłości wszczął się jej niepokój, a iżby rozumiała, żeby była dziewczka, a iżby panieństwo miała stracić, tedy się niech w tej wrotycy myje, odejdą od niej te czary”¹.

Naturalnie powyższe przesady nie realizują założeń proponowanego modelu, w ramach którego działanie musi przebiegać według ściśle określonego schematu. Nadawca komunikatu, sadząc roślinę, świadomie podejmuje decyzję, że za jej pomocą chce przekazać konkretną informację, zakłada przy tym, że odbiorcy dysponują tą samą co on ludową kompetencją komunikacyjną. Dla zilustrowania procesu odwołam się do kilku przykładów.

Zgodnie ze staropolskim zwyczajem, gdy na świat przychodziła dziewczynka, przed domem sadzono lipę, gdy zaś chłopiec – dąb, jawor lub klon, „wiąząc w ten sposób los nowo narodzonego z losem dobrego drzewa” (Rodak-Śniecińska, 2011: 333). Liczba drzew stawała się informacją o liczbie synów i córek w zagrodzie.

Przed chatami, w których były panny na wydaniu, w przedogródkach rosły kaliny, lilie, rozmaryny, malwy, nagietki i aksamitki. Gdy młode dziewczęta chciały

1 Wszystkie zacytowane wierzenia pochodzą z wydanego w 1895 zielnika Józefa Rostańskiego pt. *Zielnik czarodziejski to jest zbiór przesądów o roślinach* (Rostański, 2018).

się pochwalić, że to one, a nie ich matki dbają o ogród, sadziły słoneczniki – „słonecznik rośnie prawie w każdym ogródku domowym pielęgnowanym przez dziewczęta” (Kujawska i wsp., 2016: 473). Znano także sposoby na subtelne poinformowanie o ubóstwie. Kawaler, który szukał bogatej dziewczyny, musiał omijać zagrody, gdzie rośla dziewanna, gdyż zgodnie z przysłowiem „tam, gdzie dziewanna, niebogata (bez posagu) panna” (Kujawska i wsp., 2016: 134).

Czasami sama wiedza na temat komunikacyjnej roli kwiatów nie była wystarczająca. Obecność bylicy pospolitej w ogródku mogła informować, że córka gospodarki dorosła do zamążpójścia, ale również mogła wskazywać, że w domu oczekiwano na śmierć – „jak dawniej ludzie wiedzieli, kiedy mają umrzeć, a w związku z tym ten, który wkrótce miał umrzeć, nie grodził płotów z chrustu lub jałowca, ale z bylicy” (Kujawska i wsp., 2016: 109).

Komunikacyjna rola przedogródka nie sprowadzała się tylko do wymiany informacji między gospodynią domostwa a jej sąsiadami. Mówienie o roli komunikacyjnej ogródków przydomowych wydaje mi się równie uzasadnione w odniesieniu do przekazów, które pochodzą „bezpośrednio” od roślin. Zgodnie z ludowymi wierzeniami drzewa, krzewy, kwiaty i zioła, dzięki umiejętności oscylowania między dwoma światami, przekazują ludziom informacje pochodzące od duchów i demonów. W tym przypadku schemat wygląda następująco: odbiorca spostrzega wygląd rośliny i przypisuje mu nadprzyrodzone znaczenie. Nabyta w toku socjalizacji ludowa kompetencja komunikacyjna nie umożliwia odbiorcy odczytania komunikatu, a przyłożenie do zastanej sytuacji pasującego zabobonu, co czyni go nieświadomym nadawcą. Jednakże dostrzeżenie w nim jednocześnie nadawcy i odbiorcy stanowiłoby w pewnym stopniu znaczne uproszczenie. Po pierwsze dlatego, iż to nie on jest autorem danego wierzenia, a tylko je odtwarza, po drugie zaś jest on przekonany o jego prawdziwości. Jak w 1895 roku pisał Edward Kolbuszowski:

Lud uważa drzewa i kwiaty jako czasową cielesną osłonę duszy, jako tylko dalsze miejsce tymczasowego zatrzymania się [...] Każde prawie drzewo jest dla wieśniaka naszego niejako świątynią, bo mieszkaniem jakiegoś ducha, jakiejś tajemniczej siły, która mu już to korzyść, już to szkodę przynosi. Z uszanowaniem i czcią spogląda wieśniak na kwiaty i drzewa, bo mniema, że one są mieszkaniem duchów, bo mniema, że wyrządziwszy jaką szkodę drzewu, obrazi i na się ducha zamieszkującego je, który nań karę za to zesłać może. Każde drzewo wzbudza w nim otuchę lub bojaźń stosownie do tego, w jakie wyobraźnia jego przybrała je przymioty, jakimi zaludniała duchami – dobrymi czy złymi (Kolbuszowski, 1895: 120).

Przydomowe ogródki dzięki lokalnym gustom w doborze roślin były wyznacznikiem odmienności regionalnej w nie mniejszym stopniu niż architektura czy strój ludowy. Różnorodność sadzonej zieleni wiązała się z różnorodnością związanych z nią wierzeń, co obrazują poniższe przykłady.

Żołędzie niemal w całej Polsce były wykorzystywane do przepowiadania pogody i przyszłego urodzaju. Ich obfitość była zapowiedzią dużych zbiorów bobu (Tarnów i Rzeszów) lub żyta (Wieliczka). Niewielka zaś liczba zwiastowała ostrą zimę i „że dziki będą ryty ziemniaki” (Tarnobrzeg). W Poznańskim wierzono, że:

[...] jeśli we wrześniu jest pajęczyna na żołędzie, będzie zły rok. Jeśli koło niej wiele much, będzie urodzaj średni. Jeśli robaki ją poczynają toczyć, będzie rok obfity i do ożenku dobry. Pusta żołędź oznacza śmiertelność i pożary. Zbyteczny żołędzi zbiór czy też ilość oznacza mroźną zimę z mnóstwem śniegu i obfitym rybołówstwem. Jeśli jądro żołędzi twarde, będzie dużo zboża, ale zarazem morderstw i wilkołaków. Jeśli chuda żołędź, trzeba się przygotować na wielkie upały i brak wody. Wilgotne jądro zapowiada mokry rok i powodzie (Kujawska i wsp., 2016: 130).

Podobne przekonania mieli mieszkańcy województwa lwowskiego.

Rośliny potrafiły też przewidywać czyjąś śmierć. Na przykład kiedy czarny bez rosnący blisko domu zakwitał powtórnie na jesieni, odczytywano to jako znak, że umrze ktoś z domowników bądź ktoś młody i lubiany ze wsi (Szary, 2015: 7). W okolicy Pińczowa była to zapowiedź pomoru dzieci (Kujawska i wsp., 2016: 80). Natomiast gdy bez usechł wiosną, wiadomo było, że „nadchodzi susza i woda uciekać będzie ze studni” (Rodak-Śniecińska, 2011: 37).

Dużą popularnością w przepowiadaniu cieszyły się kwiaty. Wróżono z nich w sprawach radosnych i błahych oraz tych dotyczących życia i śmierci. Oto kilka przykładów: panna, która chciała się dowiedzieć, czy szybko wyjdzie za mąż, wrzucała bławatki do rozkopanego mrowiska, jeżeli te się zaczerwieniły, wróżba była pomyślna (Kujawska i wsp., 2016: 114). Pod Kłodawą zaś w wigilię św. Jana „dziewczyna wrywa bylicę w samo południe i uważa, co pod nią znajduje, jeśli jest węgielek, wyjdzie za mąż, jeśli zaś robak, straci wianek” (Kujawska i wsp., 2016: 109). Chcąc się dowiedzieć, czy spełni się życzenie, tódyżkę dziewanny przychyłano do ziemi i przyciskano ją lekko kamyczkiem, tak aby się nie złamała. Jeśli roślina o własnych siłach się podniosła, życzenie uważano niemal za spełnione (Kujawska i wsp., 2016: 138). W Chełmskim, gdy żona niepokoila się o los męża w wojsku „wtedy urywała gałązkę *Sedum telephium* [rozchodnika – przyp. aut.] i zatykała ją w drzewie lub budynku. Potem zaś po dziewięciu dniach sprawdzała

wygląd rośliny, jeśli była ona jeszcze świeża i zielona, mąż żył, jeśli zaś gałązka uschła, był chory albo umarł” (Kujawska i wsp., 2016: 286).

Obok licznych zastosowań barwinka znalazło się i takie, które odnosiło się do jego czarodziejskich mocy. Nad Niemnem stosowano go do wróżenia o zdrowiu i życiu chorego. Jego liście wrzucone do garnka z wodą stawiano na progu chaty bądź pod łóżkiem. „Jeżeli liście pożółkną i opadną na dno, chory umrze, jeżeli pozostają zielonymi i pływają na powierzchni, wyzdrowieje” (Kujawska i wsp., 2016: 76).

Komunikowanie się ludności dawnej wsi ze zantropomorfizowaną roślinnością, stanowiące wyraz ich głębokiej więzi z naturą, było sprawdzonym i skutecznym sposobem na „oswojenie tych sfer życia, które wymykały się ludzkiemu panowaniu nad światem” (Szary, 2015: 6).

Dalsze perspektywy badawcze

Zaproponowany w niniejszym artykule model ludowej kompetencji komunikacyjnej, obejmujący akty: roślina (człowiek) – człowiek i roślina (siła nadprzyrodzona/ludowa wiara) – człowiek, stanowi narzędzie, na podstawie którego zamierzam prowadzić dalsze badania. Pierwszy ich etap będzie polegać na zebraniu informacji dotyczących roli zieleni z bezpośredniego otoczenia człowieka, poczynwszy od XVIII wieku, a skończywszy na czasach współczesnych. Ze względu na regionalny charakter wierzeń obserwację ograniczę do jednego obszaru kulturowego: ziemi podkarpackiej. Opracowana w powyżej zaprezentowany sposób jednostka materiałowa będzie stanowiła bazę dla diachronicznych badań nad komunikacyjną rolą roślinności przydomowej oraz ludową kompetencją komunikacyjną.

Analiza na płaszczyźnie komunikatywizmu będzie analizą powierzchowną, wyjaśniającą, z jakimi typami zjawisk komunikacyjnych mamy do czynienia oraz ustalającą ich standardowość lub niestandardowość. Kolejna analiza – przeprowadzona na płaszczyźnie kulturowej – będzie stanowiła już analizę pogłębioną, zmierzającą do wyczerpującego opisu, uwzględniającego wszystkie możliwe czynniki kształtujące przekaz informacji za pośrednictwem roślinności.

Bibliografia

- Awdziejew A., Habrajska G. (2012), *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.
- Kolbuszowski E. (1895), *Rośliny w wierzeniach ludu: Bez „Lud. Organ Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie”, t. 1 (4, 5), s. 119–123.*
- Koprowska-Głowacka A. (2016), *Magia ludowa z Pomorza i Kujaw*, Gdynia: Wydawnictwo Region.

- Kujawska M., Łuczaj Ł., Sosnowska J., Klepacki P. (2016), *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Słownik Adama Fischera*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Marcyński K. (2017), *Kompetencja komunikacyjna. Studium medioznawcze*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Morreale S.P., Spitzberg B.H., Barge J.K. (2008), *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza i umiejętności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Moszyński K. (1934), *Kultura ludowa Słowian. Kultura duchowa*, cz. II, t. I, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Moszyński K. (1939), *Kultura ludowa Słowian. Kultura duchowa*, cz. II, t. II, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Pisarek W. (2008), *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Rodak-Śniecińska A. (red.) (2011), *Na początku było drzewo. Magiczne, lecznicze i smakowe właściwości drzew*, Warszawa: Wydawnictwo Baobab.
- Rostański J. (2018), *Zielnik czarodziejski to jest zbiór przesądów o roślinach*, Sandomierz: Wydawnictwo Armoryka.
- Sadowska J., Winkler A. (2015), *Tradycyjne ogródki przydomowe*, Łódź: Ogród Botaniczny, Zarząd Zieleni Miejskiej.
- Simonides D. (2010), *Dlaczego drzewa przestały mówić? Ludowa wizja świata*, Opole: Wydawnictwo Nowik.
- Szary A. (2015), *Bieszczadzkie motywy roślinne. Między światem żywych a krainą zmarłych*, Rzeszów: Wydawnictwo Carpathia.
- Tomiccy J. i R. (1975), *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Wiszniewski A. (2003), *Sztuka mówienia*, Katowice: Wydawnictwo Videograf II.
- Zadrożyńska A. (1985), *Powtarzać czas początku*, Warszawa: Wydawnictwo Spółdzielcze.

EWA KĘPA

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
INSTYTUT STUDIÓW KULTUROWYCH

Szorstkość lnu i zapach wełny. Wykonywanie ściegu za ściegiem jako forma dialogu z naturą

Wykonywanie ściegów to czynność towarzysząca ludzkości od tysięcy lat. Wytwarzanie dzianin znane było już we wczesnej epoce brązu (Sagona, 2018: 283)¹. Pierwotnie dzierganie, haftowanie i szycie należały do czynności związanych z wykonywaniem dzianin i tkanin użytkowych. Zgodnie z tradycją tkanie i szycie przez lata stanowiły elementy codziennej krzątania kobiet odpowiedzialnych za gospodarstwo domowe i rodzinę (Leslie, 2007: XI; Parker, 2010: 6; Haveri, 2013: 2). Dzisiejsze praktyki rękodzielnicze uległy znacznej przemianie, która wynika ze zmiany sposobu ludzkiego życia. Użyteczność przestała być cechą podstawową rękodzieła tekstylnego (Kępa, 2017: 154). Obecnie dłonie wykonujące ściegi tylko z pozoru powtarzają ruchy o archaicznej strukturze, związanej z dawnymi kodami społecznymi, nieaktualnymi preferencjami, koniecznościami i zwyczajami.

W prezentowanym artykule podejmowaniu rękodzielniczej aktywności przyglądam się ze szczególnej perspektywy. Wykonywanie tekstyliów traktuję bowiem jako dialogiczny proces tworzenia wiedzy, kreowania rzeczywistości oraz komunikowania się z przeszłością za sprawą pracy rąk tych, którzy przetwarzają materiały organiczne na łonie natury. W przedstawiony tekst wplatam ponadto wątki autoetnograficzne², pośrednio realizując w ten sposób postulat dotyczący bezpośredniego dotykania rzeczy, które chcemy zrozumieć – prowadzenia badań poprzez uczestnictwo, rozumiane jako praktyczna praca z materiałami (Ingold, 2018: 7). Istotną częścią artykułu jest zapis moich doświadczeń, które towarzyszyły mi w procesie odtwarzania ściegów zetałej lnianej serwety. Zastosowanie autoetnografii pozwoliło mi na objęcie analizą praktyki należącej do zdarzeń codziennych i niepozornych, wartych uwagi ze względu na ich osadzenie w konkretnym miejscu i czasie, w ściśle określonym kontekście społeczno-kulturowym.

1 Najstarszą formą wytwarzania tekstyliów za pomocą nici i igły było pętłowanie (*looping*) – ścieg igłowy określany także mianem ściegu koptyjskiego (*Coptic stitch*), znanego również pod nazwą *Tarim stitch*. Metoda ta polegała na stopniowym wykonywaniu ściegu igłą z przewleconą przezeń nicią (Turnau, 1979: 11; Graves Jr., 2008; Vajanto, 2014: 22; Claßen-Büttner, 2015: 34).

2 Autoetnografia to metoda postępowania badawczego, której podstawę stanowi żywe i namacalne doświadczenie (Holman Jones, 2005: 764). Osobiste przeżycia badacza służą w niej tworzeniu zniuansowanych, złożonych i wyczerpujących opisów kulturowych norm, doświadczeń i praktyk (Adams, Holman Jones, Ellis, 2015: 33).

Trwanie

Ziarno – łądyga – przędza – ścięgi – obecność i powolne rozpadanie się splecionych włókien. Geneza i koniec, który nie nastąpi.

Istoty ludzkie „pływające w oceanie materiałów”

Zgodnie z tezą brytyjskiego antropologa Tima Ingolda jako ludzie należymy do istot „pływających w oceanie najróżniejszych materiałów”, uczestnicząc w ich przekształcaniu oraz podlegając oddziaływaniom tego, co nas otacza. Tak postrzegana rzeczywistość ulega nieustannemu wytwarzaniu i transformacji, a nasze z nią relacje stanowią bardziej lub mniej efemeryczne formy zakrzepłego ruchu (Ingold, 2018: 17). Ingold pisze: „ludzie [...] rodzą się i wzrastają w nurcie materiałów i uczestniczą od wewnątrz w ich dalszej transformacji” (Ingold, 2018: 28). Rękodzielniczą pracę z włóknami i przędzą pochodzenia naturalnego postrzegać można zatem przez pryzmat przepływu materii w świecie – przepływu, któremu istoty ludzkie podlegają na równi ze wszystkimi innymi stworzeniami³.

Praca z materiałem polega na jedynie chwilowym przejściu kontroli nad jej obiegiem. Gotowy przedmiot – rzecz, niezależnie od tego, czy będzie to wełniany sweter, czy ceglany budynek, składa się bowiem z materiałów, których ruchu zatrzymać się nie da. Materiały, nigdy nieujarzmione całkowicie, nadal będą się mieszać i przekształcać, grożąc zawierającym je rzeczom powolnym rozpadem. Sweter z czasem przetrze się na łokciach, a cegły zaczną kruszyć (Ingold, 2018: 22).

Praktyki wytwarzania to wysiłki istot żywych ustanawiających swoje relacje z otoczeniem. W ujęciu Ingolda nie polegają one na nadawaniu formy (*morphe*) materii (*hyle*), ale na wytwarzaniu więzi z otaczającym światem. Kwestionując zakorzeniony w myśli zachodniej hylemorficzny model tworzenia, badacz odwołuje się do filozofii Gilles’a Deleuze’a i Félixa Guattariego, wedle których podstawową relacją w świecie istot żywych nie jest związek materii i formy, ale relacja „materiału” i „sił” (Ingold, 2018: 122). Ingoldowi chodzi zatem o to, by wspomniany model zastąpić „ontologią, która przyznaje pierwszeństwo procesom kształtowania, a nie produktom końcowym, oraz przepływowi i przekształceniom materiałów, a nie stanom materii” (Ingold, 2018: 123).

Świat konstruowany jest zatem poprzez wytwarzanie połączeń przypominających płataninę wiązek i szlaków tworzonych przez ludzi, organizmy żywe i przedmioty. Przypomina stale tkany gobelin (*tapestry*). Jest „polem relacyjnym”

3 Zagadnienie to szerzej omawiam w publikacji Kępa, 2020.

łożonym nie z połączonych ze sobą punktów (*interconnected lines*), ale przepłatających się linii (*interweaving lines*). Tak postrzegany świat nie jest siecią (*network*), ale tym, co Ingold nazywa siatką (*meshwork*) (Ingold, 2009: 150–151): „każdy organizm – a nawet każda rzecz – sam(a) w sobie jest splataniem, tkaną węzłów, których pasma składowe – powiązane z innymi pasmami, w innych wiązках – tworzą siatkę” (Ingold, 2018: 91).

Tworzenie a nieuchronny rozpad

Dotyk i zapach. Spojrzenie na zetłałe fragmenty. Pragnienie ocalenia i bezradność wobec upływu czasu.



Ilustracja 1

Zetłałe fragmenty lnianej serwety połączone bawełnianą nicią
(fot. Ewa Kępa)

Źródło: archiwum autorki.

Ręczne wykonywanie ściągów jako forma percepcji rzeczywistości poprzez jej wytwarzanie

W ujęciu Ingolda świat jest „otwarty” i nieustannie kreowany w wyniku procesów twórczych i transformacyjnych. Zdaniem antropologa w owym procesie istotną rolę odgrywa człowiek posługujący się swoim ciałem (Ingold, 2018: 18, 128, 148). Znaczeniu ciała w percepcji i doświadczaniu świata wiele uwagi poświęcił bliski Ingoldowi Maurice Merleau-Ponty. Zgodnie z zaproponowaną przez niego koncepcją podmiotu ludzkie „ciało nie jest przedmiotem pozbawionym świadomości, sterowanym przez wyposażony w świadomość umysł, lecz jedynym sposobem bycia w świecie i bycia tego świata świadomym” (Klekot, 2018: 153). W ujęciu Merleau-Ponty’ego człowiek jako podmiot za pomocą ciała wchodzi w relację ze światem i do niego przynależy. Ciałem „realizuje swoją tożsamość”, dzięki ciału poznającemu (*corps-connaissant*) „wkracza w świat”. Filozof ujmuje to następująco: „moje istnienie jako podmiotowości stanowi jedno z moim istnieniem jako ciałem

i istnieniem świata” (Merleau-Ponty, 2001: 430). Merleau-Ponty mówi o ucieleśnionej podmiotowości splecionej z cielesnością świata (Murawska, 2008: 129). Ciało w ujęciu autora *Fenomenologii percepcji* to podmiot aktywnie doznający. Jest ono „zawsze zaangażowane pośród rzeczy, związane z nimi wieloma obiektywnymi stosunkami, każe im współistnieć ze sobą i sprawia, że w nich wszystkich bije puls jego własnego trwania” (Merleau-Ponty, 2001: 324). Poprzez ciało człowiek komunikuje się ze światem, a ów bezpośredni kontakt jest źródłem sensu, który ciało „wprowadza do świata”. Ciało ma bowiem zdolność wykraczania ku światu, będąc „ciałem rzeczywistym, będącym elementem przyrody, w którą zostaliśmy rzucony i która jest obecna jednocześnie w nas i poza nami” (Murawska, 2008: 130). Dzięki niemu możemy zrozumieć świat.

Zainspirowana powyższymi rozważaniami traktuję ręczne wykonywanie ściągów jako jedną z form kreatywnego zaangażowania ludzkiego ciała w konstruowanie świata, jako sposób percepcji rzeczywistości poprzez jej wytwarzanie. W przypadku rękodzieła w procesie tym istotną rolę odgrywają dłonie i opuszki palców – silnie unerwione, niezwykle wrażliwe części ludzkiego ciała, służące do badania fizycznego otoczenia. Ręka tworząca spłoty dotyka, odczuwa bodźce, manipuluje materiałami i narzędziami. Praktykowanie rzemiosła tekstylnego, podobnie jak tworzenie ceramiki, rzeźbienie czy malowanie, można zatem określić mianem „myślenia poprzez ręce” albo „poprzez materiał” (*thinking through hands, thinking through material*) (Mäkelä, 2017).

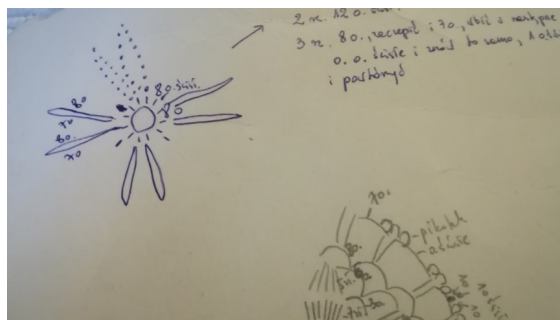
Akt tworzenia rękodzieła ma wymiar cielesny. Jest „aktem współpracy pomiędzy umysłem, ciałem i materiałem” (*collaborative act between mind, body, and material*), odbywającym się w określonym środowisku (Aktaş, Mäkelä, 2019: 56). Ręce rękodzielnika, wytrenowane w technice danego rzemiosła, wykonują ruchy kontrolowane przez umysł. Nie są to jednak ruchy mechaniczne, wolne od indywidualnej ekspresji twórcy. Socjolog Richard Sennett mówi wręcz o „intymnym połączeniu ręki z głową” (*intimate connection between hand and head*), podkreślając, że dobry rzemieślnik prowadzi dialog między konkretnymi praktykami a myśleniem (*between concrete practices and thinking*) (Sennett, 2008: 9).

Praktyka rzemieślnicza jest zatem „wynikiem negocjacji pomiędzy materiałem a twórcą” (*the result of a negotiation between the material and the maker*), a powstające artefakty oraz ruchy wykonywane przez kształtującą materię ciało wynikają z tego dialogu (Aktaş, Mäkelä, 2019: 55). Podczas procesu tworzenia materiał aktywnie reaguje na oddziaływanie twórcy. Powstający artefakt jest wobec powyższego wynikiem negocjacji pomiędzy istotami ludzkimi i tym, co nieludzkie (Aktaş, Mäkelä, 2019: 57). I jako taki stanowi element siatki połączeń pomiędzy twórcą i światem, który go otacza.

Proces ręcznego wytwarzania przedmiotów polega na wydobyciu bądź stłumieniu właściwości obrabianych materiałów. Praca rzemieślnika wiąże się z umiejętnym respektowaniem ich cech, opiera się na wiedzy zdobywanej w wyniku bezpośredniej pracy z materiałem – wiedzy rodzącej się z percepcji zmysłowej i z praktycznego zaangażowania (Ingold, 2018: 30). Rękodzielnicze umiejętności nabywane przez ciało twórcy z czasem przyjmują postać działań wykonywanych w rytmie spostrzegania i dostosowywania się do nowych wyzwań w celu poradzenia sobie z nimi (Sennett, 2008: 9). Mowa tu zatem o odwoływaniu się do wiedzy rąk, uobecnianej przez dotyk i ruch – do wiedzy niewystawionej, niewerbalnej (*tacit knowledge*) (Groth i wsp., 2014: 1642). Ręczne wykonywanie ściegów to proces jej stałego rozwijania, który dokonuje się także wtedy, gdy dłonie odtwarzają wcześniej rozpisaną wzór. Opracowane schematy i wyliczenia nie determinują bowiem praktyki rękodzielniczej w każdym szczególe. Określają jedynie zakres, w jakim osoba wykonująca sploty się porusza. Zgodnie z założeniami Ingolda dotyczącymi pracy nie tylko artysty, ale i rzemieślnika, realizowanie projektu nie jest zatem narzucaniem bezwładnej materii wcześniej ustalonych form, ale „interweniowaniem w pola sił i prądy materii, w których formy są wytwarzane” (*intervening in the fields of force and currents of material wherein forms are generated*) (Ingold, 2010: 92). „Praktycy to wędrowcy, włóczędzy, których umiejętność polega na tym, że potrafią znaleźć stoje przyrostu świata i podążać za nimi, naginając je do swego ewoluującego celu” (Ingold, 2018: 123).

Konstruowanie poprzez odtwarzanie

Śledzenie rękodzielniczych szlaków wytyczonych przed kilkudziesięciu laty przez dłonie splatające ręcznie uprzedzoną lnianą nić to dążenie do odtworzenia nakreślonych dróg na nowo. To dekodowanie ściegów, liczenie oczek, sporządzanie i korygowanie notatek oraz próby wykonywania ściegu za ściegiem z nici wyprodukowanych maszynowo.



Ilustracja 2

Notatki będące zapisem procesu dekodowania wzoru lnianej serwetki sprzed kilkudziesięciu lat (fot. Ewa Kępa)

Źródło: archiwum autorki.

Tworzenie siebie i świata poprzez twórczy akt wykonywania ściegu za ściegiem

Zajmowanie się robótkami ręcznymi stanowi przejaw „twórczości codziennej”, mającej ogromne znaczenie w rozwoju człowieka (Richards, 2010: 189, 191–193). Twórcze zaangażowanie w świat zaspokaja między innymi potrzebę wywierania wpływu na otaczającą rzeczywistość, komunikowania się i ekspresji siebie. Twórczość codzienna stanowi wyraz indywidualności i samorealizacji jednostki. Efekty twórczych działań nie muszą być niepowtarzalne i wyjątkowe. Istotne jest tu bowiem nie tyle wykonane przez człowieka dzieło, ile przeżycie siebie jako podmiotu kreacji (Modrzejewska-Świgulska, 2009: 148–149; Mendecka, 2010: 7). W wymiarze osobistym twórczość codzienna jest przede wszystkim niezbędna w procesie konstruowania poczucia własnego „ja” (de Certeau, 2008). Jest dialogiem prowadzonym ze światem w celu nawiązania z nim relacji.

Zgodnie z tradycją ręczne wykonywanie dzianin przez lata stanowiło przejaw dbałości o gospodarstwo domowe i rodzinę. Jako takie należało do podstawowych obowiązków kobiet. Choć dzierganie, haftowanie czy szycie wielokrotnie stanowiło okazję twórczej samorealizacji, na ogół pozostawało jednak przede wszystkim konieczną do wypełnienia powinnością (Parker, 2010; Wolf, 2014: 33). Obecnie tekstylia produkuje się przemysłowo na masową skalę, a ich praco- i czasochłonne ręczne wykonywanie nie należy już do czynności koniecznych ani powszechnych. Rękodzielnicze praktyki kulturowe uległy dziś znacznemu przeobrażeniu, stając się między innymi oryginalnym narzędziem służącym do twórczego „stwarzania siebie” i oddziaływania na otaczający świat (Kenning, 2015: 24).

Barwnym przykładem twórczego zaangażowania w kreowanie otaczającej rzeczywistości jest dziergane graffiti (*knitting graffiti*) – forma street artu polegająca na umieszczaniu w miejscach publicznych ręcznie wykonanych dzianin i haftów (Kępa, 2017: 241)⁴. Jej twórczynie i twórcy wydzierganymi elementami okrywają między innymi drzewa, pomniki, ogrodzenia i słupki parkingowe. Ich działalność jest sposobem „estetycznego argumentowania” na rzecz zmiany świata na lepsze. Stanowi praktykę kulturową, która dzierganie ściegu za ściegiem przekształca w serię rękodzielniczych mikropolitycznych gestów. Cele przyświecające twórcom dzierganego graffiti są zróżnicowane. Jedni wykonują oczko za oczkiem z myślą o „ociepleniu” miast i uczynieniu ich bardziej przyjaznymi. Inni buntują się przeciwko konsumpcjonizmowi i życiu w pośpiechu. Zwalniają tempo, tworząc ręcznie rzeczy wyjątkowe i niebanalne. *Knitting graffiti* bywa przez nich traktowane jako sposób wyrażania alternatywnego punktu widzenia, zwracania uwagi na cenione

4 *Knitting graffiti* bywa również nazywane *yarn bombing* (bombardowanie przędzą), *yarn storming* (szturmowanie włóczką), *yarn graffiti* (włóczkowe graffiti), *guerrilla knitting* (partyzanckie dzierganie) oraz *urban knitting* (miejskie dzierganie).

wartości i idee. Dzierganie staje się tym samym formą rękodzielniczego aktywizmu (*craftivism*), aktem oporu wobec kultury konsumpcyjnej oraz sposobem inicjowania i prowadzenia politycznego i społecznego dialogu (Garber, 2013: 60).

Własnoręczne wykonywanie haftów i dzianin, także w formie „craftywizmu”, stanowi jednak przede wszystkim narzędzie służące kreowaniu własnej wersji siebie. Robienie na drutach czy szydełku w wielu przypadkach odgrywa znaczącą rolę w projektowaniu tożsamości indywidualnej, kulturowej i społecznej (Turney, 2004: 278). Tożsamości, o której, w obliczu możliwości oferowanych przez technologie informacyjne, można dziś opowiadać szeroko nie tylko w świecie realnym, ale także na łamach internetu. Dzięki blogom, podcastom i serwisom społecznościowych osoby tworzące rękodzieło tekstylne mają możliwość przynależenia do społeczności obejmującej tysiące, a nawet miliony dziergających⁵, stanowiącej bogate źródło inspiracji i wsparcia. W sieci wiele osób zamieszcza fotografie i filmy o swoich projektach, wótczkach, organizowanych bądź odwiedzonych rękodzielniczych festiwalach oraz technikach wykonywania splotów. Amatorki i amatorzy robótek ręcznych⁶, korzystający z mediów społecznościowych, dumnie prezentujący efekty swojej pracy, często opowiadają przy tym o swoim życiu, rodzinie, przyjaźniach, książkach, filmach czy muzyce. Robótki ręczne dla jednych pozostają relaksującą formą wypoczynku, dialogiem z przeszłością czy sposobem komunikowania się z osobami o podobnej pasji. W przypadku innych z czasem przekształcają się w zajęcie zarobkowe.

Akt wykonywania ściegu za ściegiem jest ponadto rodzajem praktyki zmysłowej, podejmowanej w poszukiwaniu zaspokojenia pragnienia stworzenia przestrzeni dla piękna i kreatywności (Campbell, Dalton, 2019: 29). Twórcza praca z tkaninami niesie ze sobą obietnicę odczuwania radości czerpanej z tworzenia pięknych rzeczy, którą Ann Rippin nazywa „radością ucieleśnioną” (*embodied joy*) (Rippin, 2020: VIII). W sposób szczególny doświadczyć jej można, sięgając po materiały naturalne i wykonując ścieg za ściegiem na łonie natury.

Dotyk szorstkiego lnu

Odczuwam przyjemność w dotykaniu szorstkiego lnu. Niezapełniony fragment lnianego płótna i lniana przędza za każdym razem przyciągają moją uwagę, niosąc ze sobą obietnicę zmysłowego kontaktu z fakturami i kolorami, za pomocą któ-

⁵ Portal Raverly zrzesza miliony dziergających z całego świata.

⁶ Pisząc o osobach praktykujących robótki ręczne, używam zarówno rodzaju żeńskiego, jak i męskiego oraz męskoosobowego i niemęskoosobowego. Warto jednak podkreślić, że wśród osób zajmujących się rękodziełem tekstylnym nadal dominują kobiety. O mężczyznach robiących na drutach pisałam szerzej w tekście Kępa, 2019.

rych utrwalam ślady odbytych spotkań, spacerów i podróży. Nie przeszkadza mi, gdy wykonywanie ściegów z wykorzystaniem szorstkiej nici pozostawia na moich dłoniach otarcia.

Uobecnianie przeszłości poprzez wykonywanie ściegu za ściegiem „na łonie natury”

Świadomie lub nieświadomie nasz subiektywny sposób widzenia świata staje się częścią wszystkiego, co robimy. Nie możemy tworzyć rzeczy bez osadzania w nich nas samych (Jaffe, 2014: 1). Jednocześnie wykonywanie ściegu za ściegiem za każdym razem odsyła nas do przeszłości i przyszłości. Korzystanie z technik wykonywania ściegów opracowanych przez minione pokolenia jest formą nawiązywania łączności z tymi, których ruchy odnawiamy przez powtarzanie. Proces tworzenia jest tu równie istotny jak jego końcowy „produkt”, a wybór zastosowanych materiałów oraz repertuar wykorzystanych technik stanowi pole, na którym to, co osobiste, łączy się z tradycją.

W wyjątkowej sytuacji znajdują się ci, którym dane było uczyć się rzemiosła od osób najbliższych. Zdobywanie wiedzy poprzez naśladowanie ruchów dłoni obserwowanych bezpośrednio ustanawia więzi odtwarzane później z każdym powtórzeniem wyuczonych gestów (Giard, 2011: 146; Campbell, Dalton, 2019: 33). Kontakt z autorami i autorkami rękodzielniczych aktów dokonuje się także poprzez wytworzone przez nich artefakty – odziedziczone serwety, narzuty i swetry czy zgromadzone w ramach muzealnych zbiorów dzianiny i hafty. Rękodzieło przywołuje obecność nie tylko bliskich, których już z nami nie ma, ale także osób, których nie mieliśmy szansy spotkać. To obecność, którą – za Dariuszem Czają – nazywam „obecnością zapośredniczoną” (Czaja, 2019: 73).

Zgodnie z tezą Ingolda haftowane obrusy, makatki czy szydełkowe serwety nie są martwymi przedmiotami, ale „rzeczami”. Opisanie ich stanu i własności jest jednoznaczne nie tylko z opowiedzeniem historii ich powstania, ale także:

[...] tego, co przydarzyło i przydarza się rzeczom w czasie, gdy były i są używane, przetwarzane i wystawiane na działanie różnorodnych czynników: pogody, organizmów, ludzi, reakcji chemicznych, innych materiałów (Wala, 2016: 205).

Podjęcie próby ich odtworzenia otwiera kolejne rejony rękodzielniczych doświadczeń.

Wykonywanie rękodzieła jest dynamiczną praktyką kulturową, uwarunkowaną przez wiele czynników – geograficznych, politycznych, materiałowych, społecznych

i ekonomicznych. Proces odtwarzania wzoru zaczerpniętego z przeszłości podlega oddziaływaniu licznych okoliczności. O przebiegu, charakterze i rezultacie rękodzielniczych działań decydować mogą: dostępność materiałów, pozycja ekonomiczna, cenione wartości czy posiadane umiejętności. Powielenie wzoru stworzonego w przeszłości nie jest zatem niemożliwe. Nasze gesty, także te, które usiłujemy wykonywać w bliskości z naturą, jedynie z nim rezonują (Mann, 2018: 94–95).

Dialog z naturą podejmowany współcześnie przez osoby zajmujące się rękodziełem tekstylnym jest zatem daleki od doświadczeń tych, którzy dziergali w przeszłości. Pierwotnie wykonywanie ściegu za ściegiem oznaczało funkcjonowanie zgodne z cyklami natury – począwszy od zbioru i wysiewu nasion w celu pozyskania włókien roślinnych, umiejętnej hodowli zwierząt, z których otrzymywano wełnę, poprzez pozyskiwanie przędzy, aż po czynność jej splatania, rozpiętą pomiędzy obowiązkiem a radością tworzenia.

Współczesnym rękodzielnikom dzierganie w zgodzie z naturą kojarzy się z przyjemnością kontaktu z organicznymi włóknami, przebywaniem na świeżym powietrzu, w otoczeniu drzew, nad brzegiem morza czy strumienia, a przynajmniej w miejskim parku. Jest postrzegane jako rodzaj relaksującej praktyki, łączącej człowieka z otaczającą przyrodą. Chłodne powiewy morskiej bryzy, a nawet mróz bywają w jej ramach akceptowane. Ten rodzaj dziewiarskiej praktyki jest jednak aktem podejmowanym dobrowolnie, wolnym od konieczności znoszenia niedogodności, jakie towarzyszyły osobom dziergającym na łonie natury w przeszłości. Wówczas wykonywanie dzianin wielokrotnie odbywało się w połączeniu z wywiązywaniem się z codziennych obowiązków. Wspomina o tym Joanna Mann, nawiązująca do tradycji wykonywania szetlandzkich chust. Badaczka zauważa, że praktyka, jaką osobiście podjęła w celu odtworzenia archiwalnego wzoru, polegająca na dzierganiu w wygodnym fotelu, różni się znacznie od zajęcia wykonywanego przez szetlandzkie kobiety, które na drutach robiły nie tylko w czasie wolnym, ale także podczas pracy w polu czy doglądając bydła (Mann, 2018: 97).

Dzierganie wzorów z przeszłości „na łonie natury” to praktyka uobecniania dokonywana nie tylko przez pryzmat upływu czasu, ale także miejsca zamieszkania, doświadczeń osobistych, społeczno-kulturowych relacji i posiadanych umiejętności. Jest to praktyka interpretacyjna podejmowana z wielu różnych powodów. Jedni upatrują w niej ucieczki od zgiełku miejskiego życia, postrzegając spokojne wykonywanie ściegu za ściegiem (*slow stitch*) jako rytmiczny proces będący źródłem łagodnego i refleksyjnego doświadczenia. Inni traktują ją jako sposób poznawania własnej kultury, powrót do źródeł (Manning, 2004: 2–3, 15; Derry, 2011; Wellesley-Smith, 2015; Pavko-Čuden, 2017: 5). Dzierganie „w zgodzie z naturą” ucieleśnia wartości, wśród których wymienić można między innymi szacunek

i troskę o planetę, pragnienie prowadzenia zdrowego trybu życia oraz dbałość o lokalne dziedzictwo kulturowe. Nie brakuje też zwolenników dziergania, którzy za jego pomocą prowadzą międzykulturowy dialog.

Pomiędzy przeszłością a terażniejszością, pomiędzy obowiązkiem a przyjemnością

Lniany obrus, którego ściegi odtwarzam dziś w słonecznym ogrodzie, został wykonany przed II wojną światową przez młodą dziewczynę wypasającą gęsi na podlaskiej wsi w ramach wykonywania należących do niej powinności. Szydełkowała go z myślą o wzbogaceniu swojego posagu. Naśladując ruchy jej dłoni kilkadziesiąt lat później, dekonstruuje znaczenia w nim zapisane i wpłatom je w tkankę powstającego tekstu.



Ilustracja 3

Dzierganie lnianej serwety w ogrodzie
(fot. Ewa Kępa)

Źródło: archiwum autorki.

Dzierganie u podnóża gór i nad brzegiem strumienia zapośredniczone medialnie

Nieocenioną pomoc i nowe możliwości w zakresie dziergania w łączności z naturą niesie dziś świat wirtualny, stanowiący platformę wymiany doświadczeń ludzi z odległych stron świata. W sieci praktyki dziewiarskie umocowane lokalnie udostępniane są globalnie. Międzykulturowej wymianie doświadczeń i inspiracji wielokrotnie towarzyszy doznanie łączności z naturą w jej „uniwersalnej” formie i poczucie kontaktu z cyklami przyrody dokonującymi się wokół nas niezależnie od tego, z jakiej tradycji czy rejonu świata się wywodzimy.

Media społecznościowe umożliwiają dziergającym obserwowanie bliskich i dalekich twórców prowadzących rękodzielnicze życie w bliskości z naturą. Należą do nich autorzy fanpage’y, blogów i vlogów, często podejmujący się samodzielnego wytwarzania przędzy, opowiadający o trudach i radościach hodowli owiec (Knitography Farm, b.r.) czy farbowania włókien z wykorzystaniem organicznych barwników pochodzących z własnoręcznie uprawianych roślin (Ninja Chickens, b.r.).

O satysfakcji czerpanej z kontaktu z przyrodą wspominają także ci, którzy koncentrują się na wykonywaniu i projektowaniu dzianin inspirowanych lokalną tradycją kulturową (YouTube, b.r.).

Nie wszyscy obserwatorzy, czytelnicy i subskrybenci wymienionych publikacji internetowych mogą i są gotowi żyć w oddaleniu od świata. Zapewne nie każdy z nich chciałby wstawać o świcie i doglądać owiec bądź pracować w ogrodzie w celu wyhodowania rośliny barwiącej jedwab na niezwykle kolor. Nie każdy miałby odwagę porzucić swoją codzienność na rzecz niepewnego jutra twórcy mieszkającego wysoko w górach lub na wyspie, utrzymującego się głównie z funduszy otrzymywanych w ramach crowdfundingu⁷ oraz ze sprzedaży własnej rękodzielniczej twórczości.

Internet umożliwia dziergającym kontakt z naturą także jako miejsce, w którym można zakupić przędzę. Do włókien wytwarzanych z materiałów organicznych, po które sięgają miłośnicy robótek ręcznych, należą włókna celulozowe pochodzenia roślinnego: bawełna i len, rzadziej juta, konopie czy pokrzywa, oraz włókna białkowe pochodzenia zwierzęcego: wełna, alpaka, jedwab i angora. Wymienione nici, zwykle bardzo drogie, trudno kupić w pobliskiej pasmanterii, gdzie na półkach zazwyczaj dominuje tańsze włókno akrylowe. W sklepach internetowych prowadzonych przez pasjonatów dziergania zdobycie naturalnej, ręcznie uprzedzonej i barwionej włóczki nie stanowi problemu nawet wtedy, gdy od jej wytwórcy dzieli nas ocean. Jedyną trudność, jaką należy pokonać, stanowi zdobycie środków na niezwykle kosztowne zakupy. Przędze z włókien naturalnych, wytwarzane ręcznie ze względu na skomplikowany i czasochłonny proces produkcji należą bowiem do towarów „luksusowych”.

Dzięki globalnej sieci kontaktu z naturą można doświadczyć nie tylko wirtualnie. Internet umożliwia także udział w rękodzielniczych podróżach oferujących dzierganie na łonie przyrody. Wśród nich znajduje się przedsięwzięcie projektantki dzianin Héléne Magnússon, która zaprasza do uczestnictwa w wycieczkach zapoznających z tradycją islandzkiego robienia na drutach (Héléne Magnússon, b.r.). W programie cieszących się niestąbnym powodzeniem obozów znajdują się między innymi wizyty u lokalnych rzemieślników zajmujących się przędzeniem i farbowaniem wełny. W trakcie zaplanowanych górskich eskapad można także spróbować robienia na drutach w trakcie chodzenia, tak jak robili to islandzcy mężczyźni i kobiety w przeszłości. Internetowe zaproszenie wystosowane przez Magnússon opatrzone jest serią zachwycających zdjęć, oddających piękno lokalnej przyrody i dokumentujących rękodzielnicze przygody uczestników poprzednich edycji dziewiarskich wycieczek. Należy jednak zauważyć, że ci, którzy ruszają przemierzać lodowce i górskie szlaki z drutami w dłoni, motywowani potrzebą powrotu do źródeł

7 Dziewiארze prowadzący kanały w ramach serwisu internetowego YouTube często apelują do swoich widzów o fundusze, na przykład korzystając z platformy Patreon (b.r.).

dziewiarskich praktyk, nie będą w stanie doświadczyć w pełni realiów życia towarzyszącego osobom dziergającym w przeszłości. Uczestnicy wspomnianych obozów w rzeczywistości odbędą bowiem inspirującą podróż, która po kilku dniach się kończy. Tym, co pozostanie z nimi realnie, będzie dziewiarskie doświadczenie, możliwe do uobecniania w przyszłości poprzez wykonywanie ściegu za ściegiem w nieznanym dotąd kontekstach stale ewoluującego życia społecznego.

Na drodze do nieuchronnego kompromisu

Po raz pierwszy mam okazję odtworzenia szydełkowej serwety z surowej lnianej przędzy o nierównym splocie, przypominającej nić uprzedzoną ręcznie. Zdobyłam ją w Wilnie, gdzie zatrzymałam się na dwa dni latem ubiegłego roku. Jest zdecydowanie za gruba, by za jej pomocą osiągnąć koronkową lekkość cechującą dzianinę, która trzymam w dłoniach. Wcześniej, rozzarowana efektem podjętego trudu, usiłowałam ją przed kilku laty zrekonstruować z szarych nici bawełnianych.

Zakończenie

Rękodzieło tekstylne z każdym dniem obejmuje coraz bardziej różnicowane praktyki twórcze, odślaniające swoją wartość w nowych kontekstach kwestionujących jego dotychczasowe definicje (Steed, 2016: 148). Jest środkiem ekspresji oraz rodzajem działalności artystyczno-rzemieślniczej, obejmującej różnorodne dziedziny pracy i wypoczynku (Pavko-Čuden, 2017: 1–2). Zainteresowanie dzierganiem przybiera dziś między innymi formę rękodzielniczego aktywizmu. Bywa także próbą kontynuacji lokalnych zwyczajów.

Ręczne wykonywanie tekstyliów jest zintegrowane z ludzkim życiem. Jego proces i produkty ucieleśniają określone systemy wartości, będąc niewerbalnym wyrazem postaw, emocji i aspiracji jego autorów (Turney, 2004: 279). Haftowanie oraz robienie na drutach i szydełku jest aktem komunikacji, środkiem artystycznej ekspresji oraz formą wypowiedzi społecznej. Zgodnie z antropologią linii Ingolda wykonywanie ściegów stanowi także formę ucieleśnionego sposobu poznawania świata jako jeden ze sposobów uczestniczenia człowieka w „świecie-w-trakcie-tworzenia” (Ingold, 2018: 82). Zajmowanie się rzemiosłem, nadające materii określoną postać, można zatem rozpatrywać w kategoriach procesu poznawczego, odbywającego się w określonym środowisku twórczym, podejmowanego w celu

ustanowienia swoich relacji z otoczeniem – procesu prowadzącego do konstruowania wiedzy ucieleśnionej (Groth, 2017).

Wykonywanie splotów to sposób negocjowania znaczeń na drodze interakcji pomiędzy myślą ucieleśnioną a środowiskiem materialnym, dialog podejmowany przez dziergających także w obszarze ich relacji z otaczającą przyrodą. W jego ramach dokonuje się między innymi proces twórczego konstruowania i dekonstruowania znaczeń utrwalonych w rękodziele tekstylnym wykonanym z włókien naturalnych, przyjmujący postać uobecniania przeszłości w aktualnych kontekstach społeczno-kulturowych. Ów dialog z naturą bywa zapośredniczany medialnie. Najczęściej przybiera wówczas postać komfortowej „podróży wirtualnej”, w której uczestniczą ludzie wywodzący się z różnych tradycji kulturowych, przenikających się na nieznaną dotąd skalę.

Ekspresja siebie poprzez wytwarzanie rzeczy pięknych leży w ludzkiej naturze, a rzemiosło od zawsze pozostawało istotnym elementem twórczej aktywności człowieka (Jaffe, 2014: 1, 3). Wykonywanie czegoś własnymi rękami to zatem sposób uczestniczenia w świecie. To dialog, interakcja i negocjacje prowadzone pomiędzy osobą a jej otoczeniem. Manipulując określonym materiałem, oddziałujemy na świat. Niezależnie od tego, czy wykonana rzecz jest trwała, czy ulotna, doświadczenie to zmienia też nas samych (Groth, 2017: XI).

Rękodzielnicza praca z włóknami i przędzą pochodzenia naturalnego to przede wszystkim forma relacji człowieka ze światem, w którą wchodzi poprzez ciało. Jest to akt splątania ucieleśnionej podmiotowości z cielesnością świata, polegający na chwilowym przejściu kontroli nad przepływem materii, któremu istoty ludzkie podlegają na równi ze wszystkimi innymi stworzeniami. W sposób szczególny doświadczyłam tego, dokonując autoetnograficznej redakcji rozpadającej się w dłoniach lnianej serwety, której ściegi utrwaliałam tymczasowo także na kartach prezentowanego tekstu.

Bibliografia

- Adams T.E., Holman Jones S., Ellis C. (2015), *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*, New York: Oxford University Press.
- Aktaş B., Mäkelä M. (2019), *Negotiation between the Maker and Material: Observations on Material Interactions in Felting Studio*, „International Journal of Design”, vol. 13(2), s. 55–67.
- Campbell L.H., Dalton J. (2019), *Researching Contemporary Handwork: Stitching as Renewal, Remembrance, and Revolution*, „Art Education”, vol. 4(72), s. 29–35, <https://doi.org/10.1080/00043125.2019.1602500>
- Certeau M. de. (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Claßen-Büttner U. (2015), *Nalbinding – What in the World Is That? History and Technique of an Almost Forgotten Handicraft*, Norderstedt: Books on Demand.
- Czaja D. (2019), *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec: Wydawnictwo Czame.

- Derry R. (2011), *Knitting Together the Strands of My Life: The Secret Pleasure That Frans/in/forms My Work*, „Organization Management Journal”, no. 8, s. 182–190.
- Garber E. (2013), *Craft as Activism*, „The Journal of Social Theory in Art Education”, vol. 33, s. 53–66.
- Giard L. (2011), *Gotować*, cz. II, [w:] M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć codzienność. 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 139–259.
- Graves C.M. Jr. (2008), „*Early Nalbinding: Stitches of the Tarim Mummies*” Workshop Given at Kings College 2008, http://www.geocities.ws/Id_tadhg/Classes/BasicNaalbinding01.pdf (dostęp: 26.06.2020).
- Groth C. (2017), *Making Sense Through Hands: Design and Craft Practice Analysed as Embodied Cognition*, Helsinki: Aalto University, <https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/24839/isbn9789526071305.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (dostęp: 3.07.2020).
- Groth C., Mäkelä M., Seitamaa-Hakkarainen P., Kosonen K. (2014), *Tactile Augmentation: Reaching for Tacit Knowledge*, [w:] K. Niedderer, Y. Lim, E. Stolterman, J. Redström (red.), *Proceedings of DRS 2014: Design's Big Debates. Design Research Society Biennial International Conference 16–19 June 2014, Umeå, Sweden*, Umeå: Umeå University, s. 1638–1654.
- Haveri M. (2013), *Urban knitting – the soft side of street art*, „Synnyt/Orygins”, no. 2, s. 1–19, <https://wiki.aalto.fi/download/attachments/79989026/Minna%20Haveri.pdf?version=1&modificationDate=1369646570000&api=v2> (dostęp: 15.07.2020).
- Hélène Magnússon, Icelandic Knitter, <https://icelandicknitter.com/category/knitting-tours/all-the-tours> (dostęp: 12.08.2020).
- Holman Jones S. (2005), *Autoethnography: Making the Personal Political*, [w:] N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks–London–New Delhi: Sage, s. 763–792.
- Ingold T. (2009), *Point, Line and Counterpoint: From Environment to Fluid Space*, [w:] A. Berthoz, Y. Christen (red.), *Neurobiology of 'Umwelt': How Living Beings Perceive the World. Research and Perspectives in Neurosciences*, Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, s. 141–155.
- Ingold T. (2010), *The Textility of Making*, „Cambridge Journal of Economics”, vol. 1(34), s. 91–102.
- Ingold T. (2018), *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków: Instytut Architektury.
- Jaffe N. (2014), *Introduction*, [w:] C.L. Weida (red.), *Crafting Creativity and Creating Craft: Craftivism, Art Education, and Contemporary Craft Culture*, Rotterdam–Boston–Taipei: Sense Publishers, s. 1–4.
- Kenning G. (2015), *'Fiddling with Threads': Craft-based Textile Activities and Positive Well-being*, „Textile The Journal of Cloth and Culture”, vol. 1(13), s. 50–65.
- Kępa E. (2017), *Dzierganie alternatywne. Knitting graffiti jako twórcza praktyka konstruowania rzeczywistości społecznej*, „Kultura Współczesna”, nr 4(97), s. 151–165.
- Kępa E. (2019), *Knitting – (Wo)Men's Occupation*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica”, nr 70, s. 71–83.
- Kępa E. (2020), *Stąpanie po śladach – metafizyka ekotonu*, „Czas Kultury”, nr 2(205), s. 55–61.
- Klekot E. (2018), *Linia biegnąca do przodu*, [w:] T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków: Instytut Architektury, s. 145–157.
- Knitography Farm, <https://www.knitographyfarm.com> (dostęp: 20.07.2020).
- Leslie C.A. (2007), *Needlework Through History: an Encyclopedia*, Westport–London: Greenwood Press.
- Mann J. (2018), *Knitting the Archive: Shetland Lace and Ecologies of Skilled Practice*, „Cultural Geographies”, vol. 1(25), s. 91–106.
- Manning T.J. (2004), *Mindful Knitting: Inviting Contemplative Practice to the Craft*, Boston–Rutland–Tokyo: Tuttle Publishing.
- Mäkelä M. (2017), *Matter that Matters: Creativity and Materiality*, Department of Design, School of Arts, Design and Architecture, Aalto University, https://www.youtube.com/watch?v=eheQ_tZTB0k (dostęp: 21.06.2020).
- Mendecka G. (2010), *Wprowadzenie*, [w:] G. Mendecka (red.), *Oblicza twórczości*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 7–12.
- Merleau-Ponty M. (2001), *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja „Aletheia”.
- Modrzejewska-Swigulska M. (2009), *Badanie twórczości codziennej – perspektywa biograficzna*, [w:] K.J. Szmidt (red.), *Metody badań pedagogicznych nad twórczością. Teoria i empiria*, Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej.
- Murawska M. (2008), *Tajemnica żywej cielesności: fenomenologia ciała w ujęciu Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Michela Henry'ego*, „Sztuka i Filozofia”, t. 33, s. 127–144.
- Ninja Chickens, <https://ninjachickens.org> (dostęp: 20.07.2020).
- Parker R. (2010), *Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London–New York: I.B. Tauris.
- Patreon, <https://www.patreon.com> (dostęp: 12.08.2020).
- Pavko-Čuden A. (2017), *Multiple faces of contemporary hand knitting*, „IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering”, vol. 19(254), s. 1–6, <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/254/19/192014/pdf> (dostęp: 23.06.2020).

- Richards R. (2010), *Everyday Creativity: Process and Way of Life – Four Key Issue*, [w:] J.C. Kaufman, R.J. Sternberg (red.), *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 189–215.
- Rippin A. (2020), *Foreword*, [w:] J. Ward, H. Shortt (red.), *Using Arts-based Research Methods: Creative Approaches for Researching, Business, Organisation and Humanities*, Cham: Palgrave Macmillan, s. V–IX.
- Sagona C. (2018), *Two-Needle Knitting and Cross-Knit Looping: Early Bronze Age Pottery Imprints From Anatolia And The Caucasus*, „Oxford Journal of Archaeology”, vol. 3(37), s. 283–297.
- Sennett R. (2008), *The Craftsman*, London: Allen Lane.
- Steed J. (2016), *Hand-knitting in a Digital Era*, [w:] N. Nimkulrat, F. Kane, K. Walton (red.), *Crafting Textiles in the Digital Age*, London: Bloomsbury Publishing, s. 139–152.
- Turnau I. (1979), *Historia dziewiarstwa europejskiego do pocztku XIX wieku*, Wrocław: Polska Akademia Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Turney J. (2004), *Here's One I Made Earlier: Making and Living with Home Craft in Contemporary Britain*, „Journal of Design History”, vol. 3(17) s. 267–281.
- Vajanto K. (2014), *Nålbinding in Prehistoric Burials – Reinterpreting Finnish 11th–14th-century AD Textile Fragments*, [w:] J. Ikäheimo, A.-K. Salmi, T. Äikäs (red.), *Sounds Like Theory. XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25–28.4.2012*. „Monographs of the Archaeological Society of Finland”, vol. 2, s. 21–33, http://www.sarks.fi/masf/masf_2/SLT_02_Vajanto.pdf (dostęp: 1.07.2020).
- Wala K. (2016), *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda (cz. I)*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia”, nr 2, s. 189–209, <https://www.ejournals.eu/Etnografia/2017/3-2016/art/12442/> (dostęp: 20.07.2020).
- Wellesley-Smith C. (2015), *Slow Stitch: Mindful and Contemplative Textile Art*, London: Batsford.
- Wolf N. (2014), *Mit urody*, przeł. M. Rogowska-Stangret, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- YouTube, Kammebornia, <https://www.youtube.com/channel/UC2Bz2BLhQJ-nf8XoDjnZI-A/videos> (dostęp: 20.07.2020).

TOMASZ ADAMSKI
UNIwersytet w Białymstoku
Instytut Studiów Kulturowych

Motyw Kobiety-Góry we współczesnych islandzkich filmach i serialach

W cieniu wulkanów

O Islandii napisano już chyba wszystko¹. Państwo wielkości mojego rodzinnego Białegostoku potrafiło nie jeden raz zachwycić resztę świata swoją literaturą, muzyką, filmami rodzimych twórców, ale też filmowymi plenerami, z których korzystali najwięksi producenci hollywoodzcy². Jednak o Islandii było też głośno z innych przyczyn. Przede wszystkim za sprawą kryzysu z 2008 roku (zob. Sutkowski, 2010), który zmienił podejście do życia wielu mieszkańców *Ultima Thule*, czy też dwa lata później, z powodu wybuchu wulkanu Eyjafjallajökull, który jeszcze przed pandemią koronawirusa sparaliżował ruch lotniczy na całym świecie. Nawiązując do tej ostatniej sytuacji, to właśnie islandzkie wulkany chciałbym uczynić punktem wyjścia dla poniższych rozważań.

Islandia to kraj kontrastów. Miejsce, które łączy ze sobą ogień i lód, nowoczesność i tradycję, wiarę w banki (pożyczki, kredyty) i w... elfy (Booth, 2015: 137). Tak wiele sprzeczności może tłumaczyć fakt, że wyspa ta leży na styku dwóch płyt tektonicznych: północnoamerykańskiej i euroazjatyckiej. To właśnie z miejsca, gdzie stykają się dwie płyty, wydobywa się lava, która znajduje ujście w mniej więcej stu trzydziestu wulkanach obecnych na tej wyspie. Po wybuchu jednego z nich w 2010 roku bardzo popularna stała się turystyka wulkaniczna. Pojawiło się wielu turystów, wspinaczy, ludzi na skuterach śnieżnych, którzy chcieli zobaczyć z bliska „góre zionącą ogniem”. Trzeba też pamiętać, że to właśnie wulkany określają naturę tamtejszej ziemi, tworząc niekończące się pola wyschniętej lawy pokrytej mchem lub lodem, rozległe równiny czarnego piasku czy poszarpane szczyty i ogromne kratery (Gunnarsdóttir, b.r.).

-
- 1 Przykładami literatury na temat Islandii mogą być choćby takie pozycje, jak: Gabryś, 2010; Morawiec, Neubauer, 2010; 2015; Booth, 2015; Sigmundsdóttir, 2015; Klimko-Dobrzaniecki, 2016; Konefał, 2016.
 - 2 Pejzaż Islandii był wykorzystywany między innymi w takich produkcjach jak: *Śmierć nadejdzie jutro* (2002, reż. L. Tamahori), *Sekretne życie Waltera Mitty* (2013, reż. B. Stiller), *Prometeusz* (2012, reż. R. Scott), *Interstellar* (2014, reż. Ch. Nolan), *Gra o tron* (2011–2019).

Kilka islandzkich wulkanów jest szerzej znanych na całym świecie i zagościło na dobre w uniwersum popkultury. Przykładem może być Snæfellsjökull, który w swojej powieści *Podróż do wnętrza ziemi* umieścił Juliusz Verne (2000). Kolejnym wulkanem jest Hekla – najstynniejszy i najbardziej aktywny wulkan Islandii, znany również w średniowieczu pod nazwą „wrota do piekieł”. Poświęcam tyle uwagi tym islandzkim „płonącym góróm”, by pokazać, jak ważną rolę odgrywają w tamtejszym pejzażu, tradycji czy kulturze. Co więcej, te górzyste formy plujące lawą znajdują się u samego rdzenia islandzkości, związane są bowiem z powstaniem mitu Kobiety-Góry.

Kobieta-Góra

Inga Dóra Björnsdóttir (1996) przytacza jeden z nacjonalistycznych dyskursów, według którego to właśnie natura w największej mierze przyczyniła się do powstania poszczególnych narodów, tworząc niejako unikalne obrysy ziemi i kształtując krajobraz za pomocą gór i rzek. O ile jednak w przypadku wielu europejskich państw znalezienie takich naturalnych granic mogłoby się okazać trudne, o tyle w Islandii problem ten znika, geograficzne granice pokrywają się bowiem z politycznymi. Zwolennicy takiego sposobu myślenia idą w swoich dywagacjach jeszcze dalej i zauważają, że to również natura ukształtowała ducha narodowego (język, kulturę, muzykę). Przy tym założeniu nie byłoby zatem takiego tworu jak uniwersalny człowiek, a wszystko miałoby charakter narodowy, a najczęściej miałoby swoje źródła w naturze (Björnsdóttir, 1996).

W islandzkim nacjonalistycznym dyskursie wierzone również, że siły, które stworzyły Islandczyków, były kontrolowane przez „matkę”, która odegrała w tym procesie kluczową rolę. Ta centralna figura matki (kobiecości) była używana przez długi czas do tego, by podkreślić niezależność i państwowość oraz pokazać, że Islandczycy są ukształtowani przez inną matkę niż Duńczycy, którzy kontrolowali Islandię od 1380 roku. Postać Kobiety-Góry zrodziła się więc jako swego rodzaju opozycja w stosunku do duńskiego króla jako mężczyzny/ojca. Miała ona dwa oddzielne, ale powiązane ze sobą wymiary: kulturowy/matczyny i polityczny/męski. Pierwszy obejmował islandzki język, kulturę, historię, które, jak wierzone, miały korzenie w ciele matki i były przez nią kontrolowane. Drugi wymiar natomiast obejmował islandzką polityczną moc i suwerenność. Islandczycy często stosowali tego typu strategię, na przykład podkreślając ponadczasowość ducha wyspy przez odniesienia do kanonicznych tekstów kultury, takich jak *Edda* (Snorri, 2013) czy *Księga*

Islandczyków (Thorgilsson, 2013). Dawniej służyło to umocnieniu tożsamości narodu, pozostającego najpierw pod norweską, a później duńską kontrolą. W podobnym tonie pisze również Jakub Konefał, zauważając, że dla Islandczyków „Kobieta-Góra jest alegoryczną personifikacją ojczyzny” (Konefał, 2016: 68).

Z czasem mityczna postać Kobiety-Góry przybrała wymiar cielesny. Otóż w 1864 roku profesor Erikkur Magnusson użył jednej ze swych wizji, by stworzyć jej postać (zwaną *Fjallkonan*) i to właśnie ten wizerunek bardzo często był później używany w sztuce i poezji islandzkiej. Wraz z upływem czasu był on wykorzystywany przez różne grupy i na różne sposoby. Na przykład po II wojnie światowej, gdy na Islandii pojawiła się baza amerykańskich żołnierzy i około trzystu Islandek wyszło za mąż za Amerykanów i opuściło wyspę (Konefał, 2016: 138), użyto wizerunku Kobiety-Góry w agitacji, by połączyć w nim islandzką naturę i kulturę – obie symbolizujące tradycję i lojalność wobec kraju. Z czasem symbol został również przejęty przez feministki, które reinterpretowały go, by zdobyć polityczne poparcie w konserwatywnych kręgach i miejsca w Althingu (Konefał, 2012: 82).

Kobieta-Góra i film

Wzajemne powiązania między narodem a przyrodą, które w przypadku Islandii ucieleśniają się w postaci Kobiety-Góry, są obecne w wielu obszarach studiów filmowych. Traktują one krajobraz jako ważny element ikonograficzny i afektywny w konsolidacji narodowości (Kääpä, 2014: 27). Jak potwierdza wiele z tych badań, narracyjny i wizualny potencjał przyrody stanowi łatwy skrót dla utrwalenia poczucia autentyczności i przynależności, co jest warunkiem wstępnym wspólnoty narodowej. Na Islandii polega to na połączeniu natury z wyobraźnią narodową, z klasykami kultury narodowej, takimi jak wiersze Jonasa Hallgrímssona i obrazy Johanneses Kjarvala (Kääpä, 2014: 28). Przy tym, co godne zauważenia w kontekście analizowanej tu problematyki, islandzka natura jest często kodowana jako wyrażenie kobieca, szczególnie w kontekście czystości ziemi narodowej i potrzeby zachowania jej niezależności i suwerenności (Kääpä, 2014: 36). Taka perspektywa z kolei pokrywa się z tym, jak rozumiany jest symbol Kobiety-Góry. Idealna kobieta często ukazywana jest w islandzkich tekstach kultury jako osoba nieskażona złem cywilizacji i żyjąca w zgodzie z naturą. Modelowa Islandka ma być silnie związana z porządkiem nadnaturalnym, a jej charakter powinien łączyć takie cechy jak delikatność i hart ducha (Konefał, 2016: 144). Co ciekawe, podobny motyw wykorzystuje w swojej twórczości najśłynniejsza ambasadorka Islandii – Björk. Gdy przyjrzymy się jej sesjom fotograficznym albo okładkom jej płyt czy teledyskom,

dostrzeżemy w wykreowanej przez nią postaci silny związek z naturą czy siłami ponadnaturalnymi.

To zainteresowanie przyrodą i silnymi postaciami kobiecymi widać już w początkach islandzkiej kultury, jak zauważają bowiem Jakub Morawiec i Łukasz Neubauer:

Mimo znacznego stopnia maskulinizacji świata sag nie da się pominąć roli kobiet w poszczególnych narracjach. Ich obecność, choć często drugoplanowa, w istocie jest dla danej historii wręcz kluczowa. Jako żony, matki oraz wdowy kobiety pełniły ważne funkcje w społeczności islandzkiej i status ten jest widoczny także w sagach. [...] Silne i charyzmatyczne kobiety nie tylko strzegą honoru swoich mężów i krewnych. Przypominają im także o definiującym ich losy przeznaczeniu (Morawiec, Neubauer, 2015: 26).

Za przykład może posłużyć *Saga o Gislim* lub *Saga rodu z Laxdal*, jedyna saga, której główną bohaterką jest kobieta – Guðrún Ósvífrsdóttir.

Takie postacie zasiedlały nie tylko sagi, ale też zapępiały karty powieści, czego przykładem może być choćby dzieło Hakkdora Kiljana Laxnessa *Salka Valka* (1963), w którym mamy do czynienia z silną, niezależną kobietą, nieodłącznie związaną z naturą. Tak wykreowane postacie kobiet stały się kamieniem węgielnym również dla islandzkiego kina i pojawiały się choćby w takich filmach jak: *Soley* (1982, reż. M. Pavolettoni, R. Óskarsdóttir), *Śmiech mewy* (2001, reż. A. Guðmundsson) czy *Sokoły* (2002, reż. T.F. Fridriksson) (Norðfjörð, 2010: 27).

Kobieta-Góra i Islandia

Z powyższych rozważań wynika, że postać Kobiety-Góry jest mocno zakorzeniona w islandzkiej kulturze. Co ciekawe, motyw ten we współczesnej kinematografii jest wykorzystywany na różne sposoby. Jednym z nich jest utożsamianie tej mitycznej postaci z samą Islandią, co możemy obserwować choćby w coraz bardziej popularnych serialach kryminalnych kręconych na tej wyspie.

Produkcje tego typu określa się mianem *Nordic Noir*. Szczególnie wyspecjalizowali się w nich Szwedzi i Duńczycy, ale do estetyki tej nawiązuje również ostatni głośny serial fiński zatytułowany *Karppi* (2018–). Z czasem twórcy seriali skandynawskich stopniowo przekształcali estetykę *Nordic Noir* i zaczęli poszukiwać nowych rozwiązań. Norwegowie na przykład często nawiązują do swojej mitologicznej przeszłości, jak choćby w serialu *Ragnarok* (2020–) czy produkcji *Beforeigners* (2019–). Islandczycy natomiast podkreślają w swoich serialach właśnie rolę natury, która jest

nie tylko tłem, ale i równoprawnym uczestnikiem fabuły, wpływającym na jej kształt w takim samym stopniu jak bohaterowie. Taki zabieg widać bardzo wyraźnie choćby w miniserialu *The Cliff (Hammarinn)* (2009) czy też w serialu *Trapped* (2015–). W tym przypadku właśnie warunki klimatyczne wyznaczyły bieg akcji i decydowały o poczynaniach głównych bohaterów.

Akcja serialu *The Cliff* ma miejsce na prowincji. Obserwujemy ciąg wypadków związanych z pracami budowlanymi, które prowadzone są w rzekomym „elfim miejscu”, zwanym Hammarin. Jest to o tyle ważne, że według lokalnej mitologii w Hafnarfjörður, gdzie ma miejsce akcja serialu, klif jest królewskim „domem elfów” (Hansen, Waade, 2017: 236). W tym przypadku, podobnie jak w szwedzkiej produkcji *Jordskott* (2015–2017), przyrodę traktuje się jako coś absolutnego, w co nie można ingerować, utożsamiana jest ona bowiem z matką Islandią, a ta jest doskonała w swoim odwiecznym trwaniu. Każdy zatem zamach na taki stan rzeczy musi spotkać się z karą.

Jak się okazuje, na Islandii odnotowano o wiele więcej przykładów, w których rzekomo elfy dochodziły swoich spraw. Píše o tym Michael Booth w książce *Skandynawski raj. O ludziach prawie idealnych* (Booth, 2015). Podsumowując tego typu „wypadki”, autor zauważa, że w ten sposób „nadprzyrodzeni stają w obronie wartości związanych z życiem w zgodzie z naturą” (Booth, 2015: 137). Podobne motywy fabularne możemy zauważyć właśnie w serialu *Trapped*, w którym Chińczycy chcą budować na Islandii rurociąg, ingerując jednocześnie w krajobraz *Ultima Thule*, co powoduje odwet islandzkiej natury w postaci zawiei, zamieci i śnieżyc, które paraliżują życie w miasteczku, jednocześnie odcinając je od reszty wyspy. Jest to motyw fabularny, który pojawiał się w wielu wcześniejszych islandzkich produkcjach:

Motyw gwałtu na nieskażonej naturze ojczyzny, często personifikowanej przez postać niewinnej dziewczyny, to popularny element narracji, wielokrotnie wykorzystywany także w islandzkim dyskursie narodowym. Motyw ten wiąże się też z symboliczną postacią Kobiety-Góry [...] (Konefał, 2016: 46).

W przypadku omawianego serialu warto zwrócić uwagę już na samą jego czołówkę, w której obserwujemy zestawione ze sobą zimowe islandzkie krajobrazy i fragmenty martwego, ludzkiego ciała. W ten sposób sekwencja ta sugeruje metaforycznie i formalistycznie związek natury i człowieka. Ponadto przesunięte są tutaj również znaczenia. Ciało jest bowiem rozumiane topograficznie, a krajobraz kryminalistycznie (Hansen, Waade, 2017: 241). Obrazy te nasuwają również widzom skojarzenie, że ten zimowy górski krajobraz może być równie niebezpieczny jak sam

morderca. Jednocześnie mamy do czynienia z romantyczną wizją przyrody poprzez ukazanie jej potęgi i siły, która to strategia umniejsza jednocześnie sprawy ludzkie i pokazuje, że to natura decyduje o losie człowieka, a nie on sam. Natura często jest ukazywana przy tym właśnie pod postacią zaśniewionych szczytów, które otaczają miasteczko lub z których schodzą śnieżne lawiny.

Śledząc fabułę serialu, obserwujemy również niechęć Islandczyków do duńskich sąsiadów, czego przykładem jest napięta sytuacja między lokalną policją a kapitanem duńskiego promu³. Cała sekwencja jest również dobrym przykładem tego, że w pojęciu Islandczyków największym zagrożeniem dla ich ojczyzny są przybysze z zewnątrz (Duńczycy, Litwini). Podobny motyw bardzo często pojawiał się w kontekście Kobiety-Góry i zagrożenia, jakie może spotkać islandzkie kobiety ze strony przybyszów z innych krajów – tak jak miało to miejsce w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy – jak już wspomniałem – na Islandię przybyli amerykańscy żołnierze (w liczbie 40 000, co równało się liczbie mężczyzn w wieku produkcyjnym na wyspie), z których część wybierała za żony Islandki, a następnie wyjeżdżała z nimi do Stanów Zjednoczonych. Motyw uwiedzenia mieszkanki *Ultima Thule* i doprowadzenia ich do tragedii przez mężczyznę z zagranicy pojawiał się między innymi w filmach *Agnes* (1995, reż. E. Edwardson) czy *Honor Domu* (1999, reż. G. Halldórsdóttir) (Konefał, 2016).

Inny sposób użycia symbolu Kobiety-Góry jako Islandii pojawia się między innymi w takich filmach jak *101 Reykjavík* (2000, reż. B. Kormákur) czy *Barany. Islandzka opowieść* (2015, reż. G. Hákonarson). W obu tych produkcjach jeden z bohaterów, w wyniku niekorzystnych dla niego zdarzeń, znajduje się w bardzo trudnej dla siebie sytuacji i szuka schronienia w objęciach Kobiety-Góry, czyli islandzkiej ziemi. Hlynur, główna postać najśłynniejszego swego czasu islandzkiego filmu *101 Reykjavík*, rozczarowany swoim życiem, zmęczony narkotykami, alkoholem i pornografią, mieszkaniem z matką i skomplikowaną relacją erotyczną z jej partnerką, postanawia popełnić samobójstwo. Udaje się więc na jedno z otaczających Reykjavík wzgórz, kładzie się na ziemi i postanawia umrzeć zasypany gęstym białym śniegiem. Hlynur to typowy antywiking, wieczny mały chłopiec, który nie potrafi odciąć się od matki i wziąć odpowiedzialności za własne rozchwiane życie, dlatego odpowiedzi szuka w czymś, co jest odwieczne, stałe, związane z naturalnym porządkiem. W tym celu udaje się na pobliskie wzgórze, by zasnąć w ramionach Kobiety-Góry, ponieważ tylko ona bezwarunkowo zaakceptuje swego syna takim, jaki jest.

3 Napięta sytuacja między lokalną policją a kapitanem duńskiego promu wiele mówi o burzliwej historii łączącej oba kraje (Islandia wyswobodziła się spod duńskiego panowania dopiero w 1944 roku). Ponadto nie bez znaczenia jest fakt, że kapitana statku gra duński aktor – Bjarne Henriksen, znany z serialu *Forbrydelsen* (2007–). Naciska on na Andriego – głównego bohatera, by ten mówił po duńsku.

Innym przykładem podobnego wykorzystania omawianego tu motywu może być film *Barany. Islandzka opowieść*. Jest to historia dwóch skłóconych braci, którzy muszą zakończyć czterdziestoletni spór, aby chronić swój dotychczasowy styl życia i to, co najbardziej kochają. Gdy owce jednego z nich znajdują się w zagrożeniu, bracia postanawiają zakopać topór wojenny i zimą wraz ze zwierzętami udają się w góry. Tam jednak spotyka ich śnieżycy, która uniemożliwia dalsze działania. W związku z tym jeden z nich wykopuje w śniegu jamę, by tam skryć się z tracącym przytomność bratem. W ostatniej scenie widzimy jak dwóch półnagich starszych mężczyzn, ukrytych głęboko w islandzkiej ziemi, ogrzewa swoje ciała we wzajemnym braterskim uścisku. Jedynym ratunkiem przed cywilizacją i bezdusznym prawem ustanowionym przez człowieka jest właśnie próba ponownego złączenia się z naturą, z Kobietą-Górą.

Kiedy przyglądamy się fabułom tych filmów, idealnie zdaje się pasować do nich jedna z charakterystyk twórczości najśłynniejszego Islandczyka – Laxnessa. Dostrzegamy w nich bowiem, tak jak u noblisty:

Atmosferę walki o życie [...]. Bohaterów, którzy są naiwni, na swój sposób prymitywni i obcesowi. Widzimy jałowość i dzikość natury, niespokojne morze i bardzo ścisły związek między psychiką bohaterów a otaczającą ich dziką naturą (Norðfjörð, 2010: 27).

Kobieta-Góra i... kobieta

Na Islandii kobiety mają dużo władzy politycznej, przynajmniej w porównaniu z resztą Europy. W 2009 roku w rządzie tego kraju zasiadało tyle samo kobiet co mężczyzn. Islandia jako pierwsza również może poszczycić się wyborem, w demokratycznym głosowaniu, kobiety na stanowisko głowy państwa (funkcję tę od roku 1980 trzykrotnie pełniła Vigdís Finnbogadóttir). Wspomniana już przeze mnie Björnsdóttir w swoim artykule zestawia właśnie postać pierwszej kobiecej prezydent Islandii z postacią Kobiety-Góry. Pokazuje też jak Finnbogadóttir korzystała w trakcie sprawowania swojej funkcji z symboliki przynależnej mitologicznej postaci Matki Islandii.

Wspominałem już, że Kobieta-Góra jest również często pewnym rodzajem pierwowzoru, jeśli chodzi o figury silnych kobiet w islandzkiej literaturze czy filmie, symbolizując naturę lub Islandię, ale przede wszystkim wielką siłę kobiecości, związaną z naturą i elementami ponadnaturalnymi.

Jednym z przykładów może być najnowszy islandzki serial wyprodukowany przez Netflix, czyli *Valhalla Murders* (2019). I choć zgadzam się z opiniami, że serial ten powiela wiele schematów *Nordic Noir* i jest przewidywalny, jeśli chodzi o fabułę czy rozwiązania formalne, to jednak warto przyrzeć mu się właśnie pod kątem głównej bohaterki – twardej, doświadczonej policjantki Katy. Musi ona zmagać się nie tylko ze skomplikowanym śledztwem, ale też z osobistymi problemami związanymi z dorastającym synem, nadopiekuńczą i schorowaną matką czy byłym mężem. W jednej z pierwszych scen poznajemy ją, gdy trenuje pływanie na basenie. Ta scena „ustawia” nam już niejako główną bohaterkę, dowiadujemy się bowiem, że jest silna, wysportowana i związana z islandzką naturą właśnie poprzez wodę, w której z taką lekkością się porusza. Zresztą w ostatniej scenie Kata uratuje swego policyjnego partnera, nurkując w lodowatej islandzkiej zatoce.

Myślę też, że postać Katy możemy odnieść do mitycznych skandynawskich wojowniczek. Już sam tytuł serialu odsyła nas bowiem do skandynawskiej mitologii⁴. Słowo „Valhalla” oznacza krainę wiecznej szczęśliwości, miejsce spoczynku wojowników, do którego po walce posyłał ich Odyn. Do Valhalli sprowadzały ich natomiast walkirie, które były kimś w rodzaju „wyborów zabitych”. Uważano je za kobiece duchy rzezi, co łączy się przecież z seryjnymi morderstwami, z którymi mamy do czynienia w przypadku serialu kryminalnego. To właśnie Kata w największej mierze przyczynia się do rozwiązania zagadki Valhalli i pozwala душom wykorzystywanych chłopców wreszcie spocząć w spokoju. Warto też zwrócić uwagę, że Kata nie jest jedyną silną, kobiecą bohaterką w tym serialu. W rozwiązaniu śledztwa bardzo pomaga również odważna i bezkompromisowa dziennikarka Selma, która przekonuje dorosłych już wychowanków ośrodka do przejmujących zwierzeń. Równie zdecydowaną i silną osobowością jest Helga – szefowa Katy.

W kontekście tych rozważań zwróciłbym jeszcze uwagę na film *Kobieta idzie na wojnę* (2018, reż. B. Erlingsson). Główną bohaterką jest pięćdziesięcioletnia Halla, która prowadzi podwójne życie. Z jednej strony bowiem, niczym superbohaterka, samodzielnie prowadzi terrorystyczne działania przeciw potężnemu koncernowi, który stanowi zagrożenie dla islandzkiego środowiska i ukrywa się pod pseudonimem „Kobieta z gór” (co jest ewidentnym nawiązaniem do omawianej tu mitycznej postaci matki Islandczyków). Z drugiej zaś jest dyrygentką amatorskiego chóru i stara się o adopcję ukraińskiej dziewczynki. Co ciekawe, odnajdujemy w tej postaci wszystkie cechy przypisywane Kobiecie-Górze. Otóż Halla jest bardzo

4 Tropów, które odsyłałyby do skandynawskiej mitologii, znajdziemy tam znacznie więcej. Otóż na początku filmu zamordowany zostaje mężczyzna o imieniu Thor, a w mitologii skandynawskiej Thor był synem Odyna, którego z kolei w tym serialu może reprezentować Petur, będący w pewnym momencie kierownikiem Valhalli – ośrodka dla nastoletnich chłopców. Sam fakt, że Thor ginie na początku serialu, może być zapowiedzią tego, w którą stronę potoczy się akcja. Ponadto pojawia się jeszcze postać innego nastoletniego wychowanka Valhalli – Fannara, który w pewnym momencie gra w grę o nazwie *Valr od Valkyrie* (Datta, 2020).

mocno związana z islandzką przyrodą, której broni, ale która też daje jej schronienie. Potrafi „wtopić się” w wulkaniczną skałę bądź schować przed nieprzyjacielem w gęstym islandzkim mchu. Główną bohaterkę możemy też utożsamiać z samą Islandią, która broni się przed zakusami biznesmenów z zewnątrz (w tym przypadku z Chin) i chce ocalić tych, którzy od wieków uprawiają islandzką ziemię. Widzimy też w tej postaci elementy ponadnaturalne, które skumulowane są w jej siostrze bliźniacze (obie siostry gra ta sama aktorka – Halldóra Geirharðsdóttir), wielkiej znawczyni jogi i mistyki Wschodu.

Podsumowanie

Górzysto-wulkaniczny krajobraz Islandii przyczynił się do ukształtowania mitu Kobiety-Góry, który bardzo szybko został przechwycony przez tamtejszą literaturę, kulturę popularną, filmy i seriale. Kobieta-Góra stała się matką wszystkich Islandczyków, symbolizując samą Islandię, ale też siłę kobiecości, która znalazła swój wyraz w wielu wykreowanych postaciach kobiet, czerpiących swą siłę z tamtejszej surowej natury. Okazuje się zatem, że droga od wulkanu plującego lawą do bohaterki współczesnego filmu islandzkiego wcale nie jest tak daleka i skomplikowana, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. A tym, co łączy naturę i kulturę, jest właśnie Kobieta-Góra.

Bibliografia

- Björnsdóttir I.D. (1996), *The Mountain Woman and the Presidency*, [w:] G. Pallson, E.P. Durrenberger (red.), *Images of Contemporary Iceland: Everyday Lives and Global Contexts*, Iowa: University of Iowa Press, s. 106–125.
- Booth M. (2015), *Skandynawski raj. O ludziach prawie idealnych*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Datta T. (2020), *'The Valhalla Murders' Ending, Explained*, <https://www.thecinemaholic.com/the-valhalla-murders-ending-explained/> (dostęp: 30.07.2020).
- Gabryś M. (2010), *Islandzkie zabawki. Zapiski z wyspy wulkanów*, Bielsko-Biała: Wydawnictwo Pascal.
- Gunnarsdóttir N., *Wulkany na Islandii. Wszystko, co musisz o nich wiedzieć*, <https://guidetoiceland.is/pl/islandzka-natura/wulkany-na-islandii> (dostęp: 29.07.2020).
- Hansen T.K., Waade A.M. (2017), *Trapped and Original Noir from Iceland and Norway*, [w:] T.K. Hansen, A.M. Waade, *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*, Copenhagen: Palgrave Macmillan, s. 236–241.
- Kääpä P. (2014), *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-building to Ecocosmopolitanism*, London–Oxford–New York–New Delhi–Sydney: Bloomsbury.
- Klimko-Dobrzaniecki H. (2016), *Zostawić Islandię*, Warszawa: Oficyna literacka Noir sur Blanc.
- Konefał S. (2012), *Female Protagonists in Contemporary Icelandic Cinema*, „Studia Humanistyczne AGH”, t. 11(2), s. 133–146.
- Konefał S. (2016), *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność*, Gdańsk: Wydawnictwo w podwórku.
- Laxness H.K. (1963), *Salka Valka*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Morawiec J., Neubauer Ł. (2015), *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Morawiec J., Neubauer Ł. (red.) (2010), *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Norðfjörð B.A. (2010), *Adapting a Literary Nation to Film: National Identity, Neoromanticism and the Anxiety of Influence*, „Scandinavian-Canadian Studies/Études Scandinaves au Canada”, vol. 19, s. 12–40.
- Sigmundsdóttir A. (2015), *Mała księga Islandczyków*, Katowice: Innymi Słowy.
- Snorri S. (2013), *Edda starsza i młodsza*, Sandomierz: Wydawnictwo Armoryka.
- Sutkowski M. (2010), *Ostateczny krach systemu korporacji*, [w:] J. Morawiec, Ł. Neubauer (red.), *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 132–145.
- Thorgilsson A. (2013), *Księga Islandczyków*, Sandomierz: Wydawnictwo Armoryka.
- Verne J. (2000), *Podróż do wnętrza Ziemi*, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.

Filmografia

- 101 Reykjavik* (2000), reż. B. Kormákur.
- Agnes* (1995), reż. E. Edwardson.
- Barany. Islandzka opowieść* (2015), reż. G. Hákonarson.
- Beforeigners* (2019–).
- Forbrydelsen* (2007–).
- Gra o tron* (2011–2019).
- Honor Domu* (1999), reż. G. Halldórsdóttir.
- Interstellar* (2014), reż. Ch. Nolan.
- Jordskott* (2015–2017).
- Karppi* (2018–).
- Kobieta idzie na wojnę* (2018), reż. B. Erlingsson.
- Prometeusz* (2012), reż. R. Scott.
- Ragnarok* (2020–).
- Sekretne życie Waltera Mitty* (2013), reż. B. Stiller.
- Sokoły* (2002), reż. T.F. Fridriksson.
- Soley* (1982), reż. M. Pavoletoni, R. Óskarsdóttir.
- Śmiech mewy* (2001), reż. A. Guðmundsson.
- Śmierć nadejdzie jutro* (2002), reż. Lee Tamahori.
- The Cliff (Hamarinn)* (2009).
- Trapped* (2015–).
- Valhalla Murders* (2019).

KATARZYNA CITKO
UNIwersytet w Białymstoku
Instytut Studiów Kulturowych

Siedem gór, siedem strumieni. Wiersze o sensie istnienia

Góra i strumień – jakież potencjał kryje się za tymi wyobrażeniami! Skalisty pejzaż, majestat niebotycznych grani, ich zarys na tle nieba, obłoki zakrywające szczyt, srebrzysty blask strumienia sączącego się spod paproci, ze źródła wytryskującego ku słońcu w szczelinach błękitu... Majestat i wdzięk, trwanie opoki i taneczne migotanie uciekającej strugi. Byt niewzruszony, stały i zmienne, ruchliwe jestestwo. Moc niezmiennego i metamorfoza płynności, stabilna przestrzeń i przeciekający czas: nogi stoją mocno na skale, palce nie mogą uchwycić przepływającej wody.

W tradycji kulturowej wielu ludów góra jest jednym z najmocniejszych symboli, nacechowanym różnorodnymi znaczeniami. *Słownik symboli literackich* podaje wiele przykładów symbolicznych konotacji góry: niewzruszenie, stałość, światło, centrum świata, siedziba bogów, wróżek, droga do nieba, raju, czyśćca, piekła, objawienie, zmartwychwstanie, miejsce pielgrzymek, kultu, pokój, swoboda, medytacja, arcydzieła, osiągnięcia, cięża, kobieta, płodność, młodość, czystość. Góry szczytami sięgają nieba, a podstawą dotykają piekła, łączą więc w sobie sfery sacrum i profanum. Niejednokrotnie w mitologiach kosmologicznych u stóp góry wytryskuje źródło, bierze początek strumień, rozlewający życiodajne wody po ziemi. Kosmiczna góra jest środkiem świata i jego osią, łączącą ziemię z niebem. Tworzy mandorlę, przecięcie się kół nieba i ziemi, scalając w sobie przeciwstawne elementy: afirmację i negację, dobro i zło, miłość i nienawiść.

Symboliczne konotacje strumienia wpisują się w szersze znaczenie rzeki. Rzeka według wspomnianego słownika symbolizuje barierę, przeszkodę, wtargnięcie, niebezpieczeństwo, powódź, strach, potwora, stratę, łaskę Bożą, zejście do piekieł, wyrocznię, obronę, pomoc, słońce, twórczość, życie, śmierć, zasadę żeńską, płodność, zmartwychwstanie, wytchnienie, odrodzenie, zapomnienie, upływ czasu. Jest to symbol ambiwalentny, gdyż odpowiada twórczej sile natury i zmiennego pierwiastka temporalnego.

Połączenie obrazu góry i strumienia przywołuje niemalże automatyczne skojarzenie z górskim pejzażem. Wody wytryskujące spod skał, krasowe potoki, siklawy, wywierzyska, ponory i źródła stanowią najpiękniejsze fragmenty krajobrazu gór.

Urzekające piękno prowokuje artystów; góry z ich strumieniami i źródłami stanowią częsty motyw w sztuce, także w poezji. Poeci nie opiewają wszakże jedynie urody skalnych pejzaży, lecz w inspiracji nimi szukają głębszego sensu, sięgającego korzeni ludzkiego istnienia i namystu nad jego istotą.

Jednym z uporczywie powracających motywów utworów poetyckich, które zostały zainspirowane obrazami góry i strumienia, jest wędrówka. Przywołuje ona obraz człowieka przemierzającego swoje życie niczym wędrowiec wspinający się na szczyt. Góry stają się tutaj rozbudzającym wyobraźnię obrazem wędrówki ludzkiego ducha, stworzonego i powołanego, aby wznosić się z ziemi ku wyżynom niebios. Jest to wędrówka w górę, wznoszenie się ku sferze sacrum; istnieje wszakże też kierunek odwrotny, wraz z toczącym swoje wody nurtem strumienia: ku nizinom, wrotom piekielnym, ujściu do morza stanowiącego kres istnienia rzeki, rozpływającej się w kołysanych falami przepastnych głębinach.

Wymowny obraz nachylenia ludzkiego życia ku niepewności bytu (którego reprezentantem jest strumień), ale zarazem solidności jego egzystencji (zobrazowanej w odwołaniu się do krajobrazu gór) znajdziemy w wierszu Joanny Ślósarskiej (2016):

wciąż jednak żyłam
 latem w górach
 śpiewałam kolędy pod sosnami
 zbierałam kamienie które szarzały
 i wchłaniały swoją wrażliwą skórę
 w nieprawdopodobne
 srebrne wnętrze
 uczyłam się rozumieć przestrach
 strumienia
 zamienionego w senną brudną rzekę
 wpatrzoną błagalnie w niebo
 zachwycające się swoją złotą spinką
 wydawało mi się
 że kolejna filiżanka herbaty
 przybliży mnie
 do tajemnicy skupienia
 z jakim dzikie koty
 potrafią rozważać
 każdy ruch
 w stronę wyciągniętej ręki

Podmiot liryczny wiersza porusza się po istniejącym świecie niepewnie, jakby trochę nieporadnie, na pewno ze zdziwieniem i potrzebą poznania tego, co jest istotą bytu; świadczą o tym sformułowania typu: „uczyłam się”, „wydawało mi się”. Zastanawia określenie użyte na początku wiersza: „wciąż jednak żyłam”, przywołujące uporczywość trwania, jakby na przekór czemuś. Czemu? Być może wbrew upływającemu czasowi? Na przekór śmierci? Taka zastygła w wiecznej formie egzystencja jest podtrzymywana przez trwające góry i lato; te pierwsze przywołują skojarzenie z czymś stałym, niezmiennym, solidnym w swojej skalistej materii, letnia pora roku to zaś czas pełni, dojrzałości, rozkwitu w najbujniejszej formie. Oto więc mamy obraz istnienia uporczywego, wciąż się odradzającego, pomimo jego równoczesnej kruchości i niepewności. Ulotność życia przywołują wyjęte z wody, zbierane przez podmiot liryczny kamienie, połyskujące i piękne w chwili, gdy obmywa je woda, a za chwilę szarzejące, wchłaniające swoją urodę w „nieprawdopodobne srebrne wnętrze”.

W wierszu odnajdziemy również przywołanie mrocznej strony egzystencji, ujęte w wizję „sennej brudnej rzeki”, w którą powoli, niepostrzeżenie zamienia się górski strumień, zstępujący z gór ku dolinom. Przestrasza strumienia, nieubłagane przeistaczającego się w leniwe płynące, zanieczyszczone koryto rzeczne, staje się także doświadczeniem podmiotu lirycznego, dostępującego łaski zrozumienia i empatii, a zarazem nieuchronności i grozy upływu czasu. Nie ma ucieczki przed misterium przemijania, nie pomoże błagalne wpatrywanie się w niebo, odwoływanie się do jakiejś cudownej interwencji z wysokości, gdyż niebo wobec przepływającej rzeki i upływającej ludzkiej egzystencji zachowuje niewzruszony spokój, a nawet obojętność, zajęte kontemplacją swojej „złotej spinki”. Niebiański dar kontemplacji, umiejętność osiągnięcia „tajemnicy skupienia” nie jest dany ani rzece, ani podmiotowi lirycznemu; mają go jedynie dzikie koty, będące nieokreśloną emanacją życia w najczystszej, nieskażonej żadną tęsknotą formie.

Wiersz Joanny Ślósarskiej wzbudza nieokreślony żal w czytelniku; nieokreślony, bo niewyrażony dosłownie, a jednak przewijający się podskórnie, będący doświadczeniem podmiotu lirycznego, udzielającym się odbiorcy. Podmiot liryczny bezskutecznie pragnie osiąść tajemnicę egzystencji, podpatrując życie kamieni, rzeki i kotów, ale nie jest w stanie jej zrozumieć ani osiągnąć spokoju i pewności, które mogłyby być dane w mistycznym poznaniu istoty bytu.

Smutek istnienia odczuwany przez człowieka w chwili ogarnięcia przez niego refleksyjnym spojrzeniem tworów natury, nostalgia nieokreślona, acz dokuczliwa, stają się także udziałem podmiotu wypowiadającego z wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1902):

We mgłach strumienie

We mgłach strumienie szumią wód
po skale biegnąc ściętej;
we mgłach wieczorny opadł chłód
na sennych fal odmęty;

we mgłach żałobny pomrok z hal
i ciemnych zszedł krzesanic –
i we mgłach spływa żal, ach, żal
bez dna, bez dna, bez granic...

Górskie strumienie i skały, po których toczą one swe wody, krzesanice i hale otula mgła, będąca zapowiedzią nadchodzącej nocy. Przywołuje ją „wieczorny chłód” oraz „senne odmęty”, kojarzące się z porą mroku. W przeciwieństwie do wiersza Ślósarskiej w utworze Przerwy-Tetmajera nie odnajdziemy metaforycznego obrazu pełni ludzkiego życia, lecz jedynie impresję odnoszącą się do jakiegoś jego fragmentu, związanego z przeżywaną aktualnie żałobą i żalem. Po czym? Z jakiego powodu? Nie jest to określone jednoznacznie, możemy domyślać się, że żal „bez dna, bez granic” związany jest z utratą czegoś (lub kogoś), co było cenne. Mgła skutecznie rozmywa wszelkie kontury, zaciemnia widzenie, uniemożliwia poznanie; mamy jedynie sugestywny opis udzielającego się żalu, nieokreślonej tęsknoty, nostalgii spływającej w dolinę mroku.

Mgła rozmiękcza pejzaż, zacierając trwałość i solidność skał, a zarazem dając ujście żalowi otulającemu ziemię niczym mglisty całun; solidność i niezmiennność gór oraz ich stałość zostają zastąpione chwilową impresją, trwającą tak krótko jak tuman, który może zniknąć wraz z pierwszymi promieniami porannego słońca. Na razie jednak sytuacja opisana w wierszu budzi nie tylko smutek, ale i niepokój. Mamy tu do czynienia z sytuacją wędrówki materii w dół: strumienie wód biegną po ściętej skale, wieczorny chłód opada, pomrok schodzi z hal i smutek spływa we mgłach. Jest to schodzenie z wyżyn ku temu, co ziemskie, a może i piekielne; z pewnością nie jest to ścieżka biegnąca do raju – ta wiodłaby w przeciwnym kierunku, ku górskim szczytom. Droga została określona jasno, prowadzi w jednym kierunku i nie pozostawia możliwości wyboru.

Taką możliwość – wyboru trudnego, bo nieokreślonego do końca – stawia przed czytelnikiem podmiot liryczny w wierszu Zbigniewa Herberta (1997):

Ścieżka

Nie była to ścieżka prawdy lecz po prostu ścieżka
z rudym korzeniem w poprzek igliwiem po boku
a las pełen jagód i duchów niepewnych

nie była to ścieżka prawdy bowiem nagle
traciła swoją jedność i odtąd już w życiu
cele nasze niejasne

Na prawo było źródło

jeśli wybrać źródło szło się po stopniach mroku
w coraz głębszą ciemność wiódł na oślep dotyk
do matki elementów którą uczcił Tales
by w końcu się pojednać z wilgotnym sercem rzeczy
z ciemnym ziarnem przyczyny

Na lewo było wzgórze

dawało ono spokój i pogląd ogólny
granicę lasu jego ciemną masę,
bez poszczególnych liści pnia poziomki
kojącej wiedzy że las
jest jednym z wielu lasów

Czy naprawdę nie można mieć zarazem
źródła i wzgórza idei i liścia
i przelać wielość bez szatańskich pieców
ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji

Podmiot liryczny zastrzega na samym początku wiersza, że nie mamy w nim do czynienia ze „ścieżką prawdy”, lecz ze zwyczajną leśną dróżką, jakich wiele – jej pospolitość przywołuje obraz „rudego korzenia” i „igliwia”, a także trasa wiodąca przez jagodowy zagajnik. Jednak nagle ten realistyczny opis zostaje zmacony wprowadzeniem pomiędzy jagodowe krzewinki ulotnej, niewidzialnej egzystencji „duchów niepewnych”. Czy to ich obecność powoduje, że biegnąca do tej pory przez las swojska ścieżka nagle „traci swą jedność”, rozwidlając się w dwóch kierunkach, biegnących – co znamienne – w prawą i lewą stronę, w dół i w górę? Na rozstaju trzeba dokonać wyboru, w którym kierunku podążać.

Na prawo jest źródło i dróżka wiodąca ku niemu schodzi „po stopniach mroku” w „coraz głębszą ciemność”, tak że w końcu nic nie widać i idący nią w dół wędrowiec musi polegać już nie na zmyśle wzroku, lecz dotyku. W ten sposób można dotrzeć do źródła, czyli do „matki elementów”, do „ciemnego ziarna przyczyny”; przywoływany w wierszu Tales z Miletu wywodził swoją filozofię istnienia i jego pierwotnej przyczyny z wody, z której wszystkie byty biorą swój początek.

Na lewo prowadzi ścieżka biegnąca ku wzgórz, z którego emanującego spokojem szczytu zobaczyć można las jako pejzaż, bez rozróżnienia pojedynczych bytów drzewa, pnia, poziomek czy liścia, które w sumie składają się na ogólny widok lasu jako „jednego z wielu lasów”. Z tej perspektywy las staje się nie tyle konkretnym skupiskiem drzew, krzewów i ziół, ile platońską ideą lasu; idealną formą: „ciemną masą”, znajdującą swoje odbicie w materialnym świecie.

Wędrowiec postawiony w sytuacji opisanej w wierszu musi dokonać wyboru, ale nie wie dokładnie jakiego, gdyż szybko spostrzega, że żadna ze ścieżek nie jest idealna. Pierwsza zawiedzie go ku poznaniu szczegółów, druga zaś przyniesie mu ogólną wiedzę o świecie. Poeta ubolewa nad gorzką prawdą, że nie ma żadnej nici łączącej oba kierunki poznania. Podmiot liryczny w wierszu zadaje dramatyczne, nierozstrzygnięte pytanie: „Czy naprawdę nie można mieć zarazem źródła i wzgórza, idei i liścia”? Każdy człowiek w swoim życiu dochodzi w pewnym momencie do brzemiennej w konsekwencji momentu wyboru: czy oddać się metafizycznemu zgłębianiu początku wszystkiego, podążyć ścieżką duchowego rozwoju, poszukiwania sensu istnienia, czy wybrać drogę wiedzy empirycznej, zgłębiając prawa rządzące materią, uznać naukę za jedyną dyscyplinę, która może wyjaśnić mechanizm funkcjonowania świata. Dramatyzm wyboru podkreślony jest dobitnym stwierdzeniem, że wybór tylko jednej ścieżki nie doprowadzi nas do prawdy. Czy więc całkowite poznanie jest niemożliwe i nawet „szatańskie piece alchemii” niczego tu zmienić nie mogą?

Ciekawe jest, że przywołana w wierszu droga duchowa, szukająca źródła, prowadząca ostatecznie do „pojednania z wilgotnym sercem rzeczy”, wiedzie w dół. W wierszach Ślósarskiej i Przerwy-Tetmajera ścieżka biegnąca z gór ku dolinom wiązała się raczej z upadkiem ducha, ugrzęźnięciem w sferze materii skażonej śmiercią i smutkiem, natomiast w wierszu Herberta schodzenie po „stopniach mroku” jest uwieńczone odkryciem przyczyny istnienia. Weźmy jednak pod uwagę, że owo schodzenie tak naprawdę nie wiedzie wędrowca w dół, lecz „w głąb” (w „coraz głębszą ciemność”). Każdy poszukiwacz duchowej ścieżki rozwoju wie, że prowadzi go ona w głąb jego jestestwa, na drodze medytacji i kontemplacji jednoczącej duszę z Duchem. Znacząca jest także przywołana w wierszu symbolika

źródła, do którego wiedzie ścieżka: oznacza ono prawdę, mądrość, oczyszczenie, odnowę, pragnienie, siłę życiową, jest obrazem duszy (jako źródło życia wewnętrznego). Dla chrześcijan jest ono także prototypem sakralnego źródła zbawienia, który wytryskuje z przebitego boku Chrystusa na krzyżu. Źródło może być także obrazem siły twórczej, poszukiwanej przez każdego artystę.

Tym razem więc to ścieżka biegnąca w mrok i niepewność wydaje się tą właściwą, pomimo że ogląd ze szczytu wzgórza przynosi wędrowcom rzekomy „spokój” i „kojącą wiedzę”. Jest to jednak wiedza martwa; idea lasu nigdy nie będzie żywym leśnym organizmem, pulsującym w rytmie szmeru zielonego krwiobiegu liści.

Obraz wędrówki po ścieżkach życia, duchowej pielgrzymki pomiędzy niebem i ziemią przynosi także kolejny wybrany przeze mnie do analizy wiersz autorstwa Adama Zagajewskiego (2010):

Żarliwe pstrągi

Rzeka płynęła wolno jak modlitwa starego mnicha.
Zanurzyłem się w jej monotonny nurt,
Czuając, że każde imię staje się tak przejrzyste.
„Wszystko już było – szepnąłem do siebie – wszystko już się wydarzyło,
Dlatego nie można przerwać wiecznej pielgrzymki”.
Delirium tremens zachwytu przeszywało moją ostrożną duszyczkę.
I nagle usłyszałem chór żarliwych pstrągów,
Które radośnie podążały do obcych krain,
Pozdrawiając góry, źródła, błękity.

Rzeka płynie wolno, oferując nam wędrówkę, która nie skończy się szybko. Płynie tak powoli jak modlitwa starego mnicha, która przywołuje duchowy aspekt podróży, podkreślony także przez metaforę „wiecznej pielgrzymki”. Zanurzenie się podmiotu lirycznego w „monotonnym nurcie” jest równocześnie jego zgodą na przemijanie, na pokorne przyjęcie stwierdzenia, że „wszystko już było”. W umyśle odbiorcy od razu pojawia się skojarzenie z powiedzeniem przypisywanym Heraklitowi z Efezu: *panta rhei* – wszystko płynie, byty są zmienne, istnienie nietrwałe. Jesteśmy pielgrzymami, jednymi z wielu, a wszyscy podążamy wraz z nurtem rzeki w jednym kierunku – ku nieznanym nam „obcym krainom”. Nasze wyjątkowe i jedyne życie, nasza wędrówka tak osobista i pełna przeżyć doświadczanych tylko przez nas włącza się w cykl kolejnych pokoleń ludzkości. Jednak każdy z nas ma prawo do nadawania znaczenia swoim cierpieniom i swojemu szczęściu; pomimo wspólnoty człowieczego losu każde istnienie jest niepowtarzalne, osobiste, jednostkowe.

Podmiot liryczny doświadcza „delirium tremens zachwytu” – jest to jednoczące uczucie przeciwstawnych sobie emocji; zachwyt przywołuje piękno wędrówki w nurcie rzeki, delirium tremens kojarzy się z koszmarem obezwładniającego strachu wobec zagrożenia czyhającego w wodzie, nawet jeśli jest ono jedynie wytworem zwiedzonego umysłu. Zapewne dlatego duszyczka podmiotu lirycznego jest tak ostrożna. Życie niesie nam różne doświadczenia, zarówno radosne, jak i prze-rażające; trzeba być czujnym, aby nie kusić losu.

Duchowa pielgrzymka człowieka przebiega, jak stwierdził kiedyś Zagajewski, pomiędzy biegunami nieba i ziemi, a ludzki umysł potrzebuje obu tych przestrzeni, gdyż ich poznawanie prowadzi do odpowiedzi na pytania o sens życia i twórczości jako jego najwyższego spełnienia. Twórczość, mówi poeta, to żarliwość – „płomienny śpiew świata, na który odpowiadamy własnym, niedoskonałym śpiewem”.

Dlatego w ostatnich wersach wiersza wybucha hymnem „chór żarliwych pstrągów”. Ich wędrówka w nurcie rzeki jest pełna radości, chociaż podążają ku obcym krainom – wszak życie nasze kryje nieznaną nam przyszłość, a to, co po śmierci, tym bardziej ostaną tajemnica. Mimo tej niepewności pstrągi wychwalają w tryumfalnym śpiewie ziemię („góry”), niebo („błękity”) i życie („źródło”).

Egzystencja człowieka, zdają się mówić nam pstrągi z wiersza Zagajewskiego, pomimo swej kruchości i zmienności losu, jest godna radosnego hymnu śpiewanego przez wędrowca, a zadaniem poezji jest ukazywanie piękna życia w jego różnorodnych przejawach.

Zagajewski opiewa urodę życia, nie zastanawiając się nad jego genezą. Elementami składowymi ludzkiego bytu są radość i smutek, euforia i cierpienie, delirium tremens i piękno. Po prostu są, istnieją jako nieodłączny człon egzystencji. Ale jak je pojąć, jak wytłumaczyć? Jak pogodzić ze sobą upajające piękno życia i śmierć? Ten dylemat zaprzęta Czesława Miłosza w wierszu *Nad strumieniem* (2011):

Nad strumieniem

Szmer przezroczystej wody na kamieniach
w jarze pośrodku wysokiego lasu.
Jaśnieją w słońcu paprocie na brzegu,
piętrzy się nieogarniona forma liści
lancetowatych, mieczykowatych,
sercowych, łoputowatych,
językowatych, pierzastych,
karbowanych, ząbkowanych,
piłkowanych – i kto to wypowie.
I kwiaty! Białawe baldachy,

modre kielichy, jaskrawożółte gwiazdy,
 różyczki, grona.
 Siedzieć i patrzeć
 na ujawnianie się trzmieli, loty ważek,
 podrywanie się muchołówki,
 w plątaninie łodyg pośpiech czarnego żuka.
 Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:
 „Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,
 albo życie, którego warunkiem śmierć,
 i to upajające ciebie piękno”.

Od pierwszych strof wiersza podmiot liryczny ogląda z ujawniającym się coraz większym zachwytem pleniący się nad strumieniem bujny świat flory. Brakuje słów dla określenia różnorodności roślinnych form liści i kwiatów, zachwyt odejmuje mowę, skłania ku zamilknięciu i kontemplacji w ciszy piękna stworzenia. Jest ono niczym rajski ogród, pełen wyszukanych form „jaśniejących w słońcu”. A jednak gdzieś pod powierzchnią sielskiego opisu czai się mrok, skryty w „plątaninie łodyg”, przywołany przez „pośpiech czarnego żuka”. Gdzie on się tak spieszy, czyżby uciekał przed podrywającą się do lotu muchołówką? Na tle zielonego kobierca ujawniają się latające owady: bzyczące trzmiele, topoczące skrzydłami ważki; spokój materii roślinnej zostaje zburzony. Ludzkie oko siedzącego nad strumieniem obserwatora nie tylko biernie kontempluje piękno przyrody, lecz także komentuje jej porządek, harmonię zakłóconą pojawieniem się dynamicznie latających owadów i ptaka, który zapewne podrywa się do lotu, aby na nie zapolować.

Zakłócenie harmonii, zburzenie porządku piękna wzywającego do biernego zachwyty wpisuje się w porządek stworzenia świata przez demiurga, przywołany w ostatnich strofach wiersza: warunkiem życia jest śmierć, skrywająca się pod cielesną postacią piękna. Świat nieruchomy, niepodlegający przemianom, nieśmiertelny, byłby możliwy, gdyby powołany został do istnienia jedynie w formie przyrody nieożywionej. Skały pojawiające się w wierszu są nieme, a ich forma jest taka sama jak w pierwszym dniu stworzenia. Kiedy wytryska strumień, jego wody dają możliwość wyłaniania się z nich coraz bardziej skomplikowanych form życia, ale ich zaistnienie wiąże się z równoczesnym pojawieniem się cierpienia i śmierci. Taki jest Boży plan, Jego odwieczny zamysł. Jak powiedział Miłosz, komentując twórczość swojego kuzyna, mistyka i poety Oskara Miłosza: „akt Stworzenia jest równoczesny z Ukrzyżowaniem i każda chwila życia na ziemi jest zadaniem sobie cierpieniem Boga”.

W wierszu Miłosza nie mamy do czynienia z wędrówką podmiotu lirycznego w sensie fizycznym, ale z wędrówką myśli, dokonującej przejścia od obserwacji ku filozoficznej refleksji nad istotą życia powołanego do istnienia dzięki miłości Boga do Jego stworzenia.

Refleksja nad twórczym działaniem Boga stwarzającego świat i człowieka pojawia się jako główny motyw w wierszu *Strumień* autorstwa Jana Pawła II, pochodzącym z *Tryptyku rzymskiego* (2003):

Strumień

Ruah

Duch Boży unosił się nad wodami...

1. Zdumienie

Zatoka lasu zstępuje
w rytmie górskich potoków
ten rytm objawia mi Ciebie,
Przedwieczne Słowo.
Jakże przedziwne jest Twoje milczenie
we wszystkim, czym zewsząd przemawia
stworzony świat...
co razem z zatoką lasu
zstępuje w dół każdym zboczem...
to wszystko, co z sobą unosi
srebrzysta kaskada potoku,
który spada z góry rytmicznie
niesiony swym własnym prądem...
– niesiony dokąd?

Co mi mówisz górski strumieniu?
w którym miejscu ze mną się spotykasz?
ze mną, który także przemijam –
podobnie jak ty...
Czy podobnie jak ty?
Pozwól mi się tutaj zatrzymać –
pozwól mi się zatrzymać na progu,
oto jedno z tych najprostszych zdumień.)
Potok się nie zdumiewa, gdy spada w dół
i lasy milcząco zstępują w rytmie potoku

– lecz zdumiewa się człowiek!
 Próg, który świat w nim przekracza,
 jest progiem zdumienia.
 (Kiedys temu właśnie zdumieniu nadano imię „Adam”).

Był samotny z tym swoim zdumieniem
 pośród istot, które się nie zdumiewały
 – wystarczyło im istnieć i przemijać.
 Człowiek przemijał wraz z nimi
 na fali zdumień.
 Zdumiewając się, wciąż się wyłaniał
 z tej fali, która go unosiła,
 jakby mówiąc wszystkiemu wokół:
 „zatrzymaj się! – masz we mnie przystań”
 „we mnie jest miejsce spotkania
 z Przedwiecznym Słowem” –
 „zatrzymaj się, to przemijanie ma sens”
 „ma sens... ma sens... ma sens!”

2. Źródło

Zatoka lasu zstępuje
 w rytmie górskich potoków...
 Jeśli chcesz znaleźć źródło,
 musisz iść do góry, pod prąd.
 Przedzierać się, szukać, nie ustępować,
 wiesz, że ono musi tu gdzieś być –
 Gdzie jesteś, źródło?... Gdzie jesteś, źródło?!
 Cisza...
 Strumieniu, leśny strumieniu,
 odśłoń mi tajemnicę
 swego początku!
 (Cisza – dlaczego milczysz?
 Jakże starannie ukryłeś tajemnicę twego początku.)
 Pozwól mi wargi umoczyć
 w źródlanej wodzie
 odczuć świeżość,
 ożywczą świeżość.

Czytelnik oddający się lekturze poematu ma niewątpliwie natychmiastowe skojarzenie z opisem świata zawartym w *Księdze Rodzaju*: Bóg stwarza ziemię, rośliny i zwierzęta, a następnie powołuje do życia człowieka, który odczuwa podobieństwo egzystencjalne do górskiego strumienia, przemijającego tak samo jak on, i do otaczających go zwierząt – a zarazem czuje się od nich odrębny, samotny ze „swoim zdumieniem”. Potok się nie zdumiewa, spadając kaskadą w dół, nie zdumiewa się las „zstępujący w rytmie potoku”, nie zdumiewają się inne istoty stworzone przez Boga. Im wystarcza bezrefleksyjne istnienie podporządkowane przemijaniu, które ich nie boli, nie obchodzi. Człowiek wyodrębnia się spośród innych bytów tym, że potrafi się zdumiewać, zadumać nad przemijaniem, nad sensem istnienia. Czy przemijanie ma sens? Tak podpowiada człowiekowi przyroda w swych ożywionych i nieożywionych formach, odślaniając mu arenę spotkania z „Przedwiecznym Słowem”: wieczysta przystań istnieje, jest ukryta w Słowie, które opisał Jan w swojej Ewangelii: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, z tego, co się stało”. Dlatego echo obudzone w odwiecznym górskim pejzażu powtarza zdumionemu i trwożącemu się człowiekowi: „zatrzymaj się, to przemijanie ma sens, ma sens... ma sens... ma sens!”.

Odczucie przemijania, zdolność zdumiewania się, refleksji nad swoim życiem oraz umiejętność odnajdywania swojego Stwórcy w świecie to pierwotne doświadczenie człowieka, znane już Adamowi. Człowiek ma zdolność do zatrzymania się w biegu życia, podjęcia nad nim refleksji, do przeżywania świadomie swojej egzystencji, w przeciwieństwie do strumienia, lasu i innych stworzeń, którym wystarczy sama egzystencja. Istota ludzka ma umiejętność poznania tej rzeczywistości, która ją przekracza, jest w stanie poprzez doświadczenie świata odnaleźć w niej jego Stwórcę. Wymaga to jednak podjęcia wysiłku. Wszystkie nieświadome stworzenia, jak strumień czy las, schodzą rytmicznie z gór ku dolinom: „stworzony świat... razem z zatoką lasu zstępuje w dół każdym zboczem”. Ten rytm objawia Boga, ale owo objawienie dostrzega jedynie człowiek, stworzony na Jego obraz i podobieństwo. Człowiek podejmujący wysiłek zrozumienia sensu życia, odnalezienia swojego Stwórcy, musi podążać w odwrotnym kierunku: ku górze, „pod prąd”, szukając źródła. Czym ono jest? Gdzie jest? Trzeba go szukać, „przedzierając się”, „nie ustępując”. Wędrowiec wyruszający w tę drogę zmuszony jest do podjęcia wysiłku i ryzyka; trzeba zaryzykować trud, a nawet cierpienie. Jednak tylko taka duchowa wędrówka powiedzie do początku i zarazem kresu istnienia, doprowadzając człowieka do Boga, odpowiadając na pytania o sens życia i jego kresu.

Podobną wymowę ma kończący refleksję o poetyckich metaforach strumienia i góry niepublikowany wiersz autorki niniejszej analizy. Ponownie wędrówka

zapropionowana przez podmiot wypowiadający wiedzie w górę, przez zimowy pejzaż, wolny od oznak życia, pod prąd rzecznoego nurtu, „tam gdzie wody się z pneumą obłoków mieszają”, do początku stworzenia, do źródła życia wiecznego, symbolizowanego przez paprocie, „które nigdy nie więdną”. Tym źródłem jest, tak jak w poemacie Jana Pawła II, Bóg, początek i sens istnienia, Kreator stwarzający świat, ostateczna odpowiedź na pytania o znaczenie wszystkiego, o samotność, o przemijanie, o istotę bycia człowiekiem.

Tak tu cicho i mroku kolebka na wietrze
 Kołysze senne wiatry niebieskie od cienia
 Płaszcz ziemi surowy, zgrabiły na mrozie, muśnięty
 Pożogą słońca na niebie północno-zachodnim,
 Tak tęskno. I nie ma już ptaków
 Wytchnienie do wiosny ma pejzaż od drżenia trzepotem
 Skrzydełek, od śpiewu w zatracenia studni,
 Od bitew podniebnych na brzmienia z kryształu skowronków

Twoja ręka, co kreśli nieboskłonu pętlę
 Wywodzi z wrót niebytu krajobrazów supty

Rzeko, struno wody, żyło cierpkiej ziemi,
 Rzeko, pręgo cienia, zanurzenie w ciszy,
 Rzeko, wywołujesz podziemne pierścienie
 Czarnych wód, co początkiem są bytu i kresem

Twa ręka, odcisk Mistrza, dłuto Kreatora
 Wyciosuje szlak w górę, pod prąd, tam gdzie chmury
 Wypiętrzają się z gardła mrocznego wąwozu

Rzeko, co wskroś nurtu prowadzisz ku chmurom,
 Tam gdzie wody się z pneumą obłoków mieszają,
 Tam, gdzie pierwszej materii nie dotknęło skażenie;
 Rzeko, kiedy odślonisz jądro tajemnicy:
 Źródło pośród paproci, co nigdy nie więdną?

Ten wiersz, symbolicznie siódmy (bo siódemka to pełnia i doskonałość), kończy nasze podpatrywanie poetyckiego zmagania się z opisami sensu życia. Doskonałymi obrazami ludzkiej egzystencji, pojemnymi w symboliczne konotacje, są góry

i strumienie przywołujące motyw wędrówki: z nurtem strumienia w dół lub w górę – pod prąd, ku niebu. Dobór wierszy i ich usytuowanie wiedzie nas od metafor niepewności życia i niemożności uchwycenia tajemnicy egzystencji, poprzez nieokreślony żal towarzyszący traceniu w życiu tego, co cenne, przez dylemat wyboru duchowego rozwoju lub wiedzy, radosne celebrowanie życia bez zastanawiania się nad jego istotą, aż do uchwycenia sensu ludzkiej egzystencji w zjednoczeniu z demiurgiem, kreatorem, Bogiem, który jest źródłem wszystkich sensów określających ludzki byt. Uchwyciwszy sens ostateczny, wracamy zaś ku niepewności, zdziwieniu i zachwytowi, bo one są początkiem każdego namysłu nad istotą rzeczy, zarówno tego o charakterze poetyckim, jak i naukowym.

Niniejszy esej nie ma charakteru *stricte* naukowego i jest to celowy zamiar jego autorki. W ten sposób pragnie ona wyrazić swoją aprobatę dla szerokiej formuły spotkań przyjętych przez Polskie Stowarzyszenie Strategii Twórczych w ramach poszukiwania różnorodnych strategii twórczych, w inspiracjach potencjałem natury, a zarazem dezaprobatę wobec zjawiska „punktozy” i ewaluacji naukowej, która nie ma nic wspólnego z prawdziwym uprawianiem nauki, szczególnie w obszarze humanistyki. Dlatego nie ma w tym eseju naukowego stylu ani takiejże konstrukcji, określonej metodologii ani źródłowych przypisów, nawet wtedy, gdy pojawiają się krótkie cytaty.

Natomiast z szacunku dla pracy innych, tych, których analizy były dla mnie inspiracją do snucia refleksji, zamieszczam poniżej krótką notę bibliograficzną.

Bibliografia

- Herbert Z. (1997), *Napis*, Poznań: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Jakóbczyk J. (2001), *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jan Paweł II (2003), *Tryptyk rzymski*, Kraków: Wydawnictwo Św. Stanisława BM.
- Miłosz C. (2011), *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych* (2013), opr. Zespół Biblistów Polskich, wyd. V, Poznań: Wydawnictwo Pallotinum.
- Przerwa-Tetmajer K. (1902), *Erotyki*, Kraków: Księgarnia J. Czerneckiego.
- Siwiec M.K. (2013), *Zbigniew Herbert – twórca i źródło. Droga do źródła i źródło w wierszu „Ścieżka”*, „Filo-Sofija”, nr 22(3), s. 105–130.
- Ślósarska J. (2016), *Rebis. Wiersze wybrane*, Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.
- Zabawa K. (2014), *Studnia, strumień, źródło – obrazy-symbole w „Pieśni o blasku wody” Karola Wojtyły i w „Tryptyku rzymskim” Jana Pawła II*, [w:] Ł. Burkiewicz, P. Duchliński, J. Kucharski (red.), *Oblicza wody w kulturze*, Kraków: Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, s. 173–190.
- Zach J. (2014), *Jak myśli wiersz? Czesław Miłosz: „Nad strumieniem”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 24(44), s. 243–254.
- Zagajewski A. (2002), *Obrona żarliwości*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Zagajewski A. (2010), *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5.

W serii Nauka Sztuki – Sztuka Nauki publikowane będą prace promujące i rozwijające perspektywę badawczą, w której twórczość naukowa i artystyczna stanowią komplementarne i wzajemnie nieredukowalne sfery aktywności, które mimo swojej autonomii mogą się z jednej strony kreatywnie inspirować, z drugiej zaś ukazywać nowe ścieżki indywidualnego i kulturowo-cywilizacyjnego rozwoju. Seria ma służyć inicjowaniu, rozwijaniu i promocji interdyscyplinarnych badań humanistycznych, wymagających wypracowywania precyzyjnego warsztatu teoretyczno-metodologicznego i rzetelnej analizy materiału badawczego.

Zebrane w inicjującej serii monografie teksty obejmują zróżnicowaną problematykę teoretyczną i metodologiczną – ich wspólnym motywem jest szeroko rozumiana korelacja nauki i sztuki. Sztuka nie jest traktowana jedynie jako przedmiot naukowego badania, ale również jako przestrzeń doświadczania procesu twórczego i komunikacyjnego. Tak pomyślane forum wymiany obejmuje wzajemne uzupełnianie się humanistycznych badań naukowych z twórczą praktyką artystyczną i komunikacyjną w kształtowaniu szerokiej perspektywy poznawczej.

e-ISBN 978-83-8220-762-0



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

 wydawnictwo.uni.lodz.pl

 ksiegarnia@uni.lodz.pl

 (42) 665 58 63