



Olena Gaidamaka
„KSZTAŁTY UCZUĆ”
ZESTAW PRAC GRAFICZNYCH

SPIS TREŚCI

Czy uczucie ma kształt?	1
Wgląd w historię	2
Idea fragmentu plastycznego	6
Powstanie koncepcji	9
Opracowanie matrycy	12
Opis prac	13
Bibliografia	19
Katalog	21

Czy uczucie ma kształt?

Jedną z najwybitniejszych postaci filozofii sztuki XX wieku – Susanne K. Langer, sformułowała następujące określenie: „Sztuka jest tworzeniem form symbolizujących uczucia ludzkie”¹. Definicja ta mogłaby stać się mottem dla cyklu grafik mojego autorstwa pod tytułem „Kształty uczuć”. W tej wypowiedzi, jak wyjaśnia sama Langer, pojęcie „uczucia” obejmuje nie tylko niektóre z głębszych przeżyć emocjonalnych, lecz całość życia wewnętrznego człowieka, które jest nieskończonym strumieniem następujących po sobie wyobrażeń, przeżyć, nastrojów lub stanów. W podobnym, szerokim znaczeniu, to słowo zostało użyte w tytule mego cyklu.

Powstaje jednak pytanie, czy da się mówić o kształtach uczuć, jako pewnych formach wizualnych². Mówiąc o „kształcie” w odniesieniu do uczuć człowieka, warto rozróżnić dwa aspekty: 1). samo istnienie uczucia, które nie tyle *posiada* formę, ile właśnie *jest* formą, czyli chwilowym lub trwałym układem życia wewnętrznego człowieka, a 2). jego przejaw zewnętrzny, czyli kształt cielesny, poprzez który uczucie się jawi, dając się poznać w postaci mimiki lub gestu drugiej osoby. W takich rodzajach sztuki jak poezja liryczna czy muzyka mamy przede wszystkim do czynienia z próbą tworzenia form, oddających własne przeżycia autora dzieła, znane mu wyłącznie z doświadczenia wewnętrznego. Natomiast w sztukach przedstawiających, jak wskazuje wybitny polski estetyk Władysław Tatarkiewicz, dzieła „są wyrazem przeżyć artysty, a jednocześnie też przeżyć istot w dziele tym wymalowanych, wyrzeźbionych czy opisanych”. Fenomen ten nazywany jest „podwójną ekspresją”³. W sztukach plastycznych na przykład, uczucia przedstawionych postaci są przekazywane za pomocą kształtów cielesnych – układu ciała, gestu rąk, mimiki twarzy, które są znane artyście z obserwacji innych ludzi⁴.

¹ Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York 1953, s. 40.

² Różne znaczenia estetycznego pojęcia formy są przeanalizowane w znanym dziele polskiego estetyka Wł. Tatarkiewicza *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 261-293).

³ Wł. Tatarkiewicz, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 198.

⁴ Opis cielesnych przejawów uczuć bohatera wykorzystuje też literatura narracyjna.

Wgląd w historię

Nad ową zdolnością sztuki do ukazania uczuć człowieka zastanawiali się już starożytni Grecy w epoce klasycznej. Zachowały się opisy rozmów Sokratesa z malarzem Parrazjosem oraz rzeźbiarzem Klejtonem, w których ów sławny filozof wskazuje na fakt, iż artyści potrafią wyrazić najróżniejsze stany wewnętrzne człowieka, naśladując ich zewnętrzne przejawy⁵. Według starożytnych relacji greccy malarzy początków okresu klasycznego, na przykład Polignot z Tazos i Mikon, posiadli tę umiejętność, i chociaż dzieła ich nie przetrwały, osiągnięcia te znalazły swoje odbicie w wizerunkach niektórych waz czerwonofigurowych⁶.

Mimo to na ogół sztuka grecka unikała ukazywania gwałtownych emocji, szczególnie starała się zachować niezmiennymi twarze swoich postaci. Wystarczy ogólne spojrzenie na klasyczne malarstwo wazowe, żeby zauważyć, iż w porównaniu z różnymi postęпами w rysownictwie względem epoki archaicznej, artyści poświęcają bardzo mało wysiłku przekazywaniu emocji⁷. Również słynna surowość greckich klasycznych rzeźb o poważnych, raczej niewzruszonych bez względu na okoliczności wyrazach twarzy, jeszcze bardziej podkreśla tę „niechęć” ówczesnej sztuki do odtwarzania uczuć. Ale, jeśli rzeźba, służąc specyficznym potrzebom religijnym i społecznym, miała niejako z racji bytu ukazywać postaci niecodzienne – bogów i herosów, – i w sposób najszlachetniejszy, to taka powściągliwość w malarstwie wazowym, służącym raczej potrzebom prywatnym, może przy pierwszej znajomości zaskakiwać. Powody ku temu badacze sztuki greckiej upatrują w różnych czynnikach, wśród których najczęściej wymienianym jest szczególnie wizja człowieka – przekonanie o wyższości w nim intelektu i woli. Stąd panowanie nad sobą i zdolność do tłumienia emocji były nie tylko cechą kluczową greckiego ideału heroicznego, lecz zwykłą oznaką człowieka cywilizowanego, a publiczne wykazywanie uczuć uważano za wyznacznik barbarzyństwa. Dlatego twarz zniekształconą emocjami w sztuce klasycznej znajdujemy

⁵ Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*, III, Cyt. za U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 48-49. Jedną z rozmów Sokrates reasumuje takim stwierdzeniem: „Rzeźbiarz zatem powinien wewnętrzne wzruszenia wyobrażać w zewnętrznych formach” (ibid. s. 49).

⁶ *Historia sztuki świata*, t.1. Warszawa 1999, s. 284-285.

⁷ Dlatego o uczuciach postaci, przedstawionych w ówczesnej sztuce, często musimy wnioskować wyłącznie na podstawie kontekstu. Zob. D. Konstan, *The The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006, s. 30.

raczej w postaciach marginalnych lub obcych. Na przykład centaury, będące tylko półludźmi, są przedstawiane z wypisanym na twarzach strachem lub cierpieniem nawet w dziełach rzeźbiarskich.

Nieco inaczej rzecz się ma z gestem; widocznie dla postrzegania estetycznego Greków epoki klasycznej gest nie w tak drastyczny sposób burzył piękno ciała, jak czyniła to zbyt ekspresyjna mimika. Dlatego w malarstwie wazowym możemy odczytać gesty wyrażające, na przykład, uczucie radości lub strachu, lecz, co warto podkreślić, dotyczy to głównie postaci kobiecych. Gest więc staje się w wielu dziełach klasycznych jedynym poufnym wyrazicielem treści emocjonalnych⁸.

Dopiero w okresie późnoklasycznym artyści przywiązują coraz większą wagę pełniejszemu wyrażaniu stanów wewnętrznych człowieka⁹. Przykładem może być wybitny rzeźbiarz tego czasu – Skopas, który w swoich dziełach wprowadza tematy dramatycznych przeżyć emocjonalnych, cierpienia i namiętności, wcześniej raczej niespotykane w tym rodzaju sztuki. W tym celu stosował on dynamiczną kompozycję oraz zmiany w ujęciach twarzy i gestów. W jego posągu „Bachantki” uderza nas nadmiar wewnętrznej ekspresji wyrażony przez skręt torsu i silne przechylenie głowy. Szczególnie doniosłą dla mnie ze względu na temat mej pracy jest rzeźba Skopasa pt. „Potos”, będąca symboliczną personifikacją ludzkiego uczucia, które podkreślone zostaje wymowną postawą i gestem rąk, wyrażających dążenie i ukierunkowanie wewnętrzne.

W sztuce hellenistycznej widzimy kontynuowanie i pogłębienie osiągnięć okresu późnej klasyki w płaszczyźnie wyrażania stanów wewnętrznych człowieka¹⁰. Najbardziej charakterystyczną cechą epoki według badaczy staje się „zainteresowanie naturalizmem oraz pragnienie uchwycenia i wyrażenia najgłębszych uczuć”¹¹. Owa możliwość przekazywania ludzkich uczuć, poznana i urzeczywistniona już w starożytności, nie przestanie fascynować artystów na całej przestrzeni dziejów sztuki

⁸ Zob. T. J. McNiven, *Fear and Gender in Greek Art*, w: *Reading the Body: Representations and Remains in the Archaeological Record*, Philadelphia 2000, s. 124-125.

⁹ Всеобщая история искусств, Москва 1956, т.1, s. 229.

¹⁰ Zob. B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I: The Styles of Ca. 331-200 B.C.*, Madison 2001, s. 13.

¹¹ *Historia sztuki świata*, t.1. Warszawa 1999, s. 272.

europejskiej. Wspomnijmy tu jeszcze kilka z najważniejszych odkryć w zakresie sposobów takiego przekazywania, dokonanych w ciągu kolejnych epok.

W średniowieczu, szczególnie w sztuce gotyckiej, można zauważyć nasilanie się roli gestu ekspresyjnego, który staje się jednym z najważniejszych czynników kształtujących przestrzeń emocjonalną dzieł ówczesnych mistrzów¹². Pojawia się też fenomen ruchu ekspresyjnego, angażującego całość ludzkiego ciała w proces wyrażania uczuć i wewnętrznego napięcia. Wybitny rosyjski historyk sztuki B. Vipper, mówiąc o rzeźbach przedstawiających tak rozpowszechniony temat jak Pieta, stwierdza, iż „artyści tutaj wcale nie inspiruje ciało (jak w rzeźbie greckiej), a przeżycie smutku, rozpacz. Ciało zaś jest tylko skutkiem przeżycia, jego wcieleniem”¹³.

Przeciwstawienie ciała i ducha wraz z równoczesnym podkreśleniem ich więzi, będące jednym z fundamentalnych założeń średniowiecznej wizji człowieka, staje się też czynnikiem nadającym gestu i ogólnie ruchowi ciała olbrzymią rolę symboliczną. Wszyscy autorzy średniowieczni nieustannie podkreślają, iż w ruchu ciała przejawia się ruch duszy¹⁴.

Porównując sposoby wyrażania uczuć w sztuce starożytnej i średniowiecznej, pomimo zdecydowanych różnic, możemy jednak odkryć pewne podobieństwo. Polega ono na tym, że artyści obu epok w swoich dziełach dążą do ukazania właściwego dla ich czasu ideału człowieka, a więc raczej unikają przedstawienia nietrwałych, nietypowych lub wyraźnie indywidualnych stanów i emocji. Natomiast, wspomniane wyżej różnice związane są z odmiennością ideałów. W czasach starożytnych ideał człowieka był ściśle związany z panowaniem nad sobą oraz podporządkowaniem życia uczuciowego intelektowi i woli. W średniowieczu natomiast, na najwyższych szczeblach hierarchii

¹² W obrębie polskiej sztuki gotyckiej najlepszym przykładem mogą być dzieła ręki Wita Stworza. Opisując jego rycinę „Opłakiwanie Chrystusa” Maciej Bóbr podkreśla, że „wszystko podporządkowane zostało wyrażeniu bólu i smutku – twarz i ręce Marii, która pochyliła się nad martwym ciałem Syna...” (M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 36). A o rękach Marii z Ołtarzu Mariackiego T. Chrzanowski powie: „te najpiękniejsze ręce w sztuce polskiej, a może w sztuce całego świata, które są piękne nie tylko przez piękno, ale i przez całą wymowę dramatyczną momentu, w którym – złożone do modlitwy – gasną i opadają wraz z całą „usypiającą” Matką Bożą” (T. Chrzanowski, *Ołtarz Mariacki Wita Stworza*, Warszawa 1985, s. 32.)

¹³ Zob. Б. Р. Виппер, *Введение в историческое изучение искусства*, Москва 1985, s. 110.

¹⁴ Np. św. Ewagriusz z Pontu podkreśla, że „oznaką namiętności duszy staje się ... ruch ciała”, cyt. za Шмітт, Жан-Клод, *Сенс жесту на середньовічному Заході*, Харків 2002, s. 201.

wartości etycznych znajdują się miłość, współczucie, a nawet cierpienie, które upodabniają człowieka do Boskiej Agape, a w relacjach między człowiekiem a Bogiem ideałem staje się mistyczny eros, porywający osobę w kierunku jego Twórcy. Ta odmienność ideałów powoduje wyraźne różnice tak w charakterze przedstawianych w sztuce uczuć i emocji, jak i w stopniu ich napięcia wewnętrznego.

Odejście sztuki od takiej heroizacji postaci w płaszczyźnie emocjonalnej, pozwolenie im na doznawanie mniej „idealnych” uczuć, odbywa się stopniowo, aż w końcu osiągnie punkt kulminacyjny w barokowej fascynacji ulotnym uczuciem, zmiennym nastrojem, przypadkowym gestem oraz wyraźnie indywidualną całością układu emocjonalnego postaci. W przedstawieniu przeżyć i uczuć człowieka sztukę baroku cechuje już nie dążenie do pokazywania osoby doskonałej pod względem religijnym lub społecznym, lecz pragnienie zrozumienia i utrwalenia bogactwa życia psychicznego człowieka¹⁵.

Moim zdaniem barok w dużej mierze ukształtował współczesny charakter relacji sztuki wobec świata uczuciowego człowieka. Sztuka barokowa, nie rezygnując z poświęcenia uwagi najgłębszym przejawom duchowości (właściwej już dziełom średniowiecznym), rozszerza jednocześnie spektrum przedstawianych uczuć, pokazując całą ich różnorodność i sprzeczność. Każda kolejna epoka lub styl w historii sztuki będą dostarczać nowych akcentów i środków wyrazu, lecz to zainteresowanie całością życia wewnętrznego człowieka, powołane przez epokę baroku, będzie trwało¹⁶.

¹⁵ Zob. Б. Р. Виппер, *Введение в историческое изучение искусства*, Москва 1985, s. 125.

¹⁶ Uwaga do cielesnych przejawów uczuć wraz z wykorzystaniem kontrastowego światłocienia dla oddania treści emocjonalnych czyni doświadczenie mistrzów barokowych dla mnie szczególnie ważnym. Caravaggio, jednego z najwybitniejszych malarzy barokowych, nazywano wręcz „mistrzem gestu”, ponieważ gest w jego dziełach cechują się olbrzymią siłą ekspresji, a często uzyskuje nawet charakter symboliczny.

Idea fragmentu plastycznego

Abstrakcja jest jednym ze środków artystycznych, który od zawsze był obecny w sztuce, lecz dopiero w wieku XX stał się punktem szczególnej uwagi teorii estetycznych¹⁷, a nawet zasadą niektórych kierunków w sztuce współczesnej. Ma ona wiele postaci, w zależności od celu, w którym jest zastosowana – wyróżnia się na przykład abstrakcje zmierzające do uogólnienia, idealizacji, wyodrębnienia, etc. Przykładem wyodrębnienia w sztuce może być chociażby portretowanie człowieka przez tworzenie jego popiersia, spotykane już w rzeźbie starożytnej. Artysta, upatrując w twarzy najbardziej charakterystyczny element ludzkiego ciała, reprezentujący trwałe cechy jego osobowości, pozwala sobie na przedstawienie „całego” człowieka za pomocą tylko jego twarzy i zarysu ramion. Reszta ciała, która jest bardziej związana ze zmysłowością i cielesnością człowieka oraz chwilowym stanem, w którym się on znajduje, często zostaje pominięta w portrecie.

W moim cyklu „Kształty uczuć” również dokonuję abstrakcji, tyle że przeciwnej wobec tej spotykanej w portrecie – izoluję ręce od twarzy i reszty ciała, żeby skupić całą uwagę na geście oraz wyrażonym przezeń stanie wewnętrznym. Za przykład takiego sposobu przedstawienia rąk w sztuce mogą służyć „Modlące się ręce” Dürera. Chociaż pierwotnie był to jeden ze szkiców do postaci apostoła z ołtarza Hellera, jednak od wieku XIX istnieje w charakterze odrębnego dzieła.

Gest nie tylko przekazuje uczucia i stany konkretnego człowieka, ale może też stawać się ich uogólnionym symbolem. To potwierdza porównanie znaczenia ekspresyjnego mimiki twarzy i gestu rąk w sztuce. Jak bardzo wyraźnie nie pokazywalibyśmy w portrecie uczucia wypisanego na twarzy człowieka, zawsze pozostaje ono w większym stopniu stanem danej osoby; potrzeba sporego wysiłku umysłowego oraz umiejętności abstrahowania, żeby odebrać taki portret, jako obraz przedstawiający uczucie, nie osobę. Wystarczy natomiast zarysować ręce oddzielone od reszty ciała, a zaczynają one żyć własnym symbolicznym życiem. Już nie odsyłają widza do konkretnego człowieka, lecz do uczucia lub czynu, których są wcieleniem.

¹⁷ Odkrycie znaczenia abstrakcji w myśleniu i poznaniu sięga czasów Grecji klasycznej, natomiast mi chodzi o uświadomienie roli abstrakcji w sztuce.

Przykłady wyodrębnienia rąk jako świadomego już zabiegu artystycznego znajdziemy u przedstawicieli symbolizmu na przełomie XIX i XX wieku, a zwłaszcza w rzeźbie – dziedzinie, w której kształt oraz układ przestrzenny są głównymi środkami wyrazu. Badacze twierdzą, że właśnie August Rodin jest „pierwszym rzeźbiarzem, modelującym rękę, jako dzieło samodzielne a nie jako część całości”¹⁸. W wielu swoich rzeźbach on wykorzystuje ideę fragmentu plastycznego, która ma na celu podkreślenie ekspresji właściwej dla każdego elementu ludzkiego ciała, uwalniając ją od jakichkolwiek zbędnych asocjacji. Monique Laurent pisze na ten temat: „...Rodin coraz bardziej eliminował części ciała mniej potrzebne dla oddania ruchu czy gestu...”¹⁹ Zadanie główne dla swojej sztuki artysta upatrywał w wiernym przekazaniu uczuć poprzez gesty i ruchliwość ciała.²⁰

Oprócz podkreślenia ekspresji, usamodzielnienie rąk w rzeźbach Rodina wywołuje potężny efekt symboliczny, co widzimy np. w rzeźbach „Ręka Boga”, „Katedra”, „Sekret”, etc. Ten efekt w dużej mierze zawdzięczamy autentycznemu symbolizmowi rąk, ponieważ nie są one jedynie anatomiczną częścią ciała, ale raczej substancją gestu, wyrażeniem naszych pragnień i uczuć. Ręce są częścią ciała o najbardziej bogatej treści symbolicznej oraz materią jednego z najdawniejszych systemów znakowych w historii ludzkości.

Nic, więc, dziwnego, że wraz z rozpowszechnieniem fotografii i nowych mediów w wieku XX ten autentyczny symbolizm rąk i gestu staje się w nich szeroko wykorzystywanym. Rola fotografii jest tu szczególnie ważna, ponieważ podkreśla fakt, iż ręce dla przekazania najgłębszych treści nie potrzebują żadnych dodatkowych środków. Wystarczy poprzez skierowanie na ręce obiektywu aparatu fotograficznego odrzucić wszystko, co jest zbędne, a one zaczną „mówić” i ta mowa będzie mową głęboko symboliczną. W polskiej sztuce drugiej połowy XX wieku jednym z najbardziej

¹⁸ M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991, s. 82. Wystarczy tu wspomnieć następujące dzieła: „Ręka skurczona z postacią błagającą”, „Ręce kochanków”, „Ręka Boga”, „Ręka diabła”, „Katedra”, „Sekret”, „Dwie prawe ręce” etc.

¹⁹ M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991, s. 20.

²⁰ Poeta R. M. Rilke, który w pewnym czasie był jednym z sekretarzy Rodina, napisał: „U Rodina są ręce, niezależne i małe, żyjące w oderwaniu od jakiegokolwiek ciała. Ręce, które się wznoszą, zirytowane i złe, ręce, które wydają się szczebrać pięcioma zjeżonymi palcami. Niektóre ręce chodzą, inne śpią, inne się budzą; są ręce kryminalne, przytłoczone ciężkim dziedzictwem, i ręce zmęczone, które już nic nie chcą – rzuciły się w kąt, jak chore bestie.” (M. B. Atienza, *Jak czytać sztukę*, Grodzisk Maz. 2007, s. 149).

doniosłych dzieł pod tym względem jest fotograficzny cykl Andrzeja Pawłowskiego, znany obecnie pod tytułem „Genesis”²¹. Artysta zawarł w nim zdjęcia własnych rąk na tle nieba, uzyskując taką moc symboliczną, iż po jakimś czasie cykl zatytułowany na początku „Ręce” decyduje przekształcić na słowno-obrazowy poemat „Genesis”, w którym odpowiednio porządkuje zdjęcia, dopełniając je fragmentami biblijnych wersów z Księgi Rodzaju²².

²¹ A. Pawłowski, *Genesis*, Kraków 1999.

²² Janusz Krupiński w swej monografii o „Genesis” Pawłowskiego też wskazuje na autentyczny symbolizm i rytualność gestu: „Uderza fakt, iż nawet wówczas, gdy ręka wykonuje najprostszą pracę jest czymś więcej niż tylko narzędziem. Pewne wyszukanie gestu ręki sprawia, że zwykła czynność, jak wydawałoby się czysto praktyczna i banalna, ukazuje się w swej rytualności. Gest nabiera samoistnej wartości, niezależnej od samej funkcji, od celu, któremu służy. Uwalnia się od konieczności życiowej, która była pierwotnym motywem jego pojawienia się. Ta schodzi na drugi plan. Bezwiedna ceremonialność. Wdzięk. Forma, której treścią nie jest funkcja, lecz uczucie. Gest ręki ma przecież formę, swą linię, dynamikę, postać (jak ma ją taniec, ciało).” Janusz Krupiński, *Intencja i interpretacja. Genesis Andrzeja Pawłowskiego*, Kraków 2001, s. 31.

Powstanie koncepcji

„Kształty uczuć” pod pewnym względem stanowią kontynuację wcześniejszego cyklu grafik, które zaprezentowałam na otwarciu przewodu doktorskiego w 2006 roku pod tytułem „Język obecności”. Pomimo różnic konceptualnych i technicznych, łączy ich temat główny, którym są ręce, oraz materiał, na którym zostały wycięte matryce, czyli linoleum. Ideą wspólną obu cyklów było ukazanie szerokiego spektrum znaczeń, które niesie ze sobą taki fenomen jak ludzkie ręce, natomiast różnią je aspekty, w których ten temat został ujęty. Jednym z głównych wątków „Języka obecności” były skomplikowane relacje między rękoma a otaczającym je światem materii²³, w „Kształtach uczuć”, natomiast, uwaga skupia się na relacji między gestem rąk a wyrażonym przezeń stanem wewnętrznym człowieka. A zatem, w celu wyjaśnienia koncepcji „Kształtów uczuć” oraz jej genezy warto powiedzieć chociaż kilka słów o grafikach, należących do pierwszego ze wspomnianych cykli.

W „Języku obecności” przedstawiłam ręce na tle czarnych, chaotycznie pokreskowanych powierzchni²⁴. Ręce niejako rodzą się z chaosu materii, wyodrębniają się, zachowując jednak z nią liczne więzi²⁵. Po wyłonieniu się, zaczynają one żyć własnym życiem, chociaż nieodłącznym od swego źródła, polegającym na nieustannym przekształcaniu na swoje podobieństwo otaczającego świata, który staje się w ten sposób niemal ich ciałem²⁶. Ten akcent na relacjach formalnych, na fizyczno-przestrzennych uwikłaniach kształtów rąk, był wzmocniony w „Języku obecności” pewnymi zabiegami natury technicznej – uproszczeniem i stylizacją faktur, dominacją linii, kreski, rysunku konturowego, rezygnacją z modelunku światłocieniem.

W trakcie pracy nad pierwszym cyklem zrodziła się idea „Kształtów uczuć”, serii grafik, w których chciałam ująć ten sam temat już nie w aspekcie relacji przestrzennych, lecz relacji między formą a jej znaczeniem. Polegała ona na przedstawieniu rąk, jako

²³ Stąd nazwa cyklu „Język obecności”, wskazująca na rolę rąk i dotyku w doświadczaniu rzeczywistości oraz kształtowaniu miejsca i poszerzaniu zasięgu naszej obecności w tym świecie.

²⁴ Powierzchnie te mogą symbolizować całość nieuporządkowanej materii.

²⁵ Wyrażam to poprzez skonstrastowanie „szorstkiej” faktury tła z „miękkimi” (plastycznymi) liniami rąk przy jednoczesnym upodobnieniu się (przenikaniu) tworzonych przez nie kształtów.

²⁶ Od pradawnych czasów człowiek i jego ręce są zanurzeni w materię świata i przekształcają ją na świat człowieka – sporządzają narzędzia, budują dom, uprawiają rolę. W ten sposób ręce człowieka poszerzają granice jego ciała, miejsca gdzie człowiek czuje się „u siebie”.

nieograniczonej powierzchni symbolicznej, gdzie wyrażają się stany wewnętrzne człowieka. Kluczowym staje się tu wymiar głębi, z właściwymi dla niego kategoriami – wewnątrz i zewnątrz, a wypowiedź artystyczna zmienia swój charakter, porzucając język uproszczonych form na rzecz przedstawienia ożywionej powierzchni pełnej niuansów uczuć. Zmienia się też sama struktura kształtów, których spójność odtąd ma polegać nie na ich granicach przestrzennych, lecz na jedności wyrazu.

W obecnym cyklu inną też jest przestrzeń, w której ręce się ukazują. Uczucia człowieka, ich charakter oraz sposób wyrażania, w dużej mierze są związane ze środowiskiem kultury. Na grafikach ręce otacza już nie chaos natury, jak w pierwszym cyklu, lecz draperia, która sama jest dziełem rąk ludzkich i która, tworząc wrażenie „ubrania”, staje się metaforą kontekstu kulturowego. Rola draperii nie polega tu na podkreśleniu kształtów przestrzennych, lecz na wyrażaniu treści emocjonalnych, dlatego nie ogarnia ona rąk w sposób, jaki to robi zwykłe ubranie, a staje się wraz z rękoma substancją gestu, ucieleśniającą życie wewnętrzne. Nacechowana emocjonalnie faktura draperii niejako współgra z ciałem rąk w procesie wyrażania uczuć, a fałdy podkreślają ich niuansy oraz obecny tu wymiar głębi.

Decyzje konceptualne dotyczące „Kształtów uczuć” spowodowały zmiany natury technicznej, z których najważniejszą jest zastosowanie innego sposobu cięcia – rytu punktowego, pozwalającego na osiągnięcie łagodnych przejść tonowych, modelunku światłocieniem oraz lekkości form²⁷. Z kolei, wykorzystanie na pełną skalę takiego ważnego środka wyrazu jak światłocienie stwarza możliwość ożywienia kształtów od wewnątrz, nadania im wyrazistości i głębi. W przypadku ludzkich rąk, światłocienie pozwala na bardziej szczegółowe odtwarzanie faktury ciała, charakterystycznych napięć mięśni, podkreślenie ruchu wewnętrznego. Nie jest ona tylko środkiem, który pozwala uwydatnić przestrzenną budowę ciał. Co najmniej od czasów Caravaggio i Rembrandta

²⁷ Znajomość tego sposobu opracowania matrycy zawdzięczam Grzegorzowi D. Mazurkowi. Niektóre wiadomości na temat historii rytu punktowanego są np. w: M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej*, Warszawa 2000. s. 275, oraz A. Krejča, *Techniki sztuk graficznych*, Warszawa 1984, s.74-79. Korzenie tego sposobu opracowania matrycy można odnaleźć nawet w wieku XV, zwłaszcza w rycinach groszkowych, a wcześniej – w technikach złotniczych. W linorycie ta metoda znalazła największe uznanie właśnie wśród artystów polskich, pierwsze w Polsce linoryty punktowe w czystej postaci wykonał Józef Gielniak (informacją dotyczącą historii rytu punktowego w technice linorytu podzielił się ze mną Krzysztof Szymanowicz).

światłocień jest uznawany za bardzo ważny czynnik, zwiększający wyrazistość emocjonalną dzieła.

Takie „ożywienie” rąk, wypełnienie ich treścią uczuciową jest wzmocnione przez zastosowanie kontrastu pomiędzy czernią otaczającej je przestrzeni a światłem, które wypełnia ręce i draperie. Kontrast czerni i bieli staje się w „Kształtach uczuć” czynnikiem kompozycyjnym, modelującym przestrzeń graficzną – hierarchizuje jej części, zadając kierunek spojrzeniu widza oraz wskazując miejsce skupienia jego uwagi.

W aspekcie emocjonalnym wyraźny kontrast podkreśla napięcie wewnętrzne, które towarzyszy uczuciom człowieka, przedstawionym na grafikach cyklu. Czerń dookoła daje się również odebrać jako symbol otaczającego nas świata, w którym subtelność, a nawet kruchość życia wewnętrznego poddawana jest nieustannym próbom, często jest także zagrożona. Uczucia, przejawiające się na zewnątrz, za pomocą kształtów cielesnych, niejako pokonują opór, przekraczając granicę dwóch światów – psychicznego i fizycznego. Ten opór ma zatem charakter metafizyczny, ale również psychologiczny, ukazuje się on w efekcie „niewidzialności”, polegającym na tym, iż uczucie pozostaje niezauważalnym dopóki nie przejawia się na zewnątrz w sposób wyraźny. Musi ono niejako rozjaśnić mrok, zabłysnąć własnym światłem wewnętrznym.

Opracowanie matrycy

W tym miejscu stosownie będzie powiedzieć kilka słów o przebiegu pracy nad matrycą, gdyż widzę w niej wiele wspólnego ze wspomnianym „rozjaśnieniem mroku” przez wewnętrzne światło ludzkiego uczucia. Mając przed sobą czarną powierzchnię linoleum (pokrytą farbą w celu uzyskania podczas pracy wyraźniejszego kontrastu z częścią wyciętą), zaczynałam pracę od draperii, omijając najpierw jej ciemne partie. Stopniowo dodawałam punkty, rozjaśniając w ten sposób coraz bardziej płaszczyznę i tworząc „tło” dla ukazania rąk. Później, w trakcie pracy nad rękami, wycinałam też najpierw miejsca najjaśniejsze i za pomocą kolejnych „warstw światła” wydobywałam na powierzchnię każdą najmniejszą żyłkę lub mięsień, powoli niby ożywiając martwą materię. Zatem nie czułam już, że mam do czynienia *tylko* z matrycą, z której dopiero później ma powstać gotowe dzieło, uświadomiłam sobie swój żal, że w niedalekiej przyszłości proces tworzenia odbitek nieuchronnie zniszczy jej obecny urok.



Różne stadia powstania matrycy „Phobos”

Opis prac

Artysta posługujący się językiem symbolicznym nie posiada przed ukończeniem swojej pracy pełnej i ostatecznej wizji tego, co ma powstać na skutek jego wysiłku twórczego. Nawet po jej wykonaniu, musi być świadom tego, że jego prace tworzą hermeneutyczną przestrzeń, otwartą na najróżniejsze interpretacje, a jego własna jest tylko jedną z nich. Wybór gestów w tym cyklu był wynikiem pragnienia pokazania nie tylko konkretnych stanów wewnętrznych człowieka, lecz też złożoności, która je cechuje, a wykorzystanie greckich terminów w tytułach poszczególnych grafik było spowodowane wieloznacznością powstałych przedstawień. Takie pojęcia jak *pathos*, *phobos*, *eleos*, *lite*, *eros*, *agape* czy *apatheia* wiele razy przez wieki zmieniały swoje odcienie znaczeniowe tak, że teraz już nie da się nadać im jednolitego sensu. Są niejako nazwami archetypów życia uczuciowego człowieka, pozwalającymi nie zawęzić przestrzeni rozumienia poszczególnych dzieł. Kolejność grafik w niniejszym cyklu nie jest przypadkowa, odpowiada ona interpretacji, która zrodziła się już w trakcie pracy. W przyjętej kolejności grafiki przedstawiają ewolucję uczuć człowieka, jako istoty rzuconej w wir własnych namiętności (*pathos*) i szukającej drogi do spokoju i wyciszenia (*apatheia*). Owa droga zaczyna się od uczuć gniewu (*menis*) i strachu (*phobos*), prowadząc przez uświadomienie sobie konieczności skruchy (*lite*) i miłosierdzia (*eleos*) aż do wzrastania w miłości (*eros* i *agape*). Przyjrzyjmy się uważniej poszczególnym dziełom.

1. „Pathos” i „Apatheia”

Ułożone w poziomie grafiki „Pathos” i „Apatheia” są obramowaniem całego cyklu. Ich nazwy wskazują nie tyle na konkretne uczucia ile na ogólne cechy kondycji człowieka: z jednej strony jego rzucenie w wir namiętności, z drugiej – upragnioną możliwość wyciszenia, wydobywania się z owego wiru.

Pathos w języku greckim to słowo nader wieloznaczne. Jest ono związane z czasownikiem *paskhō* – „cierpieć”, „doświadczać”, i nieco dalej z łacińskim *patior*, od

którego pochodzą np. słowa „pasja”, „pasywny”²⁸. Lecz w języku starogreckim słowo to miało też znaczenie bardzo zbliżone do współczesnego słowa „emocja” oraz mocniejszego wyrazu – „namiętność”. Zatem pierwsza grafika omawianego cyklu symbolizuje emocjonalno-uczuciowy charakter ludzkiej egzystencji, tę dominującą rolę, którą odgrywają w niej namiętności.

Od dawna uważano, iż ta szczególna kondycja, stwarzając możliwość doznania różnego rodzaju rozkoszy, jednocześnie staje się przyczyną największych niepowodzeń i katastrof w życiu człowieka. Jest ona czynnikiem, decydującym o jego losie, sensowności czy absurdalności jego życia, jego szczęściu czy klęsce. Więc, każda sztuka, która chciałaby wyrazić istotę ludzką, musiałaby przejrzeć się tej jego właściwości. Nic dziwnego, że *pathos* jeszcze w starożytności staje się też pojęciem estetycznym, jednym z najważniejszych w teorii sztuki, zwłaszcza sztuki literackiej²⁹, która wówczas, niejako kompensując wielkie zafascynowanie plastyków ludzkim ciałem, próbowała poznać i wyrazić duszę człowieka oraz jego los życiowy. Gra ludzkich namiętności, która będzie najciekawszym tematem dla wielu mistrzów europejskiej sztuki nowoczesnej, już od czasów Homera i twórców tragedii, była w centrum uwagi artystów³⁰. A zatem, w celu podkreślenia egzystencjalnego znaczenia patosu, ale też jego roli w sztuce dramatycznej, nadałam tej grafice w dużej mierze charakter teatralny, a nawet ukryłam w niej aluzję do jednej z najbardziej znanych tragedii w literaturze światowej.

Z kolei *apatheia*, temat końcowej grafiki cyklu, ma niewiele wspólnego ze zwykłym stanem wewnętrznym człowieka, a tym bardziej z jakąkolwiek grą lub teatrem, jest raczej pewną idealną antytezą *pathosu* – nie punktem wyjścia, lecz punktem dojścia, upragnionym spokojem. Swoje rozumienie, jako celu ludzkiego życia, kondycję pełną szczęśliwości, *apatheia* uzyskuje już w myśleniu starożytnym, w którym jest postrzegana jako stopniowe uwolnienie się od jakichkolwiek namiętności³¹. Kultura chrześcijańska nadaje jej jeszcze głębszą treść, ponieważ widzi w niej nie tylko

²⁸ Wszystkie te słowa zakorzenione są w prehistorycznym **pa-* o ogólnym sensie „cierpieć”. Zob. D.Konstan, *The The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006, s. 3.

²⁹ Por. rolę *pathosu* w teorii tragedii Arystotelesa.

³⁰ Por. kompozycyjną rolę gniewu w poematach Homera, znaczenie namiętności, jako podstawy intrygi i jej rozwinięcia w wielu tragediach starożytnych.

³¹ Por. jej rolę w filozofii stoickiej.

uwolnienie od namiętności, lecz także oczyszczenie ich natury, uporządkowanie całego świata uczuciowego człowieka. Droga do *apatheii* staje się tu drogą miłości i cierpienia – a więc drogą przez *pathos*. Tradycja chrześcijańska nadaje *apatheii* też specyficzny kontekst śmierci, nie tylko fizycznej, lecz również metafizycznej – gdyż człowiek spragniony Boga, musi odrzucić wszystkie rzeczy doczesne i niejako „umrzeć” dla świata ziemskiego. Wzór takiej śmierci chrześcijaństwo odnajduje w śmierci Chrystusa na krzyżu, w której *pathos* i *apatheia* łączą się, otwierając drogę zbawienia dla człowieka. Dlatego w mojej „Apatheii” oprócz spokoju i wyciszenia, wyrażanych gestem rąk, łatwo też odnaleźć odniesienie do tematów pasyjnych, zwłaszcza układ draperii tworzy wyraźną aluzję do całunu, który jest symbolem śmierci Chrystusa.

2. „Menis” i „Phobos”

Gniew i strach – są to emocje chyba najbardziej uniwersalne. Wystarczy ogólne spojrzenie na badania etnograficzne lub historię refleksji psychologicznej, żeby uznać, że opis tych emocji oraz ich pojmowanie mają dużo podobieństw u różnych ludów i w różnych epokach. Te emocje, jak się uważa, są mocno związane ze zwierzęcymi reakcjami na niebezpieczeństwo lub różnego rodzaju przeszkody na drodze do jakiegoś celu i są niezbędne dla przetrwania człowieka. Z punktu widzenia psychologii mają one znak negatywny, ponieważ najpierw związane są z bólem i cierpieniem, dopiero w drugiej kolejności mogą przynieść satysfakcję albo z powodu kompensacji (w zemście) albo z powodu uniknięcia (w ucieczce) towarzyszących im czynników negatywnych.

Lecz owe emocje, jako przeżycia ludzkie, oprócz swego charakteru biologicznego posiadają głęboki wymiar kulturowy, zwłaszcza etyczny i estetyczny. Wystarczy wspomnieć tu, iż dwa największe dzieła epickie w europejskim kręgu kulturowym – poematy Homera – są tak naprawdę opisem skutków ludzkiego i boskiego *menis*: „Iliada” – gniewu Achillesa, „Odyseja” – gniewu Posejdona. *Menis* i *phobos* spośród innych emocji są też emocjami o najbardziej dramatycznym charakterze, dlatego akcja wielu tragedii i dramatów w literaturze światowej oparta jest właśnie na nich.

W „Kształtach uczuć” grafiki „Menis” i „Phobos” też cechuje większy dramatyzm i napięcie, widoczne tak w wyraźnym oporze draperii, rozdzierającym ją dłońmi, jak i w charakterystycznym układzie rąk w kształcie krzyża.

3. „Lite” i „Eleos”

Słowo *lite* w języku starogreckim ma znaczenie prośby, ale też modlitwy. Spokrewnionym z nim jest wyraz *litaneia* – błaganie, od którego pochodzi łacińskie *litania*, używane też w polskim słownictwie religijnym. *Litai* – dla starożytnego greka to są boginie modłów o przebaczenie, do których namawia człowieka skrucza oraz uświadomienie swych złych czynów, spowodowanych pychą i zaślepieniem³². Chodzi, więc, tu o pewnego rodzaju pokorę, o wyznanie błędów. Ale poczucie pokory towarzyszy nie tylko modlitwie do Boga, lecz też zwykłej prośbie, zwróconej do człowieka³³, widzimy, bowiem, iż prośba jest związana z pewnym aktem wewnętrznym, który moglibyśmy nazwać „pochyleniem” – niejako uznaniem wyższości tego, do którego jest ona kierowana. Ten akt wymaga, z jednej strony, uprzedniego otwarcia człowieka na drugiego, dowartościowanie go, z drugiej zaś – uznania tego, że jestem w potrzebie, a więc uznania swej własnej niedoskonałości i niewystarczalności. W swojej grafice zatytułowanej „Lite” próbuję oddać tę sytuację oraz towarzyszące jej uczucia przez pochylenie rąk do dołu w błagalnym geście, w dużej mierze analogicznym do ruchu pochylonej głowy. Puste dłonie stają się też symbolem uznania własnego ubóstwa i nędzy.

Z otwarciem na drugiego człowieka jest z kolei mocno związane miłosierdzie (*eleos*), które ma podwójną naturę – jest ono nie tylko uczuciem, lecz też czynem – wyjściem z pomocą naprzeciwko innej osobie. Miłosierdzie jest darem i jednocześnie odpowiedzią na prośbę, pochodzącą ze strony drugiego człowieka, często prośbę niewysłowioną. W „Eleos” tworzę obraz wsparcia, które człowiek nadaje bliźniemu, symbolizowanemu spadającą do dołu draperią, niejako opierającemu się na podanych mu rękach. Jednocześnie ten pionowy układ kompozycyjny może też przypominać

³² Zob. Homer, *Iliada*, Pieśń IX, 502-512.

³³ M. Nédoncelle, *Prośba i modlitwa*, Kraków 1995, s. 79-88.

pochodnię lub jasny strumień światła, wyłaniający się z dłoni i symbolizujący duchowe wzniesienie związane z czynem miłosierdzia i pomocy.

4. „Eros” i „Agape”

Stosunek tych dwóch grafik w wielu aspektach przypomina stosunek „Lite” i „Eleos”. Jak widzieliśmy w powyższych rozważaniach, niemożliwe jest otwarcie na drugiego człowieka bez uświadomienia sobie własnej niewystarczalności, czyli dawanie niemożliwe bez prośby; podobnie też droga do ofiarności *agape* przebiega przez pragnienie *erosu*. Różni natomiast te dwie pary grafik zdecydowanie bardziej osobowy i intymny charakter uczuć *erosu* i *agape* wobec pewnego „społecznego” zabarwienia *lite* i *eleos*.

Eros od zawsze miał charakter miłości-pragnienia³⁴. Później znalazło to swoje odzwierciedlenie w rozważaniach teoretycznych, charakteryzujących go, jako dążenie do tego, czego mu brak, a więc jako symbol ubóstwa spragnionego najwyższych dóbr³⁵. Pod tym względem *eros* jak i prośba jest uznaniem swej potrzeby i otwarciem się na to dobro, którym jest dla nas inny człowiek. *Eros* otwiera drzwi do wnętrza innego człowieka, pozwala go poznać, „wejść” w niego i stać się jednością. W moim „Erosie” na to otwarcie bezpośrednio wskazuje rozchylenie draperii, wpuszczające nas do środka oraz powstała w tym miejscu pustka, symbolizująca potrzebę wypełnienia. Samo to pragnienie, gdy skierowane jest na coś dobrego jest dobrem, ponieważ kieruje człowieka na drogę wstępującą, drogę doskonalenia się, dającą człowiekowi poczucie szczęścia.

Z innej zaś strony, przez ten swój zdobywczy charakter, skierowany na własne dobro, a nie na dobro drugiego człowieka, *eros* jest narażony na niebezpieczeństwo przybrania kształtów egoizmu i chciwości. Sposobem na uniknięcie takiego zwyrodnienia jest dla niego zmiana kierunku: z pozyskania dóbr na ich udzielenie,

³⁴ Sam ten wyraz pierwotnie oznaczał tyle, co obezwładniające pragnienie. Właśnie tak, jako rzeczownik pospolity, nie jako imię bóstwa, używa go Homer (zob. Kubiak Z., *Afrodyta i Eros* [w:] *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa, 2003.)

³⁵ Por. charakterystykę *erosu* w dialogu Platona „Uczta”.

a więc przekształcenie się w *agape*. W odróżnieniu od *erosa*, *agape* jest miłością „pełną”, której nic nie brak, która nie stara się niczego pozyskać, tylko sama daje. Niedostatek staje się nadmiarem, ofiarującym siebie w akcie miłości. W grafikach symbolizujących te uczucia przeciwstawiłam z jednej strony czarne rozwarcie draperii, które może nawet przypominać czarną dziurę w kosmosie, pochłaniającą wszystko, co zbliża się do niej, z drugiej zaś – kłębek lśniącej światłem materii ogarniętej kochającymi rękami. A więc dwa kształty umieszczone obok siebie: puste nierówne koło i wypełniona kula, z których ostatnia jest kształtem doskonałym, przedstawiającym pełnię bytu, pierwsze, natomiast, tylko pragnie owej doskonałości. Miłość „wstępująca” i miłość „zstępująca”³⁶, a razem – droga spełnienia się, prowadząca do pokoju i światła wewnętrznego, do uwolnienia się spod władzy własnych namiętności, droga ku *apatheii* wypełnionej światłem *agape*.

³⁶ Papież Benedykt XVI, Encyklika „Deus caritas est” (http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est_pl.html)

Bibliografia

1. Atienza M. B., *Jak czytać sztukę*, Grodzisk Maz. 2007.
2. Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000.
3. Chrzanowski T., *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Warszawa 1985.
4. Eco U., *Historia piękna*, Poznań 2005.
5. Hanna und Ilse Jursch, *Hände als Symbol und Gestalt*, Berlin 1960.
6. Ridgway B. S., *Hellenistic Sculpture I: The Styles of Ca. 331-200 B.C.*, Madison 2001.
7. *Historia sztuki świata*, tt.1, 3, 5. Warszawa 1999-2000.
8. Konstan D., *The The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006.
9. Krejča A., *Techniki sztuk graficznych*, Warszawa 1984.
10. Krupiński J., *Intencja i interpretacja. Genesis Andrzeja Pawłowskiego*, Kraków 2001.
11. Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa, 2003.
12. Lambert G., *Caravaggio*, Warszawa 2005.
13. Langer S. K., *Feeling and Form*, New York 1953.
14. Laurent M., *Rodin*, Warszawa 1991.
15. McNiven T. J., *Fear and Gender in Greek Art*, w: *Reading the Body: Representations and Remains in the Archaeological Record*, Philadelphia 2000.

16. Muellner L., *The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic*, New York 2005.
17. Nédoncelle M., *Prośba i modlitwa*, Kraków 1995.
18. Pawłowski A., *Genesis*, Kraków 1999.
19. Tatarkiewicz Wł. *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006.
20. Tatarkiewicz Wł., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.

21. Виппер Б. Р., *Введение в историческое изучение искусства*, Москва 1985.
22. Всеобщая история искусств, т.1, Москва 1956.
23. Падалка В. В., *Катарсис етичний та естетичний*, w: *Магістеріум. Історико-філософські студії*, #3, Київ 2000.
24. Шмітт Ж.-К., *Сенс жесту на середньовічному Заході*, Харків 2002.