

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 1 (112) styczeń

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 1 (112) styczeń

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies**

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacja o zebraniu

Recenzja:

Natalia Barbarska, *Sto lat surrealizmu w literaturze – wystawa w Paryżu*

Artykuły:

Oriana Baścik, *W sidłach obsesji – rozważania nad twórczością kompulsywną*

Marianna Lis, *Wędrówki Panjiego*

Nowa książka

ZAPROSZENIE

Zarząd

zaprasza w dniu 2 marca 2022 o godzinie 18 do własnej siedziby

na wykład dr Anastazji Buttitty (ASP, Warszawa; PISnSŚ)

RENESANSOWA BIŻUTERIA WENECJI

Natalia Barbarska

Sto lat surrealizmu w literaturze – wystawa w Paryżu

W stulecie publikacji „Pól magnetycznych”, pierwszego tekstu surrealistycznego, francuska Biblioteka Narodowa (BNF) zorganizowała wystawę „Wynalazek surrealizmu – od *Pól magnetycznych* do *Nadji*”, pierwsze tak duże wydarzenie poświęcone surrealizmowi w historii BNF. Obchody stulecia zbiegły się z pozyskaniem do zbiorów biblioteki kilku ważnych dokumentów. W 2017 roku do BNF trafił rękopis „Nadji” André Bretona, przez długi czas uznawany za zaginiony. W lipcu 2019 biblioteka zakupiła notatnik prowadzony przez Leonę Delcourt, mużę pisarza, będącej pierwowzorem tytułowej bohaterki powieści. Całość dopełnił zakup notatnika Bretona, wystawionego na sprzedaż w listopadzie 2019, w którym zawarte są notatki przygotowawcze do „Nadji”, a który aż dotąd był całkowicie nieznany badaczom.

„Nadja” stała się więc naturalną klamrą dla wystawy, której narracja prowadziła od odkrycia zapisu automatycznego, przez entuzjastyczne eksploracje podświadomości i snów, po mroczne aspekty surrealistycznych eksperymentów, których właśnie „Nadja” stała się symbolem. Takie ujęcie wystawy – prześledzenie rozwoju surrealistycznych form literackich w wydanych tekstach – określiło zarazem jej ramy czasowe: od 1918 – daty powstania „Pól magnetycznych” do 1928 – publikacji „Nadji”.

Na wystawie zebrano ponad 200 unikatowych obiektów, wiele z nich eksponowanych po raz pierwszy: zdjęć, publikacji, rękopisów, notatek, *cadavres exquis*, tekstów i rysunków automatycznych, kolaży, katalogów wystaw, ulotek, dadaistycznych i surrealistycznych czasopism, ich makiet, listów, liścików i bilecików. Pokazano obiekty ze zbiorów BNF i uniwersyteckiej Biblioteki Literackiej Jacques’a Douceta. Ta druga instytucja, będąca współorganizatorem wystawy, posiada znaczne zbiory związane z surrealizmem, wywodzące się z kolekcji Jacquesa Douceta,

mecenasa, bibliofila, jednego z pierwszych paryskich *couturiers*, blisko związanego z André Bretonem i Louis Aragonem.

Mnogość różnorodnych i świetnie dobranych tekstów zamieniła wystawę w opowieść, swoiste doświadczenie surrealistyczne, wehikuł, za pomocą którego odbiorca zanurzał się w surrealistyczną poetykę, humor, melancholię, bunt, marzenie, prowokację, wreszcie meandry choroby umysłowej. Ta strategia kuratorska okazała się podwójnie skuteczna – wszak w myśl Bretona „akt surrealistyczny” to nie tyle działanie artystyczne, ile działanie w życiu. Surrealizm to światopogląd, sposób bycia, patrzenia i tworzenia. Wystawa odzwierciedlała to doskonale.



il. 1. „Wojna i nowy duch” – pierwsza część wystawy „Wynalazek surrealizmu – od *Pól magnetycznych do Nadji*”.

Rozpoczynał ją niepozorny świstek papieru. Karteczka o wymiarach 10x10 cm, pieczołowicie przechowywana w zbiorach BNF, z zapisanym przez Bretona zdaniem: „ale Guillaume Apollinaire właśnie umarł”. Był to liścik do

Aragona napisany w dniu śmierci Apollinaire'a, kilka dni przed podpisaniem traktatu pokojowego w 1918 roku. Rok wcześniej, w grudniu 1917 w Café de Flore, Apollinaire wygłosił odczyt „*L'esprit nouveau*” („Nowy duch”). „Gustaw Apollinaire właśnie umarł”, a koniec wojny, czasowo zbieżny z tą śmiercią, wyznaczył cezurę nowej epoki. Liścik Bretona staje się zatem znakiem tej przemiany, tak jak jego nośnik – mizerny skrawek papieru - zapowiada nowe, nierzadko efemeryczne, formy wyrazu.



il. 2. Dadaistyczne korzenie surrealizmu: performans, poezja, absurd, żart.

Naturalną kolejną rzeczą tematem pierwszej części wystawy, badającej początki literackie surrealizmu, stał się dadaizm. Genealogiczne drzewo surrealistyczne sięga korzeniami do dwóch awangardowych spektakli z 1917 roku: „*Parade*” Jeana Cocteau i „*Les mamelles de Tiresias*” Apollinaire’a. Na wystawie pokazano zarówno bruliony tekstów i partytury obu utworów, jak i zrekonstruowane kostiumy projektu Picassa do sztuki Cocteau. Został przywołany również dadaistyczny wiersz Hugo Balla „*Gadji beri bimba*”. Umieszczenie na wystawie nagrania tego wiersza w interpretacji

współczesnych aktorów wzmacniało przekaz o nowym sposobie funkcjonowania awangardowego tekstu - na pograniczu teatru i performansu.



il. 3. Nowe formy surrealistycznych tekstów: kolaże, sny, zapis automatyczny.

Wystawa przeprowadziła nas dalej przez rozliczne numery czasopism „Littérature”, „Dada” i „391”, listy poetów, wypełniane przez nich humorystyczne kwestionariusze, pierwsze kolaże tekstów. Wszystkie te formy literackie, jeszcze dadaistyczne w swej absurdalności i spontaniczności, zaprowadziły ich twórców do odkrycia i eksploracji zapisu automatycznego oraz marzeń sennych.

Te nowe strategie narracyjne stały się tematem drugiej części wystawy, w dużej mierze poświęconej „Polom magnetycznym”. Wyeksponowano zarówno rękopis tekstu, jak i pierwsze wydanie. Rękopis, pisany na dwie ręce przez Bretona i Philippe’a Soupault, odnaleziony w 1983 roku i przedrukowany w 1988 przez wydawnictwo Lachenal, pozwala prześledzić twórczy proces pierwszego tekstu *par excellence* surrealistycznego. Odkrycie rękopisu,

którego autentyczność potwierdził żyjący jeszcze wówczas Soupault, umożliwiło skonfrontowanie go z opisem automatycznego pisania „Pól magnetycznych”, podanym przez Bretona w dzienniku: *„Wypełniamy strony i strony pisaniem bez tematu, obserwujemy jak dzieją się na nich rzeczy, o których nawet nie śniliśmy, dokonują się najbardziej tajemnicze zespojenia, poruszamy się niczym w baśni”*¹. Tekst, pisany na rozlicznych luźnych kartkach ze szkolnego zeszytu w linie, pisany jest od górnej linii i pokrywa całą szerokość kartki. Jest w nim niewiele skreśleń, najczęściej bieżących.

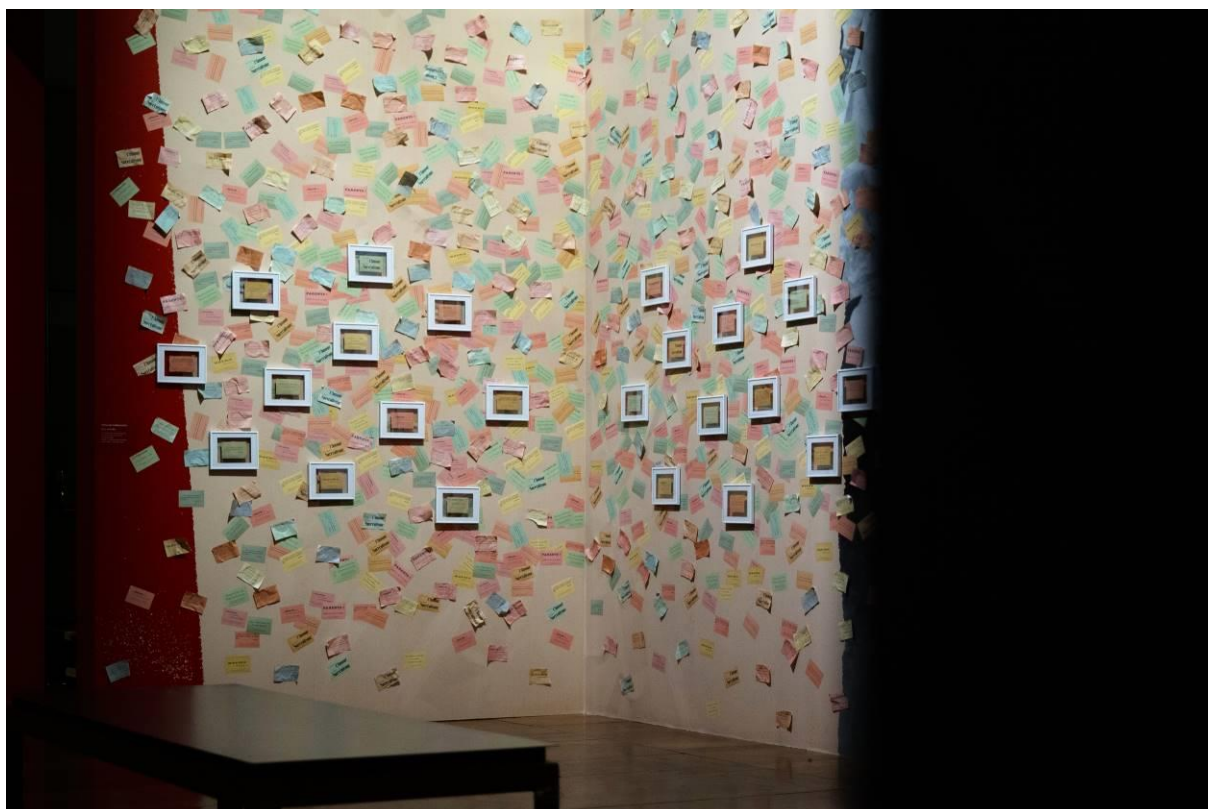


il. 4. Osobna część wystawy została poświęcona powstaniu „Pól magnetycznych” oraz manifestom.

Zasadą automatycznego zapisu była szybkość, porównywana przez Jacqueline Chénieux-Gendron – konsultantkę naukową wystawy – do tańca derwiszów. Miał zapewnić zarazem stan oszołomienia, przejrzystość procesu twórczego i zapobiec cenzurze świadomości. Osobną pracą było

¹ Za J. Chénieux-Gendron, *L'Invention de l'automatisme et du rêve comme discours*, w: I. Diu, B. Stoll, O. Wagner (red.) *L'Invention du surréalisme. Des Champs Magnétiques à Nadja* [kat.wyst.], Bibliothèque nationale de France 17 listopada-7 lutego 2021, s. 58, tłum. NB.

przygotowanie tak powstałego tekstu do druku, co wymagało połączenia poszczególnych fragmentów, splecenia ich w całość oraz wprowadzenia nieznaczących uzupełnień. Pierwsze wydanie zostało opracowane przez Bretona i ukazało się w lipcu 1920 roku (wydawnictwo Au Sens Pareil), jednak fragmenty były drukowane już wcześniej, od września 1919 roku, w czasopismach „Littérature”, „391”, „Dadaphone”, „Proverbe”.



il. 5. *Papillons* – Surrealistyczne wlepki, wydrukowane w grudniu 1924 przez Biuro Badań Surrealistycznych.

Strategia automatycznego pisania otworzyła nowe możliwości literackie i plastyczne. Ich bogactwo ukazywały kolejne przestrzenie ekspozycyjne: czarujące *cadavres exquis* Louisa Aragona i Roberta Desnosa, zeszyt automatycznego pisania Aragona, kolaże Maxa Ernsta (*La Femme 100 têtes*) oniryczne rysunki André Massona i Roberta Delaunay, rayogramy Man Raya, zapiski snów Benjamin Péreta, Roberta Desnosa i René Crevela. Zespoleń sennych widziadeł i różnorodnych kształtów ze słowami i pojęciami tworzy w surrealizmie ulotne, niedookreślone obrazy. Ich znaczenie wydaje się jednocześnie bliskie i umyka. Pozostaje po nim ślad – rysunek lub

absurdalne zestawienia pojęć. Jak pisała Simone Kahn, przyszła żona Bretona, do kuzynki: „Dzieją się tu rzeczy niebywale. Możesz je zrozumieć jedynie będąc tutaj.”².



il. 6. *Papillons* – Surrealistyczne wlepki, wydrukowane w grudniu 1924 przez Biuro Badań Surrealistycznych.

Istotna część wystawy w Bibliotece Narodowej została poświęcona sformalizowaniu tych wszystkich działań artystycznych i nadaniu im ram teoretycznych. Pośród mnóstwa czasopism, publikacji i druków ulotnych dokumentujących paryski pobyt Tristana Tzary i „sezony dadaistyczne” z 1920 i 1921, pokazano tu także pierwszą ulotkę-manifest „*Dada soulève tout*” ze zbiorów BNF, fotograficzną dokumentację pierwszych spektakli surrealistycznych z pogranicza teatru i happeningu, m.in. z procesu Barrèsa oraz z wizyty w kościele Saint-Julien-Le-Pauvre. Zdecydowanym highlightem tej części wystawy były jednak tzw. *papillons* – 16 surrealistycznych wlepek, wydrukowanych w grudniu 1924 przez Biuro Badań Surrealistycznych, powstałe miesiąc wcześniej (z kolekcji BNF i Biblioteki im. Kandinsky’ego w

² Tamże, s. 56.

Centrum Pompidou w Paryżu). Celem Biura było zbieranie wszelkich form zdolnych uchwycić nieświadomą aktywność ducha, a jedną z pierwszych działalności było rozpowszechnienie kartoników 7x10 cm, wydrukowanych na kolorowym papierze (arkusze żółty, zielony, różowy). Zostały one poprzyklejane na rozlicznych ścianach budynków, kioskach i słupach w różnych częściach Paryża. *Papillons* zawierały niejasne aforyzmy, prowokacyjne, wulgarne żarty, nonsensowne sentencje: „Jeśli kochacie miłość, pokochacie surrealizm”, „RODZICE! Opowiadajcie dzieciom wasze sny”, „Ci, którzy nie widzą, pomyślcie o tych, którzy widzą”. Pełne humoru, prowokacyjne wlepki stały się „najprostszym aktem surrealistycznym”, opisanym przez Bretona w „Manifestie surrealizmu”. Miał on polegać na wyjściu na ulicę z rewolwerem trzymanym na wysokości brzucha i strzelaniu z niego do przypadkowych ludzi.

„Manifest” ukazał się kilka dni po wlepkach, w grudniu 1924, nakładem wydawnictwa Sagittaire i był drugim, po *papillons*, highlightem tej części wystawy. Pokazano egzemplarz nr 9 z 10 wydrukowanych sztuk.

Jednak najciekawsze, bo najmniej znane obiekty, znalazły się w ostatniej, czwartej części wystawy, poświęconej idei szalonej miłości, rozwijanej przez surrealistów w teorii, literaturze i malarstwie. Jej najpełniejszy, najbardziej symboliczny wyraz stanowi „Nadja” – powieść Bretona, wydana przez Gallimard w 1928 roku, jeden z najważniejszych tekstów literackich francuskiego surrealizmu. Powieść jest zapisem relacji z Leoną Delcourt, przypadkowo spotkaną przez Bretona kobietą o magnetyzujących oczach i niestabilnej psychice, która używała imienia Nadja. Breton spotykał się z nią od 4 do 13 października 1926, relacja trwała jednak aż do lutego 1927. Emocjonalna i psychiczna intensywność tego spotkania spowodowała pogłębienie się choroby psychicznej Nadji, która wkrótce po rozstaniu z pisarzem, została umieszczona w szpitalu Perray-Vaucluse pod Paryżem, potem w Bailleul, gdzie zmarła w styczniu 1941.

Geneza tekstu Bretona i przebieg relacji z Nadją jest dość dobrze zbadany przez historyków literatury, jednak to właśnie niedawno odkryte dokumenty pozwalają na ponowne, głębsze odczytanie tekstu, zrewidowanie historii jego bohaterki oraz ponowną ocenę psychologicznych eksperymentów

artystycznych surrealizmu. Mimo że wielu badaczy podkreślało dwuznaczną etycznie postawę Bretona względem Nadji, przeważał jak dotąd fikcyjny aspekt tekstu, a historię bohaterki odtwarzano jedynie na podstawie opowieści Bretona. Odkrycie notatnika pisanego przez Nadję w 2019 roku i zestawienie go z odnalezionymi w tym samym okresie notatkami wstępnymi pisarza, powstałymi bezpośrednio pod wpływem świeżo zakończonej relacji, pozwalają badaczom zmienić perspektywę i narratora tej opowieści.

Kuratorzy częściowo podjęli się tej pracy, koncentrując się na wyeksponowaniu głosu Nadji – jej listów, zapisków, fotografii, rysunków, autoportretów, odręcznych liścików, miłosnych wyznań. Teksty Nadji zostały zrównane tu z tekstami literackimi surrealistów. Uderza ich autentyczność. Są prawdziwie spontanicznym zapisem chorego umysłu i jako takie stają się subwersywne wobec surrealizmu, obnażają techniki surrealistycznego pisania jako naiwne i... bezmyślne.

Na tydzień przed ostatecznym zamknięciem w szpitalu psychiatrycznym, Nadja skreśliła ostatni list do Bretona: *„Idź dziś jutro rano. Dojdiesz do pętli. Będę tam. Trzeba postarać się być razem – i samymi. Spojrzenie bogów należy do ciebie. Bagatela. (...) Czy jest Pani dobrze wykształcona (przeciętnie). Czy zna Pani własną geografię (nie). Czy jest Pani dobrą psycholożką? (dość dobrą). Czy może mnie Pani natychmiast poinformować (nie). Co chce Pani w zastaw? Nie wiem, czego Pan ode mnie chce.”*³

Wystawa *„L’Invention du surréalisme. Des Champs Magnétiques à Nadja”* Bibliothèque nationale de France, 19 maja-15 sierpnia 2021 Kuratorzy : Berenice Stoll, Olivier Wagner, Isabelle Diu. Fotografie : © Élie Ludwig (BNF).

³ Nadja, *szkic listu do André Bretona*, 14 marca 1927, ołówek na papierze, 15x19,5 cm, BnF, Manuscrits, NAF 28994 (1), tłum. NB.

Oriana Baścik

W sidłach obsesji – rozważania nad twórczością kompulsywną

W świecie sztuki napiętnowanej konwencjami pozornie nie ma już miejsca na odstępstwa od pewnych narzuconych reguł. Aby artysta mógł wykraczać poza ramy systemu, musi najpierw dobrze je poznać i przyswoić. Ludzie instynktownie obawiają się inności czy zachowań zakrawających na szaleństwo, doszukując się w nich zagrożenia lub odczuwając dyskomfort. Są to założenia uogólniające, mimo wszystko jednak prezentujące rzeczywiście istniejący stan rzeczy. Naturalnie bowiem istnieje pewne poparcie dla odmienności, natomiast wciąż jest to mniejszość w zestawieniu z całokształtem odbioru działań artystycznych przez ogół.

Obsesję w sztuce można uznać za jedną z takich anomalii w obrębie twórczości, odbieraną w sposób nieoczywisty, ponieważ przy pierwszym kontakcie może pozostawać nieprzystępna i niezrozumiała. Jednakże w swej obłędnej charakterystyce zwraca na siebie uwagę, otwierając szerokie pole do podważania artystycznych konwencji ze względu na konotacje z twórczością nieprofesjonalną.

Osobliwa skłonność / istota sztuki

Twórczość to szeroki zakres uwarunkowań ludzkiego umysłu prowadzących do wytwarzania nowych idei i umiejętności rozwiązywania problemów. Człowiek tworzy, korzystając z procesu myślenia, wspomaga się przy tym uwagą, postrzeganiem, zasobami swej pamięci i wyobraźni; na twórczość składają się zatem złożone procesy poznawcze¹. Edward Nęcka, psycholog zajmujący się m.in. właśnie tą problematyką, zauważył, że twórczość występuje jako dojrzała forma zabawy, wynikająca z ponadczasowej tendencji gatunku ludzkiego do rozrywek oraz jego

¹ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 35.

wrodzonych preferencji dla czynności, które służyć mają jedynie przyjemności czerpanej z ich wykonywania².

Samo pojęcie *twórczości* artystycznej nie zawsze było klarowne. W czasach starożytnych nie rozumiano sztuki jako *tworzenia*; za prawdziwy artyzm uważano bowiem konsekwentne *odtworzenie* rzeczywistości. W średniowieczu zaś uznawano Boga za jedyne stwórcę, a do tego tytułu żaden człowiek nie mógł mieć prawa. Humanistyczne spojrzenie epoki odrodzenia zmieniło tę perspektywę, ale dopiero XX wiek poszerzył zakres twórczości na całą ludzką kulturę, interpretując ją jako skuteczne działanie wyższej wartości prowadzące do innowacji³. Sugerując się słownictwem innych języków, chociażby francuskiego, można także odróżniać słowo „twórczość” od „tworzenia”, wedle ich odrębnych kontekstów⁴.

Istnieje twórczość społecznie użyteczna i praktyczna, przyczyniająca się do postępu, a także ta mniej wzniosła, dotycząca życia codziennego. Bazując na modelu działania ludzkiej psyche, niemal każdy człowiek w różnym stopniu dysponuje osobistym zasobem twórczym, który może włączyć do tej kolektywnej maszyny kultury; nie każdy jednak z niego korzysta. Występują też pewne skłonności, które nie pasują do tej normatywnej układanki funkcjonowania. Tendencje do specyficznych działań wciąż pozostają nie do końca uzasadnione, pozornie nieistotne, a jednak wyjątkowe. Jedną z takich tendencji jest obsesja, która może ogarnąć twórców niezależnie od dziedziny.

Najbardziej intrygująca pozostaje jednak obsesja wśród artystów, których twórczość byłaby zupełnie inna lub w ogóle nie miałaby prawa zaistnieć bez ogarniającej ich obsesji. Zatem wypadałoby się zastanowić nad tym, z czego ona wynika, co jest jej źródłem; czy jest to potrzeba wychodząca ze szczerego serca artysty, obezwładniający umysł przymus, a może mechaniczna metafora, komentarz do świata zewnętrznego, któremu artysta skrupulatnie poświęca swe życie? Czy obsesja może mieć właściwości terapeutyczne? A także – do czego prowadzi obsesja, czy dzięki niej możliwe jest odkrycie i zrozumienie absolutu?

² Tamże, s. 89.

³ M. Tyszkiewicz, *Psychopatologia ekspresji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 56.

⁴ Tamże.

Newralgiczną kwestią pozostaje samo pochodzenie sztuki. Jedna z teorii, opracowana przed Denisa Duttona, zestawia ludzką skłonność do sztuki z jego naturalnym rozwojem na drodze ewolucji⁵. W przypadku sztuki prościej jest mówić o tym, jakie funkcje może pełnić, niż czym ona w istocie jest. Możliwe jest jej rozumienie zarówno poprzez artefakty, jak i proces tworzenia czy też odczucia, konieczne jest jednak obranie takiego punktu widzenia, który ujednolici wszelkie te aspekty. W taki właśnie sposób Dutton opracował listę cech charakterystycznych sztuki (kryteria skupiskowe⁶). Jego sugestie okazują się być wystarczająco funkcjonalne: przedmiot sztuki bywa źródłem bezpośredniej przyjemności, twórczość w znacznej mierze polega na pokazie biegłości i zdolności; w gronie różnych dzieł istotny staje się dystynktywny styl; powszechnie cenione są nowatorstwo i kreatywność. Sztuka nie mogłaby istnieć bez funkcji, jaką spełnia krytyka. Reprezentowanie natury i doświadczeń to nieodłączny element etapu tworzenia i odczuwania; szczególny charakter dzieła wpływa na jego wyjątkowość, specjalnie przypisaną sztuce. Praktyki artystyczne wyrażają indywidualizm twórcy, związane są także z emocjami oraz zdolnościami intelektualnymi. Sztuce potrzebna jest też obecność tradycji oraz instytucji. Najważniejszym pierwiastkiem w działaniach artystycznych pozostaje wyobraźnia⁷.

Sztuka obsesyjna, pozostając w relacji z tymi kryteriami, w przewrotny sposób wymyka się im, być może dlatego możliwe jest uznawanie jej za wypaczenie prawdziwej sztuki – lecz, biorąc pod uwagę wiele różnych czynników i doświadczeń artystycznych dwudziestego wieku – czy wzór prawdziwej sztuki ma jeszcze jakkolwiek rację bytu?... Produkt obsesji może nie dostarczać przyjemności odbiorcy, manifestując się przy tym biegłością i wytrwałością twórcy oraz specyficznym stylem. Środowiska krytyczne mogą napotykać problemy w jej zrozumieniu, gdyż odbiega ona od akademickiego standardu sztuki. Kreując swoją własną legendę, wymija się z tradycyjnością. Kompulsywni artyści niekonwencjonalnie czerpią inspirację ze wzorów rzeczywistości, w nawarstwionych formach zamykając swój wkład

⁵ D. Dutton, *Instynkt sztuki*, przeł. J. Luty, Copernicus Center Press Kraków: 2019, s. 27.

⁶ Tamże, s. 99.

⁷ Tamże, s. 100-112.

emocjonalny oraz intelektualny; nie można ich twórczości odmówić ponadprzeciętności ani kreatywności.

Obsesja tworzy nowy rodzaj sztuki, przewrotnie omijając konwencje. Istota sztuki kompulsywnej może pochodzić zarówno od artysty, jak i wykonywanych przez niego czynności; jest niczym znaczenie ukryte między stronicami, zjawisko spowite tajemnicą.

Studium obsesji

Słowo „obsesja” rozumie się jako: „niemożność uwolnienia się od natrętnych myśli, obrazów lub od wykonywania ciągle tych samych czynności; też: natrętne myśli, obrazy lub czynności”⁸. Wprawdzie według definicji jest ona czymś obezwładniającym i pejoratywnym, bo nie można się od niej uwolnić, lecz język potoczny zaadaptował ją także jako synonim pasji. Powszechne jest określenie: „mieć obsesję na punkcie czegoś”, co oznacza po prostu intensywne pasjonowanie się czymś.

Naturalnie pojęcie obsesji częściej pojawia się w kontekście studiów nad zaburzeniami obsesyjno-kompulsywnymi. Zaburzenia te polegają na występowaniu u chorego uporczywych i niepokojących myśli (ruminacji⁹) oraz kompulsywnych czynności, których zaniechanie czy nieprawidłowe wykonanie doprowadza do lęku, dyskomfortu lub cierpienia¹⁰. Można je uznać za ekstremalną postać obsesji dotyczącą jednostkę. Jak wskazała historia, obsesja może również ogarnąć całe społeczeństwo. Doskonałym tego przykładem jest zjawisko tulipomanii, które wystąpiło w XVII-wiecznej Holandii.

Obsesyjność w kontekście tworzenia można dostrzec w trzech formach. Pierwszą z nich jest indywidualny dla artysty kod, wykorzystywany przez niego nagminnie w dziełach, ulegający repetycji jako kumulujący się motyw. Kompulsywne czynności artystyczne, przedkładane nad podstawowe

⁸ *Słownik języka polskiego PWN*, online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/obsesja;2569492.html> [dostęp: 2020.01.25].

⁹ *Wikipedia*, hasło: *Ruminacje*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ruminacje> [dostęp: 2020.01.25].

¹⁰ K. Girczys-Połedniok, *W sidłach obsesji*, „Charaktery” 2016, 8 online: <https://charaktery.eu/artukul/w-sidlach-obsesji> [dostęp: 2020.01.25].

potrzeby fizjologiczne artysty i pochłaniające wszelkie zasoby jego sił to przejaw drugiej formy obsesji. A ostatecznie występuje postać łączona, czyli nagminne czynności scalone z danym powracającym motywem.

Genialny obłąd

Już w starożytności zauważano wyraźne różnice między artystami a resztą społeczeństwa. Geniusz twórczy pozostawał osnuty tajemnicą. W kontekście zestawiania sztuki z szaleństwem często cytowany jest Arystoteles, który w IV wieku pne w jednym ze swoich dzieł zastanawiał się: „Dlaczego tak jest, że wszyscy ludzie, którzy znają filozofię, poezję, sztukę, są melancholikami?”¹¹

Wilhelm Dilthey opisywał psychologię jako pomost między medycyną i filozofią, a bazując na swojej wiedzy w tej dziedzinie, zestawiał artystów, poetów i szaleńców ze sobą, za argument przytaczając podobne działania ich wyobraźni niepoddające się warunkom rzeczywistości, a procesy zachodzące w ich psychice traktując jako podobne do snu i obłąd¹². Prawa psychologii uznał za nieodłączny element dzieł poetyckich¹³.

Faktem jest, że wielu artystów rzeczywiście cierpiało na zaburzenia psychiczne. Znanym przykładem jest Vincent van Gogh, za życia noszący piętno obłąd i marginalizowany, obecnie uznawany za wybitnego malarza postimpresjonistycznego.

Z racji tego, że psychiatria dopiero u schyłku XIX wieku zaczęła się rozwijać jako dziedzina medycyny, z wcześniejszych czasów brakuje jednoznacznych dowodów wskazujących na stan zdrowia psychicznego poszczególnych mistrzów. Współczesny zasób wiedzy dopuszcza jednak wszelkie domysły co do dawnych przypadków, bazując na biograficznych poszlakach i okazuje się, że stereotyp „genialnego szaleństwa” znajduje

¹¹ H. Karakuła, *Czy istnieje związek pomiędzy geniuszem i szaleństwem?*, online: <http://www.neuromedica.eu/nasze-publicacje-2/54-czy-istnieje-zwiazek-pomiedzy-geniuszem-i-szalenstwem.html> [dostęp: 2020.02.12]

¹² W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka i obłąd*, w: *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 7-8.

¹³ Tamże, s. 19.

uzasadnienie w rzeczywistości¹⁴. Jest więc prawdopodobne, że niektórzy dawni artyści mogli cierpieć na schizofrenię, zmagać się z nerwicami czy być w spektrum autyzmu.

Kreatywność i choroby psychiczne są ze sobą powiązane na poziomie genetycznym, stąd też wynikają tak liczne przypadki twórców z zaburzeniami¹⁵. Przekonanie o tym, że wszyscy artyści mają problemy natury psychicznej pozostaje jednak błędne, zgodnie ze słowami Antoniego Kępińskiego: „Choroba psychiczna nie tworzy talentu, ale może go wyzwolić, spotęgować siły twórcze, nadać piętno niepowtarzalnej oryginalności”¹⁶.

Ocena stanu psychicznego twórców może być płynna i niejednoznaczna, dlatego właśnie artyści bywają tak często zestawiani z szaleńcami. Nie da się jednak zaprzeczyć, że twórczość obsesyjna nierozzerwalnie sprzężona jest z nutą szaleństwa, nawet jeżeli bywa uprawiana przy zdrowych zmysłach.

Portrety rozszczepione

Zjawisko kompulsywnego tworzenia powszechnie występuje u osób z zaburzeniami psychicznymi lub rozwojowymi, czasem nawet nieposiadających formalnego wykształcenia artystycznego. Zainteresowania *outsider art* nie kryją krytycy, odkąd Jean Dubuffet odważył jej się przyjrzeć, a Hans Prinzhorn zebrał pokaźną kolekcję przykładów¹⁷. Co więcej, odkrycie walorów malarstwa chorych psychicznie doprowadziło do powstania analogii między taką sztuką a modernizmem – moderniści ulegli fascynacji i zaczerpnęli wiele formalnych inspiracji od *outsiderów*¹⁸. Stało się to jedną z alternatyw wobec sztywnego akademizmu. Fenomen sztuki nieprofesjonalnej może wywodzić się z „czystego doświadczenia emocjonalnego” twórców, którzy są wolni od wyuczonych konwencji i szczerzy w tym, co robią¹⁹.

¹⁴ H. Karakuła, wyd. cyt. [dostęp: 2020.02.12]

¹⁵ A. Fiedorowicz, *Czy geniusz może istnieć bez szaleństwa?*, online: <https://www.focus.pl/artykul/czy-geniusz-moze-istniec-bez-szalenstwa?page=1> [dostęp: 2020.02.12]

¹⁶ A. Kępiński, *Schizofrenia*, Sagittarius, Kraków 1992, s. 83.

¹⁷ M. Tyszkiewicz, wyd. cyt., s. 43.

¹⁸ Tamże, s. 47.

¹⁹ W. Sanocki, Wstęp, w: M. Tyszkiewicz, wyd. cyt., s. 23-24.

Istnieje jeszcze inne pojęcie: tak zwany nurt sztuki patologicznej, która treściowo i formalnie niekoniecznie bywa racjonalna. To spontaniczna, często właśnie obsesyjna wypowiedź plastyczna twórców zawodowych oraz amatorów, trenowana w szpitalnych warunkach²⁰ – kolejny przykład demaskujący zauważalnie naturalną, kompulsywną twórczość. Umysł niefunkcjonujący według normatywnych schematów stanowi płodne siedlisko wszelkich obsesji.

Znaczny fragment *Schizofrenii* Antoniego Kępińskiego porusza wątki twórczości, której natura jest zasadniczo silnie obsesyjna. Pod pojęciem defektu schizofrenicznego kryje się bezkompromisowe zapamiętanie przez chorego w jakiejś idei, na przykład właśnie pracy artystycznej, co od strony społecznej działa pozytywnie, ale dla samego chorego bywa szkodliwe²¹. Badacz zamieścił oprócz tego spis charakterystycznych kryteriów schizofrenicznej ekspresji plastycznej, według teorii H. Rennerta, zgodnie z którą na tego typu obrazy składają się zwykle stłoczone, obfite formy i postaci, dziwaczne przedstawienia, kompozycja szczelnie wypełniona po same brzegi kartki, fragmenty pisma wkomponowane w rysunki, powtarzalne kształty oraz symbole, a także ogólnie bogata ornamentalność²².

Istotnie obrazy różnych twórców cierpiących na schizofrenię mają ze sobą wiele wspólnego i pokrywają się z wymienionymi wyżej kryteriami. W swej nawarstwionej strukturze zawierają spójne tematycznie historie i swoisty rytm. Kępiński rozważa, czy te plastyczne światy można rozpatrywać jako patologię umysłu, biorąc pod uwagę również zawarty w nich portret psychologiczny chorego, wyrażający pozytywną tendencję wykraczania poza barierę choroby²³. Pewne jest jednak to, że z prac zaburzonych osób można się wiele dowiedzieć o nich samych, a tego typu język niezdrowej, obsesyjnej twórczości jest być może osobliwym tropem, podążając za nim, można zdobyć wyjątkową wiedzę na temat umysłu artysty; wielokrotnie powielone produkty obsesji są niczym rozrzucone fragmenty układanki do złożenia. Iteracja, rozdrobnienie, kompulsywna powtarzalność to mogą być środki, przez które

²⁰ M. Tyszkiewicz, wyd. cyt., s. 49.

²¹ A. Kępiński, wyd. cyt., s. 61-62.

²² Tamże, s. 84.

²³ Tamże, s. 83.

rozszczepiony umysł może ujawnić światu zewnętrznemu mapę swojej osobowości.

Ku ukojeniu zmysłów i emocji

Kusama Yayoi, wybitna japońska artystka, od wczesnodziecięcych lat zmagająca się z własną chorobą psychiczną. Uzasadniając swą twórczość, ukuła termin *sztuki psychosomatycznej*. Oznacza on swoistą formę autoterapii, opartą na multiplikowaniu tego samego motywu, aby okiełznać i przezwyciężyć to, co przerażające i niezrozumiałe²⁴.

Pojęcie sztuki psychosomatycznej doskonale określa kompulsywną twórczość umysłów ogarniętych obsesją. Być może dzięki takim postaciom, jak Kusama Yayoi, podejście wobec pracy chorujących twórców stanie się jeszcze bardziej wyrozumiałe, wzięwszy pod uwagę jej terapeutyczne znaczenie.

Obecnie powszechne jest już zachęcanie dysfunkcyjnych pacjentów do działalności plastycznych, które pozytywnie wpływają na ich samopoczucie i ogólny stan psychiczny. Terapię poprzez plastykę zapoczątkowano właśnie w szpitalach psychiatrycznych, gdzie przebywali utalentowani, ale nieprofesjonalni twórcy wraz z artystami malarzami, którzy zachorowali psychicznie²⁵. Kępiński wyrażał pewne obawy wobec arteterapii prowadzonych przez plastyków i psychoterapeutów – „kierowana” na zajęciach aktywność nosiła w sobie piętno wtórności i traciła swój specjalny charakter²⁶. Z wielkim szacunkiem wypowiadał się o sztuce schizofrenicznej, uważał ją za niezależną i bezczasową, która, dzięki byciu poza konwencjami, stanowiła doskonały przykład samorodnej sztuki, naturalnego wyzwolenia się talentu²⁷. Lecz oczywiście widział również terapeutyczne zalety – chory, tworząc, usiłuje uciec przed ciemnymi siłami, które na niego czyhają. W obrazie to, co przerażające, da się uwięzić, unieruchomić²⁸. Tak jakby sama

²⁴ P. Pachciarek, *Kusama Yayoi czyli obsesja kropek*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2015, s. 38.

²⁵ M. Tyszkiewicz, wyd. cyt., s. 68.

²⁶ A. Kępiński, wyd. cyt., s. 81-82.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

intuicja podpowiadała mu, że tworząc, może się uleczyć lub choć wniknąć w istotę swych problemów. Działania plastyczne ułatwiają ekspresję uczuć i skłaniają do auto-analizy²⁹, zajmując chorego czynnościami bardziej pożytecznymi niż choćby samookaleczanie. Mogą pomagać w przywróceniu równowagi psychicznej po przeżytej traumie. Przykre doświadczenia życiowe wyzwalały twórczość – wydarzenia traumatyczne pojawiły się w przeszłości wielu wybitnych twórców³⁰.

Elementem wielu psychoterapii są już wcześniej wspomniane aktywności plastyczne. Jednakże istnieje coś jeszcze — w ciągu ostatnich lat popularyzuje się metodę *mindfulness*, czyli treningi uważności; rozpoczęła się moda na kolorowanki antystresowe dla dorosłych. Z założenia mają skłaniać zapracowanych ludzi do zwolnienia tempa życia i wykorzystania czasu w sposób kreatywny, nawet jeśli nie mają oni specjalnych uzdolnień plastycznych³¹. Małgorzata Tyszkiewicz, psychiatrka prowadząca badania w zakresie psychopatologii ekspresji, już w latach 80. przewidziała tego typu zjawisko³². Stosunkowo jednostajna czynność kolorowania również może mieć charakter medytacyjny oraz terapeutyczny, angażując użytkownika na dłuższy czas. Nieistotna jest ani forma, ani treść obrazu, tylko sam akt tworzenia, który redukuje dyskomfort psychiczny – myśl zajęta aktywnością odciąża z wewnętrznych frustracji³³.

Kuszącą hipotezą jest to, że kolorowanki antystresowe tworzą jakby symulację stanu obsesyjnego. Kolorowanie z góry można określić jako czynność przyjemną, chociaż niezbyt pragmatyczną. E. Nęcka jako jedną z motywacji w twórczości określił przyjemność³⁴. Być może motywacją obsesji również jest przyjemność – a raczej uzależnienie od niej, doprowadzające do kompulsywnego zaspokajania potrzeb.

Kolejnym odrębnym przykładem obsesji bywa zachowanie osób w spektrum autyzmu. Spektrum jest obszerne i wpływa na różne aspekty

²⁹ E. Nęcka, wyd. cyt., s. 140.

³⁰ Tamże, s. 145.

³¹ J. Wilgucka, *Kolorowanki antystresowe – próbowałeś?*, online: <https://stressfree.pl/kolorowanki-antystresowe-probowales/> [dostęp: 2020.02.16]

³² M. Tyszkiewicz, wyd. cyt., s. 69.

³³ W. Sanocki, wyd. cyt., s. 22.

³⁴ E. Nęcka, wyd. cyt., s. 89.

funkcjonowania. Wspólnym mianownikiem wielu przypadków są na ogół specjalne, „obsesyjne” zainteresowania. Osobie w spektrum autyzmu pomagają w zachowaniu ogólnego poczucia bezpieczeństwa, gdyż źle reaguje ona na spontaniczne zmiany w swoim otoczeniu³⁵. W kontekście plastycznym może się to oczywiście przejawiać w postaci fascynacji konkretnym motywem i powielaniem go w twórczości, może też być tożsame ze sztuką psychosomatyczną.

Nawet obsesyjna sztuka może stać się terapią, a samo tworzenie doprowadzić do wyzbycia się lęku. Niektóre stany emocjonalne i świadomościowe są silnie sprzężone z funkcjonowaniem procesu twórczego³⁶. Emocje działają niczym drogowskaz, a ich specyficzna dynamika bywa pożyteczna dla artysty³⁷. Istnieje również samoistna motywacja do tworzenia, która charakteryzuje się nadmiarem sił, wraz z bezwzględny i długotrwałym oddaniem się twórczości wbrew przeszkodom³⁸ – obsesja może narodzić się na poziomie emocjonalnym, napędzana przez podwyższony nastrój, a być może koncepcja Mihalya Csikszentmihalyia, opisująca stan „na fali”, tak naprawdę dotyczy mechaniki stanu obsesyjnego. Pojęcie „fali” odnosi się do wpływu wielu pozytywnych i intensywnych emocji (takich jak podniecenie) na zachowanie, skutkujące kompetentnym i sprawnym wykonywaniem czynności skomplikowanych, bez okazywania przy tym zmęczenia ani zniechęcenia³⁹. Gdy artysta odpowiednio wyważy swoje kompetencje względem postawionych sobie wymagań, stan „na fali” zostanie przez niego osiągnięty. Obsesja to stan, w którym poczucie kontroli nad elementami zadania jest pożądane za wszelką cenę, nawet kosztem czasu i zdrowia.

Genialny instynkt na tropie absolutu

Problemy z koncentracją paradoksalnie doprowadzają nieraz do skupienia uwagi na czymś bardziej istotnym niż pierwotny przedmiot zainteresowania;

³⁵ *Fascynacje, specjalne zainteresowania*, online: <https://polskiauzyzm.pl/fascynacje-specjalne-zainteresowania/> [dostęp: 2020.02.16]

³⁶ E. Nęcka, wyd. cyt., s. 35.

³⁷ Tamże, s. 86.

³⁸ Tamże, s. 89.

³⁹ Tamże.

dzięki temu twórcy zyskują możliwość dostrzegania nietypowych analogii, korzystając z pozornie nieistotnych bodźców⁴⁰. Być może właśnie tego typu roztargnione postrzeganie świata inspiruje artystów do zgłębiania tematów metafizycznych.

Georg W. F. Hegel opracował pojęcie ducha absolutnego, obecnego na świecie, a konstytuowanego poprzez tożsamość wiedzy o sobie w sztuce, filozofii i religii⁴¹. Sztuka w tym kontekście jest jego zmysłowym przejawem. Inny filozof — Friedrich W. J. Schelling, omawiając postać Boga i Absolutu, określił go jako wiecznego bez ograniczeń — nieskończoność równą wszechświatowi⁴². Czyż powielające się produkty obsesji nie stanowią metafory samopodobnej struktury wszechświata? Rozważania filozofów inspirują do tego, by postrzegać fraktalne formy w przyrodzie jako akty boskiej ingerencji. Bohater powieści psychologicznej *Ptak nocy* autorstwa Susan Hill, wrażliwy i obłąkany poeta, nieraz w paranoicznych napadach, spoglądając na harmonijne formy płatków śniegu, mówił swojemu przyjacielowi, że świat wokół niego układa się we wzór⁴³. Zatem być może prace złożone z iteracyjnych motywów, w skrupulatnym procesie obsesyjnej medytacji, powstają z natchnienia absolutem i, obnażając go, niosą za sobą metafizyczne wartości, portretując sam absolut. Przy takim rozpatrywaniu obsesja daleka jest stygmatowi obłędu, zyskując rangę oświeconych duchowych poszukiwań, a religijne fiksacje Edmunda Monsiela przytoczone przez Kępińskiego⁴⁴ zyskują nadrealny sens.

Warto spojrzeć na sztukę obsesyjną jak na ucieleśnienie pewnych rozwiązań interpretacyjnych świata. Każdy artysta jest w stanie tworzyć jedynie na tyle, na ile związany jest z absolutem, geniusz to boskość w człowieku; najbardziej produktywnie jest zjawisko wiązania skończoności z nieskończonością⁴⁵. Chaos kompleksowo zawiera w sobie wzniosłość,

⁴⁰ Tamże, s. 56.

⁴¹ *Wikipedia*, hasło: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel#Duch_absolutny [dostęp: 2020.03.18]

⁴² F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2015, s. 36-37.

⁴³ S. Hill, *Ptak nocy*, przeł. M. Beyer, Czytelnik, Warszawa 1972.

⁴⁴ A. Kępiński, wyd. cyt., s. 84

⁴⁵ F. W. J. Schelling, wyd. cyt., s. 134.

wielkość, potęgę niepojętą dla ludzkiego umysłu, tym samym będąc symbolem nieskończoności⁴⁶. Dilthey również to zauważył: „Geniusz jest wynikającym z energii i doskonałości tego kompleksu [życia psychicznego] spojrzeniem dostrzegającym to, co istotne”⁴⁷. Korzenie metafizyki odnajdujemy w ludzkim wnętrzu⁴⁸. Pojęcie geniusza w tym znaczeniu stanowi synonim uzdolnionego artysty.

Obsesyjny twórca zdaje się dostrzegać absolut-chaos na każdym kroku, pragnąc za wszelką cenę go ujarzmić, uporządkować; pojąć cały wszechświat ludzkimi zmysłami. Nieświadomy odbiorca sztuki kompulsywnej może napotkać problem z odczytaniem skumulowanych form i motywów, a może właśnie takie kompulsywne nawarstwienie jest kluczem do ujrzenia ludzkim okiem nieskończoności? Być może warto jest posłuchać Diltheya, który w swoich filozoficzno-psychologicznych dywagacjach uznał, że geniusz nie jest patologią, ale doskonałością⁴⁹.

Siła konceptu; obrazy liczone

Twórczość kompulsywna nie bywa pozbawiona pewnego zamysłu, konceptu. Sztuka konceptualna może stanowić pewien racjonalny pomost między nieujarzmionym produktem obsesji a intelektualnym, starannie przygotowanym projektem artystycznym. Ukazuje ona sam proces twórczy, ale jej rezultaty nieraz przybierają postać skumulowanych form jako chociażby hiperbolizacja znaczenia. W sztuce obsesyjnej proces również jest ważny, dlatego moje założenia co do niej dają się przepisać na racjonalny język konceptualizmu: kompulsywny proces twórczy zawsze prowadzi do realizacji dzieła, czyli dzieło stanowi świadectwo specyficznych warunków, w jakich powstało; będąc produktem obsesji, opowiada o niej, gdyż to ona manifestuje się w nim. Natomiast upatrzony przez ogarniętego obsesją artystę motyw sam w sobie można uznać za jego osobistą ideę, koncept, wedle którego tworzy – fiksacja staje się tutaj po prostu mniej

⁴⁶ Tamże, s. 140.

⁴⁷ W. Dilthey, wyd. cyt., s. 10.

⁴⁸ Tamże, s. 17.

⁴⁹ Tamże, s. 9.

uświadomionym pomysłem na dzieło. Konceptualizm jest taką kompulsywną twórczością bez obecności chorobliwej obsesji.



il. 1. Roman Opalka, *Detal 1-35327*, 1965,
<https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/495>

Doskonałym przykładem na obsesyjne poświęcenie się przez artystę konkretnemu konceptowi jest twórczość Romana Opalki — program *Opalka 1965/1–∞*. Pierwszy obraz powstał z prozaicznej inspiracji⁵⁰; *Detal* – drobne białe liczby, kolejno od 1 do 35 327, szczelnie pokrywające czarne tło płótna;

⁵⁰ Z. Libera, *Przewodnik po sztuce – Roman Opalka*, online: <https://ninateka.pl/film/roman-opalka-przewodnik-po-sztuce> [dostęp: 2020.04.12].

jedynie preludium do dalszych działań (il. 1). Kolejne prace nawiązywały do pierwszego *Detalu* zapisami kolejnych liczb, stając się ponadczasowym rejestrem długich chwil życia artysty. Po pewnym czasie Opalka zamienił tło na szare, a od 1972 z każdym następnym płótnem rozjaśniał je o jeden procent, marząc o osiągnięciu wartości siedmiu siódemek (7 777 777), gdy zgodnie z jego wykalkulowanym systemem tło obrazu byłoby już zupełnie białe. W okresie podjęcia decyzji o zmianie odcieni płócien artysta zaczął również wymawiać każdą kolejno zapisywaną liczbę, rejestrując swój głos na magnetofonie; dodatkowo do każdego dokończonego obrazu załączał swoje aktualne zdjęcie⁵¹. Niestety, śmierć malarza w 2011 roku nie pozwoliła mu na dotarcie do celu, pozostawił jednak wystarczająco wiele przemyśleń, aby móc zrozumieć jego kompletny zamysł. Wyliczenia zakończyły się na liczbie około 5 600 000⁵².

Idea całego projektu funkcjonuje jako konsekwentna filozofia. Roman Opalka wierzył, że za życia zdoła dotrzeć do siedmiu siódemek, iż jest to limit jego własnego tempa wyliczania, ale też pewien kres czasu dla każdego człowieka. Z jego kalkulacji natomiast jasno wynikało, że nigdy nie dotrze do ośmiu ósemek (88 888 888), gdyż jest to fizycznie niemożliwe. Sama cyfra 8 według jego systemu jest wyjątkowa, przypomina bowiem symbol nieskończoności ∞ , pętlę bez początku i końca, ale która jest początkiem i końcem dla samej siebie⁵³. W celu zawarcia tej liczby w swoim projekcie, artysta proponował ekspozycję *Detali* na planie oktagonu. Zgodnie z konceptem, ósme płótno miało pozostać puste, jako otwarte na resztę nieskończoności.

Artystyczne działania Romana Opalki to obsesyjne dążenie do absolutu⁵⁴; rejestr zmagania jednego człowieka w obliczu wieczności. Opalka kompulsywnie poświęcał swój czas, aby go zanotować i unieśmiertelnić. Wyrzekł się własnej egzystencji dla idei swej sztuki w celu okiełznania oraz

⁵¹ Tamże.

⁵² M. Kitowska-Lysiak, *Roman Opalka*, online: <https://culture.pl/pl/tworca/roman-opalka> [dostęp: 2020.04.12].

⁵³ J. Jedliński, *Oktagon Opalki – ku nieskończoności*, online: <http://magazyn.o.pl/2010/roman-opalka-oktagon-art-stations-foundation-jaromir-jedlinski/#> [dostęp: 2020.04.12].

⁵⁴ Tamże.

uzmysłowienia ludziom tego, co niezmierzone⁵⁵. Cały proces przypominający ascezę dawał upust wielu emocjom towarzyszącym artyście w trakcie kontemplowania życia i rozpamiętywania śmierci⁵⁶. Odliczanie obecne na płótnach samo w sobie stało się fabułą, opowieścią o przemijającym czasie i walce z beznadziejnością istnienia. Malarz postrzegał liczby jako symbole abstrakcji, którą przecież jest też wieczność; zaadaptował je jako swój osobisty kod. Tak ogromne przedsięwzięcie wymagało od niego żelaznej i obsesyjnej dyscypliny. Zanim poświęcił się koncepcji przemijania, we wcześniejszej pracy *Chronome* również opowiadał o czasie – wówczas próbował go porządkować, komponować w powielanych formach. *Detale* tworzył już świadomy, że czas nie jest odwracalny⁵⁷.

Zabieg podążania ku białemu tłu płótna ukazuje nieosiągalność nieskończoności, gdyż jest ona zbyt ogromna dla ludzkiego umysłu. Białe liczby zanikają na jasnym tle, ale dalej tam są, tak jak upływ czasu nie zawsze jest odczuwalny. Nagrany głos artysty dodatkowo przypomina o obecności kolejnych liczb, a portretowe zdjęcia – o stopniowym rozkładzie ciała⁵⁸. Koncept białego płótna wskazuje na absolut i wieczność, tak jak biel zgodnie z fizyką koloru zawiera w sobie całe spektrum barw⁵⁹. Jest to również kolor czystości, a biel zwieńczająca ludzki żywot (będący w odcieniach szarości) świadczy o osiągnięciu katharsis. Opalka uważał siebie za „anty-Syzyfa”, który swą żmudną pracą doświadcza wyzwolenia⁶⁰. Wykroczył nawet poza zwykły koncept, obok metafizycznych przemyśleń stawiając także emocje, wkładając w prace części siebie. Kompulsywną dyscypliną inteligentnie ujarzmił swój lęk.

Życie usłane kropkami

Pojęcie nieskończoności nurtowało również Kusamę Yayoi. Na początku jej pobytu w Nowym Jorku powstawała jedna z jej najważniejszych serii

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

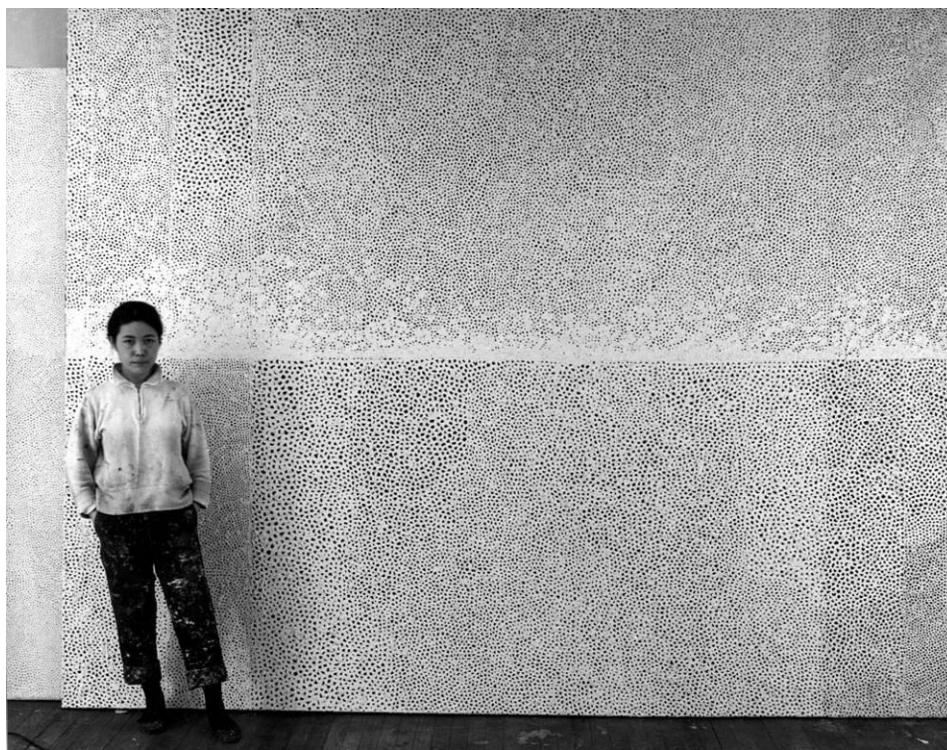
⁵⁷ L. Pratesi, *Czas życia i czas obrazu*, tłum. A. Jaźwińska-Pudlis, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2505-roman-opalka-czas-zycia-i-czas-obrazu.html> [dostęp: 2020.04.12].

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ J. Jedliński, wyd. cyt.[dostęp: 2020.04.12].

⁶⁰ Tamże.

malarskich *Nieskończone sieci* (il. 2). Jak zostało wcześniej powiedziane, Kusama cierpiała na chorobę psychiczną, niemal całymi dniami pracowała nad *Nieskończonymi sieciami*, z krótkimi przerwami na jedzenie; na czarnym tle szczerlnie malowała białe kropki, wypełniając tym jednym motywem mnóstwo dużych płócien. Cała jej pracownia pełna była tego typu obrazów, a kompulsywnego powtarzania motywu kropek nie ograniczała ich powierzchnia, gdyż Kusama, jakby w transie, wedle rytualnego zapamiętania, kropkami zaczęła pokrywać również podłogi, ściany i meble, kończąc nawet na swym ciele⁶¹. Nie był to pierwszy raz, gdy artystka dała się ponieść fali obsesji. Podczas studiów zamykała się w swym wynajmowanym pokoju i na granicy obłędu malowała niezliczone przedstawienia dyni⁶². Całą sobą angażowała się w twórczość. Natomiast znacznie później, u schyłku lat 70., z maniakałnym uporem napisała swoją pierwszą powieść w ciągu dwóch dni⁶³.



il. 2. Yayoi Kusama, artystka i *Nieskończone sieci*, 1961,

<https://improvisedlife.com/2013/11/21/yayoi-kusamas-life-innovating-reinventing>

⁶¹ P. Pachciarek, wyd. cyt., s. 31.

⁶² Tamże, s. 17.

⁶³ Tamże, s. 71.



il. 3. Yayoi Kusama, *Pokój luster z wystawy „Miłość jest wieczna”*, 1966,
<https://www.pinterest.es/pin/104145810117501093/>

Na podstawie *Nieskończonych sieci* można zrozumieć zarówno wcześniejsze, jak i dalsze postępowanie artystki, ponieważ motyw kropek bezustannie powtarzała przed i po tym dziele, w różnych niezwykłych postaciach. Swą psychosomatyczną sztuką zwalczała ogarniający ją lęk. Można doszukiwać się genezy jej twórczości w pewnym wewnętrznym przymusie, który nakazywał jej obsesyjną multiplikację kropek. Zmagając się z tym, co napawało ją strachem, dotykała wrażliwej tkanki wszechświata. Jak sama mówiła, starała się rozproszyć mrok świata, aby dotrzeć do uwodzącego ją blasku⁶⁴; we wspomnieniach z dzieciństwa opowiadała o nieskończonej sieci, w której czuje się zaplątana z powodu swoich problemów psychicznych i odrealnionej percepcji⁶⁵. Te świadectwa stanowią kolejną egzemplifikację powiązania twórczości obsesyjnej z metafizycznymi instynktami. Kusama jasno daje do zrozumienia swoją kreatywną postawą, że odczuła absolut i poprzez stłoczoną multiplikację kropek ukazuje właśnie nieskończoność – tak jak ją sama dostrzega. Chaos obecny w umyśle dzięki jej zdolnościom nabiera zrozumiałej w ludzkim języku postaci, gdyż odbiorcy

⁶⁴ Tamże, s. 23.

⁶⁵ Tamże, s. 14.

jej prac doświadczają poczucia zdezorientowania – podobnego myśleniu o samej nieskończoności (il. 3). Kusama skupiła się na przestrzeni wszechświata, analogicznie do czasowego postrzegania go przez Opalkę.

Artystka jest również przykładem twórcy, który obrał sobie swój własny symbol i obsesyjnie go kultywował. Autoterapia i refleksyjność przyświecały jej poczynaniom w każdym momencie. Poza problematyką egzystencji Kusama próbowała również zmierzyć się z pojęciami miłości, erotyki i wolności, wydobywając swą wewnętrzną seksualną obsesję. Jako artystka osiągnęła wielki sukces, zdołała wyrobić własną markę, rozpoznawalną na całym świecie. Pozostaje przykładem genialnej awangardy, a to wszystko dzięki temu, że mimo zmagania z problemami psychicznymi nie próbowała stłumić swej obsesji, lecz pozwoliła jej poprowadzić ją drogą własnej sztuki.

Koty ornamentalne

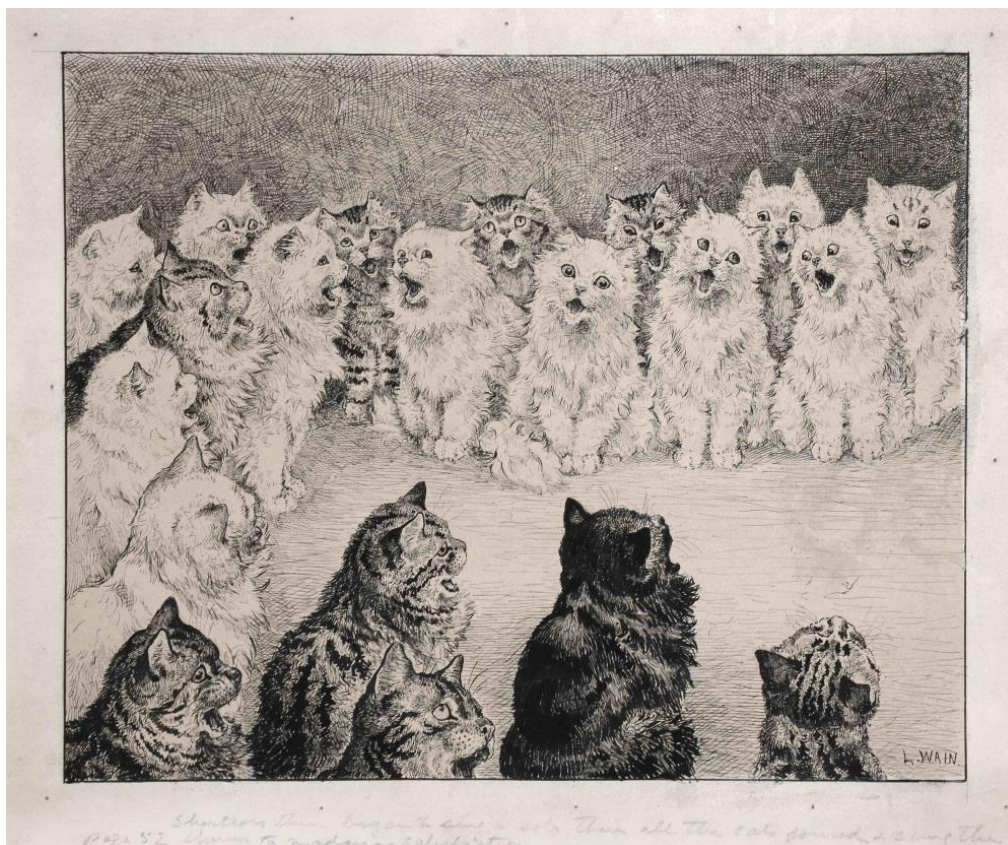
Choroba psychiczna, jak niejednokrotnie weryfikuje to życie, nie każdemu obsesyjnemu twórcy może sprzyjać. Przykładem stopniowej dezintegracji osobowości artysty jest los brytyjskiego ilustratora Louisa Waina, którego dystynktywnym motywem w twórczości były koty. Tworzył mnóstwo ilustracji przedstawiających antropomorficzne koty w trakcie wykonywania ludzkich czynności. Przez 30 lat pracował niczym tytan pracy i mimo wielu problemów zyskał popularność właśnie dzięki swej miłości do kotów⁶⁶.

Wraz z upływem czasu Wain zaczął przejawiać coraz bardziej dziwne zachowanie i ogólne objawy choroby psychicznej. Według jednej z teorii, uaktywniła się u niego schizofrenia w wyniku zarażenia toksoplazmą od ulubionych kotów. Ówczasie nie postawiono mu jednoznacznej diagnozy, natomiast dla bezpieczeństwa własnego i jego bliskich w 1924 roku umieszczono go w szpitalu psychiatrycznym. Prawdopodobnie zaburzenia mogły być u niego dziedziczne, gdyż jedna z jego siostr także chorowała⁶⁷. W trakcie hospitalizacji dalej tworzył obrazy z kotami i zyskał wsparcie swoich działań; po paru latach przeniesiono go do lepszego szpitala z dobrymi

⁶⁶ Wikipedia, hasło: *Louis Wain*, online: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Wain [dostęp: 2020.04.13].

⁶⁷ Tamże.

warunkami, dostępem do ogrodu i obecnej w nim gromady kotów. W tak spokojnym otoczeniu spędził ostatnie piętnaście lat życia⁶⁸.



il. 4. Louis Wain, *Shortears began and sung a solo. Then all the cats joined and sung the chorus too madame's satisfaction*, 1886,

<https://illustrationchronicles.com/Cute-Cats-and-Psychedelia-The-Tragic-Life-of-Louis-Wain>

Koty definitywnie można uznać za totalny motyw przewodni obsesyjnej twórczości Waina. Oprócz ilustracji stworzył także ceramiczne rzeźby kotów nawiązujące stylistyką do kubizmu⁶⁹. Istotnym elementem jego działań są najpóźniejsze prace, które powstały już za czasów choroby psychicznej i stanowią pewnego rodzaju zapis kondycji zdrowia Waina, jak uważają badacze, skłaniając się do określania schizofrenii jako jego przypadłości. Wczesne koty na ilustracjach tego artysty prezentowały się stosunkowo normalnie nawet w najbardziej uczłowieczonych sytuacjach (il. 4). Z czasem ich postaci ulegały coraz większej dezintegracji niczym metafora tego, co działo się z jego umysłem. Puszyste kocie sylwetki na kolejnych pracach

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

zanikały w niepokojących, wręcz psychodelicznych ornamentach, przywodzących na myśl wzory na tapetach lub fraktalne struktury. Wain nadużywał jaskrawych kolorów, przemieniając sympatyczne kocięta w złowieszczo abstrakcyjne formy. Niektóre obrazy są tak szczelnie wypełnione ornamentem, że z trudem można w nich doszukać się zarysu kota. Na innych stosunkowo zwyczajne stworzenia widniały na wzorzystych tłach.

Właśnie te formalne zmiany mogą być kojarzone z charakterystyką schizofrenicznej ekspresji plastycznej, która prowokuje tak szczegółowe prace. Aczkolwiek, biorąc pod uwagę coraz większą wiedzę w dziedzinach psychologii i psychiatrii,



il. 5. Louis Wain, Bez tytułu, ok. 1920,

<https://flashbak.com/louis-wain-cats-403104/>

nie wszyscy zgadzają się z obecnością schizofrenii u Waina. Na początku XXI wieku Michael Fitzgerald, doktor psychiatrii, w odpowiedzi na pewien artykuł dotyczący artysty zanegował tę teorię, analizując bowiem warsztatowe cechy późniejszych prac Waina, nie dostrzegł typowych dla rozpadu osobowości

ubytków w jego zdolnościach manualnych⁷⁰. Oceniając przypadek Waina z perspektywy jego biografii, Fitzgerald zdiagnozował u niego zespół Aspergera, wszakże niektóre zachowania w spektrum autyzmu mogą być mylone z objawami schizofrenii⁷¹. Twórczość Louisa Waina po dziś dzień budzi spór wśród specjalistów. Niektórzy widzą w nim dojrzałego eksperymentatora, którego psychiczne problemy pobudzały do poszukiwań nowego, abstrakcyjnego stylu⁷²; w ornamentyce rozpoznają wzory haftów, które Wain mógł przywoływać ze wspomnień z dzieciństwa – jego rodzice zajmowali się haftem⁷³ (il. 5).

Ostatecznie diagnoza artysty nie jest potrzebna, aby potwierdzić tezę, że Wain był obsesyjnym twórcą, skupiającym się na przedstawianiu kotów i, później, ornamentów. Tworzenie ilustracji z ulubionym stworzeniem rozpoczęło się, gdy umierała jego żona. Być może cała dalsza twórczość służyła rozpamiętywaniu i pielęgnowaniu wspomnień krótkiej, ale ważnej miłości dla Waina, umożliwiając mu przezwyciężenie traumy po stracie. Koty zostały wystarczająco ciepło przyjęte przez odbiorców, aby ilustrator mógł wyżyć z twórczości, na resztę życia zapewniając sobie poczucie bezpieczeństwa w obecności tego motywu. Frywolne kotki dodawały koloru jego smutnemu losowi. Ten przykład potwierdza to, jak obsesyjna twórczość sprzężona jest z podstawowymi mechanizmami rządzącymi ludzką psychiką, tym samym zyskując realność i uzasadnienie.

O kontroli nad obsesją

Sztuka nieprofesjonalna pozostawia szerokie pole do interpretacji. Dzięki rozwojowi humanitarnej psychiatrii i zmniejszeniu akademickich restrykcji w XX wieku odbiorcy zyskali wgląd do fascynujących prac pacjentów szpitali

⁷⁰ M. Fitzgerald, *Louis Wain and Asperger's Syndrome*, „Cambridge University Press” 2002, online: <https://www.cambridge.org/core/journals/irish-journal-of-psychological-medicine/article/louis-wain-and-aspergers-syndrome/0920A68EED969B70A852AC240A4300EC> [dostęp 2020.04.13].

⁷¹ Tamże.

⁷² P. Kennedy, *Cute cats and psychedelia: the tragic life of Louis Wain*, online: <https://illustrationchronicles.com/Cute-Cats-and-Psychedelia-The-Tragic-Life-of-Louis-Wain> [dostęp 2020.04.13].

⁷³ Wikipedia, hasło: Louis Wain, online: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Wain [dostęp 2020.04.13].

psychiatrycznych, a twórczość tychże pacjentów może być należycie doceniana. Przed inicjatywą Prinzhorna to Marcel Réja badał twórczość podopiecznych szpitali psychiatrycznych, oceniając skłonność do repetycji jako tendencję demaskującą brak doświadczenia plastycznego twórców, którzy powielali jedne motywy, aby uniknąć innych bardziej złożonych, skomplikowanych kształtów, jakich nie potrafili narysować; ta tendencja jakby wyprzedzała sam kreatywny proces jako pewien zabieg stylistyczny⁷⁴. Z tej teorii mogłoby wynikać, że nawet ciężko chory pacjent w procesie tworzenia byłby w stanie świadomie czerpać z zaplanowanego zamysłu, co w ostateczności jednak nie jest takie pewne.



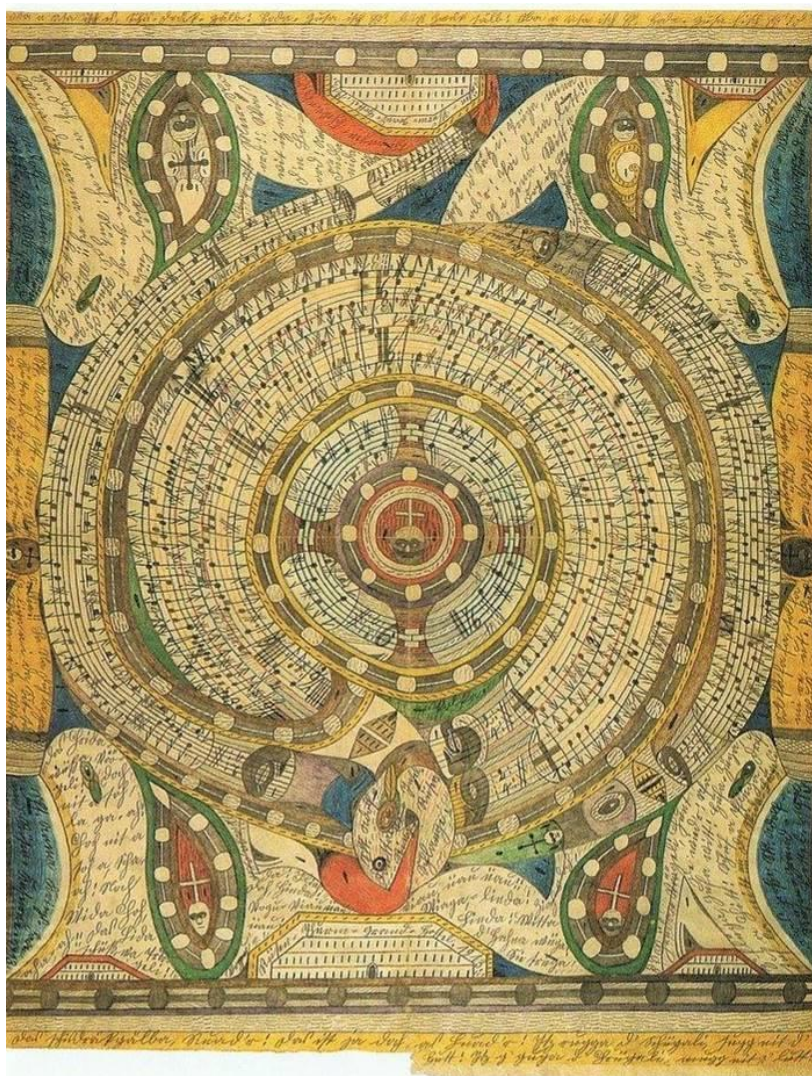
il. 6. Emma Hauck, *List do męża*, ok. 1910,
<https://www.outsiderartfair.com/fr/artistes/emma-hauck>

⁷⁴ C. Fol, *More than obsession*, Raw Vision Magazine #60, 2007, s. 33.

Emma Hauck nigdy nie była artystką, mimo to obecnie uznawana jest za jeden z ciekawszych przypadków sztuki nieprofesjonalnej w zbiorach kolekcji Priznhorna. W trakcie pobytu w Uniwersyteckiej Klinice Psychiatrycznej w Heidelbergu ogarnięta rozpaczą kobieta obsesyjnie pisała listy do swojego męża, złożone ze słów „przybądź”, „przybądź, ukochany” (il. 6). Słowa te szczególnie pokrywają całe kartki, formując zagęszczone kolumny. Nachodząc na siebie raz po raz, stają się niemal nieczytelne⁷⁵. Rozpłynięte w gąszczu słowa składają się na specyficzną strukturę, przywodzącą na myśl konsekwentną abstrakcję. Autorka napisała niezliczoną ilość tego typu listów, wyglądających identycznie pod względami formalnymi. Powtarzające się słowa potęgują odbiór poczucia osamotnienia; repetycja w tym przypadku manifestuje krzyk desperacji Emmy Hauck, pochłoniętej przez obsesję swego oderwanego od rzeczywistości umysłu. Ewidentnie nie był to kontrolowany akt twórczy z jej strony; automatycznie powtarzała słowa w celu zaklęcia rzeczywistości w rytuale samospelniającej się przepowiedni. Czysta rozpacz Hauck przekuła jej nieświadomą intencję w dzieła sztuki obsesyjnej. Dramatyzmu tej historii dodaje fakt, że listy nigdy nie zostały wysłane, a mąż po nią nie wrócił; kobieta doczekała kresu swych dni w szpitalnych murach. Przeciwwagę dla niekontrolowanych kreacji Hauck stanowią rysunki innego pacjenta, Adolfa Wöfliego. Przebywając w Klinice Waldau w Bernie, niespodziewanie zaczął rysować⁷⁶. I znowu jego proces twórczy przebiegał na tyle kompulsywnie, że zwieńczony był rysunkami złożonymi z licznych detali, całkowicie pokrywających powierzchnie kartek (il. 7) Według relacji doktora Morgenthalera z Waldau, Wöfli tworzył tak intensywnie, że zużywał otrzymywane ołówki w ciągu dwóch dni, często korzystał z kilkumilimetrowych ogryzków ołówka, które mu pozostawały, w skupieniu trzymając je między opuszkami palców. Szukał wszelkich sposobów na zdobycie materiałów potrzebnych mu w tworzeniu, m.in. handlując z innymi pacjentami i opiekunami. Całe pudełko kredek także nie na długo mu

⁷⁵ *Emma Hauck*, online: <https://www.outsiderartfair.com/fr/artistes/emma-hauck> [dostęp: 2020.04.19].

⁷⁶ *Adolf Wöfli*, online: <https://www.wikiart.org/en/adolf-wolfli> [dostęp: 2020.04.19].



il. 7. Adolf Wölfl, ilustracja, ok. 1910, <https://alchetron.com/Adolf-Wolfl>

wystarczało⁷⁷. Jego prace zawierały zmyślane partytury muzyczne, które potrafił wykonywać na papierowej trąbce. Obsesyjny proces towarzyszył konceptualistycznemu podejściu do snucia historii. Wölfl stworzył wizualną, na wpół biograficzną opowieść o monumentalnych rozmiarach — w jej skład wchodzi ponad dwadzieścia pięć tysięcy stron i tysiąc sześćset ilustracji⁷⁸. Artysta zdawał się panować nad swoim procesem twórczym pomimo zaburzonego stanu psychicznego. Jego kompulsywna twórczość sprzężona jest ściśle z konceptem jego wyobraźni. Stworzył własny świat, przypisując sobie przywódcze, wzniosłe tytuły, prawdopodobnie tym samym świadomie kompensując sobie krzywdy zaznane we wczesnym etapie życia. Z

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże.

wykorzystaniem najbardziej podstawowych narzędzi otoczył się niezawodnymi produktami swoich wizji.



il. 8. Ana Pérez Ventura, Proces twórczy *Do M a/d n° 1*, 2013,
<http://art.anaperezventura.com/pinturadigital/>

Obsesja spotyka się z muzyką również u współczesnej artystki hiszpańskiego pochodzenia, Any Pérez Ventury. Wykształcona zarówno pod kątem sztuk pięknych, jak i muzycznym, wykorzystuje swoje doświadczenie z ćwiczeń gry na pianinie. Na swój sposób docieka istoty obsesji skrytej w żmudnym procesie rozwoju muzyka, bada relacje czasu i przestrzeni oparte na repetytywności. Powtarzalność obecna w sztuce jest jak gra na pianinie – wymagana jest konsekwentna praktyka, polegająca na wielokrotnym

powtarzaniu wykonywanego utworu, aby udoskonalać swój warsztat; powtarzalność jest nieodłączną częścią życia muzyka⁷⁹.

Owocami pracy Ventury są etiudy muzyczne oraz wielobarwne „obsesyjne obrazy”, złożone z licznych plam i wijących się pętli. Artystka rejestruje skrupulatne nanoszenie na płótno lub arkusze papieru elementu za elementem, otrzymując abstrakcyjne formy złożone z nakładających się na siebie kształtów (il. 8). Każdy obraz jest symbolicznym ujęciem praktyki muzycznej, obsesyjnego dążenia do perfekcji, cierpliwej nauki. Kolejne wykonania utworów są lepsze od poprzednich. Dla pianistki muzyka stanowi sedno egzystencji, nadaje kolor rzeczywistości, dlatego jej prace wibrują od barw, wypełniając każdą wolną przestrzeń. Ventura opracowała własny system tego swoistego studium obsesji. Korzystając z wiedzy, czym może być sztuka kompulsywna, z premedytacją wykorzystuje ją jako język swojej analizy; udowadnia, że nad obsesją można panować.

Zakończenie

Język obłędu, jakim jest twórczość obsesyjna, nie ogranicza się jedynie do pacjentów szpitali psychiatrycznych. Skłonność ludzka do kompulsywnej kreacji okazuje się nie tak irracjonalna, jak mogłoby się z początku wydawać. U jej podstaw leżą złożone mechanizmy w umyśle człowieka. Może pełnić terapeutyczne funkcje regulacji uczuć i medytacji. Mieści się w ramach współczesnej wiedzy o psychologii twórczości, sama w sobie nie stanowiąc anomalii. Jest w niej pewne szaleństwo, typowe dla sztuki w ogóle, aczkolwiek intrygujące ze względów formalnych. Właściwie kompulsywna kreacja jest użyteczna dla funkcjonowania sztuki, gdyż otwiera nowe możliwości. Dzięki swojej charakterystyce staje się zauważalna i łamie sztywne konwencje, zwracając uwagę środowiska krytycznego. Bez pewnych reguł rządzących obsesją specjaliści nie zwróciliby tak wcześnie uwagi na twórczość pacjentów psychiatrycznych ani nie doceniali sztuki nieprofesjonalnej. Ekspresja plastyczna dostarcza wiedzy o psychice, ułatwiając chociażby diagnozę i leczenie.

⁷⁹ A. Pérez Ventura, *Bio*, online: <http://art.anaperezventura.com/bio/> [dostęp: 2020.04.19].

Stan obsesyjnego natchnienia jest niczym impuls geniuszu, motywując do zgłębiania sekretów egzystencji. Kompulsywne tworzenie niejednokrotnie pozwala na ujęcie natłoku myśli w plastycznym języku ekspresji. Może obnażać talent, kreatywność, nieszablonowe myślenie dysfunkcyjnego umysłu lub służyć jako specyficzne narzędzie dla konceptualistów, pragnących zwrócić uwagę na problemy nurtujące ludzkość. Obsesja doskonale sprawdza się w przedstawieniach wątków metafizycznych. Może być w pełni przemyślanym przedsięwzięciem bazującym na dystynktywnych znakach i dyscyplinie, ale też przejawia się nieświadomie, intuicyjnie, jako przejaw wewnętrznych problemów.

Podsumowując, zjawisko obsesji w sztuce jest wielopostaciową odmianą ekspresji plastycznej. Z wykorzystaniem teorii z dziedziny psychologii twórczości możliwe jest wykazanie powiązań między pozornie różnymi przykładami twórczości kompulsywnej. Nawet najbardziej niesamowite przypadki mogą nieść za sobą uniwersalne wartości, tożsame z większymi osiągnięciami artystycznymi. Warto przyglądać się niekonwencjonalnej pracy twórców i próbować zrozumieć ich, zdawałoby się, irracjonalne rozwiązania stylistyczne, gdyż wszystko to składa się na wciąż postępującą ewolucję ludzkiej kultury i poszerza horyzonty percepcji.

Bibliografia i źródła internetowe

Adolf Wölfli, online: <https://www.wikiart.org/en/adolf-wolfli> [dostęp: 2020.04.19].

Argyle M., *Unrequited Love Letters*, Raw Vision Magazine #84, online: <https://rawvision.com/articles/unrequited-love-letters> [dostęp: 2020.04.19].

Czy tulipomania była szaleństwem tłumów?, online: <https://prostaekonomia.pl/czy-tulipomania-byla-szalenstwem-tlumow/> [dostęp: 2020.01.25].

Dementia praecox, online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Dementia_praecox [dostęp: 2020.04.19].

- Dilthey W., *Wyobrażenia poetycka i obłąd*, w: *Pisma estetyczne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Dumas A., *Czarny tulipan*, przeł. J. Karczmarewicz-Fedorowska, Iskry, Warszawa 1990.
- Dutton D., *Instynkt sztuki*, przeł. Jerzy Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019.
- Emma Hauck, online: <https://www.outsiderartfair.com/fr/artistes/emma-hauck> [dostęp: 2020.04.19].
- Emma Hauck, online: https://en.wikipedia.org/wiki/Emma_Hauck [dostęp: 2020.04.19].
- Fascynacje, specjalne zainteresowania, online: <https://polskiauityzm.pl/fascynacje-specjalne-zainteresowania/> [dostęp: 2020.02.16].
- Fiedorowicz A., *Czy geniusz może istnieć bez szaleństwa?*, online: <https://www.focus.pl/artykul/czy-geniusz-moze-istniec-bez-szalenstwa?page=1> [dostęp: 2020.02.12].
- Fitzgerald M., *Louis Wain and Asperger's Syndrome*, Cambridge University Press 2002, online: <https://www.cambridge.org/core/journals/irish-journal-of-psychological-medicine/article/louis-wain-and-aspergers-syndrome/0920A68EED969B70A852AC240A4300EC> [dostęp 2020.04.13].
- Fol C., *More than obsession*, „Raw Vision Magazine #60”, 2007.
- Fraktal, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Fraktal> [dostęp: 2020.03.18].
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel#Duch_absolutny [dostęp: 2020.03.18].
- Girczys-Połedniok K., *W sidłach obsesji*, „Charaktery” 2016, 8 online: <https://charaktery.eu/artykul/w-sidlach-obsesji> [dostęp: 2020.01.25].
- Giżycki M., *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX. wieku*, Słowo Obraz/Terytoria, Gdańsk 2002.
- Hill S., *Ptak nocy*, przeł. Monika Beyer, Czytelnik, Warszawa 1972.

- Jedliński J., *Oktogon Opalki – ku nieskończoności*, online: <http://magazyn.o.pl/2010/roman-opalka-oktogon-art-stations-foundation-jaromir-jedlinski/#> [dostęp: 2020.04.12].
- Karakuła H., *Czy istnieje związek pomiędzy geniuszem i szaleństwem?*, online: <http://www.neuromedica.eu/nasze-publicacje-2/54-czy-istnieje-zwiazek-pomiedzy-geniuszem-i-szalenstwem.html> [dostęp: 2020.02.12].
- Kennedy P., *Cute cats and psychedelia: the tragic life of Louis Wain*, online: <https://illustrationchronicles.com/Cute-Cats-and-Psychedelia-The-Tragic-Life-of-Louis-Wain> [dostęp 2020.04.13].
- Kępiński A., *Schizofrenia*, Sagittarius, Kraków 1992.
- Kitowska-Łysiak M., *Roman Opalka*, online: <https://culture.pl/pl/tworca/roman-opalka> [dostęp: 2020.04.12].
- Libera Z., *Przewodnik po sztuce – Roman Opalka*, online: <https://ninateka.pl/film/roman-opalka-przewodnik-po-sztuce> [dostęp: 2020.04.12].
- Louis Wain*, online: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Wain [dostęp: 2020.04.13].
- Melancholia: kryteria diagnostyczne depresji typu melancholijnego*, online: <http://www.pcts.com.pl/melancholia-kryteria-diagnostyczne-depresji-typu-melancholijnego> [dostęp: 2020.02.12].
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne Gdańsk 2002.
- Pachciarek P., *Kusama Yayoi czyli obsesja kropek*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata / Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2015.
- Pérez Ventura A., *Bio*, online: <http://art.anaperezventura.com/bio/> [dostęp: 2020.04.19].
- Pratesi L., *Czas życia i czas obrazu*, tłum. A. Jaźwińska-Pudlis, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2505-roman-opalka-czas-zycia-i-czas-obrazu.html> [dostęp: 2020.04.12].
- Ruminacje*, online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ruminacje> [dostęp: 2020.01.25].
- Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2015.

Słownik języka polskiego PWN, online:

<https://sjp.pwn.pl/sjp/obsesja;2569492.html> [dostęp: 2020.01.25].

Tyszkiewicz M., *Psychopatologia ekspresji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

Wilgucka J., *Kolorowanki antystresowe – próbowałeś?*, online:

<https://stressfree.pl/kolorowanki-antystresowe-probowales/> [dostęp: 2020.02.16].

Marianna Lis

Wędrówki Panjiego

Istnieje wiele wersji opowieści o przygodach księcia Panjiego i jego ukochanej, księżniczki Candra Kirany (nazywanej też Dewi Sekartaji). I chociaż badacze do dzisiaj spierają się, kim był Panji (czy istniał?, czy Panji to jego imię, czy jedynie tytuł?), to, jak można odczytać ze śladów zachowanych na reliefach jawajskich świątyń, na malowanych zwojach wykorzystywanych w spektaklach wayang beber, maskach zakładanych przez tancerzy na Jawie i Bali czy rękopisach zapisanych w przynajmniej dwunastu językach i znajdujących się w bibliotekach m.in. w Indonezji, Malezji, Kambodży, Holandii i Wielkiej Brytanii¹, historia jego wędrówki była i jest jedną z najpopularniejszych opowieści Azji Południowo-Wschodniej. Opowieści, która narodziła się najprawdopodobniej w okresie Majapahit² na wschodnich krańcach Jawy i która stanowi nie tylko świadectwo świetności jawajskiej literatury tego okresu, ale która też, z czasem, za pomocą przekazów ustnych i różnych form teatralnych i widowiskowych, dzięki kupcom i żeglarzom, rozprzestrzeniła się na terenach, na których rozciągały się polityczne, ekonomiczne i kulturowe wpływy Majapahit. Jej rola została określona przez Adriana Vickersa mianem „cywilizacji Panjiego w Azji Południowo-Wschodniej”³, co najlepiej pokazuje wagę, jaką odegrała w rozwoju kultury tego obszaru świata. Na Jawie zaś „historia Panjiego rosła, rozwijała się i była uzupełniania przez różne aspekty innych kultur. Pomagała tworzyć wartości, normy, zwyczaje, tradycję, światopogląd czy

¹ *Panji Tales Manuscripts. UNESCO*, <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/515> [dostęp: 20.01.2022].

² Majapahit – hinduistyczno-buddyjskie królestwo założone w 1293 roku we wschodniej Jawie przez Raden Wijaya, które szybko stało się najpotężniejszym mocarstwem w historii Jawy, z władzą rozciągającą się na terenie całej współczesnej Indonezji oraz Malezji. Przetrwało do XVI wieku.

³ *Panji Tales Manuscripts. UNESCO*, <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/515> [dostęp: 20.01.2022].

kosmologię, a nawet system wierzeń całej społeczności, przyczyniając się do powstania cywilizacji na Jawie”⁴.

Większość opowieści o Panjim i Candra Kiranie opiera się na stosunkowo prostym schemacie: rozłąka ukochanych – długie poszukiwania/wędrówka najeżona przeszkodami (tu m.in. rozmaite metamorfozy głównych bohaterów, takie jak zmiany imion, wyglądu czy podszywanie się pod kogoś innego, przygody miłosne, walki, nadprzyrodzone zjawiska i postaci) – pojednanie prowadzące do szczęśliwego zakończenia. Jednak spośród wielu tematów podejmowanych w cyklu opowieści o Panjim, jeden wydaje się szczególnie ciekawy – to kwestia wędrówki rozumianej jako droga do samopoznania. Wędrówki, w czasie której bohater poznaje filozoficzne i moralne zasady, którymi powinien kierować się w życiu. Wędrówki, która pozwoli mu odkryć i określić swoją tożsamość.

Tradycja wayang beber

Jednym z najstarszych zachowanych świadectw wędrówki Panjiego, poza świątynnymi reliefami⁵ i manuskryptami, są zwoje wayang beber⁶ – jednej z najstarszych form wayangu (tradycyjnego teatru jawajskiego), łączącej narrację z obrazem. I chociaż istniejące do dzisiaj zwoje pokazywane są niezwykle rzadko, to spektakle wyglądają podobnie do tego, jak opisał je w XV wieku przebywający na dworze królestwa Majapahit chiński podróżnik i sekretarz dynastii Ming, żyjący w latach 1380-1460 Ma Huan:

Spotyka się tam ludzi, którzy malują na papierze ludzi, ptaki, zwierzęta, owady itd. Papier przypomina zwój umocowany między dwoma drewnianymi rolkami wysokimi na trzy stopy... Człowiek kuca na ziemi i umieszcza obraz przed sobą, rozwijając jedną część za drugą i zwracając je ku widzom, udziela im na głos, w ich języku, wyjaśnień dotyczących każdej części. Publiczność

⁴ A. M. Sawega, *Merenungkan Mata Rantai Kebudayaan yang "Hilang"*, [w:] *Wayang Beber. Antara Inspirasi dan Transformasi* [katalog wystawy], Surakarta 2013, s. 11.

⁵ Więcej o reliefach w książce: L. Kieven, *Following the cap-figure in Majapahit temple reliefs; A new look at the religious function of East Javanese temples, 14th and 15th centuries*, Leiden-Boston 2013.

⁶ „Wayang beber znaczy dosłownie wayang, który można rozwinać i opisać jako malowidło”. R. M. Moerdowo, *Wayang: Its Significance in Indonesian Society*, Jakarta 1982, s. 19.

siedzi dookoła niego i słucha, śmieje się lub płacze, w zależności od tego, co opowiada⁷.

Repertuar używany w spektaklach wayang beber początkowo był oparty, podobnie jak repertuar tradycyjnego jawańskiego teatru cieni wayang kulit, na historiach zaczerpniętych z *Mahabharaty* i *Ramajany*. Z czasem jednak, najprawdopodobniej w schyłkowym okresie Majapahit lub po jego upadku, historie te zastąpiono repertuarem *gedhog* opowiadającym o dziejach Panjiego i Candra Kirany/Dewi Sekartaji. Każda z historii pokazywanych w tradycyjnych przedstawieniach wayang beber rozpisana jest na sześć zwojów nazywanych *gulungan*, a każdy ze zwojów składa się z czterech scen-obrazów metrowej długości określanych mianem *jagong*.



il. 1. Wayang beber Pacitan, lakon *Joko Kembang Kuning*, zwój z kolekcji Institut Seni Indonesia [Instytutu Sztuki Indonezyjskiej] w Surakarcie, Surakarta, 12.03.2011, fot. Marianna Lis

⁷ B. R. O'G. Anderson, *The Last Picture Show: Wayang Beber*, [w:] *Proceedings of the Conference on Modern Indonesian Literature*, ed. J. Taylor i in., Madison 1974, s. 34.

Istniejące do dzisiaj najstarsze zbiory zwojów znajdują się we wsi Gedompol (okręg Karangtalun w rejonie Donorojo) w Pacitan⁸ i we wsi Bejiharjo (okręg Gelaran) w Wonosari, leżącym w regencji Gunung Kidul⁹. Zwoje z Pacitan przedstawiają *lakon* (opowieść) zatytułowany *Joko Kembang Kuning* opowiadający o poszukiwaniach Dewi Sekartaji przez pragnącego ją poślubić Panjiego (il.1). Według tradycji zostały one przekazane przez ostatniego z władców Majapahit Prabu Brawijayę V dalangowi (lalkarzowi) Ki Tawang Alunowi, który zapoczątkował dynastię dalangów wayang beber. Kolejni męscy potomkowie Ki Tawanga przejmowali rodzinne dziedzictwo (*pusaka*), jakim stały się zwoje wayang beber. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że wykonanie zwojów zostało zlecone dopiero podczas panowania Sri Susuhunana Amangkurata II (1677-1703), o czym może świadczyć znajdujący się na czwartym obrazie pierwszego zwoju chronostych wskazujący 1692 rok. Od początku istnienia pokazywano je podczas spektakli wystawianych z okazji świąt i wydarzeń ważnych dla lokalnej publiczności, jak i z okazji uroczystości w pałacu sułtańskim w Surakarcie i innych indonezyjskich miastach. W 2010 roku zmarli dwaj ostatni dalangowie z rodu mającego swoje korzenie jeszcze w czasach Majapahit: ojciec Ki Sarnen Gunacarita i jego syn, trzynasty z dynastii, Ki Mardi Gunautama nazywany również Soemardim¹⁰. Obecnie trwa spór pomiędzy dwoma rodzinami dalangów – dalangiem Teha Tri Hartanto z Gedompol i dalangiem Supani Guno Darmo z Dilem o to, kogo powinno się uznać za prawowitego spadkobiercę i kontynuatora tradycji¹¹.

Na zwojach wayang beber pochodzących z Wonosari¹², datowanych na około 1735 rok, przedstawiona jest historia *Remeng Mangunjaya*, opowiadająca o medytacji Panjiego. Zwoje wayang beber z Pacitan i Wonosari różnią się nie tylko namalowanymi na nich *lakonami*. Dały one również

⁸ Pacitan – okręg administracyjny położony we Jawie Wschodniej, tuż przy granicy z Jawą Środkową.

⁹ Gunung Kidul – okręg administracyjny położony w południowo-wschodniej części prowincji specjalnej Yogyakarta.

¹⁰ I. Setiawan, *Wayang Beber, Bertahan 13 Generasi*, [w:] *Wayang Beber. Antara Inspirasi...*, s. 175-177.

¹¹ M. Pretković, T. Skrinjarić, *Reviving Javanese Picture Scroll Theatre. Oživljavajući javansko kazalište svitaka*, „Entološka tribina” 2017, vol. 47, nr. 40, s. 204-205.

¹² Zwoje znajdują się obecnie w posiadaniu rodziny Wisto Utomo.



il. 2 Wayang beber Pacitan, lakon *Joko Kembang Kuning*, zwój z kolekcji Institut Seni Indonesia [Instytutu Sztuki Indonezyjskiej] w Surakarcie, Surakarta, 12.03.2011, fot. Marianna Lis

początek dwóm stylom malowania wayang beber i specjalnej technice malarskiej nazywanej *sungging*. Charakteryzuje się ona trójstopniowym przechodzeniem od najciemniejszego do najjaśniejszego odcienia danego koloru przy rysowaniu konturów postaci i ich strojów oraz ornamentów wypełniających zwój. Technika ta wymaga dużej precyzji od malującego, gdyż wypełniające każdy z obrazów wzory są nie mniej skomplikowane i złożone od wzorów wypełniających lalki teatru cieni wayang kulit¹³. Zwoje z Pacitan cechuje duża dbałość o szczegóły. Ich tło wypełnione jest nie tylko postaciami drugoplanowymi, ale też bogato zdobione ornamentami, pokrywającymi całą powierzchnię zwoju (il. 2). Zwoje z Wonosari zawierają wiele wolnej przestrzeni i koncentrują się jedynie na głównych bohaterach opowieści. Tradycyjne zwoje wykonywano na specjalnie przygotowanym płótnie lub papierze *daluang* wykonywanym ze sprasowanej włóknistej kory

¹³ B. Suharyono, *Wayang Beber Wonosari*, Wonogiri 2005, s. 2.

morwy papierowej. Do malowania używano jedynie naturalnych barwników, pozyskiwanych m.in. z liści indygowca czy drewna chlebowca. Odpowiedni dobór barw był równie ważny, jak prawidłowa kompozycja poszczególnych obrazów i całych zwojów. (il. 3)



il. 3. Wayang beber Wonosari, 09.03.2011, fot. Sigit Pamungkas

Wayang Berber Welingan

Wayang beber przez długi czas uważany był za sztukę wymarłą – odrodzenie zainteresowania tą formą wayangu nastąpiło dopiero na początku XXI wieku. Jednym z twórców, którzy nie tylko postanowili przywrócić pamięć o zaginionej tradycji, ale też zreinterpretować historię Panjiego, jest Anthony Sastrowijoyo (Muhammad Sulthoni Sastrowijoyo/Mas Konde), twórca powstałego w 2012 roku Wayang Beber Welingan, łączącego tradycję wayang beber z tradycją batik. Welingan jest skrótem od *wayang edukasi lingkungan* (wayang zajmujący się edukacją regionalną/ekologiczną), co

wskazuje na główne założenie autora: rozpowszechnianie i popularyzowanie wiedzy na temat tradycyjnej kultury oraz wartości filozoficznych kształtujących jawajską tożsamość. (il. 4)



il. 4. Wayang Beber Welingan, fot. Anthony Sastrowijoyo

Wayang Beber Welingan proponuje widzom współczesną reinterpretację historii Panjiego przełożoną na język wayangu i batiku, w której główny bohater, Joko Weling¹⁴, podczas swojej wędrówki poznaje nie tylko wartości wywiedzione z tradycji filozofii jawajskiej, ale też uczy się rozpoznawania i odczytywania ukrytych znaczeń i symboli zakodowanych w alfabecie jawajskim. Zmagania Joko i jego wewnętrzna walka, mają doprowadzić do osiągnięcia mądrości i poznania.

¹⁴ Imię znaczące w języku jawajskim, oznacza młodzieńca, który przynosi informacje, zachowuje pamięć. Joko Weling w opowieści ma charakter dobry i cnotliwy, odznacza się sprawiedliwością i odwagą w obliczu losu, pielęgnuje ludzi i środowisko naturalne.

W królestwie Sidaluhur¹⁵, podczas rozmowy jego wysokości Semen Rama Sedang¹⁶ z królową Ratu Ratih¹⁷, zjawia się ich syn Semen Ageng¹⁸, spadkobierca tronu. W czasie niedawnych medytacji zrozumiał, że by stać się w przyszłości władcą mądrym i sprawiedliwym, a także potężnym i rozumiejącym potrzeby swoich ludzi, musi najpierw udać się w podróż, która pozwoliłaby mu na zdobycie wiedzy i doświadczenia niezbędnego do sprawowania władzy. Król wzywa więc swojego doradcę, Sang Mahaguru Jolawe¹⁹, nauczyciela Semen Agenga. Mędrzec radzi, by młody dziedzic udał się na poszukiwana dziedzictwa Pusaka Jagad²⁰, które przyniesie spokój w królestwie, po czym przekazuje mu rodzinną pamiątkę w formie *cakra* (dysku) nazwaną Hanacaraka. Nazwa Hanacaraka wywodzi się od pięciu pierwszych liter jawańskiego alfabetu – każda z sylab może zostać rozwinięta w słowo²¹. Hanacaraka może oznaczać człowieka, którego ciało po urodzeniu jest nagie, a dusza czysta, uczciwa. By móc myśleć, czuć i pracować musimy zachować pierwotną czystość, uczciwość. Druga interpretacja mówi o tym, że człowiek po urodzeniu jest nagi, ma jedynie potencjał. Wrodzony potencjał może rozwijać dzięki umysłowi i sercu, które sprawują nadzór nad trzecim elementem – ciałem. Ów potencjał Joko będzie rozwijał podczas swojej wędrówki w trakcie spotkań z kolejnymi nauczycielami, od których dostanie narzędzia niezbędne do odszukania Pusaka Jagad.

Pierwszym spotkanym i pokonanym przez Joko przeciwnikiem jest mityczny lew Singa Barong, którego upadek symbolizuje nieuchronność zmian. Otrzymuje od niego rzeźbione w kształcie węży strzały określane mianem Sawa i łuk nazywany Datasawala. Zgodnie z interpretacją proponowaną przez twórcę Wayang Beber Welingan, nazwa Datasawala,

¹⁵ Historie opowiadane w Wayang Beber Welingan mają swoje bezpośrednie źródło w motywach zdobiących batik od stuleci – motyw Sido Luhur używany jest jako symbol nadziei na dobre, cnotliwe życie.

¹⁶ Motyw Semen Rama symbolizuje życie w jego rozkwicie, pełni wzrostu.

¹⁷ Motyw Ratu Ratih symbolizuje chwałę i życie w zgodzie z otoczeniem.

¹⁸ Motyw Semen Agung składa się z kilku elementów, m.in. drzewa życia symbolizującego dobrobyt, sprawiedliwość, moc i płodność, a także *garudy*, mitycznego ptaka symbolizującego mężczyzn mających władzę, przywódców.

¹⁹ *Jelawe* – ugotowane owoce *jelawe* używane są do produkowania żółto-brązowego barwnika. Kolor żółty symbolizuje powietrze, które daje życie każdej istocie na świecie.

²⁰ Motyw Sekar Jagad symbolizuje piękno i różnorodność życia na świecie.

²¹ Ha: *hurip* = życie; na: *legeno* = nagi; ca: *cipta* = myśli, pomysły, kreatywność; ra: *rasa* = uczucia, głos serca, sumienia; ka: *karya* = praca.

odwołująca się do jawańskiego alfabetu, może być odczytywana na dwa sposoby. Pierwszy z nich zakłada, że człowiek powinien słuchać swoich wewnętrznych zasad, swojego sumienia, po to, by jego kręgosłup moralny pozostał niezachwiany i możliwe było zrozumienie sensu życia. Według drugiej interpretacji tylko jedna istota, Bóg, może zrozumieć i osądzać, co jest dobre/prawdziwe, a co złe/fałszywe.

Interpretacje te zapowiadają kolejne wyzwania stojące przed Joko Welingiem – po długiej i wyczerpującej wędrówce dociera do Bumi Langit, w którym mieszka następny przewodnik, Ki Maruta²². W czasie spotkania przekazuje on Joko dwa fragmenty włóczni nazywanej Padhajayanya – nazwa ta stworzona została z kolejnych liter alfabetu jawańskiego i oznacza „tak samo silny”. Jak odczytuje to Anthony Sastrowijoyo, na początku ludzie mają dwa, tak samo silne, potencjały: dzięki jednemu mogą czynić dobro, dzięki drugiemu – zło. Od nas zależy, który potencjał wybierzemy i zaczniemy rozwijać, a który nauczymy się kontrolować. (Samo)kontrola możliwa jest m.in. dzięki nauce ascezy, której Joko uczy się od kolejnego mistrza, Datuk Udhaki (jego imię symbolizuje wodę lub tego, który daje życie). Datuk Udhaka uczy młodego wędrowca ćwiczeń nazywających się Magabathanga i mających wzmocnić jego duszę. Magabathanga również jest nazwą składającą się z kolejnych liter alfabetu jawańskiego i symbolizuje czekającą każdego z ludzi śmierć, moment, w którym duch opuści ciało i powróci do Boga.

Nauka ascezy jest ostatnim elementem niezbędnym do ukończenia wędrówki. Trzy rodzaje broni, które dostał od swoich mistrzów Joko (Hanacaraka, Datasawala i Padhajayanya) wraz z zestawem ćwiczeń (Magabathanga) składają się na oręż, którym będzie musiał się posłużyć w walce z ostatnim przeciwnikiem, Buto Modangiem²³. Połączone nazwy poszczególnych elementów oręża tworzą cały alfabet jawański i symbolizują wiedzę i samoświadomość. Po pokonaniu Buto Modanga, Joko dowiaduje się, że szukane przez niego dziedzictwo, Pusaka Jagad, w rzeczywistości jest

²² *Bumi* = ziemia, *langit* = niebo, ale też Bumi Langit może oznaczać to, co pomiędzy ziemią a niebem, powietrze. Ki Maruta jest symbolem wiatru, powietrza, a także dawcą życia dla każdej istoty.

²³ Buto Modang symbolizuje ogień, gniew i pożądanie.

więziona przez ostatniego z wrogów księżniczką o imieniu Putri Sekar Jagad. Obdarzona szlachetnym charakterem, dopełnia działania króla swoją mądrością i sprawiedliwością.

Wędrownica odbyta przez Joko jest więc współczesną reinterpretacją wędrownicy Panjiego rozumianej jako droga do samopoznania. Prowadzone przez twórcę Wayang Beber Welingan poszukiwania wewnątrz kulturowe doprowadziły do powstania dzieła odwołującego się do początków wayang beber, który narodził się ze skrzyżowania recytacji i malarstwa, proponując połączenie sztuki teatralnej ze sztuką tworzenia batików. Jednocześnie wędrownica Joko Welinga jest również wędrownicą przywracającą pamięć o najważniejszych elementach budujących tożsamość jawajską – języku i zawartych w nim symbolach.

Wayang topeng Cirebon

W pochodzącym z XIX wieku utworze *Serat Sastramiruda*²⁴ znajduje się opis mitycznych masek stworzonych przez jednego z *wali songo*, żyjących w XV-XVI wieku nauczycieli wprowadzających islam na Jawę – według tradycji miał on zaprojektować maski dziewięciu głównych bohaterów opowieści o Panjim, które do dzisiaj stanowią najważniejszy element teatru wayang topeng²⁵ Cirebon. Do dzisiaj wierzy się również, że każda z masek zawiera w sobie pierwiastek pozytywny i negatywny, dwie walczące ze sobą energie, które symbolizują rozdarcie między mądrością a skłonnością do autodestrukcji – walkę, jaka toczy się w każdym człowieku.

Spośród wszystkich bohaterów i wszystkich masek najważniejszych jest pięć reprezentujących Panjiego, Sambę, Rumyanga, Tumenggunga i Klanę. Każdy spektakl otwiera taniec Panjiego, a wyobrażająca go maska określana jest mianem *halus* lub *alus* używanym na określenie wszystkiego,

²⁴ *Serat Sastramiruda* – instrukcja używana na dworze w Surakarcie, napisana w połowie XIX wieku przez Kusumadilaga w formie dialogu między autorem a jego uczniem Sastramirudą. Pierwsza część przedstawia rodzaje wayangu, gamelanu, jawajskich tańców, opisuje muzykę towarzyszącą spektaklom i przedstawia ikonografię lalek. Pozostała część to dialogi, narracje i wskazówki aktorskie dotyczące śpiewu dalangów.

²⁵ Wayang topeng jest rodzajem tradycyjnego wayangu wykonywanego przez tancerzy noszących maski (słowo topeng oznacza maskę).



il. 5. Wayang topeng, tancerz w masce przedstawiającej Panjiego, Yogyakarta, 30.12.2012, fot. Marianna Lis

co delikatne, wyrafinowane, doskonale w formie i idealnie dopasowane do kontekstu, w jakim istnieje. Termin ten stosowany jest nie tylko do opisywania postaci, lalek czy masek używanych w spektaklach wayangu, ale też w odniesieniu do jawajskiej koncepcji samodoskonalenia wewnętrznego i biegłości w samokontroli. Pomalowana najczęściej na biało lub zielono maska Panjiego symbolizuje cnotę, czystość i moralność bohatera i wydaje się być poza płcią. Jej androgyniczność przekłada się na ruchy tancerza, łączące w sobie męskie i żeńskie elementy. Oczy maski, wzorowane na oczach lalek tradycyjnego jawajskiego teatru cieni wayang kulit, mają podłużny kształt zbliżony do kształtu ziarenek ryżu. Oczy takie, określane mianem *mata gabahan* lub *mata liyepan*, używane są jedynie do pokazania najbardziej szlachetnych charakterów. Podobnie długi, prosty i ostro zakończony nos, który ma odzwierciedlać prawość postaci, oraz wąskie wargi symbolizujące wrażliwość. Na policzkach i brodzie zaznaczone są trzy czarne

punkty. Czwartym jest znajdujący się pomiędzy brwiami ornament *kembang pilis*, oznaczający trzecie, wewnętrzne oko postaci. (il. 5)

Taniec Panjiego, pełen gracji i elegancji, nie tylko otwiera spektakl, ale też otwiera wędrówkę postaci przez kolejne stadia życia, reprezentując czystość narodzin. Nałożenie przez tancerza maski symbolizuje jego przyjście na świat. Kolejną postacią i kolejną maską reprezentującą drugie stadium życia człowieka jest maska Samby. Podobnie jak Panji, jego oblicze również jest najczęściej białe, a cztery punkty zaznaczone na twarzy wyznaczają cztery kierunki świata. Samba, nazywany również Pamido, reprezentuje dorastanie. Wyobrażająca go maska przypomina więc młodzieńca, którego płeć daje się już łatwiej określić, a delikatne i wyrafinowane ruchy tancerza stają się odrobinę gwałtowniejsze. Perfekcyjna harmonia, jaką reprezentował Panji, zostaje zaburzona. Samba jest bowiem nie tylko pełen życia, lecz także arogancji, jest ciekawy świata, ale jednocześnie łatwo się nudzi. Jego ruchy i gesty są niezwykle złożone, tak jakby postać chciała nauczyć się wszystkiego, co będzie się jej mogło przydać w dorosłym życiu. Sam taniec może trwać wiele godzin i być wykonywany przez wielu tancerzy noszących tą samą maskę, występujących jeden po drugim lub wspólnie.

Trzecią z postaci i masek jest Rumyang. Jego uśmiech jest szerszy od uśmiechu Panjiego, a jego twarz okalają dwa symetryczne ornamenty łączące się ze znajdującym się pośrodku czoła trzecim okiem. Maską pomalowaną jest najczęściej na jasnoróżowy kolor ze złotymi akcentami ozdabiającymi oczy i zęby. Rumyang jest jedyną maską pojawiającą się w wayang topeng Cirebon, którą tancerz nosi na twarzy już w momencie wyjścia na scenę. Kathy Foley, badaczka wayangu, sugeruje, że Rumyang nie występuje bez maski, ponieważ znajduje się w centrum, pomiędzy tym, co żeńskie (reprezentowane przede wszystkim przez Panjiego i w mniejszym stopniu przez Sambę) a męskie (reprezentowane przez pozostałe dwie postacie, Tumenggunga i Klanę) oraz pomiędzy tym, co boskie a demoniczne²⁶, a sam taniec to moment przejścia w dorosłość i dojrzałość symbolizowaną przez kolejną postać – Tumenggunga (nazywanego też często Patih). Przedstawiający go tancerz, przed założeniem maski, nosi najczęściej okulary

²⁶ L. M. Ross, *The Encoded Cirebon Mask*, Leiden 2016, s. 292.

przeciwsłoneczne, które w tradycji jawajskiej często używane są do zaznaczenia transu, w jaki wchodzi tańczący. Sama maska przedstawia już postać znacznie mniej szlachetną niż wcześniejsze. Lekko wyłupiate oczy, szerszy nos i wargi sugerują gwałtowność, siłę i determinację. Obfity zarost podkreśla wiek i dojrzałość postaci. Ostatnim bohaterem wayang topeng Cirebon jest Klana, porywczy i demoniczny król, który nie tylko stanowi całkowite przeciwieństwo Panjiego, ale też jest jego głównym wrogiem. Pomalowana na czerwono maska, duże wyłupiate oczy, szeroki nos, ostre zęby wychylające się zza grubych warg – wszystko to upodabnia Klanę do ogra, nie potrafiącego kontrolować swoich emocji, pełnego gniewu i zdolnego do najokrutniejszych czynów, także tych mogących przynieść śmierć. (il. 6)



il. 6. Wayang topeng Panji, scena przygotowania do starcia księcia Panjiego z królem Klaną, Yogyakarta, 20.09.2014, fot. Marianna Lis

Pięciu głównych bohaterów wayang topeng Cirebon nie tylko przedstawia kolejne stadia życia człowieka, ale i pięć głównych kierunków

świata (wschód, zachód, północ, południe oraz centrum), pięć dni, z których składa się kalendarz jawajski, a we współczesnej Indonezji – pięć głównych zasad, Pancasila, które tworzą filozoficzną podstawę funkcjonowania kraju. Wędrowka, jaką przechodzi tancerz zakładający kolejne maski, jest zaś kolejną wariacją na temat wędrowki Panjiego, prowadzącej do samopoznania i samodoskonalenia.

Panji w XXI wieku

Rozmowa o wędrowce Panjiego, która wiedzie przez czas, przestrzeń i różne tradycje, byłaby niepełna bez przywołania dzieł Eddy’ego Susanto, będących jedną z najciekawszych współczesnych reinterpretacji tego, czym w XXI wieku może być „cywilizacji Panjiego w Azji Południowo-Wschodniej”. Ten urodzony w 1975 roku artysta swoją karierę rozpoczął od projektowania plakatów, jednak już wtedy jego zainteresowania koncentrowały się wokół tekstu i słów wykorzystywanych przez niego w pracy. Począwszy od 2007 roku, zaczął tworzyć obrazy, w których rysunek łączy z tekstem.

W 2013 roku powstała jego pierwsza praca odwołująca się do dziedzictwa Panjiego, zatytułowana *Kisah Panji (The Tale of Panji)*, składająca się z dwudziestu obrazów. Na pierwszy rzut oka obrazy utrzymane były w klasycznym balijskim stylu wayang z Kamasan. Po dokładniejszym przyjrzeniu się można było zauważyć, że wszystkie linie tworzące kontury postaci, zwierząt, budynków i innych przedmiotów znajdujących się na płótnach, stworzone są z miniaturowych liter jawajskich układających się w narrację opisującą to, co znajduje się na danym obrazie i zaczerpniętą z tekstu *Wangbang Wideya*²⁷. Obrazy stworzone przez Eddiego Susanto zawierały jednak jeszcze jeden wymiar: po zmianie oświetlenia na ultrafioletowe oczom oglądających ukazywały się obrazy, które przenosiły ich do innych wielkich kultur, które odcisnęły swoje piętno na losach świata. *Kisah Panji* łączyła więc przeszłość i tradycję z niezwykle współczesną technologią oraz to, co lokalne, jawajskie i balijskie, z globalną kulturą

²⁷ S. O. Robson, *Wangbang Wideya. A Javanese Panji Romance*, Leiden 1971.

reprezentowaną przez narracje o zasięgu i znaczeniu porównywalnym z historiami o Panjim.

Początek wędrówki Panjiego, który wyrusza na poszukiwania swojej ukochanej, zestawiony jest na pierwszym z obrazów cyklu z perską historią miłosną o Lajli i Madżnunie. Utrata ukochanej doprowadza Panjiego do szaleństwa – szalony (Madżnun) jest określany również nieszczęśliwie zakochany w Lajli Qays ibn al-Mulawwah. W kolejnych odsłonach Eddy Susanto wyszukuje paralele między kolejnymi etapami wędrówki i życia Panjiego a losami Romeo i Julii (piąty obraz cyklu), Pyrama i Tysbe opisanymi w *Przemianach* Owidiusza (siódmy obraz cyklu), Samsona i Dalili (dziewiąty obraz cyklu), Zygryda i Brunhildy (jedenasty obraz cyklu) czy Ramy i Shinty (dziewiętnasty obraz cykli). Współczesna reinterpretacja losów Panjiego zaproponowana przez artystę plasuje tę historię i jej bohaterów pomiędzy najznakomitszymi światowymi utworami literackimi, pokazując jej niezwykłą wartość.

Historia Panjiego stała się również głównym tematem jego kolejnej pracy, powstałej w 2016 roku i pokazywanej podczas Singapore Biennale, instalacji zatytułowanej *The Journey of Panji*.

Na wydłużonym płótnie obrazy starego reliefu zostały zmodyfikowane, aby dopasować je do wyobraźni Susanto i artystycznych instynktów opartych na badaniach i faktach. Skłaniając się w stronę półrealistycznego stylu balijskiego, obrazy są mniej stylizowane, a kolory nabierają większej wyrazistości niż w stylu jawańskim. Obrazy są tworzone przez piktogramy odpowiadające alfabetowi jawańskiemu. Aby wskazać pochodzenie [opowieści o Panjim], płótno zaczyna się od pisma jawańskiego, następnie w kolejności rozwijania następują po sobie różne pisma regionów, do których dotarły opowieści z cyklu [o Panjim] – od Bali po Malezję, Tajlandię, Birnę, Kambodżę, Tagalog (Filipiny) – kierując się w stronę instalacji książki *Wangbang Wideya*, z tekstem po łacinie autorstwa S. O. Robsona, który połączył historie Panjiego z regionu [Azji Południowo-Wschodniej], a także symbolizuje Panjiego jako lingua franca rejonu. Litery kilku języków wykonane z drewna są przymocowane do płótna, sprawiając wrażenie, że spadają ze źródła i kończą się na dole literami łacińskimi, spływając, by

dotknąć księgi zbierającej opowieści o Panjim w Azji Południowo-Wschodniej, opracowanej przez S. O. Robsona²⁸. (il. 7)



il. 7. Eddy Susanto, *The Journey of Panji*, Singapore Biennale, 06.12.2016, fot. Marianna Lis

Eddy Susanto w swojej pracy nie tylko pokazuje drogę, jaką przeszły historie o Panjim. Równie ważne wydaje się zadawane przez artystę pytanie o to, czy podczas tej wędrówki, podczas procesu „przekładu”, filozoficzne i moralne przesłanie opowieści nie zostało zmienione, zagubione? Zapomniane? Wylewające się z obrazu i ze znajdującej się pod nim książki litery zdają się sugerować, że niemożliwy jest „prosty” przekład. Pokazują wielość narracji, interpretacji i znaczeń ukrytych w lokalnych wersjach opowieści o Panjim. Opowieści, której rozpoczęta przed ponad siedmioma

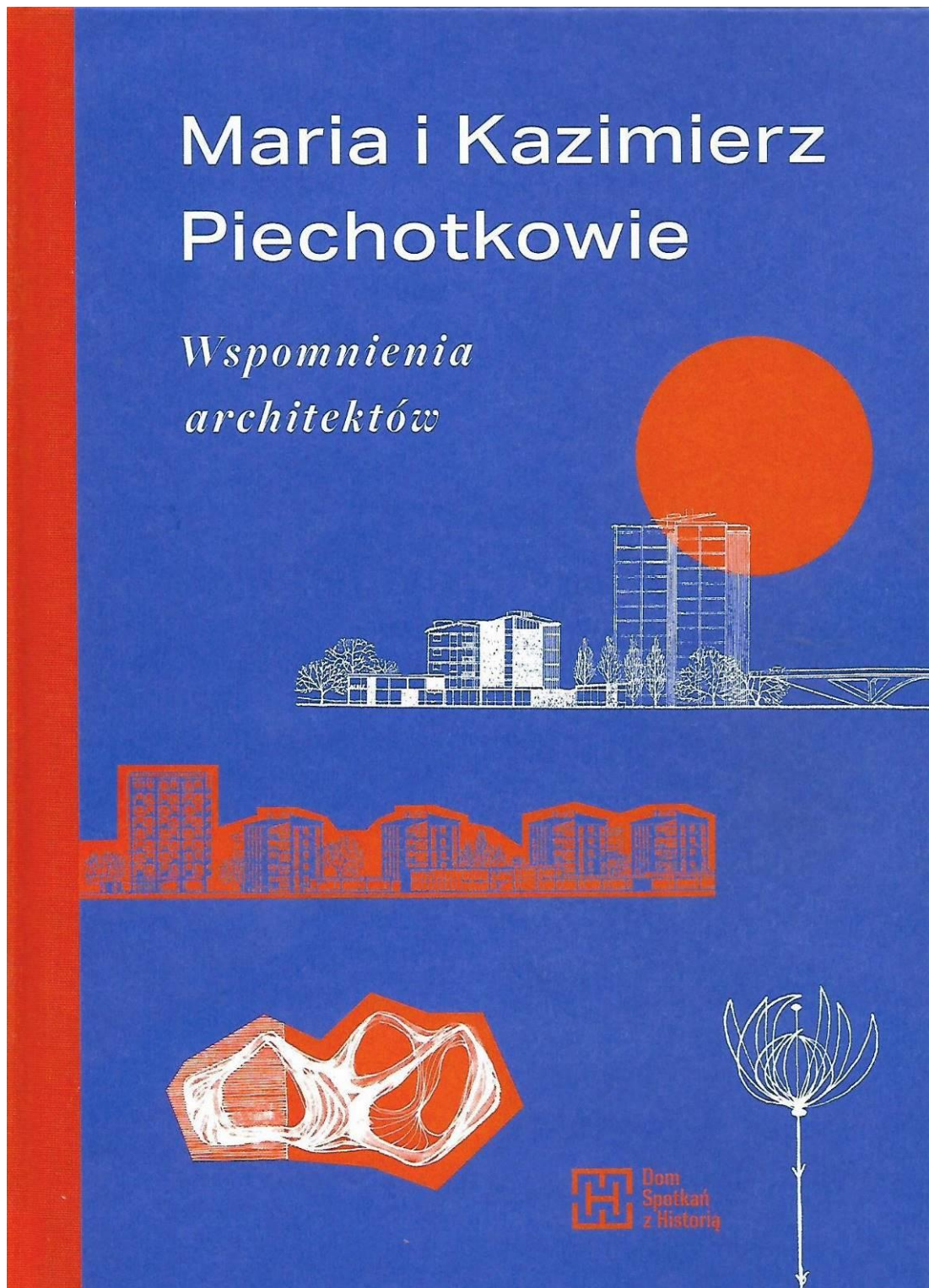
²⁸ Eddy Susanto, *Singapore Biennale 2016: Panji Tales*, <http://www.luxuo.com/culture/art/eddy-susanto-singapore-biennale-2016-panji-tales.html> [dostęp: 20.01.2022].

wiekami wędrówka, dalej stanowi niewyczerpane źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń badaczy i artystów Azji Południowo-Wschodniej.

Bibliografia

- Anderson Benedict R. O'G., *The Last Picture Show: Wayang Beber*, [w:] *Proceedings of the Conference on Modern Indonesian Literature*, ed. J. Taylor i in., Madison 1974, s. 33-81.
- Kieven Lydia, *Following the cap-figure in Majapahit temple reliefs; A new look at the religious function of East Javanese temples, 14th and 15th centuries*, Leiden/Boston 2013.
- Moerdowo Raden Mas, *Wayang: Its Sigificance in Indonesia Society*, Jakarta 1982.
- Pretković Marina, Tea Skrinjarić, *Reviving Javanese Picture Scroll Theatre. Oživljavajući javansko kazalište svitaka*, „Entološka tribina” 2017, vol. 47, nr. 40, s. 198-221.
- Ross Laurie Margot, *The Encoded Cirebon Mask*, Leiden 2016.
- Suharyono Bagyo, *Wayang Beber Wonosari*, Wonogiri 2005.
- Wayang Beber. Antara Inspirasi dan Transformasi* [katalog wystawy], Balai Soedjatmoko, Surakarta 2013.

NOWE KSIĄŻKI



Wspomnienia wybitnych architektów, autorów publikacji poświęconych bóżnicom i urbanistyce dzielnic żydowskich na obszarze dawnej Rzeczypospolitej, wydanych przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata. Maria Piechotkowa w 2015 roku została członkiem honorowym Instytutu.



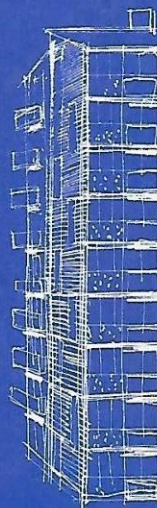
Maria (1920–2020) i Kazimierz Maciej (1919–2010) Piechotkowie przez 65 lat stanowili nierozłączną parę w życiu i pracy jako spółka architektów. Mieszkali i tworzyli w Warszawie, na Bielanach. Projektowali kameralne osiedla i wielkopłytowe systemy, pisali książki o architekturze synagog i sztetli. Zostawili wspólne wspomnienia.

Należymy do nielicznych już architektów odchodzącego pokolenia, którzy studia rozpoczęli jeszcze w Polsce międzywojennej. Kontynuowaliśmy je w czasie okupacji na tajnym wydziale, a ukończyliśmy po wojnie – równocześnie rozpoczynając pracę zawodową, którą zajmowaliśmy się intensywnie aż do 1980 roku. Można więc powiedzieć, że nasza działalność projektowa w całości przypadła na czasy PRL i była tym uwarunkowana.

Pisaliśmy wspomnienia przede wszystkim z myślą o tych, którzy – znając ten okres wyłącznie z drugiej albo nawet trzeciej ręki – z dziedzictwa pozostałego po tamtych czasach widzą wyłącznie „blokowiska z tej okropnej wielkiej płyty”.

Chcieliśmy pokazać, jak wyglądał wtedy zawód architekta, zwłaszcza mieszkaniowca, z jakimi problemami przyszło nam się zmagać i jakim kosztem i wysiłkiem to się odbywało. Wraz z całym środowiskiem Stowarzyszenia Architektów Polskich dążyliśmy do traktowania naszych projektów jako kompleksowych osiedli stanowiących integralne elementy miasta. Walczyliśmy o indywidualny układ i formę architektoniczną osiedli, sprzyjającą identyfikowaniu się z nimi mieszkańców, o kulturę i estetykę otoczenia. Staraliśmy się wskazywać kierunki działań i proponować rozwiązania możliwe w ówczesnych warunkach. Nikt z nas nie wyobrażał sobie wtedy, że ustrój mógłby załamać się w przewidywalnej przyszłości i jak radykalne zmiany to spowoduje.

— M. & K. PIECHOTKOWIE



WYDAWCA:



PARTNERZY:



CENA: 85 zł

PATRONI:



ISBN 978-83-66068-31-5 (s. 432)

27 stycznia 2022 odbyła się promocja książki w Domu Spotkań z Historią.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**