

KAROLINA SIKORSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Przyrodoobraz jako przestrzeń kulturowych transformacji wyobraźni artystycznej

W chlewie od razu poczułam się swobodniej. Ułożyłam się wygodnie, nie zastanawiając się, kim teraz właściwie jestem. Otaczał mnie zapach łagodny, przyjemny, bogaty. Kilka świń podeszło, by mnie obwąchać – były to dość sympatyczne, wielkie, stare wieprze, zauważyłam też maciorę prośną, która, spojrzawszy na mnie, odeszła obrażona na swe legowisko. Zapach naturalny, gęsty, wyrazisty rozgrzał mi serce. Zainstalowałam się, że tak powiem, wśród wielkich, budzących ufność ciał. Chronił mnie mój własny zapach, ta wiedza pochodziła z mojego wnętrza, w pewnym sensie wróciłam do własnej postaci¹.

Bohaterce *Świństwa* przydarza się osobliwa przemiana – jej ciało staje się coraz bardziej zwierzęce, coraz bardziej przypomina ciało maciory. Z czasem możliwe stają się przejścia z jednego stanu w drugi, dwoistość postaci wydaje się czymś zwykłym, niebudzącym oporu stanem codziennej egzystencji. I choć bohaterka utworu Marie Darrieussecq ucieka przed cywilizacją na łono przyrody i ucieczka ta może wydawać się negacją cywilizacji, to dualizm natura – kultura zanika. Jej ciało łączy w sobie właściwości ludzkie i zwierzęce, poznaje nowe sytuacje i odczuwa nowe zjawiska, staje się wrażliwe na otaczający je świat.

Kobieta-świnia może być figurą wpisaną w antykobiecego dyskurs (utożsamiający to, co kobiece, pejoratywnie z naturą, a to, co męskie – z kulturą jako wyżej wartościowaną stroną tej opozycji) i paradoksalnie zarazem częścią symbolicznego imaginariu ekofeministek (krytykujących system patriarchalny zarówno za dyskryminację kobiet, jak i natury). Bardziej interesujące niż te tropy wydaje mi się jednak poszukiwanie miejsc, w których dochodzi do zetknięcia człowieka z tym, co przynależy do świata przyrody. Takie zetknię-

¹ M. Darrieussecq, *Świństwo*, tłum. B. Walicka, Wydawnictwo Bej Sernice, Warszawa 1997, s. 137.

cia kreuują bowiem nowe znaczenia i prowokują pracę wyobraźni, która może ewokować nieznaną rzeczywistość.

Zetknięcia te próbuje uchwycić sztuka współczesna (bezpośrednio może to czynić fotografia i te jej formy, które w niewielkim stopniu ingerują w postrzeganą rzeczywistość), która nie tylko w określony sposób je pokazuje, ale przede wszystkim może je współtworzyć i nadawać im symboliczną formę. Może sprawiać, że stają się medialnie zapośredniczonymi wizjami, które wpływają na nasze interpretacje świata. Artystycznie przetworzone wątki zaczerpnięte ze świata przyrody w zależności od strategii, jaką obierze ich twórca, mogą tworzyć przestrzeń współistnienia, antagonizmów, pasożytnictwa czy opozycji dwu odrębnych światów. Sztuka wyrasta bowiem z kultury, w której różnym obróbkom bezustannie poddawane są symbole, metafory, w której stale tworzone są nowe kody, a partycypację w jakichkolwiek zjawiskach oplata dyskursywna refleksja. Artysta może chcieć przeciwstawić świat przyrody złożonym praktykom kultury, lecz wykonanie artystycznego gestu – skupienia uwagi na obiekcie – przenosi ten obiekt w ramy kultury. Jest to charakterystyczne np. dla estetyki romantycznej, w której przyroda wyraźnie przeciwstawiona cywilizacji była afirmowana jako przestrzeń pełna tajemnic, dziwności, przestrzeń groźna, a zarazem bliska:

Jezioro skrywało nadnaturalne, tajemnicze, fantastyczne dziwy i postaci, na grobie rosły zaczarowane kwiaty, fantastyczne stwory wymierzały sprawiedliwość moralną, pojawiały się topielice, zaczarowane rybki, obdarzone piekielną mocą diabły. Za sprawą tych zjawisk zwykły pejzaż nabierał cech dziwnych, groźnych, tajemniczych właśnie, w takim sensie romantycznych (...)².

I choć romantycy stawiali w opozycji kulturę i naturę, to – jak zauważyła Maria Janion – opozycja ta wydaje się pozorna:

Natura, chociaż przeciwstawiona kulturze, w istocie służyła bowiem jej rehabilitacji. Romantycy dążyli do stworzenia nowej kultury, odciętej już od niszczących ją dogmatów zinstytucjonalizowanego rozumu. W tym celu dokonali nobilitacji kultury nieoficjalnej, niejako kontrkultury swojej epoki, na którą składały się pierwiastki ludowe, pogańskie, antylatyńskie, słowiańskie, północne³.

Semantyczna kolonizacja przyrody i obszarów, które były jej bliskie (jak wierzenia wyrastające z kultu przyrody), to zagarnięcie przez artystów przestrzeni, w której mogły być konstruowane nowe byty, wyrosłe z wyobraźni i gloryfikujące romantyczną przesłankę o potędze kreacji.

Uzasadnieniem współczesnej twórczości inspirowanej przyrodą nie musi być przekonanie o niezmiernych możliwościach artystycznej kreacji, choć przeprowadzane dziś eksperymenty genetyczne czy biologiczne mogłyby tę moc poświadczyć (a w pracach takich artystów, jak Patricia Piccinini, która

² J. Trznadel, *Spojrzenie na Eurydykę. Szkice literackie*, Arcana, Kraków 2003, s. 10.

³ M. Janion, *Prace wybrane. Romantyzm i jego media*, t. IV, Universitas, Kraków 2001, s. 65.

tworzy ludzko-zwierzęce obiekty-rzeźby, np. *The young family* 2002-2003, można dostrzec etyczne refleksje nad statusem gatunków, ale i fascynację mariażem nauki i sztuki). Wydaje się, że artyści, dla których przyroda stanowi ważny punkt odniesienia, wypracowali pewne strategie wyjaśniające skomplikowane relacje i pokazujące uwikłania, jakie wynikają z wzajemnych ludzko-roślinnych i ludzko-zwierzęcych zależności. Przykładami, choć nawiązującymi do odmiennych założeń filozoficznych i estetycznych, mogą być prace malarskie Michała Jankowskiego, pokazane na wystawie *Zachodźże słońeczko* w 2009 r. w BWA w Zielonej Górze czy performance ukazujący rodzącą się relację bliskości między artystką a zwierzęciem zatytułowany *Falling asleep with the pig* Kiry O'Reilly z 2009 r.

Inną artystką, której prace ukazują złożoność relacji między człowiekiem a przyrodą i która wykorzystuje rozmaite strategie estetyczne, by zrozumieć konteksty owego współistnienia człowieka i przyrody, jest Julita Paluszkiewicz⁴. W jej pracach pojawia się natura – artystka umieszcza bohaterki swoich filmów w jej przestrzeni i obserwuje interakcje, odtwarza kulturowe przedstawienia człowieka i przyrody, by w nie ingerować i sprawdzać ich status, gdy są poddawane różnym transformacjom. Interpretuje na nowo istniejące metafory, odnosi się do baśniowo-onirycznych imaginariów i wprowadza własne dystynkcje między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone.

Interpretacja wybranych prac Julity Paluszkiewicz pozwoli mi określić różne praktyki estetyczne i zarysować perspektywy, jakie proponuje współczesna sztuka wnikać w relacje człowieka i przyrody. Ma ona również pokazać, że miejscem przenikania się przyrody i kultury jest wyobraźnia artystyczna, w której gromadzą się hybrydyczne twory i która oswoja dostępną rzeczywistość, przekształca ją i konstruuje jej nowe reprezentacje. Wyobraźnia artystyczna staje się przestrzenią doświadczenia, które zawiera w sobie elementy postrzeganego świata i łączy je z właściwościami kulturowymi, psychologicznymi i społecznymi, jakimi dysponuje artysta. Ryszard Nycz zauważa:

Osobliwość doświadczenia (jako specyficznej interakcji – o charakterze sprzężenia zwrotnego – pomiędzy jednostką a otoczeniem, społeczeństwem i naturą) polega, po pierwsze, na tym, że to, ku czemu w doświadczeniu się zwracamy, aby to zidentyfikować (zaznać, pojąć, przyswoić, przedstawić), samo niejako przyjmuje inicjatywę: pociąga nas ku sobie, podporządkowuje sobie nas i w nas ingeruje, owłada nami i wstrząsa. Po drugie, skoro uczestnicząc w owym „bliskim spotkaniu” z tym, co się wydarza w doświadczeniu, jednostka nie jest w stanie zachować statusu zewnętrznego, zdystansowanego obserwatora, to po jego zakończeniu staje się raczej jednostkowym i unikatowym nosicielem tego, co przeniknęło do jego wnętrza z dookolnej zewnętrzności, aniżeli neutralnym medium reprezentacji tego, co wobec niego uprzednie i niezależne. Po trzecie, możliwość bezpiecznego wydoby-

⁴ Julita Paluszkiewicz – ur. 1981, absolwentka poznańskiej ASP, artystka multimedialna (m.in. malarstwo, wideo, obiekt, instalacja, rysunek).

cia się z ubezwłasnowolniającej sytuacji uczestnika doświadczenia uzyskuje jednostka (obciążona balastem zdobytej właśnie doświadczeniowo wiedzy) jedynie dzięki wsparciu na „ramieniu drugiego”, na wspólnotowym uniwersum (wspólnym języku, wyobrażeniach, systemie pojęciowym), który indywiduum przywraca intelektualny dystans i osobową autonomię, wyposaża je w narzędzia artykulacji i rozumienia czy racjonalizacji tego, co uwewnętrznione w doświadczeniu, i w końcu na powrót eksterioryzuje nieludzkie jako nieprzyswojone jego substancjalne zewnętrzne⁵.

Doświadczenie przyrody może otwierać i pobudzać wyobraźnię artystyczną. Pozwala także odbiorcy dzięki kontaktowi z dziełem, które pośredniczy w tym doświadczeniu, przepracować rozmaite sprzeczności, jakie wynikają z wielości pragnień i nadać ponownie znaczenie temu, co wcześniej wydawało się, dzięki zabiegom często banalizującej kontakt z przyrodą kultury popularnej, wypatroszone z sensu. Ponadto wydaje się, że Paluszkiewicz uprawia sztukę, którą za Richardem Shustermanem można określić jako sztukę pojmowaną w kategoriach doświadczenia bliskiego życia:

Jako doświadczenie sztuka jest w oczywisty sposób częścią naszego życia, szczególnie intensywną formą doświadczenia rzeczywistości, a nie jedynie fikcyjną jej imitacją⁶.

Definicja sztuki jako doświadczenia proponowana przez amerykańskiego krytyka pozwala rozpatrywać twórczość Paluszkiewicz jako próbę przedstawienia, zrozumienia, ale i kształtowania rzeczywistości, która wyłania się z peregrynacji w świat przyrody. Są to właśnie peregrynacje, rozumiane w podwójnym sensie – z jednej strony jako pielgrzymki do przestrzeni w pewien sposób uświęconej, z drugiej – jako wędrówki-wyprawy i eksploracje nieznanego. Są to zarazem dwa tropy, którymi można pójść, rozważając tę propozycję artystyczną.

1. Przyroda jako przestrzeń rekonstrukcji „uświęconych” znaczeń

Filmy Julity Paluszkiewicz, takie jak *Luźno połączone epizody opowieści* (2009), *Ciężar Marsa/Omdlienie* (2007), *Nazwę cię lilia* (2006), lokują jej bohaterki (tylko w *Luźno połączonych epizodach opowieści* nie występuje sama artystka) w przestrzeni przyrody. Choć przyroda w feministycznych ujęciach, gdzie podkreślone są kulturowo konstruowane różnice tworzące podziały na prze-

⁵ R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 6/2007, ss. 41-42.

⁶ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielowski, E. Ignaczak, L. Kochanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 96.

strzeń męską i kobiecą, znajduje się po stronie przestrzeni kobiecej (ale przyroda jako natura, jako symboliczne miejsce biologicznej egzystencji organizmów, a nie miejsce podboju, zdobywania trofeów, kolonizacji nieokiełznanej natury), przestrzeni prywatnej, to Paluszkiewicz nie boi się umieszczać w tych lokalizacjach kobiet i dziewczynek. Jak zauważyła Griselda Pollock⁷, analizując nowoczesność i funkcjonujące w niej przestrzenie kobiecości, kobiety-malarki (jako przykłady podaje Berthe Morisot i Mary Cassat) umieszczają inne kobiece postacie w przestrzeni prywatnej kojarzonej z ich własną płcią – w jadalniach, sypialniach, na werandach, w prywatnych ogrodach i innych miejscach, które zazwyczaj są w jakiś sposób zamknięte czy odgródzone. Ma to odzwierciedlać ich doświadczenia, odkrywać ideologiczne struktury funkcjonowania jednostek w przestrzeni społecznej. W XIX wieku w zależności od klasy społecznej kobiety miały różny dostęp do sfery publicznej, jednak nawet te należące do burżuazji nie czuły się w przestrzeni miasta komfortowo, gdyż przebywanie w niej wiązało się z moralnymi niebezpieczeństwami. „Przestrzenie kobiecości ciągle porządkują życie kobiet”⁸, dlatego intrygujące wydaje się permanentne rozgrywanie filmów Paluszkiewicz w tak kobiecej przestrzeni. Przyroda w wymienionych filmach jest łagodna, czasem melancholijna, przyjazna kobietom oraz wypełnianym przez nie rytuałom.

W filmie z 2006 r., stanowiącym pracę dyplomową artystki, pt. *Nazwę cię lilia*, bohaterka pojawia się w miejscach, które łączą się z podróżą i mogą symbolizować przestrzeń graniczną, a znalezienie się w niej oznacza zmiany. Film zaczyna się i kończy ujęciem samolotu na tle błękitnego nieba. Jednak w kontekście moich rozważań istotne wydają się nie tyle miejsca, w których dominuje komunikacyjna funkcja przestrzeni (lotnisko, poruszający się samochód w tunelu, winda) i które ewokują refleksje związane z transgresją, metamorfozą, ile sytuacje, gdy bohaterka ma kontakt z przyrodą. W prawie każdej scenie wkłada do ust i zjada kwiat lili. Wydaje się, że kulminacją tych działań jest chwila, gdy przebywa ona na ośnieżonym pustkowiu i trzyma w dłoniach doniczkę z lilią. Ubrana w białą sukienkę na tle bieli śniegu przysiadła przy doniczce z kwiatem, urywa kielich i spożywa go. Następnie widzimy ją z oddali, jak wkłada ucięte kwiaty lili do ziemi w doniczce, pozostawia w śniegu i zamierza odejść. Lilia to symbol, który obrósł w treści związane z tradycją chrześcijańską – może oznaczać czystość i niewinność, ale też w treści związane z tradycją romantyczną i modernistyczną – w utworach Adama Mickiewicza pojawia się jako znak zapomnienia, strażniczka grobowych tajemnic, a w poezji Tadeusza Micińskiego w kontekście śmierci i snów. Przywołana wcześniej scena z filmu *Nazwę cię lilia* wywołuje skojarzenia z taką oniryczno-śmier-

⁷ G. Pollock, *Vision and Differance. Feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London – New York 2006, ss. 78-97.

⁸ Ibidem, s. 127.

telną sytuacją. Krajobraz, którego częścią staje się bohaterka, jest otwartą przestrzenią ziejącą chłodem, wydaje się nawet, że przestrzenią martwą, w której żywa jest tylko kobieca postać i spożywane kwiaty. Kiedy bohaterka zostawia je na śniegu, nasuwa się obraz grobu i kwiatów, które mają go zdobić. Przyroda staje się świadkiem obrzędów związanych z jednej strony z metamorfozą postaci, z drugiej – z pożegnaniem, próbą zdystansowania się od przeżyć, które wcześniej miały miejsce. Śnieżny płaszcz obficie otulający ziemię staje się milczącą, ale i łagodzącą te procesy scenerią. Bohaterka filmu, mimo otaczającego ją zimna, którego możemy się domyślać, zachowuje się spokojnie i pewnie, przekonana o właściwym sposobie przyjętego postępowania. Kolejna scena przedstawia ją w diametralnie innej sytuacji – znajduje się jeszcze przez chwilę na lotnisku, a później w windzie jadącej w górę. Ten wertykalny ruch może być nasycony treściami symbolicznymi – jak zauważa Anna Wieczorkiewicz:

W świątopoglądzie mitycznym podstawę znaczeń symbolicznych stanowi kosmogoniczne oddzielenie nieba i ziemi oraz rodząca się w związku z tym idea kontaktu między nimi, a więc i wytyczenia linii komunikacji⁹.

Przejazd windą wydaje się istotny, za chwilę bohaterka pojawi się w wodzie, gdzie cała zanurzona, przeżuwając kwiat lilii, w pewnym momencie go wypłuje.



Julita Paluszkiwicz, *Nazwę cię lilia*, kadr wideo, 2006.

Na śniegu artystka porzuca lilie, które zjada jeszcze później w windzie i których od momentu kontaktu z wodą jeść już nie może/nie chce. W wodzie dochodzi do najtrudniejszej przemiany. Tu bohaterka jawi się jako topielica, niczym Hamletowska Ofelia, wszak – jak zwraca uwagę Gaston Bachelard – woda to „ojczyzna nimf żywych, jest również ojczyzną nimf umarłych. Ona to

⁹ A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1996, s. 14.

jest prawdziwą materią śmierci *par excellence* kobiecej¹⁰. Bohaterka jednak przeżywa – woda nie jest dla niej miejscem nieprzyjaznym, by znów przywołać Bachelarda: „Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąc myśl ku śmierci”¹¹. Jest natomiast żywiołem umożliwiającym rytualne oczyszczenie, lilia jako niewinność, czystość, lęki przed śmiercią czy transgresją wymyka się postaci zanurzonej w wodzie czy raczej ta dobrowolnie ją wypuszcza ze swych ust. Rytuał został dopełniony¹². W kolejnych scenach widzimy bohaterkę spacerującą po pustym pokoju i szerokim korytarzu, lilia będzie jednak już tylko kwiatem-wspomnieniem trzymanym w dłoni.

W filmie *Ciężar Marsa/Omdlenie* przyroda ponownie staje się świadkiem kobiecych emocji i zarazem pośredniczy w odprawianiu inicjacyjnych rytuałów. W pierwszej części filmu zatytułowanej *Ciężar Marsa* obserwujemy kobietą postać ciągnącą czerwony tobołek. Postać ta boso wchodzi kamienistą drogą na górę. Ciągnięcie czerwonego worka sprawia trud, obraz jest tak wykadrowany, że nie widać górnej połowy ciała, uwaga widza zostaje skupiona na napinających się mięśniach nóg, stopach i dłoniach. W jakim celu dziewczyna ciągnie ciężki tobołek? W drugiej części filmu zatytułowanej *Omdlenie* pojawiają się kolejne rytualne gesty, rekonstruowana jest sfera dziewczęcych wyobrażeń o seksualności. W różnych sytuacjach pojawia się czerwona wstążka, tasiemka, która migocze na wietrze nad jeziorem, wiąże włosy jednej z dziewczyn, zostaje przywiązana do wystających z ziemi korzeni drzewa, jest noszona na ręce, przykleja się do leśnej pajęczyny, aż ostatecznie tonie w wodach jeziora. Dwie bohaterki są także ukazane na moście w środku miasta, gdzie całując wnętrza własnych ramion i dłoni, przypominają o dziewczęcym zachowaniu, intuicyjnej nauce „całowania”, którą przechodzi się w młodym wieku, nie mając jeszcze doświadczeń seksualnych. Wydaje się jednak, że zachowania dziewczyn w mieście to performatywnie odgrywane role, wiek postaci wskazuje, że dziewczyny już tylko naśladują dawne zachowania, choć dzięki temu ponownemu odegraniu gesty te wydają się być silnie nacechowane erotycznie. Natomiast to, co dzieje się w lesie czy nad jeziorem, jest konstruowane jako zupełnie odmienna sytuacja. Odprawiane są rytuały, które nie muszą być zrozumiałe dla kogoś z zewnątrz, przyroda staje się obiektem czułości, nie jest tłem, każdy jej element coś komunikuje. Tak jak miasto każe powtarzać pewne gesty, przyroda pobudza wyobraźnię, tu celebrowane są wszystkie wrażenia, jakie wyłaniają się z obcowania z nią.

¹⁰ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975, s. 153.

¹¹ Ibidem, s. 145.

¹² Swoistym rytuałem może być sam akt komunikacyjny, jakim jest nadawanie imienia, do którego odwołuje się tytuł filmu.



Julita Paluszkiewicz, *Ciężar Marsa/Omdlenie*, kadr wideo, 2007.

Jeszcze bardziej bezpośrednio o kobiecych rytuałach związanych z przyrodą i o bliskości, jaka rodzi się między nią a ludźmi, mówi film *Luźno połączone epizody opowieści*. Tu matka z córką, posługując się chlebem, wodą, ziemią i ogniem, odprawiają tylko dla nich zrozumiałe rytuały. Film jest opowieścią bez punktu kulminacyjnego, akcja toczy się powoli, odnosimy jednak wrażenie, że wszystko jest dobrze przemyślane i zaplanowane. Logiką tej opowieści rządzi intuicja. Ciało kobiet są w pełni zaangażowane w proces kreacji i uświęcania nowych elementów przestrzenno-czasowych (wśród wykorzystywanych rekwizytów pojawia się zegar), które zmieniają sens otaczającej je przyrody. Wykopana dziura w ziemi staje się miejscem przechowywania magicznych przedmiotów, odpowiednio oznaczonym skarbcem, do którego drogę znają tylko bohaterki, a jednocześnie przestaje być nieożywioną materią, odgrywa określoną rolę, zostaje zaklęty, by po zasypaniu stać się miejscem, w którym celebrowana jest więź matki i córki. To, co czynią kobiety, choć wydaje się, że nie układa się w żadne linearne, przyczynowo-skutkowe następstwo zdarzeń, prowokuje pracę wyobraźni, która skupia się na poszczególnych aspektach ich działań i każe zastanowić się nad ważnością drobnych gestów, jak również wydaje się być działaniem równocześnie odsłaniającym i zakrywającym sens podstawowych rzeczy, stanów, zjawisk. Działania podejmowane w i na przyrodzie nadają także znaczenie więzi, jaka wyrasta między kobietami.

Przywołane filmy wskazują na równorzędność materii, tego, co cielesne, zmysłowe i wartości czy idei związanych z umysłem. Dzięki swoistej apoteozie przyrody jako wyróżnionej przestrzeni, w której dochodzi do najbardziej znaczących zdarzeń, za pośrednictwem której nabierają one sensu, dochodzi też do sublimacji pragnień, które pojawiają się wraz z rozrostem wyobraźni artystycznej. Próby rekonstrukcji sensów, które kryje w sobie przyroda, świadczą o potrzebie urzeczywistnienia wyobrażonych symboli i przeżycia ich w sposób, który pozwoli wyrazić je na nowo. Dlatego artystka posługuje się



Julita Paluszkiewicz, *Luźno połączone epizody opowieści*, kadr wideo, 2009.

prostymi, choć mocno zakorzenionymi w tradycji hermeneutycznej, znakami. Pełnią one w pewnym sensie funkcję podobną do symboli religijnych. Według Bogusława Żyłki:

[symbol religijny – K. S.] nie jest kalką obiektywnej rzeczywistości, lecz objawia coś głębszego i bardziej zasadniczego. Jego najważniejszą funkcją „jest (...) zdolność do wyrażania sytuacji paradoksalnych lub pewnych struktur najwyższej rzeczywistości, inaczej niemożliwych do wyrażenia”¹³.

Paluszkiewicz nie pretenduje do pokazania struktur najwyższej rzeczywistości, jej symbole i rytuały odnoszą się do życia codziennego, które nie może być oderwane od przyrody. Artystka pokazuje, że więź łącząca człowieka i przyrodę jest wciąż bardzo silna i dzięki niej człowiek ma szansę nadać sens doświadczeniom, które są jego udziałem. Odnalezienie się w przyrodzie, zetknięcie z nią pozwala także oswoić własne przeżycia i przepracować rytmy inicjacyjne.

¹³ B. Żyłko, *Słowo wstępne*, w: B. Uspienski, *Religia i semiotyka*, tłum. B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 7.

2. Przyroda jako miejsce eksploracji nieznanego i kreowania tajemnicy

W twórczości Julity Paluszkiewicz można także wyróżnić równoległy do poświęconego przyrodniczym rytuałom nurt prac, w których artystka ociera się o to, co tajemnicze, zapomniane i nieznanne.

Obraz fantastyczny, tak samo jak wiersz, chce uchwycić nieuchwytną rzeczywistość. Próbuje ją pokazać zaskakująco podobnymi środkami, które i w jednym, i w drugim wypadku chcą być dobrymi przewodnikami, to znaczy zapewnić przepływ prądu kosztem najmniejszych strat. Czasem pisarz, tak samo jak malarz, unika ostentacji – i jeden, i drugi nadaje temu, co wyraża lub przedstawia, jak największą naturalność; dopiero po jakimś czasie spostrzegamy, że ich dzieło ma w sobie świetlistość snu, która je odmienia i czyni niewyczerpanym. Czasem przeciwnie – nie rozgadniają tajemnicy. Lecz koncentrują ją w jakimś obrazie, który iskrzy się nagle jak ołowiana błyskawica na antracytowej czerni. Najwyższa gwałtowność lub największa dyskrecja – te dwa biegunowo różne ujęcia występują w każdej sztuce. W obrazach fantastycznych próbują one na równi zmusić prawie nieme fakty do mówienia, żeby przykuć naszą uwagę i zachęcić wyobraźnię do płodnych marzeń¹⁴.

Nie chcę przez to powiedzieć, że artystka tworzy dzieła lokujące się w obszarze fantastyki, choć pojawiają się w jej obrazach hybrydyczne rośliny czy kuriozalne zwierzęta, wydaje się raczej, że chodzi o skonstruowanie takiego świata, który będzie prowokował wyobraźnię odbiorcy do przedsięwzięcia wyprawy, której celem byłoby zgłębianie sprytnie ukrytych przez przyrodę tajemnic. W kolejnych pracach artystka zamienia się w badaczkę – przyrodofilkę i egzegetkę snów wywołanych obecnością i namacalnością przyrody.

W cytowanych wyżej słowach francuskiego badacza zostały wyróżnione dwa przedstawienia tajemnicy pojawiające się w sztuce – dyskrecja i nadmierna, gwałtowna ekspresja. Z oboma stylami kreowania światów fantastycznych, ale i eksplorowania nieznanego, mamy także do czynienia w filmach i obrazach Paluszkiewicz. W kontekście przyrody, która jest tu miejscem zdarzeń i której elementy przekształca twórcza wyobraźnia, uwidaczniają się oba ujęcia – dyskretne łączy się z tym, co oniryczne, a to, co nad wyraz ekspresyjne, jest związane z inklinacjami krytyczno-badawczymi artystki. Przykładem pierwszego podejścia może być film *Wtapianie się* (2009) oraz cykl obrazów olejnych *Fauna i flora* (2009). Drugie ujęcie prezentuje film z 2005 r. *Bez tytułu*.

Kiedy zamyka się oczy do snu, dusza zwiija się w ciele jak kłębek. Osamotnione, pozostawione samemu sobie ciało sprawdza, czy jeszcze istnieje. Wzbudza w sobie wspomnienia, bo każdy wykonany kiedyś gest, każde doznanie zostało przez nie zapamiętane. Ciało ma pamięć absolutną, jego wspomnienia przepadają tylko

¹⁴ R. Callois, *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 169.



Julita Paluszkiewicz, *Wtapienie się*, kadr wideo, 2009.

wtedy, gdy ciało ginie. Bogactwo tych obrazów jest nieskończone. Nie ma takiego zasypiania, które by powtarzało poprzednie (...). Ciało nie potrafi oddzielić tego, co jest tu i co jest tam. Wszelkie doznania są jednakowo rzeczywiste¹⁵.

Słowa Olgi Tokarczuk zawarte w powieści *E.E.* korespondują z filmem Paluszkiewicz *Wtapienie się*. Bohaterka filmu, której w pewnym momencie zaczyna towarzyszyć druga kobieta, nurza się w zieleni łąki znajdującej się przy granicach lasu. To „nurzenie się” przypomina sennie przewracanie się z boku na bok, ciała doznają snu, który przenosi je w świat przyrody, „wtapiają się” w nią, współtętnią z jej rytmem. Łąka na skraju lasu jest też symboliczną rubieżą, pasem granicznym między lasem a polami, które są już naznaczone ludzką obecnością. Migoczące w różnych pozach i miejscach ciała sugerują, że za chwilę mogą przekroczyć tę symboliczną granicę i w swoim śnie przenieść się do lasu, który staje się figurą niebezpieczeństwa i zagrożenia. Obcujące zarazem we śnie i na jawie z przyrodą ciała są jednak spokojne, nie pojawiają się oznaki jakichkolwiek obaw. I choć nie mamy dostępu do treści marzenia sennego, widzimy jedynie fizyczne objawy śnienia, to wydaje się, że obie postaci czerpią przyjemność z łagodnego zatopienia się w przyrodzie. Przyroda przesiąka do ich snów, a praca marzenia sennego umożliwiająca komunikację między świadomością a nieświadomością¹⁶ sytuuje śpiące ciała na granicy realnego i wymyślnego. Istotne w interpretacji filmu może być także to, że u Paluszkiewicz ponownie bohaterkami filmowej wizji są kobiety. Narzucać to może skojarzenia z kulturą romantyzmu, gdzie figura kobiety mogła być odczytywana „w okolicy bytów pogranicznych. Ona sama stawała się medium niekiedy harmonii natury, a niekiedy – demonicznych sił nadnaturalnych”¹⁷.

¹⁵ O. Tokarczuk, *E.E.*, Wydawnictwo „Ruta”, Wałbrzych 1999, s. 123.

¹⁶ H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, tłum. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003, s. 91.

¹⁷ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 67.

Sen w tym kontekście może być drogą prowadzącą do metamorfozy bohaterów, które jedynie pozornie wtapiają się w harmonię natury, by za jakiś czas – co sygnalizuje zakończenie filmu, kiedy perspektywa zostaje odwrócona i okazuje się, że bohaterki nie widzą nieba, ale odbijają się w tafli wody – mogły przejść przez tajemniczą rubież i przeistoczyć w coś zupełnie nowego. Tak jak Freud uważał, że interpretacja marzeń sennych stanowi królewską drogę psychoanalizy do nieświadomości¹⁸, tak wydaje się, że zapośredniczone przez ekran obrazy kobiet współistniejących sennie z przyrodą stają się drogą interpretacji związków, jakie łączą człowieka z metaforycznie ukazaną tu roślinnością i żywiołem wody. Oniryczne konstrukcje kobiecości, która posiada w filmie dodatkowy rekwizyt – ciemne, ciężkie suknie przypominające stroje z przedstawień teatralnych, dodatkowo potęgujące wrażenie zapadania się w zieleni roślinności, ciążenia ku niej, potrzebę zestrojenia się z nią i zespolenia, nie są przezroczyste, nie odsyłają same do siebie. Znaczenia tej kobiecości dodaje tajemnica, która kryje się w przyrodzie, nierozpoznane dla odbiorcy relacje, jakie rodzą się wraz ze specyficznym doświadczaniem ziemi, „wtapianiem się”.

W przywołanej wcześniej metaforze ekranu używanej w teorii filmu i psychoanalizie, a tu wykorzystanej jako powierzchnia odbijająca artystyczne, oniryczno-przyrodnicze tajemnice, zawierają się intuicje odsyłające do wyobraźni traktowanej jako medium pośredniczące w przekazywaniu doświadczeń.

Nasze przekonanie, że to, co „widzimy” w snach, jest rzeczywiste i obecne dla nas, bez względu na to, jak dalece byłoby nierzeczywiste i nielogiczne, czerpiemy z pierwszych doświadczeń śnienia, przywołujących stan, w którym percypujący i to, co percypowane stanowią jedność. Ekran przywraca nam ten stan. Pragniemy przebywać w fikcyjnym świecie, który oferuje nam film. A ten rodzaj naszej w nim „obecności” znamy z doświadczeń snu. Świat snu ustanawia śpiący podmiot (...) i łączy go nieustającą więzią z tym, co widzi. Sen odczuwamy jako fenomen ciągły i część nas samych. W pewnym sensie to my jesteśmy własnymi snem. (...) Ekran nie tylko pozwala nam brać przedstawienie za percepcję, lecz czyni nas polem tych przedstawień. To właśnie niweczy poczucie alienacji wobec obiektu estetycznego¹⁹.

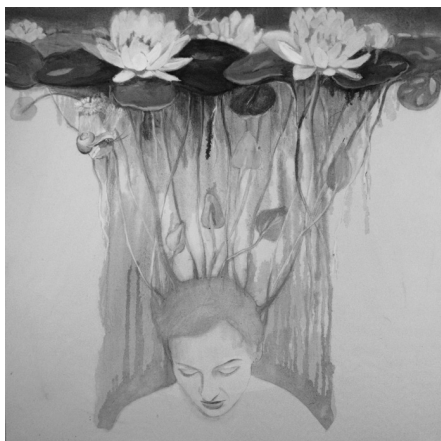
To, co udaje się Paluszkiwicz osiągnąć w filmie *Wtapienie się*, to przede wszystkim zainfekowanie odbiorcy tajemnicą, skonstruowany przez nią ekran każe partycypować w intuicyjnym poznawaniu świata, angażuje odbiorcę w niepoddające się łatwej identyfikacji relacje z przyrodą.

Przyroda staje się obszarem kreowania jeszcze bardziej lirycznych tajemnic w cyklu obrazów *Fauna i flora*, gdzie w fantastycznych barwach roślinności pojawiają się kuriozalne stworzenia, dzieci i hybrydyczne topielice. Artystka odwołuje się tu także do kulturowych symboli, np. lilii wodnej, która na jed-

¹⁸ H. Segal, *Marzenie senne...*, s. 105.

¹⁹ A. Helman, *Metafora ekranu w psychoanalitycznej teorii filmu*, w: A. Gwóźdź, P. Zawojski (red.), *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, Rabid, Kraków 2002, s. 256.

nym z obrazów wyrasta z głowy zatopionej w wodzie kobiety. Przedstawienie to nawiązuje grę z podświadomością, kobieta ma zamknięte oczy, nie wiemy, czy jest śpiąca, czy martwa. Roślina staje się włosami kobiety, jej kulturowym atrybutem, który okazuje się być w tym kontekście symbolem podświadomości. Zatem tym, co uwodzi w tym obrazie, a zarazem może uwodzić w kobiecości, jest tajemnica podświadomego, niezgłębionego i niewyjaśnionego (niewyjaśnialnego). Połączenie rośliny i kobiety tworzy metaforę, która obwieszcza intrygujące napięcie (to zrośnięcie nie daje się przecież racjonalnie wytłumaczyć) między intuicyjnym rozpoznaniem tego, co przedstawione, a ambiwalentnym doznaniem, że konfiguracja percypowanych elementów tworzy nieznaną nam tajemnicę. Flora staje się nośnikiem sensów, które mogą okazać się przydatne przy eksplanacji snów i odkrywaniu zapomnianych znaczeń. Posługując się tak skonstruowaną metaforą, artystka jednocześnie pozostawia widza w przestrzeni polisemicznych interpretacji, jeżeli bowiem ukazana na obrazie kobieta jest martwa, roślina staje się pasożytem, a ciało nabiera właściwości abiektu.



Julita Paluszkiwicz, *Z cyklu Fauna i flora*, olej na płótnie, 100 x 100 cm, 2009.

Drugie ujęcie, bardziej ekspresyjnie odwołujące się do świata przyrody i zarazem wnikliwie ją badające, można odnaleźć w filmie *Bez tytułu* z 2005 r. Artystka rejestruje kamerą nagrany wcześniej obraz filmowy, nadając mu w ten sposób cechy malarstwa impresjonistycznego – obraz filmowy rozpływa się, pojawia się wrażenie, że kolory wody i skóry ukazanych w filmie zwierząt migoczą. Tym sposobem proste wydarzenie, jakim jest spotkanie kaczki (lub podobnego ptaka pływającego) z rekinem w wodzie, zakończone pożarciem ptaka, nabiera wymiaru metaforycznego. Technika, jaką posłużyła

się Paluszkiwicz, sugeruje chęć bliższego zbadania przyrodniczego zjawiska, zdarzenia. Jej film odwołuje się też do funkcji, jakie pełni fotografia:

Zdjęcia nie tylko przeddefiniują zasoby codziennego doświadczenia (ludzi, rzeczy, wydarzenia, cokolwiek dostrzegamy – wprawdzie odmiennie, często w roztrągnięciu – gołym okiem) i dodają mnóstwo materiału, którego w ogóle nigdy nie oglądamy, ale sprawiają, że sama rzeczywistość ulega przedefiniowaniu – staje się obiektem wystawienniczym, rejestrem do przejrzenia, przedmiotem obserwacji. Fotograficzne badanie i powielanie świata przerywa jego ciągłość i upycha jego fragmenty w niekończącym się *dossier*, dostarczając nam możliwości kontroli, o jakich się nawet nie śniło w poprzednim systemie rejestrowania informacji – piśmie²⁰.

Artystka pokazuje moment ataku rekina na kaczkę z ogromną dbałością o szczegóły tego obrazowania. Muzyka dodatkowo buduje silny nastrój filmu, w którym od samego początku wyczuwalne jest niebezpieczeństwo. Rejestracja tego wydarzenia nie jest jednak w pełni realistyczna, migoczące kolory i pojawiające się dwukrotnie w zbliżeniu zimne oko drapieżnika wywołuje strach, który nie pozwala zachować dystansu obiektywnego badacza przyrody. Film tworzy własną tajemnicę (rekin zbliża się do ekranu, obraz zostaje wyciemniony, muzykę jeszcze słychać, kończy się projekcja) poprzez zastosowaną technikę, która zabarwia przezroczystość przekazu. Natomiast materiałem wyjściowym jest film przyrodniczy, którego celem jest pokazanie, wytłumaczenie, uczynienie obrazu zrozumiałym. Ten jednak pozbawiony komentarza w postaci słów, które miałyby spełniać wyjaśniającą misję i zastąpiony „groźnymi” dźwiękami – nie może być już interpretowany tak jednoznacznie. Praca w ten sposób osiąga podwójny efekt – eksploruje świat przyrody i jednocześnie go ukrywa, czyni podatnym na wieloznaczność i poszukiwanie sensów poza samym ekranem.

Czy to wszystko oznacza, że artysta lub artystka może mieć uprzywilejowany dostęp do świata przyrody? I tak, i nie. Jako wytwory ludzkiej wyobraźni, zaistniałe w dziele obiekty przyrody nie posiadają już uprzedniej, niekulturowej natury, a to, co bywa określane właśnie jako ich „natura”, jest projekcją ludzkich fantazji. Arjun Appadurai konstruuje kategorie światów wyobrażonych, w ramach których funkcjonują konfiguracje idei związanych z pięcioma wymiarami globalnej cyrkulacji treści kulturowych. Są to etnoobrazy, mediaobrazy, technooobrazy, finansooobrazy i ideooobrazy²¹. W tych rozważaniach mogłaby pojawić się jeszcze jedna kategoria, która próbowałaby opisać złożone relacje zbiorowej wyobraźni i przyrody, mianowicie przyrodoobraz. W kontekście omówionej praktyki artystycznej słowo to nabrałoby dodat-

²⁰ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 165.

²¹ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, ss. 51-52.

kowego znaczenia – byłoby nie tylko figurą zdającą sprawę z układów, jakie pojawiają się w świecie przyrody przetworzonym przez kulturowe soczewki wyobraźni, i sposobu funkcjonowania imaginariów społecznych, w których konstruowane są określone relacje człowieka i przyrody (gdzie wytwarzane są reprezentacje, stykają się rozmaite filozofie i nurty społeczne, które poddają dyskusji przyrodę, jej zjawiska i obiekty), ale też wyrażałoby w pewien sposób sensy, jakie zrastają się właśnie w obrazach i wideo Julity Paluszkiewicz. Jednak najważniejszą cechą przyrdoobrazu jest osadzenie w funkcjonującym globalnie, dystrybuującym sensy poprzez rozmaite media układzie społecznych wyobrażeń zogniskowanych wokół przyrody, a co za tym idzie – mógłby on służyć odkrywaniu relacji i przetwarzaniu struktur symbolicznych, jakie pojawiają się w różnych wyobraźniach twórczych. Wyobraźnia artystyczna Larsa von Triera w filmie *Antychryst*, Wernera Herzoga w *Spotkaniach na krańcu świata* czy w *Człowieku niedźwiedziu*, Izy Tarasewicz – związana z takimi pracami, jak *Dzieci i zwierzęta*, obiektami tworzącymi wystawy *Żywicielka* czy *Samorodek*, Marzeny Czanieckiej w instalacji *Be-longing*, Zbigniewa Oksiuty związana z obiektami formującymi *Kosmiczny Ogród*, Pipilotti Rist w instalacji *Pour Your Body Out*, Margaret Atwood w powieści *Wynurzenie* – tworzy, choć każda we właściwy sobie sposób waloryzując i problematyzując inne aspekty przyrody, złożony, olbrzymi, niezwykle zróżnicowany repertuar obrazów i treści, które jednak korespondują ze sobą i stanowią kulturową platformę konstrukcji, rekonstrukcji i dekonstrukcji symbolicznych reprezentacji przyrody.

Zastanawiając się nad uprzywilejowanym dostępem artysty do świata przyrody, musimy pamiętać, że zarówno prace Julity Paluszkiewicz, która postrzega przyrodę, „wtapia się” w nią w kontekście istniejących już kulturowo zmodyfikowanych i symbolicznie zawłaszczonych wyobrażeń, jak i prace innych artystów, którzy problematyzują związki człowieka z przyrodą, wydają się pośredniczyć w czymś, co już zostało dyskursywnie zapośredniczone. Z drugiej jednak strony, jeśli damy się porwać intuicyjnemu i onirycznemu doznawaniu świata, sugestywnie konstruowanym przez artystów obrazom, pozwolimy się uwieść wykreowanej przez nich przyrodzie, wówczas możemy potraktować sztukę jako medium, dzięki któremu wyzwalamy pracę naszej wyobraźni, a ta stanie się nie tylko przestrzenią powstawania kolejnych obrazów, ale i motorem działania prowokującym do podjęcia kroków, które skierują nas w stronę własnych poszukiwań i dookreśleń zjawisk występujących w świecie przyrody, zarówno tym imaginacyjnym, jak i rzeczywistym, odbieranym zmysłami. Postrzeganie przyrody, badanie jej przejawów, które proponuje m.in. Julita Paluszkiewicz, może również stać się dla nas cennym „zetsknięciem” – co prawda tylko z określoną reprezentacją przyrody, ale ta może prowadzić do rozbudzenia chęci stworzenia więzi, która będzie skłaniać

do kreacji niepowtarzalnych, czasem też granicznych i zasadniczych dla naszej tożsamości doświadczeń.

Summary

Naturescape as a space of cultural transformations of artistic imagination

The text considers artistic creativity in the context of complex relationships which are formed between nature and man. Artistic creation can be perceived as an attempt to present and understand, but also to shape the reality that emerges from a pilgrimage into the world of nature. In the creators' imagination, multilevel and differentiated messages that change and affect the experience of recipients are constructed.

Słowa kluczowe: kultura, natura, reprezentacja, wyobraźnia artystyczna, przyroda, przyrodoobraz, tożsamość

Keywords: culture, nature, representation, artistic imagination, wildlife, naturescape, identity