

**PROBLEMATYKA ODBIORU DZIEŁA SZTUKI
– NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI HANSA BELLMERA**

Tobiasz Trawiński, tobiasz.trawinski@gmail.com
Uniwersytet Wrocławski
Pl. Uniwersytecki 1, 50-137 Wrocław

**STRESZCZENIE**

Tekst proponuje rozumienie dzieła sztuki jako bytu, istniejącego w stanie *abjectu*. Dzięki możliwości bycia w stanie pomiędzy, odbiorca może stworzyć swoją tożsamość. Krystalizuje ją dzięki dostrzeganiu w dziele swojego *imago*. Przez zjawisko *Aha-Erlebnis* potrafi zidentyfikować się z dziełem, które staje się swoistym lustrem ego adresata. Problematyka, którą podejmuje autor, będzie egzemplifikowana na przykładzie *Lalek* Hansa Bellmera, które poprzez swoją formę wpisują się w myśl *abjectu* Julii Kristevy.

Słowa kluczowe: *Abject*, lalka, *Aha-Erlebnis*, tożsamość, Hans Bellmer

The issue of the reception of a work of art - The study of the dolls of Hans Bellmer

ABSTRACT

The text presents a proposal to understanding a work of art as being expressed in *abjection*. With works of art, the recipients can create their own identity. It is crystallized by the recipient's contact with their *imago*. By *Aha-Erlebnis* phenomenon they can identify with the work, which becomes a kind of recipient's Ego mirror. Issues will be discussed on the example of Hans Bellmer's *Dolls*, which by their form and presentation are part of the *abject* problem described by Julia Kristeva.

Keywords: *Abject*, doll, *Aha-Erlebnis*, identity, Hans Bellmer

Sztuka stanowi nieodzowną część humanizmu, czyli działania, projektowania tego jakim człowiek powinien być, by mógł człowiekiem się stać. Zgodnie z założeniami Martina Heideggera: „Wszelki humanizm bądź opiera się na metafizyce, bądź sam czyni siebie podstawą jakiejś metafizyki”¹. Zdolność do kreowania, motywy tworzenia oraz pragnienie doznania *sacrum*, stanowią istotne elementy kultury. Sztuka przenika nasze życie, jest w nim obecna, oddziałuje na nie w różny sposób. Dzieła sztuki, stanowiące jej reprezentację, mogą zachwycać lub pozostawać całkowicie obojętnymi. Jednakże przytoczone fakty nie odpowiadają na zasadnicze pytania: czym jest dzieło oraz co sprawia, że nas porusza?

Spróbujemy sprostać tym pytaniom analizując sztukę Hansa Bellmera, artysty żyjącego w latach 1902-1975 - na podstawie tworzonych przez niego lalek i koncepcji *abjectu* Julii Kristevy oraz przedstawionego przez Jacquesa Lacana problemu *Aha-Erlebnis*.

Twórcza

Arystoteles dokonując podziału nauki, wyróżnił wśród nauk teoretycznych i praktycznych, nauki pojętyczne². Mają się one charakteryzować formułowaniem wiedzy, za pomocą której można stworzyć przedmioty. Artysta posiada pewnego rodzaju umiejętności –*techné*, dzięki którym maluje, rzeźbi, pisze *etc.* Jednak takie stwierdzenie stawia go na równi z rzemieślnikiem. Zdefiniowanie znaczenia umiejętności wytwórczej w relacji między dziełem a autorem jest niewystarczające dla opisu tego związku.

Opisując postać H. Bellmera będę używał takich słów jak: artysta, twórca, kreator, autor. Co jednak spowodowało, że do opisu tej postaci potrzeba takich, a nie innych słów? Był to człowiek, posiadający swój świat przeżyć i trudniący się pewnego rodzaju rzemiosłem. Pomimo to w naszej świadomości reprezentacja umysłowa artysty i jej prototyp są zupełnie różne niż np. szewca. Rozumiem przez to, że H. Bellmer jako przedstawienie w obrębie umysłu funkcjonuje na zasadzie pojęcia, złożonego z elementów najbardziej typowych, najczęstszych desygnatów kategorii artysty. Dlaczego stawiam znak równości między semami: H. Bellmer, i twórcą, artystą, kreatorem? Chcąc odpowiedzieć na to pytanie należy się

1 M. Heidegger, *List o humanizmie*, Warszawa 1997, s. 84.

2 M. Heidegger, dz. cyt., s. 77-79.

zastanowić nad tym: kim jest artysta? Samo stwierdzenie sposobu funkcjonowania tego pojęcia w języku reprezentacji umysłowej jest niewystarczające.

To, co może stanowić główną oś charakterystyki artysty to motyw tworzenia. Zygmunta Freud uważał, że przyczynę twórczego zachowania człowieka należy znajdować w sublimacji popędów³. Akt tworzenia ma znieść poczucie niezdolności do zaspokojenia popędu seksualnego. Zostaje przez to zrekompensowana strata, mogąca wywołać frustrację Ego. Abraham Maslow głosił egalitaryzm twórczości, która w każdym człowieku ma funkcjonować na zasadzie potrzeby⁴. Akt tworzenia stanowi urzeczywistnienie człowieczeństwa poprzez spełnienie najwyższej potrzeby, samorealizacji. Jednak możliwość jej zaspokojenia może mieć miejsce tylko wtedy, gdy zrealizujemy inne, bardziej podstawowe. Twórczość w ujęciu Józefa Kozieleckiego to dokonywanie transgresji. W zależności od jej stopnia możemy wyróżnić prywatne, bądź też historyczne⁵. Te pierwsze oznaczają pokonywanie własnych niedoskonałości. Przez drugi rodzaj transgresji rozumiał dokonywanie gestów przekroczenia cezur, mających znaczenie dla większej liczby osób. Wynalezienie telefonu, komputera ma znaczenie globalne. W tej koncepcji możemy dostrzec również brak elitaryzmu w zakresie twórczości. Różnice stanowi stopień oddziaływania dzieła, jego ukierunkowania: do wewnątrz bądź na zewnątrz. To zarazem próba spojrzenia: czy to co stworzyłem ma znaczenie jedynie egoistyczne czy również społeczne?

Przedstawione koncepcje łączy specyficzne rozumienie działania człowieka, będące celowym i pozostawiającym jakiś artefakt. W tym ujęciu tworzenie nie jest zawężone do elitarnej grupy, lecz staje się egalitarną szansą rozwojową każdego człowieka. Sytuując się w dyskursie psychologii humanistycznej oraz optymistycznego rozumienia istoty człowieka już osoba działająca w myśli jakiegoś konceptu będzie należeć do kategorii twórcy bądź artysty. Efektem czynności ma być dzieło – rozumiane szeroko, czyli funkcjonujące zarówno na poziomie artefaktu jak i mitu⁶. Dwoistość jego funkcjonowania rozgrywa się dzięki cesze uniwersalności. Artysta poprzez dzieło podejmuje próbę realizacji tęsknoty za rajem⁷. To działanie może być umotywowane chęcią odnalezienia *sacrum*. Dzieło-mit pokazuje jak wygląda kondycja człowieka-twórcy w danym momencie, ponieważ realizuje się w nim próba zatrzymania czasu. Zrozumienie struktury i funkcji dzieła w danym kontekście społecznym, pozwala lepiej uchwycić samo jego znaczenie, ale również wskazuje na kategorie świata nam współczesnego.

DZIEŁO

Po akcie stworzenia twórca nie jest już tak ważny. Jego podmiotowość rozciąga się na *continuum* deskrypcji i desygnacji. Gest otwarcia na Innego staje się dość ryzykownym ponieważ zagraża wolności. Twórca, wraz z tym co stworzył, balansuje na **granicach** *sacrum*, *profanum*, prawa i bezprawia, religii oraz bluźnierstwa. Jednak to, co stanowi nadal dzieło, to fakt stworzenia go przez celowe działanie podmiotu.

Twórca tworzy, ponieważ chce przekazać otoczeniu komunikat. Jego działanie jest celowe. Nie ulega wątpliwości, że każdy podmiot jest nadawcą olbrzymiej ilości sygnałów. Niezależnie od poziomu świadomości i tego w jaki sposób oraz co komunikujemy. Artysta nadaje specyficzny komunikat, z założenia skierowany w stronę Innego i nie pełniący funkcji intrapsychicznej komunikacji. Tworząc dzieło, artysta dobrowolnie zrzeka się wolności. Oddaje odbiorcy swój własny świat przeżyć. Narąca się nie tylko na krytykę, ale również odsłania swój sposób spostrzegania rzeczywistości. Staje się nagi wobec Innych. Ów ekshibicjonizm nie rozgrywa się w pełnym tych słów znaczeniu. Dzieło staje się prymarne wobec twórcy. To ono swoim jestestwem będzie tworzyło sytuację dialogu między podmiotami. Należy być jednak świadomym faktu, że sposób interpretacji komunikatu może całkowicie odbiegać od znaczenia jakie chciał przekazać twórca. Autor *nota bene* stworzył **lustro**, w którym będzie przeglądać się odbiorca. Jest ono barierą, która zapewnia mu bezpieczeństwo i przywraca wartości, które miał zatracić. Zniekształcenia poznawcze odbiorcy sprawiają, że dzieło stało się niezależne. Fakt oglądania samego siebie w lustrze-dziele i nakładania na niego swojego zbioru doświadczeń, jak najbardziej się do tego przyczynia.

Autor poprzez dzieło może również chcieć wyprzedzić śmierć. Kreuje, z dobrowolnie złożonej ofiary „ja”. Jak pisze Michel Foucault: „cechą zasadniczą jego pisarstwa [Autora-przyp. autora] staje się śmierć”⁸. To ona jest bezpośrednio związana z transcendencją. Podobnie dzieło, które możemy rozpatrywać jako komunikat transcendentalny między autorem a Innym. To przekroczenie granicy własnego „ja” i oddanie się Innemu jest zapośredniczone przez dzieło. Sytuuje

3 E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 42.

4 Tamże, s. 23.

5 Tamże, s. 173-176.

6 R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970 s. 37-38.

7 L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 190.

8 M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 201.

to autora i to co stworzył na **graniczy**. Ten stan trwa do momentu pojawienia się odbiorcy. Wraz z nim autor przestaje być istotny, ponieważ Inny dostrzega w dziele elementy mogące przywoływać jedynie jego wcześniejsze doświadczenia. Odbiorca nie może całkowicie pojąć konceptu twórcy, może jedynie starać się zbliżyć do postawy Odbiorcy Modelowego. Sytuacja graniczności jednak wciąż trwa. Inny ponownie nadaje podmiotowość dziełu. Dzieło zaczyna istnieć pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Julia Kristeva stworzyła termin *abjectu* mający określić ów stan graniczności⁹.

Na tożsamość każdego człowieka składają się odpowiedzi na zasadnicze pytania: „Kim jestem? Skąd pochodzę? Dokąd zmierzam?”¹⁰ To one stanowią podstawę „ja”. Ta samowiedza pozwala na świadome tworzenie. Artysta wie, że jego komunikaty są częścią jego psychiki. Ponownie rozważając dzieło jako specyficzny rodzaj komunikatu należy podkreślić, że jest to emanacja tożsamości Artysty, wyrwany sygnał *ego*. Artefakt, który stał się wręcz desygnałem myśli. Reprezentuje ono koncept autora, który powstał w wyniku konkretnych doświadczeń kształtujących jego poczucie jestestwa. Poprzez uczestnictwo w kulturze dzieło staje się elementem autorstwa i twórczości. Jednak pierwotnie zostało stworzone przez to co indywidualne. Wraz z aktem przetworzenia myśli w przedmiot zostaje ponownie wcielone w kulturę.

Dzieło powinno mieć moc wytwarzania kolejnych dyskursów, często niezależnych od intencji autora. Po akcie stworzenia musi być ono samodzielne. Dzięki temu może zaistnieć jego „zdolność reprodukcyjna” zapewniająca mu pewnego rodzaju nieśmiertelność, ale również zwiększająca jego znaczenie w kulturze. Postępujący proces uniwersalizacji tworzy większą możliwość odczytywania znaczeń w nim zawartych. Nie mam tu jednak na myśli interpretacji klasycznej, opartej na odkodowywaniu semów zamieszczonych przez Autora Empirycznego w tekście¹¹. Czytelnik Empiryczny powinien być gotowy do refleksji nad dziełem, lecz najpierw powinno mu ono posłużyć do zaspokojenia pobudek czysto egoistycznych, związanych z odpowiedzią na pytanie: co ono dla mnie znaczy? W dalszej części zostanie przedstawiony możliwy sposób odczytywania indywidualnego znaczenia dzieła.

Autor Empiryczny nie może odpowiadać za sposób interpretacji dzieła, mimo że ciągle pozostaje z nim w związku, choćby emocjonalnym. Właśnie dlatego odbiorca tworzący dyskurs oparty na nim, będzie rozgrywał strategię mającą na celu stworzenie wizji Autora Modelowego. Nie jest istotnym, czy te wizje łączące Autora Empirycznego z Modelowym, będą się u poszczególnych odbiorców pokrywały, ponieważ w wielości dyskursów i doświadczeń indywidualnych staje się to wręcz niemożliwym. Nie zmienia to faktu, że odbiorca powinien posiadać encyklopedię jak najbardziej zbliżoną do słownika jakiego używa nadawca.

Sam artysta nie musi być w pełni świadomy tego, co komunikuje jego dzieło. To odbiorca nada mu znaczenie, w momencie kontaktu z artefaktem. W akcie odbioru powinna zostać zawieszona suwerenność autora. On sam dokonuje tego poprzez tworzenie, lecz adresaci również powinni to uczynić. Oddzielenie kreatora od danych autobiograficznych pomoże wrócić do jego pierwotnej funkcji i roli – czyli miejsca w dyskursie i systemie, w jakim jest uwikłany. Pozwoli to na odtworzenie strategii jaką posługiwał się autor i uniknięcia nadinterpretacji.

Dzieło jest relewantne z autorem, ale również z odbiorcą, ponieważ dla niego zostało stworzone. Twórca nie może być fundamentem, pryzmatem, przez który spoglądamy na stworzony przez niego świat. On jest jego integralną częścią, na równi z dziełem. Natomiast ono samo w sobie kreuje kolejne światy możliwe, w zależności od zdolności odbiorcy. Celem tego artykułu jest wykluczenie autora z jego prymarnej funkcji wobec dzieła. To, co stanowi epicentrum jest umiejscawiane w istocie dzieła.

ODBIÓR

Odbiorca wprowadza dzieło w ruch. Uruchamia je i pozwala żyć w swoim umyśle. Autor wyraził, nadał komunikat i stracił kontrolę nad stworzonym przez siebie artefaktem. Tak jak chirurg dokonujący transplantacji narządu może jedynie obserwować jego funkcjonowanie w organizmie biorcy. Podobnie malarz odsłaniający obraz, lub pisarz publikujący tekst nie może po tej czynności dokonać niczego, co byłoby uprzednie, w stosunku do tego co już zrobił. Pozostaje jedynie obserwowanie wpływu dzieła na dyskurs i podejmowanie dalszych prób komunikowania za jego pomocą.

Odbiorca w dziele widzi samego siebie. Użycza mu własnej podmiotowości, aby móc odczytać metafizyczny humanizm jaki zawarł w nim autor, poprzez realizację mitu Pigmaliona¹². Przez moment przedmiot jest równy podmiotowi, a nawet może wystąpić w prymarnej roli nauczyciela. Uczy przeżywać, doświadczać, kontemplować. Z jego pomocą

9 S. Bredaworth, *J. Kristeva, Psychoanalysis and modernity*, New York 2004, s. 119

10 M. Straś-Romanowska, *Tożsamość w czasach dekonstrukcji*, Wrocław 2008, s. 19-30.

11 U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Kraków 1995, s. 1-176.

12 *Pigmalion*, W. Kopiański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 872.

rozpoczyna się proces poznawania siebie, osvajania się z własnymi emocjami. Razem z nim zostaje zawieszona istnienie w rzeczywistości na rzecz bycia poza naturą i historią. To właśnie ma być istnieniem pomiędzy, w stanie *abjectu*. J. Lacan nazwał proces dostrzegania siebie w lustrze i kształtowania przez to wyobrażenia o samym sobie zjawiskiem *Aha-Erlebnis*¹³. Następująca konfrontacja z własnym wyobrażeniem o sobie, *imago*, stanowiącego jedno z wielu wyobrażeń własnego „ja” sprzyja wcześniej wspomnianemu procesowi samopoznania.

O AUTORZE

Na przykładzie twórczości H. Bellmera¹⁴ zostanie przedstawiona próba rozumienia twórczości i znaczenia dzieła. Artysta ten urodził się 1902 r. w inżynierskiej rodzinie, mieszkającej w Katowicach. Sławę przyniosły mu przedstawienia nadnaturalnych, zmutowanych i często zdekonstruowanych lalek. Te reprezentacje ledwie dojrzałych dziewczynek, są ustawione w erotycznych pozach. Pierwsza seria Lalek ukazała się w 1934 r. jako cykl fotografii *Wariacje na temat montowania rozczłonkowanej małolatki*. Została zamieszczona w czasopiśmie surrealistów „Minotaure” (nr 5)¹⁵. Druga seria powstała w 1938 r., pełniła funkcję ilustracji do wierszy Paula Eluarda w magazynie „Messages”. W tym samym roku H. Bellmer, w Berlinie anonimowo wydał własnym nakładem książkę *Lalka (Die Puppe)*, zawierającą dziesięć czarno-białych fotografii lalek zaaranżowanych w *tableaux vivants*. Artysta ten to surrealistyczny twórca okresu przed i powojennego. W latach trzydziestych za pomocą sztuki manifestował swoją postawę wobec polityki III Rzeszy. Swoimi dziełami reprezentował nurt skrajnie odbiegający od oficjalnego, przedstawiającego mężczyzn o lekko atletycznej budowie oraz w pełni dojrzałe kobiety. Stworzone przez niego lalki są kruche, lekkie w formie oraz wyraźnie odbiegające od ówczesnego kanonu piękna. Te zdekonstruowane figury stały się jawnym sprzeciwem wobec tak mocno zideologizowanego świata, którego brutalizm jest niemożliwy do połączenia z obrazem radośnie dorastającej dziewczynki.

Z tych powodów sztuka H. Bellmera została w 1938 r. oficjalnie uznana za zdegradowaną. Stało się to przyczyną jego wyjazdu do Paryża. Tam też przyłączył się do grupy surrealistów. Podczas drugiej wojny światowej działał w ruchu oporu nie zarzucając swojej twórczej działalności. Po zakończeniu wojny nigdy nie wrócił do tworzenia lalek. Sztuka powojenna H. Bellmera oscylowała wokół erotycznych rysunków i fotografii. Zmarł w 1975 r.

Twórczość

H. Bellmer dokonywał aktu stworzenia lalki. Swoim gestem wpisywał się również w koncepcję mitu *Pigmaliona*. Polega on na konstruowaniu swojego *alter ego* lub ideału. Dokonuje obrazowania własnego „ja”, projektując inną postać, następnie ożywiają ją. Przekazuje element własnego wnętrza nieożywionemu przedmiotowi. Jego częścią staje się integralnym elementem lalki, niezależnie od tego, czy taki był jego zamiar.

Dzięki ruchowi kreacji przenosi lalkę ze świata „niskiego”, gdzie traktowana jest groteskowo, do obszaru *sacrum*, przez nadanie jej cech ludzkich. Kontrastuje to z personalistycznym określeniem bytu, w którym podkreślano szczególną rolę osoby ludzkiej. Uznając za „byt” strukturę wykraczającą poza naturę i historię¹⁶. Lalka, nie będąc człowiekiem, została rozdarta pomiędzy światem ludzkim a istotą przedmiotu. Istnieje zarówno w rzeczywistości jako podmiot i przedmiot doświadczania świata. Jednak ona sama nie odczuwa podziału na wewnętrzne „ja” i „nie ja”¹⁷. Los lalki jest zmienny oraz graniczny.

W pracach surrealistycznego artysty H. Bellmera, akt stworzenia nie zatrzymuje się na kreacji zewnętrznej polityury. Wewnętrzność lalki obrazuje skomplikowany układ trybów, przekładni i systemów naciągu¹⁸. Pokrywająca ją faktura, ukrywa środek. Powłoka jest ramą, a zarazem skórą, którą odbiorca musi przekroczyć dla osiągnięcia poznania. Dostaje się do środka przez oko, ucho, nos czy łono. Te działania sugerują pogwałcenie niedawno nadanej lalce podmiotowości. Wewnętrzność zostaje wydartą ze środka i ukazana zewnętrzności.

Dostrzec to można również w tekście Paula Eluarda, inspirowanym lalkami Bellmera, gdzie „zewnątrzny widz” zapoznaje się z elementami wnętrza panoramy: „Krew i kurz, odrobina mleka, odrobina czystej wody, dziesięć oksydowanych igieł w tkaninie poduszki. Odrobina słomy na strychu, odrobina gumy w studni, tyle co nic. Niepościelone łóżko zamiast lustra. Odrobina pazurzystych tygrysów i ciężkie atramentowe kwiaty na ustach, odrobina ziemi”¹⁹.

13 J. Lacan, *The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience; Delivered at the 16th International Congress of Psychoanalysis*, Zurich 1974, s. 1-7.

14 T. Lichtenste, *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*, New York 2001, s. 1-22.

15 S. Taylor, *Hans Bellmer: the anatomy of anxiety*, New York 2000, s. 201.

16 M. Foucault, dz. cyt., s. 153-157.

17 M. Bakke, *Ciało Onwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000 s. 90.

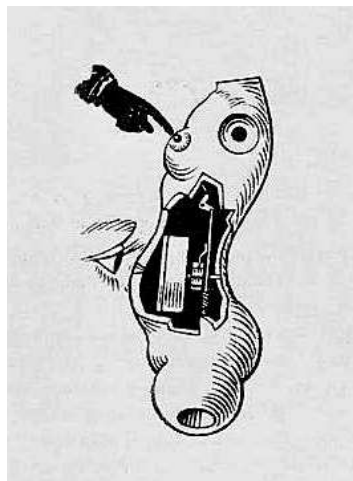
18 K. Jaleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998, s. 43-52.

19 P. Eluard, *Mgliste gry lalki*, [w:] H. Bellmer, *Gry Lalki*, Gdańsk 1998, s. 60.

W świat graniczności wpisuje się również element oka. Przez te dwa małe otwory odbiorca, nie dokonując bezpośredniej ingerencji, może zapoznać się z jej wewnętrznnością i dostrzec własne odbicie. Za pomocą obszaru mikro, ukrytego w środku, dokonuje przeniesienia tego obrazu do świata makro, będącego odzwierciedleniem wnętrza. „Kristeva ukuła termin *abjection* (wstręt) na oznaczenie tego, co stoi pomiędzy, czyli zaburza dublety, takie jak podmiot/przedmiot wewnętrzne/zewnętrzne”²⁰.

Istotę *abjectu* dostrzega się w akcie oglądania panoramy. Element słowa: „pan” sugeruje sposób odbierania, dostrzegania – wszystko. Zaglądając przez wziernik, lalka zostaje obnażona z wnętrza. Druga część słowa „rama” wprowadza obszar ograniczenia, w którym pojawia się ciało nadane lalce w wyniku ruchu kreacjonizmu. Ten świat opisuje również H. Bellmer w traktacie *Lalka*: „Ponadto nie zatrzymywać się bynajmniej przed wnętrzem, obnażyć tłumione myśli (...) oświetlone kolorowym elektrycznym światłem, głęboko w brzuchu jako panorama”²¹.

Rysunek 1. Hans Bellmer. *Bez tytułu*, 1934



Kolejnym elementem granicznym w samej budowie lalki jest pępek. Nie tylko oczy mają cechy ekstremum, ale również on, który jest „okiem-oknem mrocznego ciała czyli tajemnym momentem przejścia”²². H. Bellmer oddaje to bardzo wyraźnie w swoich pracach, gdzie oko zostaje często zastąpione inną częścią ciała, zbliżoną kształtem, strukturą do wizjera, przez który zapoznajemy się z wnętrzem lalki.

Środek, pod osłoną kobiecego ciała, ukrywa skomplikowany mechanizm. Dostanie się do tego obszaru lalki dokonuje się przez spojrzenie w panoramę wnętrza.

W tekście teoretycznym *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu* H. Bellmera, autor wspomina o dziewczynce, która straciła wzrok w wyniku osiągnięcia dojrzałości płciowej. Zauważanie zmian jakie zaszły w jej ciele zadziało destruktywnie na jej podmiotowość. Rozwój biologiczny stał się przez to przyczyną cierpienia dla niegotowej na to psychiki. Ta niechęć wyjścia z bezpiecznego świata dziecka i wejścia w obszar dorosłych spowodował stan dysocjacji. Lalka przekracza pewnego rodzaju granicę-limes, po-

Rysunek 2. Hans Bellmer, *Lalka*, 1935



dobnie jak powinien przekraczać ją dojrzewający człowiek. Zostaje upersonifikowana i wcielona w „kulturę wysoką”, poprzez awangardowy akt twórczy autora, który wskazuje na obiekt – będący dotychczas odzwierciedleniem infantylności. Dokonuje przeniesienia lalki – ze świata dziecięcego *profanum*, gdzie funkcjonowała jako zabawka intensyfikująca wykładane w nią wyobrażenia, do obszaru istnienia pomiędzy to znaczy *abjectu*, jako samodzielny byt odzwierciedlający perwersyjną ideę lalkowości.

Lalka nie ma znaczenia pejoratywnego w kulturze. W zależności od perspektywy rozważań inaczej jest traktowana. Ta dwuznaczność istnienia pomiędzy światem dziecięcym a obszarem *sacrum* sugeruje, że istnieje w stanie *abjectu*. Zarówno pomiędzy rzeźbą, jak i zabawką oraz człowiekiem a kukłą²³.

W pracach fotograficznych Hansa Bellmera części ciała również są z-de-konstruowane. Zestawione są: nogi, ręce, tułów. Lalkę s-konstruował dzięki powieleniu podstawowych elementów ciała.

20 M. Bakke, dz. cyt., s. 93.

21 K. A. Jeleński, dz. cyt., s. 52.

22 M. Bakke, dz. cyt., s. 57.

23 Rozważanie o istocie lalki i człowieka, podejmuje również semiotyk kultury. Zob. J. Lotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teksty” 1978, nr 6, s. 46-48.

Równocześnie łączy części z-de-konstruowane we wspólną kompozycję opartą na kuli, sferycznej bryle doskonałości, mającej mocne konotacje kulturowe. De-struuje, kiedy pomija niektóre elementy ciała. Podwójny gest łączenia i rozpadu stanowi istotę *abjectu*. Tytułowa lalka została ożywiona przez stwórcę. Artysta dokonał syntezy świata *sacrum* i *profanum*, doprowadzając jej los do stanu *abjectu*. Dzięki dynamizmowi, lalka ujawnia swoją niestałość. Jestestwo tej istoty to ciągle przemieszczanie się pomiędzy dwoma światami. Lalka stanowi byt graniczny.

Semiotyczność rozgrywającego się kontaktu odbiorcy z lalką podkreśla jej *abjectonalność*. Człowiek pokazuje swoje podporządkowanie wobec niej, ponieważ obserwuje idealizowany przez siebie przedmiot, a nie jego stwórcę. Reifikuje się przy jej jednoczesnym personifikowaniu. Lalka zbudowana jest ze stałego mechanizmu przez podmiot-stwórcę, mającego wywoływać odpowiednie reakcje. Jednakowoż odbiór może się odbyć w dwóch gestach – zarówno przez „gwałt”, bezpośrednią ingerencję we wnętrze, jak i panoramę, czyli zapośredniczony ogląd. Poznając lalkę adresat staje przed samym sobą. Dokonując czynu Pigmaliona istnieje z dziełem w stanie *abjectu*.

TOŻSAMOŚĆ

Modelowy Odbiorca lalki nadaje jej podmiotowość²⁴. Ten akt rozgrywa się jednak każdorazowo podczas kontaktu odbiorca-dzieło. Wydobywanie indywidualnej istoty dzieła jest podobne do kontaktu z wnętrzem lalki. Aby zobaczyć jej wewnętrzny mechanizm, poznać jej istotę, należało się wdrzeć do niej poprzez oko, nos, pepek.

W przestrzeni komunikacyjnej możemy nadawać i odbierać komunikaty. Jesteśmy również zdeterminowani przez inne bodźce m.in. szumy, które często warunkują sposób zajęcia komunikacji. Przestrzeń, w której znajduje się dzieło, może być tego rodzaju szumem. Nie ulega wątpliwości, że np. w galerii malarskiej powstaje specyficzna sytuacja społeczna między odbiorcą a nadawcą. Jednak kontakt z dziełem nie sprowadza się do sytuacji spotkania dwóch podmiotów, w danej przestrzeni. Istotę stanowi interakcja między dziełem a odbiorcą - przedmiotem, który na pewien moment został podniesiony do rangi podmiotu, artefaktem, który poprzez działanie człowieka jest wprowadzony w stan *abjectu*.

Autor kieruje dzieło w stronę odbiorcy niezależnie od tego, czy odbiorca poddaje dzieło refleksji i pogłębionej analizie, czy jedynie odnotowuje fakt jego zaistnienia. Przeglądając się w oczach lalki adresat dostrzega siebie. Stanowi ona lustro, w którym odbiorca identyfikuje siebie ze swoim *imago*. Uświadamia sobie, że to on – człowiek - stoi przed okruciami gipsu, które może nawet nie znajdują się w jego sferze odczuwania piękna. Czym ta kategoria zdarzenia różni się od opisywanego przez J. Lacana²⁵ procesu dziecięcej identyfikacji? Na specyficznej drodze swojego rozwoju, ważnym dla świadomości dziecka jest kontakt z samym sobą. Zjawisko *Aha-Erlebnis!* podczas obserwacji własnego odbicia stanowi warunek rozwoju *ego* oraz tożsamości

Podobnie odbiorcy uświadamiają sobie w sytuacji lustra, spoglądania w oczy lalki bądź też podziwiania dzieł Edgara Degasa, że to właśnie oni są w tym miejscu, przyglądają się komunikatowi Innego, są w tej sytuacji tu i teraz. Podczas kontaktu z dziełem zostają wprowadzeni w sytuację *abjectu*. Następnym elementem może być próba spojrzenia na dzieło, jako istotny element życia. Jeżeli ma determinować zmiany to kontakt z nim powoduje, że już nie jest możliwe spostrzeganie rzeczywistości (tak jak przed momentem). Dokonuje się w ten sposób pewien rodzaj prywatnej transgresji. Ten przełom mający charakter kryzysu, dokonany przy pomocy przedmiotu pozwala na wyjście ze stanu *abjectu*. Następuje powrót do sytuacji sprzed kontaktu; dzieło ponownie staje się przedmiotem, a podmiot już nie personalizuje artefaktu. Człowieczeństwo odbiorcy zostało wzbogacone. Erik Erikson uważa, że istotą każdego kryzysu jest rozwój²⁶. Podczas kontaktu z dziełem przeżywane jest coś na kształt tego zjawiska. Wynika to ze stanu graniczności, czyli *abjectu*, w jakim był adresat. Przejście do kolejnego stadium rozwojowego jest możliwe tylko dzięki kryzysowi, przez co nie ma on już negatywnego wydźwięku. Staje się przełomem, mającym cechy ekstremum. Stanowi on elementarną część na drodze krystalizowania się tożsamości. Odkrywanie siebie, powoduje zmianę sposobu partycypowania rzeczywistości²⁷. Podobnie jak po zjrzeniu do wnętrza lalki, zmienia się schemat poznawczy o niej. Aby tego dokonać należy przejść przez jej granice zewnętrznosci.

W omawianej sytuacji kontaktu, warto również zaznaczyć, że następuje ograniczenie swojego *Umwelt* do tej specyficznej chwili. W tym momencie istnieją w stanie *abjectu* jedynie dzieło i odbiorca. Zachodząca wtedy cyrkularna komunikacja z dziełem, będącym dla odbiorcy lustrem, pomaga dokonać przejścia potencjalnego kryzysu. Jednocześnie w wyniku kontemplacji dzieło zostaje przeniesione w obszar *Imweltu* odbiorcy. Proces ten stanowi istotę rozwoju oraz zadania jakie

24 Kontakt z dziełem, uruchamia skojarzenia uwarunkowane wcześniejszymi doświadczeniami odbiorcy. Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, s. 99-128.

25 J. Lacan, dz. cyt., s. 1-7.

26 E. Erikson, *Dopelniony cykl życia*, Poznań 2002, s. 130.

27 E. Erikson, *Tożsamość a cykl życia*, Poznań 2004, s. 171.

miał wykonać autor. Niezależnie od rodzaju komunikacji oraz tego, czy rozgrywa się ona na poziomie intrapsychnicznym, czy interpersonalnym. Artefakt staje się pomostem łączącym *mnie* z autorem, będącym w tym przypadku Innym. Zostaje on również wcielony w *mój* świat przeżyć. Inkorporowany ze sfery najbliższego rozwoju, staje się potencjalnym elementem *Imweltu*. W ten sposób kształtuje się również tożsamość, dzięki otwarciu się na Innego i zawieszeniu swojej prywatności, a przez to wolności. Pozwolenie na wejście dzieła do wnętrza odbiorcy, a wraz z nim autorowi, który pierwszy uczynił ten gest: obnażenia swojej psychiki. Ten przedmiot staje się elementem *ego* i przez to *Imweltu* odbiorcy.

Całość omawianego procesu istnienia w stanie *abjektu* ma charakter rozwojowy. Ponieważ potencjalnym skutkiem jest tworzenie samowiedzy na bazie kontaktu z Innym. Krystalizując swoją tożsamość poprzez próbę odpowiedzi na pytania: „Kim jestem? Skąd pochodzę? Dokąd zmierzam?”

PODSUMOWANIE

W artykule zostało przedstawione pojęcie dzieła sztuki jako artefaktu i mitu będącego w stanie *abjektu*. Autor oraz odbiorca są podmiotami współistniejącymi z nim w tej sytuacji i wprowadzającymi je w ruch. Artysta dokonuje tego poprzez akt stworzenia, adresat - za pomocą interpretacji. Ta specyficzna sytuacja kontaktu może zajść jedynie przy chęci dialogu z Innym. Podobnie oddaje to Martin Buber w opisie chasydzkiego pojmowania rzeczywistości: „w każdym przedmiocie i w każdym żywym stworzeniu każda taka iskra zamknięta jest w osobnej »muszli«. Jedyne człowiek potrafi ją wyzwolić i złączyć na powrót z Początkiem. Może to uczynić poprzez uświęcające współzycie z rzeczami i użytkowanie ich w święty sposób”²⁸.

Dzieło staje się przez to możliwym początkiem, do otwarcia cechy obecności dialogowej. Jego graniczność przyczynia się również do rozwoju uczestników komunikacji, która jest przez nie zapośredniczona. Sytuacja lustra, którą przedstawiłem na przykładzie lalek H. Bellmera, dotyczy każdego dzieła. Ten specyficzny komunikat artysty, przez implikację zjawiska *Aha-Erlebnis* powoduje rozwój poczucia tożsamości odbiorcy, co daje mu szansę na skonfrontowanie się ze swoim *imago*.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Bakke M., *Ciało Otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- [2] Bellmer H., *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, Lublin 1994.
- [3] Collin S. (red.), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 2008.
- [4] Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Kraków 1995.
- [5] Eco U., *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.
- [6] Erikson E. H., *Dopełniony cykl życia*, Poznań 2002.
- [7] Erikson E. H., *Tożsamość a cykl życia*, Poznań 2004.
- [8] Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa: 1999.
- [9] Heidegger M., List o „humanizmie”, [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Warszawa 1997.
- [10] Jaleński K., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998.
- [11] Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- [12] Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2007.
- [13] Lacan J., *The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience; Delivered at the 16th International Congress of Psychoanalysis*, Zurich 1974.
- [14] Necka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005.
- [15] Straś-Romanowska M., *Tożsamość w czasach dekonstrukcji*, [w:] B. Zimorń-Dubowik, M. Gamian-Wilk (red.), *Oblicza tożsamości: perspektywa interdyscyplinarna*, Wrocław, 2008.
- [16] Taylor S., *Hans Bellmer: the anatomy of anxiety*, New York 2000.

28 M. Buber, *Ja i Ty*; Warszawa 1992, s. 8.