

ANNA JAMROZIAKOWA

*CHIMERA WOBEC PEGAZA*  
NOWE MEDIA – NADZIEJA WIELKIEJ SZTUKI

Jeśli zinterpretować jedną z ważnych realizacji Izabelli Gustowskiej - *W podróży*, z punktu widzenia istotnej roli, jaką odgrywają w niej elektroniczne media, to okazuje się, że do ukierunkowania interpretacji można użyć mitu Chimery. Odczytanie tego mitu, pozwala w obcowaniu ze sztuką Gustowskiej, dostrzec inny rodzaj złożoności i wewnętrznej motoryki, niżeli te jakościowe wyróżniki, które wiążemy w sztuce z rolą muz i Pegaza. Intrygująca nowa jakość, wniesiona w dzieło, za pośrednictwem nowych mediów, zdaje się łączyć z mentalnym powrotem i wskazaniem starego mitu, patronującego teraz nowym urzeczywistnieniom artystycznym. Współczesna atrakcyjność i aktualność Chimery może być poszukiwana / odnajdywana nie tylko w pracach badaczy mitów, ale sygnalizowana jest też przez autorów, którzy w oryginalnych nawiązaniach do tego mitu - z racji swej profesji - wypowiadają się o sztuce z pozawczo poszerzonych pozycji, innych niż jej zawodowi reprezentanci: estetycy, filozofowie sztuki, krytycy artystyczni.

Twórczość Izabelli Gustowskiej daje wszystkim ciekawym jej i gotowym do nietradycyjnego odbioru, nie tylko budzące zdumienie doświadczenia, ale i wielkie nadzieje<sup>1</sup>. Twórczość ta może być potraktowana jako przekaz o wyjątkowej witalności, oferujący przeżycia wyzwalane np. w *Grze pozorów*, przez tańczącą Artystkę-performerkę i sceny z filmów *Lekcja tanga* Sally Potter i *La Revancha del tango no. 5* Gotan Project, wyświetlane na ekranie<sup>2</sup>. Sztuka ta, czerpiąc z pamięci, umożliwia również rodzaj wyzwolenia, jako świadomego wyjścia poza zdawkowość i rodzajowość doświadczeń<sup>3</sup>.

By o tym opowiedzieć i zmierzyć się z trudnym zadaniem interpretacji sztuki, włączającej elektroniczne media w przestrzenne układy rzeźbiarskich form, sięgnę do jednej z realizacji, jakie podziwiałam kilkakrotnie, w różnych salach ekspozycyjnych, włączone do pełniejszych tematycznie wystaw, jak np. w BWA w Poznaniu *L'amour passion. Względne cechy podobieństwa II* (2000), w Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy *Śpiewające pokoje* (2001), w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie *Namiętności i inne przypadki* (2001). Na pewno warto wrócić pamięcią do wielkiej wystawy *Śpiewających pokoi* zajmującej całą kondygnację pierwszego piętra Muzeum, która mieści się na różnych, połączonych wewnętrznie kilkoma stopniami, poziomach. Myślę o dziele zatytułowanym *W podróży*<sup>4</sup>, które można było oglądać po wcześniejszym zobaczeniu *Szeptów*, umieszczonych w dwóch, połączonych wewnętrznie

<sup>1</sup> Można tu dodać, że nic innego niżeli to, co zawsze kierowało i zbliżało do sztuki jej twórców/odbiorców.

<sup>2</sup> 10 marca 2003 w "Galerii AT" w Poznaniu otwarta została wystawa Izabelli Gustowskiej *Gra pozorów*, podczas której zrealizowano wideo performance.

<sup>3</sup> W tym samym czasie eksponowana była w "Centrum Sztuki Inner Spaces" przy ulicy Jackowskiego w Poznaniu, jej realizacja nazwana (zaczepniętym z Julii Kristevej) tytułem *Live is the story*. Wielką rolę w ujawnianiu się tej sztuki i siły jej samomanifestowania umożliwia pamięć niosąca dostęp do mitów, nobilitowanych wiecznym trwaniem wiedzy, pochodzącej z różnych czasów i kultur. Z tego punktu widzenia można mówić o instrumentalnej uniwersalizacji pamięci, której wartość polega na coraz szerszym i pozbawionym barier czerpaniu z niej. W ten twórczy sposób wykorzystują to badacze mitycznej problematyki jak np. Zygmunt Kubiak, który w naukowej pracy posługuje się opowieścią, niosącą mądrość. Zob. Z. Kubiak *Mitologia Greków i Rzymian* Warszawa 1997.

<sup>4</sup> Szerzej pisałam o tej realizacji w kontekście bydgoskiej wystawy, w książce *Brzmienie - Barwa - Blask w sztuce Izabelli Gustowskiej*, nie sygnalizując podejmowanego tutaj zagadnienia *Chimery* wobec *Pegaza*.

przejściem, salach. Po przeciwnej do nich stronie korytarza znajdował się duży pokój w kształcie miarowego prostokąta. W jego wielkim wnętrzu znajdował się wręcz monumentalnej wielkości mechanizm. Pięknie wyważony w konstrukcji metalowych beleczek i szyn łączących się w trójkąty, poruszał się zgodnie z rytmem rejestrowanych skrzypień. Przypominam sobie, że jesteśmy “w podróży”, i to regularne, miarowe skrzypienie jakie wydaje mechanizm, zdaje się odmierzać jej czas: lata, dni, godziny, minuty, sekundy, ich ułamki, ułamki ułamków; ale też, kto wie, czy nie odmierza podróży poza czasem - wszystkich inkarnacji i karmicznych powrotów w te dni, godziny i nawet sekundy - tuż przed ostatecznym powrotem, marząc (o tym, co nie powinno być przedmiotem marzeń, ani o czym - tak głupio - marzyć nie wolno), że jednak kiedyś to nastąpi.

Koło zębate daje o sobie znać poruszeniem, w jakie wprawia potężne i bardzo długie ramię, wypełniające całą przestrzeń wzdłuż ściany. Środek ramienia zajmuje koło, a jego metaliczna, złotawa barwa wprawdzie nie współgra z lekkim krokiem, ani układem wpadających w ucho -lecz tu nieobecnych - marszowych rytmów, ale zatrzymuje uwagę precyzją budowy i zależności między tym, co było, co jest i będzie w porządku kolistej przestrzeni. Koło nie ustaje, żyje przesunięciami zębatach wyrostków i kolejnym wydawanym równocześnie westchnieniem. Dźwięk przeskoku koła, od zęba do zęba, nie jest na tyle monotony by mówić, że wszystko już było, jest i będzie; mówi raczej o tym, co wpisane jest w życie ramienia, wprawianego w ruch przez to ważne koło. Owo ramię jest po prostu dźwignią unoszącą się i opadającą powoli, z szybkością inną, niż znana nam z dziecięcych huśtawek. A każda część ramienia (przed i za kołem) ma siedem niedużych ekranów następujących po sobie i tworzących rodzaj linearnej ścieżki. Koło kieruje linią, jej biegiem i jego szybkością, zaś przebieg ukazują ekrany.

Ekranu ukazują stopy, widziane z boku, unoszące się w różnych fazach wykonywania kroków, przemierzania odległości, pokonywania przestrzeni. Ujęte od wydłużonych zgrabnie palców po fragment łydki, mają własną urodę. Nie są zbyt płaskie, ale i niezbyt pełne w podbiciu, przedstawiają własną charakterystykę ruchu, sposób opadania i wznoszenia pięty, własne cechy budowy miejsc w okolicach kostki z jej delikatną, skupioną wypukłością. Piękne, lekkie stopy, należące zapewne do kogoś, kto z przyjemnością się porusza i potrafi w naturalny sposób unieść się na palcach; stopy długonogiej osoby o wyprostowanych plecach. Są to stopy kogoś, kto może latać unosząc skrzydła rąk, kto pokonuje opór powietrza i sunie do góry nie cofając głowy, na długiej i wyprostowanej szyi, a łagodny ciepły wiatr opływa całą postać i leci z nią razem. (Tego nie widzimy na ekranach, ale jestem pewna tej możliwości.) Zaś stopy wędrują na wszystkich ekranach, lekko i bez przeciwności, jakie stwarzałyby gruby bruk, kamienista droga, krzaczaste bezdroże, czy zbyt ciemny las świerkowy.

Czy swoboda stóp – ich lekki krok w tej normalności wędrowania, na którą patrzymy – nie jest warunkowana czymś innym jeszcze, niżeli ich naturalną predyspozycją, zdrowiem i faktem, że nie muszą dźwigać nadmiaru masywności. Przecież, nie bez znaczenia jest i to, że ich wędrowka w rytmie wyznaczonym i narzuconym przez mechanizm zębatego koła, nie trafia na przeszkody drogi, jak gdyby ich nie było. Co za wspaniałe wędrowanie po takim podłożu! Dokąd zatem stopy wędrują i gdzie dokonuje się ich wędrowanie, filmowane w tak licznych ujęciach i zmianach? Okazuje się, że niełatwo odpowiedzieć na te pytania, gdyż droga jest nieokreślona i nie oznakowana. Nie obowiązuje tu żadne prawo ruchu dla widza, obserwującego ekrany monitorów. Nie jest to świat dla stóp – nie wyznacza on zasad ich poruszania się, kolejności i szybkości ruchu – skoro to koło zębate narzuca przebieg drogi. Wszystko, co widzieć i wyśledzić możemy – przyglądając się ruchowi stóp na ekranach, ich sugerowanej drodze (o lekkości chmur) – jest raczej negacją takich zasad i praw. Nie sposób powiedzieć, gdzie to się dzieje, lub gdzie mogłoby, można jedynie stwierdzić, że wszędzie i nigdzie, w niebie i na ziemi. Lecz te miejsca – niebo i ziemia, wszędzie i nigdzie – są też

tutaj, w rzeczywistości naszego bytowania, w naszych doświadczeniach. Są one tam, gdzie my jesteśmy bez krępującego rynsztunku i przeszkód pod nogami. Czy nie o tym chce powiedzieć Gustowska tworząc *Spiewające pokoje*? Właśnie o tym mówi.

Jeśli patrząc na ekrany już wiesz, że świadomość jest istotą życia, to wiesz także jakie dary wypełniają twoje życie i jak bardzo warte są radości oraz całego zaangażowania w ich utrzymanie. Jest to twój czas starań o nie, ale i czerpania z nich. Ta wiedza przepelnia cię i wyzwala z zamknięcia, wyzwala z granic radości i smutku. Świadomość ta umożliwi naszym stopom osiągnięcie tych z ekranów, pokonujących wszystko, dając radosne wejrzenie w nie utrudzony spokój stóp na ekranach – ich daleką podróż; nawet pod kontrolą mechanizmu wprawiającego wszystko w ruch, który stworzyła Gustowska. Nie ma potrzeby wnikać w ten mechanizm, nie on jest wart wiedzy, lecz świadomość przekraczania go naszym życiem – rzeczywistością duchowego poznania<sup>5</sup>.

Kontynuując naszą podróż – bosy przemierzając jej wyobrażoną formę przestrzenną – w zapamiętaniu pokonania tej nieokreślonej drogi, czy nie powinniśmy uchwycić i to, co narzuca się nam samo? Powinniśmy sobie uświadomić, że nie zdobywamy Wiedzy i że nie ma istnienia wokół nas, że doświadczenia stóp tej smukłej postaci, którą one lekko niosą, są nie-istnieniem i nie-Wiedzą. Ta nie-Wiedza (np. o chmurach jako zwykłym podłożu dostępnych dróg) uświadamia nam wiele możliwości naszego umysłu, także tych niewyraźnych, dotyczących Istnienia. Nie o Wiedzę powinniśmy podejmować starania, ale co najwyżej udostępniać w podróży to, co jest nie-Wiedzą, lecz do Wiedzy zbliża, ku niej kieruje – choć w jakim stopniu i na ile daleko/blisko jest nie do ujęcia. Wiedza, którą dysponujemy to tylko domysłność, jednak dzięki niej nie kaleczymy ciągle stóp. Nawet ta nie-Wiedza pozwala omijać ciernie i tym samym nie spędzać godzin oraz dni na ich wyciąganiu z pokaleczonych stóp.

Nie czynnościami, lecz uczuciem przygotowujemy tak dobrze stopy do *podróży*. Dajemy im wsparcie nie w Wiedzy, a jedynie w nie-Wiedzy i we współczuciu wyzwolonym z mechanizmu skrzypiących zębatych kół. One wyznaczają ruch ramienia dźwigni Życia - i ponadto odkrywają prawo tego ruchu. Ale nie tu, nie w niewiedzy ukrył się – niemożliwy do wyrażenia, lecz możliwy do odczucia – współczujący odzew, który ma swój udział *W podróży*. Dlatego podróż jest bardziej pomyślna, mimo nie-Wiedzy i przebiega dobrym rytmem, mimo mechanizmu. Płyn, płyn, możesz płynąć swobodnie, ze stopami w chmurach, w głębokiej wodzie, w dymie i w porannej mgle... (To co eteryczne, fluidalne wypełnia otoczenie twych stóp *W podróży*.)

Otwarcie na to, co uniwersalne możliwe jest także przez to, co abstrakcyjne, a co tkwi w staraniach by rozstrzygnąć, gdzie tkwi nadrzędny, wewnętrzny ruch tej sztuki-immmanentny splot tego, co naznaczone przypadkowym gestem, potrzebą, pragnieniem i subiektywnym głosem przenikających je uczuć, sięgających universum artystyczności/estetyczności form obrazowania. I to najpierw porywa swą formalną abstrakcyjnością, bo nie odniesione do miejsc, postaci, zdarzeń kieruje się nie w stronę

---

<sup>5</sup> Można tu posłużyć się wypowiedzią Alicji Kępińskiej, zamykającą diagnozowanie kresu pojęcia *realności* – jego nieprzydatności w wypełnionym obrazami świecie mechanicznego i elektronicznego obrazowania – przy jednoczesnym otwarciu na “urealnianie sfery obrazu”. Powiedziałabym, że w *Spiewających pokojach* mamy do czynienia z obcowaniem z rzeczywistością tego, co dotąd w dziejowym dorobku człowieka (istoty kulturowej) traktowane było jako bardzo ważne, ale jednak nierealne! “Realność i prawda nie są bazą dla poczynań medialnych. Uwodzieleckość fotografii i obrazów elektronicznych ulokowana jest właśnie w ich iluzoryczności, która nie posiada “oryginalnego” źródła. Potencjał tego uwodzenia jest tak wielki, że bez trudu skierował nasze pragnienia i naszą wyobraźnię ku rzeczywistościom mniemanym, ku autonomicznemu obrazowi. Jest on bowiem ‘lepszy’ niż rzeczywistość. Jest niewyczerpalny i sam nie zna skali swoich możliwości. Nie wymusza uległości wobec wątpliwych prawd. Daje szansę zmiany, bo sam jest szansą, samym ruchem. Niczego nie zamyka. Jest nieustannym otwieraniem na niewyobrażalne”. A. Kępińska “Realność - zanikająca kategoria” w: *Fotografia: realność medium* A. Kępińska, G. Dziamski, S. Wojnecki (red.), Poznań 1998 s.107-108.

człowieka, ani rzeczy, lecz idei “dziejów heroiczych” i jednego z najdziwniejszych herosów: *chimery*. Czy nie chimera (*chimaira*) właśnie odsoni pierwotną spójność tego, co wewnątrznie złożone? Spójność tego, co odnajdujemy w zestrojach i potrafimy skupić się na nich, delektować się przysługującą im przypadkowością – zarówno względną jak i bezwzględną siłą – artystycznych form<sup>6</sup>.

Im dalej od początków świata, tym bardziej różnią się przedstawienia chimery<sup>7</sup>. Ten starożytny potwór ma jednak ojcowskie pochodzenie w *tyfonomachii*, ponieważ Tyfon, ostatni syn Ziemi, spłodził nie tylko Hydre Lernejską, czy Skyllę, ale także chimere. “Kosmiczne miary czasu nie są naszymi miarami”<sup>8</sup> – zauważa Zygmunt Kubiak, znawca mitów, ale też on sam, za Hezjodem, Apollodorosem i Owidiuszem, podkreśla buntowniczość i dramatyzm walki ostatniego syna Ziemi, stugłowego potwora – a jednak śmiałka – przeciwstawiającego się bogom na Olimpie, który poległ w walce o władzę. Rażony Zeusowym piorunem, Tyfon leży pod Etną, skąd nie sposób się wydostać, zwłaszcza, że jej szczyt zajmuje kuźnia Hefajstosa, gdzie buchający ogień nie tylko zagrozić może otoczeniu, ale i poświadczyć, że nie wszystko zamarło. Rozważając umieszczenie działalności Tyfona w chronologicznych początkach Świata, Zygmunt Kubiak sięga do Ajschylosa przekonany, że musiało to mieć miejsce przed buntem i karą Prometeusza.

Chimera towarzyszy więc nam od dawna, a jej wizerunek wiele zawdzięcza też matce, którą była Echidna, pół-kobieta i pół-żmija, rodzicielka różnych monstrów: Sfinksa<sup>9</sup>, Cerbera, orla zadającego cierpienie Tytanowi. Z jej urodą łączy Chimere jedna z trzech głów – węzowa<sup>10</sup>, często stanowiąca zakończenie pokrytego węzową skórą ogona, obok wyrastającej z lwiego grzbietu głowy koziej i zionącej ogniem lwiej paszczy. Ponieważ Hezjod szczegółowo opisał Chimere<sup>11</sup>, nietrudno zidentyfikować jej wizerunki i opisać przedstawienia. Tym bardziej, że w “sztuce Grecji oraz Italii miarodajna jest przeważnie głowa podobna do koziej, wyrastająca pośrodku z lwiego ciała. Niekiedy, w pojedynczych wypadkach, bywa to jednak i głowa ludzka, i często – chociaż nie zawsze – węzowy łeb na końcu ogona. W poszczególnych rzeźbach, jak sławna *Chimera z Arezzo* (Florencja) rzekłbyś, że obydwie głowy są sobie wrogie, bo łeb węża na końcu ogona – odwróciwszy się – w gryza się w kozi róg”<sup>12</sup>.

Wydaje się, że autor *Ikonologii* Cesare Ripa podzielał i propagował już od końca XVI wieku nie nasuwające wątpliwości przekonanie, co do wyobrażeń, poprzez które rozpoznawano obraz chimery. Uporządkował on i wydobyl realistyczny aspekt przedstawień symbolicznych i alegorycznych, zatem hasło *Chimera* jest zwarte i w swej jednoznaczności nie rozbudowane. “Lukrecjusz i Homer mówią, że Chimera ma głowę Lwa, brzuch kozy, ogon zaś – smoka, i że z pyska miota płomienie. Tak mówi również Wergiliusz, malujący ją przy pierwszym wejściu do piekieł”<sup>13</sup>. Jednak nie tylko wizerunek, także zawartość duchowa Chimery narosła na osobniczych doświadczeniach – każe odwoływać się do jej roli i znaczenia.

<sup>6</sup> Chimera może pełnić tu dodatkowe funkcje objaśniające, zgodnie z opinią Roberta Gravesa, który zauważa, że wiele przekonań odnoszących się do charakterystyki mitów jest nie do utrzymania i mówi czym mit nie jest, wyróżniając dwanaście błędnych ujęć i przyporządkowań. Wzorem prawdziwego mitu jest dla niego Chimera. R. Graves *Mity greckie* H. Krzeczowski (tł.) Warszawa 1967 s. 22.

<sup>7</sup> Tamże, s. 227. Graves łączy Chimere i klacz o głowie gorgony, znaną z malarstwa wazowego, mówiąc, że Chimera była kalendarzowym symbolem bogini księżycy.

<sup>8</sup> Z. Kubiak *Mitologia...* wyd. cyt. s. 79.

<sup>9</sup> Graves zaznacza, że nie można mieć pewności co do tego, iż Sfinks była córką Tyfona i Echidny, czy też, jak twierdzą inni, psa Ortrosa i Chimajry. Graves *Mity...* wyd. cyt. s. 341, 424.

<sup>10</sup> Tamże, s. 432.

<sup>11</sup> Hezjod “Teogonia” K. Kaszewski (tł.) w: H. Mode *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych* A. M. Linke (tł.) Warszawa 1977 s. 162.

<sup>12</sup> Tamże, s. 163.

<sup>13</sup> C. Ripa *Ikonologia* I. Kania (tł.) Kraków 1998 s. 338.

Wychowaniem Chimery zajął się król Karii - Amisodaros<sup>14</sup> i Chimera pustoszyła ziemię jego nieprzyjaciela Jobatesa, króla Licji (Likii). Jobates, jako pierwsze zadanie, zlecił Bellerofontowi uśmiercenie Chimery. Bellerofont otrzymawszy od wieszczka Poliejdosa wskazówkę, by schwycił i ujarzmił skrzydlatego konia, Pegaza (*Pegasos*), dopadł go i ujarzmił dzięki złotej uździe, ofiarowanej mu przez Atenę<sup>15</sup>. Unosząc się na skrzydlatym koniu zabił Chimere razując ją z góry strzałami<sup>16</sup>. I Bellerofont nie tylko zyskał uznanie Jobatesa, ale też świadomość przewagi, związanej z użyciem Pegaza. Pegaz bowiem – urodziwszy się u źródeł Oceanu dzięki zbliżeniu się Meduzy z Posejdonem, wówczas gdy Perseusz<sup>17</sup> ścinał jej głowę – wyskoczył z jej szyi<sup>18</sup> czy z łona<sup>19</sup> i nosił grzmoty oraz błyskawice Zeusa. Służył też Apollonowi i Perseuszowi, gdy ten wybrał się uwolnić Andromedę. Jednak związki Bellerofonta z Pegazem nie były trwałe, wprawdzie zasiadając Pegaza pokonał jeszcze Solimów i Amazonki, ale starając się w końcu wlecieć na Olimp, by zrównać się z bogami, został zrzucony z Pegazowego grzbietu i nic pomyselnego już go pewnie nie spotkało. Sam Pegaz, powiada Kubiak – “pewnie już przed nadejściem Hellenów przemierzał szlaki Azji Mniejszej”<sup>20</sup>, ponieważ nie do końca jasna jest jego nazwa własna. Przyrostek *asos* jest przedgreckim sufiksem, natomiast greckie *pege* - źródło, być może, jako również przedgreckie, tylko przypadkowo, na zasadzie zbieżności - argumentuje badacz - kazało łączyć skrzydlatego konia ze źródlaną wodą i tańczącymi u “Końskiego źródła” (*Hippokrene*) Muzami. Te wątpliwości potwierdzać może związek Bellerofonta z Pegazem, ponieważ już w *Teogonii*, obejmującej dzieje heroiczne, pojawia się jego rumak - Pegaz, tymczasem przekazy związane z tradycją, odwołują się doń dopiero w dziejach Perseusza<sup>21</sup>. Związek Pegaza ze źródłami i gajem Muz jest dla nośności znaczeniowej jego imienia najważniejszy, bo rozpoznawalny jest np. w malarstwie wazowym, uwieczniany w wizerunkach kogoś bliskiego artystom – wzlatającego konia. O jego związkach z ówczesnymi poetami świadczyć może woda z Hippokrene, która przynosiła poetom natchnienie<sup>22</sup>. Władysław Kopański podkreśla, że postać i wizerunki Pegaza wcześniej stały się ulubionym tematem greckich poetów i szerzej artystów. Pegaz stał się bohaterem legend, zwłaszcza przedstawiany na wazach protokorynckich i monetach Koryntu<sup>23</sup>. Opiewany jako rumak unoszący poetów w krainę natchnienia jest, jak mówi wydanie encyklopedyczne kultury antycznej, tworem czasów nowożytnych<sup>24</sup>.

Dostęp do mitów, poprzez które dostrzec można nie tylko przedstawioną ale i wyrażoną - nową jakość dzieła Gustowskiej, umożliwić ma odkrycie i zaproponowanie nowego ładu w sztuce<sup>25</sup>, nowego “sensu estetycznego”<sup>26</sup>. Być może chodzi tu o rodzaj

<sup>14</sup> *Mała Encyklopedia Kultury Antycznej* Warszawa 1968 s. 174.

<sup>15</sup> Zob. R. Graves *Mity...* wyd. cyt. s. 235.

<sup>16</sup> Można, powołując się na Gravesa, wskazać także na jeszcze inną interpretację związków Chimery i Bellerofonta. Tamże, s. 237-238.

<sup>17</sup> Choć Graves w *Przedmowie* formułuje i taki pogląd, że Bellerofont to sobowtór Perseusza, który zabija Chimere Likejską, co łączy ze zniesieniem przez Hellenów dawnego meduzyjskiego kalendarza. Tamże, s. 27.

<sup>18</sup> *Mała Encyklopedia...* wyd. cyt. s. 668.

<sup>19</sup> Zob. Wł. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 846. Bardziej rozbudowuje moment narodzin Graves. Tamże, s. 223.

<sup>20</sup> Z. Kubiak, dz. cyt. s. 438.

<sup>21</sup> Tamże, s. 437-438. Pegaz pojawia się także w *Iliadzie* u Homera, gdzie dostaje się Achillesowi jako łup po zdobyciu Teb hypoplakijskich. Graves, dz. cyt. s. 597.

<sup>22</sup> Graves pisze, że związek Pegaza ze źródłami ma z kolei swoją genezę w związku z księżycem, który “uchodził za źródło wszelkiej wody”. Odbicia końskich kopyt mają kształt księżycy i stąd zostają poświęcone księżycowi. R. Graves, dz. cyt. s. 68.

<sup>23</sup> Wł. Kopański *Słownik mitów...* dz. cyt. s. 846.

<sup>24</sup> *Mała Encyklopedia...* dz. cyt. s. 668.

<sup>25</sup> Chciałabym przywołać wypowiedź Ewy Rewers, do której sięgałam rozważając udział *chimery* w doświadczeniach estetycznych sztuki Gustowskiej. Rewers pisze: “Interesuje mnie natomiast ta forma obecności mitów we współczesnej filozofii kultury, którą rozwijał Kant sięgający po opowieść o Hiobie, Kierkegaard

“motorycznego aktywizowania” wewnątrz sztuki, jako przeniesienia jej wewnętrznego związku (który odnajdywany jest już nie w mitycznym osadzeniu skrzydlatego Pegaza, piękna Muz, przyjemności i ukojenia jakie zawiera łagodny szmer źródła), w jakości narzucające złożoność motoryki - jej udział w micie Chimery. Poszukiwanie nowej siły (i oczekiwanie, narzucające rodzaj aktywnego wyobrażeniowo i mentalnie poruszającego odbioru), jakościowo określa ciężar trudny do poruszenia w określonym kierunku, obarczający świadomością pozorów i powierzchowności upragnionych zmian. Złożoność siły Chimery nie poddaje się jasnym oglądom, skrzydlatym uniesieniom, jako ucieczkom i pozorom owocnych przekształceń zładnie transcendujących wzlotów. W złożoności, nałożonej na kondycję Chimery, ale i w czynnym przeżywaniu świata, umożliwiającym twórcze odejście od dawno zaprojektowanych wzorów, opartych o tradycyjnie sprawne artystyczne języki, zawierać się może wyszczególniony jakościowo *sens estetyczny*. Jego przedstawiającym wyrażeniem może być Chimera.

By uzasadnić jeszcze inaczej poznawczą celowość tego zabiegu, warto sięgnąć do dawno napisanego tekstu, którego autor zauważa, że sztuka w swym rozwoju prowadzona jest przez chimerę, a nie przez muzy<sup>27</sup>. Chimera jest zwierzęciem pociagowym - aby uchwycić twórczą inwazję oraz znaczenie awangardy (od futuryzmu poprzez dadaizm, surrealizm, kubizm), trzeba dotrzeć do wielkiej złożoności tego, co nadchodzi, a więc poprzez umiejętną lekturę programów artystycznych i manifestów i poprzez nieczytelne wprost, lecz rozsadzające je odczucia - *das Welterlebnis* - odnaleźć przyczynę złożoności w sferze zmian ekonomicznych i współkształtujących je wydarzeń: rozwój przemysłu, I wojna światowa, chaos walutowy w 1922 i krach z 1929 r. Sztuka awangardowa “procedystyczna”, jak mówi Jerzy Stempowski, eksponująca problematykę formalną i teoretyczną, podbudowana filozoficznymi wizjami Bergsona, ale także Bretona i Marinettiego – od momentu, gdy na Wall Street zabrzała jesienią 1929 *trąba archaniola* – znalazła się wraz z odzyciem konserwatyzmu (pozytywistycznych i naturalistycznych fikcji literackich, czerpiących z krytycyzmu, nieufności, rozkładu, ale także dzieł tak oryginalnych jak książki Papiniego, Celine'a i Malraux) w tyglu zmian. Stempowski pisze, że “literatura jest dziś, jak i dawniej: wielką retortą, w której, w ogniu reakcji emocjonalnych, wytapiają się nowe kryteria, nowe oceny, nowe hierarchie wartości, nowe gusty. Ekonomista, zajmujący się skutkami tych ocen

---

powracający do historii Abrahama, Nietzsche piszący o Dionizosie jako ojcu tragedii, Serres przekonujący, iż skoro tak, to za ojca komedii uznać należy Hermesa itd. Mówiąc dokładniej, chodzi tu o nawiązywanie przez różne języki filozoficzne do mitów naszej kultury wtedy, gdy poszukuje się nowych rozwiązań epistemologicznych wykraczających poza poznanie czysto pojęciowe, a także gdy próbuje się czynnościom poznawczym przypisać powszechnie zrozumiałą charakterystykę. Równocześnie wszakże warto zwrócić uwagę na to, iż włączanie przekazu mitycznego do współczesnych dyskursów interpretacyjnych nie tylko wpływa na przebieg czynności poznawczych, lecz także odsłania nieznane dotychczas, bo niedostępne aktualizacje mitu. Co więcej, warto wskazać, iż odkrywając w ramach tych poszukiwań sprzeczności tkwiące w samych mitach, produkuje się jednocześnie mitów tych aporetyczne interpretacje”. E. Rewers “Sandaly Hermesa - zwierciadło Narcyza, czyli o zgodzie na aporetyczną obecność mitu we współczesnej filozofii” w: Zb. Drozdowicz (red.) *Mity. Historia i struktura mistyfikacji* Poznań 1997 s. 30.

<sup>26</sup> “Problem sensu w dziele malarskim - podobnie zresztą jak w każdym innym dziele sztuki - rozważany może być dwojako, w zależności od węższego bądź szerszego rozumienia sensu dzieła” - pisze Władysław Stróżewski, koncentrując się dalej na pytaniu: “Dlaczego tak?”. Proponuje, by rozumieć pytanie o jakościowe uposażenie dzieła nie tyle w porządku przyczynowym, lecz teleologicznym, tak że szerokie rozumienie sensu nakłada się wówczas na autentyczną ciekawość, jaka nas z dziełem łączy i do niego zbliża: “zajmujemy - powiada - postawę ergocentryczną i w samym dziele szukamy racji, które uzasadniają, dlaczego jest ono, w każdym z możliwych d o zanalizowania ‘wymiarów’, takie a nie inne”. Chciałabym też dodać, że w towarzyszącym temu fragmentowi przypisie, zaznacza coś, co może wspierać moje własne zainteresowania *chimerycznym* mitem w sztuce Gustowskiej. Pisze: “pytanie to nie musi być ograniczone do dzieła sztuki; w swej radykalnej postaci może ono bowiem dotyczyć sztuki jako takiej, czy sztuki w całości”. Wł. Stróżewski “Płaszczyny sensu w dziele malarskim” w: *Wokół piękna* Kraków 2002 s. 257-258.

<sup>27</sup> J. Stempowski *Chimera jako zwierzę pociagowe* Warszawa 1988. Artykuł został napisany w 1933 roku.

i gustów, o ile jest uważnym czytelnikiem, znajdzie dla siebie tyleż interesującego materiału w wierszach najmłodszych procedystów, co w powieści naturalistycznej”<sup>28</sup>.

Jest to proces postępujący, nie do zatrzymania i nieracjonalny w swym przebiegu, tak że “protektorzy i amatorzy muzy skrajnej”<sup>29</sup> włączają wszelką sztukę - także awangardową w krąg tradycji funkcjonującej społecznie, bo tworzonej i propagowanej “na użytek wiernych”. Przesłanki społeczno-ekonomiczne tak bardzo rzutują na funkcjonowanie sztuki, że o ich genezie i rozwoju stanowić może jedynie coś, co jest nie autonomiczne jako byt, a w swej “przypadkowej” złożoności dalekie od wdzięku i indywidualnej urody muz, które mają znane miejsca i sposoby ukazywania się, przyjęte kostiumy i układy gestów, ruchów, spojrzeń. A zatem, chimera wprowadzić może sztukę nową, jednak nie poprzez nową dla niej cezurę, lecz wraz z harmonijnym rozwojem sztuk, których istnienie nie zostało ani oddzielone, ani przerwane. Kto wie, może chimera jest zwierzęciem pociągowym, którego aktywność pomijano spoglądając na muzy; nawet wówczas, gdy to chimera realizowała zawsze trudne zadania w czasach przełomowych, w okresie transformacji. Stempowski zauważył, że w przyspieszeniu “dziejów”, gwałtowności przemian, nie sposób abstrahować od siły pociągowej chimery, mimo stałej koncentracji na pozorach związanych z tradycyjnymi rolami muz.

W swej analizie sprawczej siły chimery korzystałam z diagnozy Stempowskiego, a także sięgającego do niej Andrzeja Szczeklika. Zauważa on wprawdzie, że upłynie jeszcze немало czasu nim fantaści uzyskają potwierdzenie swego przekonania, że chimera jest zwierzęciem pociągowym, to jednak on sam, jako lekarz, kieruje uwagę ku sile tego mutanta w “czapce niewidce”<sup>30</sup>. Wydawać się może, że pogłębiona refleksja dotycząca związków Chimery i Pegaza, czy szczególnej chimeryczności sztuki w trudnych czasach zmian, немало zyskać może, gdy uświadomimy sobie odwieczność takich perturbacji, jak i tego, że możemy wykorzystać siłę, jaka tkwi w chimerze. I chimera pojawia się, choć pewnie istniała zawsze w tym, co zajmowało nasz umysł przez stulecia i millennia...

Drobnoustrój jako szczepionka ma nie tylko wpływ na rozwój immunologii, ale także na oczekiwania, jakie łączyć można z nowym lekiem. Rozwój stosunkowo nowej, bo sięgającej Pasteura i Jennera, immunologii doprowadził człowieka, jako istotę gatunkową, do niewątpliwego zwycięstwa, całkowitej eradykacji ospy w latach osiemdziesiątych, ale też pozwala wiązać nadzieje z wynikami manipulacji genetycznych, które mogłyby funkcjonować jako leki. Tym bardziej, że – jak zauważa Szczeklik – duch epidemii gruźlicy niejako sam zaczął wycofywać się, trzydzieści lat przed wynalezieniem streptomycyny<sup>31</sup>, a powody tego ustąpienia nie są całkowicie znane. Kto wie zatem, czy to nie natura chimery – krzyżówki, występującej przeciw prawom natury – ma tej naturze coś naprawdę istotnego do zaoferowania. Chimera – “gdzieś głęboko uspiona drzemie w nas pamięć pandemii. Czarna śmierć, trąd, ospa, gruźlica, hiszpanka znaczyły historię człowieka”<sup>32</sup> – może stać się błogim lekiem, odnalezionym przezeń i w naturze i w sztuce<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Tamże, s. 195.

<sup>29</sup> Tamże, s. 197.

<sup>30</sup> A. Szczeklik “Chimera” w: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki* Kraków 2002 s. 121.

<sup>31</sup> Tamże, s. 120.

<sup>32</sup> Tamże, s. 118.

<sup>33</sup> Można, jak sądzę, odwołać się do analiz Andrzeja Bronka, ponieważ kontynuatorzy różnych tradycji jednego mitu zostali w mej pracy “wykorzystani” bez uzasadnienia przejścia między artystycznym a naukowym poznaniem, kulturą humanistyczną i naukową. Bronk pisze o tym, wskazując tego rodzaju możliwości w refleksji Gadamera. “Gadamer chce doprowadzić do przerwania mostów między filozofią i nauką, naukami przyrodniczymi i humanistycznymi, pokazując w nich obecność tej samej ontycznej struktury rozumienia w postaci dziejowości, językowości, przedsądowości i kolistości, właściwych każdemu typowi poznania/rozumienia”. A. Bronk “Filozoficzna hermeneutyka i kategoria obiektywności” w: A. Przyłębski (red.) *Uniwersalny wymiar hermeneutyki* Poznań 1997 s. 20.

Taka chimeryczna krzyżówka wypełniająca sztukę i “grypa hiszpanka”, także bazująca na chimerze, wynikają z “mutacji genetycznych”, których siła działania jest zawsze potężniejsza i niszcząca, jeśli nie zostanie pozytywnie włączona do systemu<sup>34</sup>. Owocem tego starcia może być jednak – i czasem jest – nowa jakość, nowa postać kreatywnych dyspozycji człowieka, przenikająca w obszary, które dawniej, tj. poprzedzając katastrofalne “chimeryczne” zmiany, były człowiekowi niedostępne. Można powiedzieć, że taki przekaz tkwił w sztuce od zarania i to nie tyle jako zapowiedź eschatologii, lecz jako napięcie popychające do usilnych poszukiwań, uchwytnie we fragmentarycznych sygnałach, takich jak pragnienie miłości, świętość życia, czułe rozkosze, niejadalne smaki, bezkresne zapachy, świadomie tkliwe dotknięcia... To właśnie stanowi przedmiot sztuki Gustowskiej.

Warto wesprzeć ten tok myślenia uwagami Władysława Stróżewskiego na temat “sensu integralnego”, który na różne sposoby podbudowywany jest “sensem estetycznym”, odnoszonym przezeń do “piękna”. Chimerze wszak, przysługuje piękno, piękno chimeryczne i z tego powodu może bardziej pociągające. Ale zastanawiać powinno, na ile “sens estetyczny” wykorzystuje wszystkie pozostałe sensory dzieła, którym włada chimera? Na ile można myśleć o “uszlachetnianiu, blasku, godności”, do których odwołuje się Stróżewski, a którymi chimeryczna twórczość powinna tchnąć? Możemy raz jeszcze sięgnąć do jego argumentacji i powiedzieć, że “Dostrzeżemy to bez trudu, jeśli uświadomimy sobie, że szczytem wartości estetycznej jest piękno - wartość tak olśniewająca, a zarazem tak trudna do wyjaśnienia. O nią chodzi nam przede wszystkim. Jest piękno barwy, kształtu, wyrazu, wyglądu, przedmiotu. Jest piękno fragmentu i piękno całości. Jest piękno metafizycznej głębi i piękno świętości. Wszędzie, gdzie się pojawia piękno, tam w tajemniczy sposób intensyfikuje się sens, z którym się ono wiąże. Przenikając zaś całokształt dzieła, jego warstwy i jego płaszczyzny, piękno uzasadnia nie tylko jego wartość, ale i ostateczny sens jego istnienia”<sup>35</sup>.

### **Chimera in the Face of Pegasus. New Media – Hope of Great Arts**

Myth of Chimeras leads us in a revealing a manner of an interpretation of one of Izabella Gustowska’s important artistic realisation (*In travel*), in the context of a role played by the media. In relations with Gustowska’s art this myth permits us to perceive other kind of complexity and internal movement, than these qualitative distinguishing features, which we associate in art with a part played by muses and Pegasus. New intriguing quality carried out in her work is due to an agency /mediation of new media, uniting with mental return to an old myth, patronising new artistic executions now. Current desirability and topicality of chimera can be traced not only in the works of the explorers of the myth. It is visible also in works of artists, who in original relation to myth express their own attitude in art so different from that of professional explorers: aestheticians, philosophers of art, art critics.

Anna Jamroziakowa: email: [nimia@main.amu.edu.pl](mailto:nimia@main.amu.edu.pl)

<sup>34</sup> Szczeklik odwołuje się do przeprowadzonej dopiero w 2001 roku, szczegółowej analizy wirusa hiszpanki (zaczepnięto go m.in. ze zwłok Inuitki, zachowanej w lodach Alaski), który w 1918 roku, w krótkim czasie pozbawił życia więcej istnień, aniżeli I wojna światowa, a który okazał się krzyżówką wirusa grypy świńskiej z wirusem grypy ludzkiej. Tamże, s. 121.

<sup>35</sup> Wł. Stróżewski *Wokół...* wyd. cyt. s. 268.