

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

WYDZIAŁ FILOZOFII I SOCJOLOGII

*Marta Tużnik*

WSTĘP JAKO KATEGORIA ESTETYCZNA

Rozprawa doktorska  
napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Teresy Pękali

Lublin 2019

## Spis treści

Wstęp	5
I. Pojęcie wstrętu	9
1. Definicje i koncepcje wstrętu	9
2. Pojęcie wstrętu w filozofii i estetyce	20
II. Miejsce wstrętu wśród wartości estetycznych	31
1. Piękno i wartości opozycyjne wobec piękna	31
2. Brzydota i jej funkcje w sztuce	37
a) Śmierć	38
b) Niesamowitość	42
3. Wstręt jako przeżycie czy jako wartość?	47
III. Przemiany w hierarchii wartości estetycznych w kulturze współczesnej	52
1. Piękno w kulturze współczesnej	52
a) Zjawisko (hiper)estetyzacji	52
b) Dyskredytacja piękna w kulturze i sztuce	62
IV. Kulturowe konteksty wstrętu	78
1. Wstręt w dyskursie płci	78
a) Historyczne uwarunkowania roli kobiety w kulturze	78
b) Dyskurs kobiecości	87
c) Problem tożsamości nieheteronormatywnej	95
2. Pojęcie i problem abiekcji w kulturze	106
V. Wstręt jako wartość w sztuce współczesnej	117
1. Ciało w sztuce współczesnej	117
a) Przekleństwa cielesności	124
b) Ciało liminalne	143
c) „Życie ciała jest we krwi”	149
VI. Wstręt w kulturze współczesnej	157

1. Wstręt w kulturze popularnej – fantazmat wampira	157
2. Wstręt w sztuce jako forma oporu wobec dominującej kultury	184
Zakończenie	196
Bibliografia	200

## Wstęp

Zainteresowanie wstrętem jako kategorią estetyczną pokazuje, jak głębokie zmiany zaszły w obszarze estetycznych doświadczeń oraz towarzyszących im teorii w obrębie kultury zachodniej. W rozprawie będę starała się wyjaśnić przyczyny i kontekst kulturowy przemian w usytuowaniu wstrętu wśród wartości estetycznych. Przedmiotem analizy będzie kategoria wstrętu w sztuce, zwłaszcza współczesnej. Rozważone zostaną dyskursy kulturowe, które bezpośrednio wpływają na rozumienie wstrętu i jego obrazowanie w sztuce. W końcowej części pracy podejmę się próby odpowiedzi na pytanie, jaką rolę spełnia kategoria wstrętu w zestetyzowanej kulturze współczesnej.

W celu realizacji zamierzonych celów pracę podzieliłam na sześć rozdziałów. Pierwszy rozdział poświęcony będzie definicjom wstrętu oraz jego rozumieniu na gruncie psychologii, kulturoznawstwa, filozofii oraz estetyki. W drugim rozdziale zostanie rozpatrzona pozycja wstrętu wśród innych wartości estetycznych oraz jego status jako kategorii estetycznej. Trzeci rozdział będzie miał na celu analizę współczesnych zjawisk kulturowych, które przyczyniły się do wzmożonego zainteresowania wartościami ostrymi w sztuce, zwłaszcza wstrętem. Rozdział czwarty poświęcony zostanie kulturowym kontekstom wstrętu, dotyczącym ściśle tematyki płciowości i seksualności. W rozdziale piątym zostanie przeprowadzona próba analizy sztuki współczesnej, w której używana jest kategoria wstrętu. Ostatni rozdział będzie natomiast poświęcony współczesnym zjawiskom kulturowym oraz roli, jaką spełnia w nich kategoria wstrętu.

Nakreślając strukturę pracy należy nadmienić, iż z racji podejmowania tematu w różnych kontekstach niektóre problemy powracają w kilku miejscach rozprawy i nie zawsze udało się uniknąć powtórzeń.

Na temat wstrętu rozumianego jako kategoria estetyczna nie powstała, jak do tej pory, osobna praca, która ujmowałaby to zagadnienie w sposób całościowy. W ostatnich latach o wstręcie w różnych kontekstach pisali: Winfried Menninghaus, Martha C. Nussbaum, William Ian Miller, Aurel Kolnai, Susan Miller, Carolyn Korsmeyer, Julia Kristeva oraz Mary Douglas. Szczególnie przydatne ze względu na temat rozprawy były prace: Kristevej, o pojęciu abiektu, Korsmeyer, w której wstręt został ujęty jako element pozytywnego odbioru estetycznego, oraz Menninghausego, która jest obszerną analizą pojęcia wstrętu na polu filozofii.

W celu uzyskania przejrzystości i jasności całej rozprawy, która wykorzystuje pojęcia z różnych dyscyplin naukowych, dookreślone zostanie na początku znaczenie i zakres stosowania kluczowych terminów. Sposób rozumienia i definicje wstrętu zostały przedstawione w podrozdziale *Definicje oraz koncepcje wstrętu*. W tym samym celu, aby uniknąć nieporozumień, doprecyzowane zostaną znaczenia terminów: sztuka, estetyka oraz doświadczenie estetyczne.

Już na samym początku należy zaznaczyć, iż w niniejszej rozprawie pojęcia sztuki i estetyki używane są zgodnie z zachodnim rozumieniem tych terminów. W innych kręgach kulturowych i rozumieniach plemiennych te pojęcia nie występują lub otwierają zbyt wiele nowych znaczeń, które nie są istotne dla tematyki pracy. Ze względu na temat rozprawy przedmiotem analizy są dzieła sztuki, które charakteryzują się występowaniem w nich ostrej wartości estetycznych, dlatego samo rozumienie sztuki wychodzi poza takie jej pojmowanie, według którego piękno jest cechą wyróżniającą, a nawet niezbędną, by dany wytwór artystyczny mógł być pojęty jako część sztuki. Bliskie rozumieniu sztuki, jakim posługuję się w rozprawie, jest to, o którym pisze Władysław Tatarkiewicz w dziele *Dzieje sześciu pojęć*. Chodzi mianowicie o rozumienie sztuki jako takiej, która wywołuje wstrząs<sup>1</sup>. Akcent pada tutaj na skutek w postaci specyficznego doznania odbiorcy sztuki. Tatarkiewicz słusznie wskazuje na to, iż taka definicja sztuki i jednocześnie jej zadanie to typowy wytwór czasów współczesnych. Już awangarda, należąca chronologicznie do okresu współczesności, kładzie nacisk na przeżycia związane ze sztuką w postaci szoku czy właśnie silnego wstrząsu.

Pojęcia estetyki używam w znaczeniu wykraczającym poza filozofię sztuki, zgodnie z wizją Wolfganga Welscha<sup>2</sup>. Nie jest to tradycyjne rozumienie estetyki, które zawiera w sobie refleksję nad sztuką i pięknem. Chodzi o estetykę pluralistyczną, która otwarta jest na inne niż piękno wartości estetyczne, oraz taką, która kieruje swoje zainteresowanie także poza zjawiska artystyczne, co odzwierciedla formuła „estetyki poza estetyką”. Po wtóre, estetyka taka bliższa jest źródłowemu jej rozumieniu, czyli obejmuje swym obszarem poznanie zmysłowe. Takie pojmowanie estetyki ma swoje uzasadnienie w przemianach, jakie zachodzą w sztuce współczesnej. Do jej analizy potrzebna jest, jak

---

<sup>1</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 44.

<sup>2</sup> Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, Universitas, Kraków 2006.

pisze Welsch, nowa postać estetyki. Ma ona mieć charakter multisensoryczny, to znaczy uwzględniać ma w odbiorze estetycznym nie tylko wzrok i słuch, lecz także dotyk i smak.

Jeśli natomiast chodzi o pojęcie doświadczenia, to występuje ono w dwóch kontekstach i używane jest w dwóch znaczeniach. W węższym znaczeniu, kiedy podejmowane są próby scharakteryzowania głównych cech doświadczenia wstrętu. Jako emocji analizowanej przy pomocy kategorii psychologicznych i odczucia towarzyszącego obcowaniu ze sztuką wykorzystującą motywy wstrętu. Natomiast szerszym kontekstem jest ogólna refleksja nad doświadczeniem estetycznym. Jest ono rozumiane nie tylko jako doświadczenie, które w ostateczności prowadzi do zadowolenia estetycznego, o którym pisał, między innymi, Wallis, omawiając charakter przeżycia estetycznego<sup>3</sup>, lecz także jako takie, które od początku do końca jest przeżyciem posiadającym pierwiastek przykrości.

Niniejsza rozprawa ma na celu ukazanie, dlaczego i w jaki sposób kategoria wstrętu może okazać się przydatna nie tylko w opisie i diagnostyce zjawisk zachodzących w obrębie współczesnej kultury, lecz także w jakim sensie może stanowić narzędzie „uzdrawiające” problematyczne jej obszary. Te próby „uzdrawiania” będą zauważalne zarówno na poziomie teoretycznym, w teoriach dotyczących ludzkiej zmysłowości, jak i na polu sztuki współczesnej, korzystającej z tej właśnie kategorii estetycznej. Funkcjonalny charakter kategorii wstrętu uwidoczniony zostanie w oparciu o teorie płciowości, w których uwstrętnione przez kulturę obszary stanowią pole pozytywnych doświadczeń estetycznych. Z kolei teorie doświadczenia somatycznego stanowią będą punkt wyjścia w stronę przewartościowania różnorodnych doświadczeń płynących z ludzkiego ciała. Rola wstrętu w kulturze może zatem polegać zarówno na wskazywaniu co stanowi sferę tego, co wyklęte, jaki i na przełamywaniu negatywnych doznań wobec tego typu wykluczeń, poprzez transformację odczucia wstrętu w pozytywne doświadczenie estetyczne. W proces przewartościowania wstrętu zaangażowani są współcześni artyści posługujący się substancjami uznawanymi za obrzydliwe i wstrętne. Ich celem jest przede wszystkim zmiana w postrzeganiu cielesności. Poprzez wykorzystanie jako środków artystycznych kontrowersyjnych obiektów jak krew, czy mocz, nie tylko podkreślają stosunek społeczeństwa do nich, lecz także próbują sprawić, by żaden element ludzkiej cielesności nie poddawał się uwstrętnieniu. Wyżej wspomniane

---

<sup>3</sup> M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękala, Universitas, Kraków 2004, s. 119-120.

„uzdrawianie” kultury za pomocą wstrętu wpisuje się również w projekt ponownego uwrażliwienia społeczeństwa. Doświadczenie wstrętu, jako doświadczenie skrajne ma swoje zadanie w obudzeniu społeczeństwa z estetycznego letargu i tym samym umożliwienia właściwego, pełnego doznawania zmysłowego.

## I. Pojęcie wstrętu

### 1. Definicje oraz koncepcje wstrętu

Refleksja nad wstrętem, rozumianym jako odrębne przeżycie estetyczne, rozpoczęła się dopiero w wieku XIII. Wprawdzie już starożytne teksty niekiedy epatowały wstrętem<sup>4</sup>, to sztuce nie towarzyszyła żadna teoria, która poświęcona byłaby ściśle wstrętowi. Ten rodzaj doświadczenia mógł co najwyżej budzić zainteresowanie z racji swojego powiązania z przeżyciami właściwymi kategorii brzydoty. Dopiero wiek narodzin estetyki, jako odrębnej gałęzi filozofii, można uważać za przełom w tym zakresie na polu teorii estetycznej. Wówczas wstręt stał się „dezyderatem, który zasługuje na analizę ze względu na swe (anty)estetyczne i moralne jakości”<sup>5</sup>. Świadectwem tego zjawiska jest chociażby fakt, iż terminów, takich jak „degout” czy „ekel” próżno było szukać w jakichkolwiek tekstach teoretycznych. Rozwój refleksji na temat wstrętu szedł w parze z jednoczesnym wzrostem zainteresowania kategorią smaku estetycznego, która uwikłana była w kontekst etyczny, czego dowodem są kantowskie rozważania na temat wstrętu. Jak twierdzi współczesny teoretyk wstrętu Winfried Menninghaus, jego specyfika polega na transcendowaniu czysto estetycznego sądu smaku<sup>6</sup>. Transcendowanie to ma charakter etyczno-moralny ze względu na to, iż wstręt „nie ujmuje jakości jedynie jako realności, lecz zawsze jako takie realności, które nie powinny istnieć – a przynajmniej nie w najbliższym otoczeniu osoby, która wydaje taki sąd”<sup>7</sup>. Ważność wstrętu w pierwszych teoriach z zakresu estetyki zasadza się na dwóch filarach. Pierwszym z nich jest zdefiniowanie wstrętu jako pojęcia funkcjonującego w granicach (a być może należałoby powiedzieć – na granicy) estetyczności. To z kolei staje się podstawą do twierdzenia nieodzowności wstrętu w artykulacji rozróżnienia estetyczny – nieestetyczny. Ówczesna debata dotycząca wstrętu oscylowała zatem wokół najbardziej ekstremalnych przeciwieństw aksjologicznych piękna.

---

<sup>4</sup> Przykładem jest chociażby dramat Sofoklesa *Filoktet*.

<sup>5</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 10.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, s. 12.

<sup>7</sup> *Ibidem.*



Pojawienie się wstrętu jako przedmiotu badań z dziedziny filozofii było spowodowane również wzrostem zainteresowania wartościami inwersyjnymi w sztuce, takimi jak: brzydota, groza czy niesamowitość. Docenienie tak zwanego „przerażającego piękna” stało się możliwe głównie dzięki wyróżnieniu odmiennej niż harmonijne piękno kategorii wzniosłości. Dostrzeżenie takiej postaci „przerażającego piękna” przygotowało odbiorcę na możliwość jeszcze intensywniejszych doznań właśnie w postaci wstrętności i obrzydliwości. Natomiast współcześnie zintensyfikowanie badań dotyczących wstrętu ma związek głównie ze zjawiskiem estetyzacji i anestetyzacji. Analiza tych procesów w kulturze nowoczesnej skierowała uwagę ku szeroko pojętej zmysłowości, a tym samym ku źródłowemu sensowi estetyki, czyli *aisthesis*. Za szczególnie ważny powód wzrostu zainteresowania wstrętem, wynikający z przemian w kulturze nowoczesnej, uznać należy podjęcie dyskusji nad problemem kobiecości. Jak pisze Carolyn Korsmeyer: „Wartości kojarzone z ciałem, przyjemnościami fizycznymi, oddawaniem się zmysłom są niższym odpowiednikiem wartości kojarzonych z umysłem, osiągnięciami umysłowymi oraz surową dyscypliną. Zmysłami najczęściej kojarzonymi z męskimi wartościami racjonalizmu, poznania, obiektywizmu i intelektu są wzrok i słuch. Tymi, które kojarzy się z wartościami kobiecymi: emocjami, wrażeniami, subiektywnością i cielesnością, są zmysły dotyku, smaku i węchu”<sup>8</sup>. Taki podział poznania zmysłowego, na męski – wyższy i kobiecy – niższy, zaczynają obecnie wypierać te teorie, które poddają krytyce patriarchalną wizję rzeczywistości oraz męski dyskurs. Korzystają one nierzadko właśnie z obszarów „ciemnej zmysłowości”, w której ma swoje miejsce właśnie kategoria wstrętu.

Podjęte obecnie próby budowania teorii wstrętu niosą ze sobą szereg trudności, których wyrazem jest znaczeniowa niejasność tego pojęcia. Pojęcie wstrętu, znajdujące swoje miejsce zarówno w mowie specjalistycznej, jak i potocznej, posiada bardzo szerokie pole semantyczne. Zdumiewająco szeroki zakres znaczeniowy wstrętu widoczny w mowie potocznej idzie w parze z użyciem predykatu „wstrętny” do opisu zjawisk określanych jako łagodne czy słabe, takich jak na przykład „wstrętne pogoda”, „wstrętne mieszkanie”. W efekcie, wstrętny może być zarówno zapach zgnilizny, jak i pogoda czy osoba, która dopuszcza się przestępstwa. Skutkiem tego zjawiska jest zmniejszenie natężenia emocjonalnego tego terminu. Co więcej, zakres przedmiotów, zjawisk czy zachowań, które mogą wywoływać wstręt, jest tak szeroki, że niekiedy sam

---

<sup>8</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 114.

wstręt miesza się z innymi emocjami, takimi jak strach, dezaprobata czy niechęć. Należy zaznaczyć, iż mamy jednocześnie do czynienia z egzageracją dotyczącą sądów, a w szczególności sądów natury estetycznej. Piękno, śliczność, brzydota czy właśnie wstrętność są używane nadmiernie i w sposób nieadekwatny do przedmiotu czy zjawiska. Te językowe zjawiska zaciemniają więc znaczenie oraz intensywność wstrętu, powodując jego zniekształcenie w dyskursie.

W celu wstępnego uporządkowania tego stanu rzeczy zostaną zarysowane definicje oraz koncepcje wstrętu istniejące na gruncie psychologii oraz kulturoznawstwa. Z wyników tychże badań korzysta filozofia, która klasyfikuje wstręt jako doświadczenie estetyczne bądź samodzielną kategorię estetyczną. Można powiedzieć, że wstręt jest pojęciem interdyscyplinarnym. Funkcjonuje ono na polu psychologii, kulturoznawstwa, filozofii i estetyki. Jednak każda z tych dyscyplin operuje innym rozumieniem tego pojęcia. Na potrzeby jasności i klarowności dalszych wywodów należy dookreślić, jak w poszczególnych dyscyplinach, jak również w kolejnych częściach rozprawy, będzie definiowany wstręt.

W refleksji psychologicznej dotyczącej wstrętu jest on pojmowany jako jedna z podstawowych emocji. Innymi słowy, jest to proces psychiczny, dodatkowo posiadający komponent fizjologiczny w postaci odczucia mdłości. Taka wykładnia wstrętu adaptowana jest przez kulturoznawstwo, jednak przyjmuje on postać bardziej doznania niż emocji. Doznanie wstrętu sprzężone jest ściśle z dychotomią natura/kultura. Człowiek, jako istota, która opuściła stan natury poprzez proces kulturalizacji, odczuwa wstręt do tych elementów swojej egzystencji, która przypomina mu o jego zwierzęcej proveniencji.

Analiza wstrętu w kontekście rozgraniczenia natura – kultura umożliwiła rozwój rozważań z zakresu cielesności oraz tożsamości osobowej. Kluczem dla omawianych koncepcji są zatem problemy, które później stały się częścią współczesnych koncepcji filozoficznych i estetycznych rozpatrujących pojęcie granicy oraz transgresji.

Do określenia tego, czym jest wstręt na gruncie filozoficznym, najbardziej przydatnym jest pojęcie abiekta. Abiekt jest tym, co wychodzi podmiotowi naprzeciw. Natomiast podmiot reaguje w sposób ambiwalentny – zarówno pewnego rodzaju przyciąganiem, jak i chęcią ucieczki, odseparowania się od abiektu. Zakres tego, co można nazwać abiektem, jest równoznaczny z zakresem tego, co uważane jest

w europejskiej kulturze za wstrętne. Są to zatem: krew, zwłoki, ekskrementy oraz inne wydzieliny ludzkiego organizmu, jak również obiekty, które kojarzone są z pojęciem brudu i zakażenia, na przykład szczury czy robaki.

### Definicje psychologiczne

Wstręt, choć znajduje swoje miejsce w puli emocji podstawowych, nie był i nie jest do tej pory częstym przedmiotem badań zarówno empirycznych, jak i teoretycznych. W związku z tym wiele kwestii dotyczących wstrętu jest niejasnych. W wielości definicji pojęcia samej emocji, budowanych na polu psychologii, można jednak wyłuskać pewien wspólny ich mianownik. Składa się on z trzech, komplementarnych ze sobą, definicji. Szczególnie jedna z nich jest istotna dla zrozumienia specyfiki wstrętu. Podręcznikowa definicja terminu emocja brzmi: „Emocją (...) jest doświadczana, jako szczególny rodzaj stanu psychicznego, któremu towarzyszą lub następują po nim, zmiany somatyczne, ekspresja mimiczna oraz reakcja o charakterze behawioralnym”<sup>9</sup>. Zatem, emocja jako zjawisko psychiczne oddziałuje również na ludzką fizyczność. Wstręt jest w tym względzie o tyle wyjątkowy, że jest odczuwany w sposób najbardziej gwałtowny. Nie bez przyczyny Kant wyrażał się o nim jako o „potężnym doznaniu witalnym, przenikającym ciało tak dalece, jak daleko jest w nim życie, oraz uderzającym w cały system nerwowy”<sup>10</sup>.

Pierwszą teorię psychologiczną wstrętu sformułował Karol Darwin. Choć nie był on psychologiem, lecz przyrodnikiem, jego teorie mają szerokie zastosowanie w dziedzinie psychologii. Większość mniej lub bardziej współczesnych teorii psychologicznych, które dotyczą emocji, odwołuje się w jakiś sposób do wyników jego badań. Autor *O powstawaniu gatunków* zaklasyfikował wstręt jako jedną z sześciu emocji. W pracy pt. *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* wstręt określa jako coś „odrażającego smakowo”<sup>11</sup>, szczególnie w odniesieniu do zmysłu smaku, co jest rzeczywiście postrzegane lub plastycznie wyobrażane, a po drugie dotyczy czegokolwiek, co budzi

---

<sup>9</sup> J. Strelau, *Psychologia. Podręcznik akademicki, t.2 Psychologia ogólna*, Gdańskie Wydawnictwo psychologiczne, Gdańsk 2006, s. 323.

<sup>10</sup> I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2005, s. 26.

<sup>11</sup> Ch. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 280.

podobne uczucie poprzez zmysł zapachu, dotyku lub nawet wzroku<sup>12</sup>. Ponieważ Darwin uznawał ścisły związek wstrętu z pożywieniem, termin „wstrętny” w najprostszym sensie oznaczał według niego coś, co ma obrzydliwy smak. Mimo że zmysł smaku grał kluczową rolę w odczuwaniu wstrętu dla Darwina, to pozostałe zmysły również były dla niego receptorami tego, co wstrętne. Choć był on pionierem w empirycznych badaniach nad wstrętem, to badacze zajmujący się psychologią naukową nie uważają jego dokonań za wartościowe czy wnoszące istotne treści do zagadnienia wstrętu w psychologii. Jak twierdzi Menninghaus, darwinowska teoria o pochodzeniu wstrętu jest co najmniej nieprzekonywująca. Pisze on, iż dla Darwina odczucie wstrętu jest „eratycznym reliktem zdetronizowanej przez język zdolności własnowolnego zwracania pokarmów, których konsumpcja nie należała do zwyczaju”<sup>13</sup>. Słabością tej hipotezy byłby według filozofa brak wyjaśnień dotyczących tego, czy zwierzęta nie mogłyby przekazywać informacji odnośnie nieodpowiedniości pokarmu inaczej, niż poprzez ich wymiotowanie. W teorii biologa nie ma też odpowiedzi na pytanie dotyczące współczesnej funkcji wstrętu<sup>14</sup>.

Inna teoria wstrętu należy do francuskiego fizjologa i lekarza, Charles’a Richeta. Wynikiem jego badań i refleksji jest zakwalifikowanie wstrętu do grupy instynktów<sup>15</sup>. Ścisłej rzecz biorąc, wstręt to afekt samozachowawczy, nabyty pod wpływem doświadczenia. Funkcją wstrętu jest zaś obrona przed substancjami szkodliwymi, często zabójczymi dla ludzkiego organizmu. Co ważne, Richet podkreśla, iż odczucie wstrętu nie towarzyszy tylko i wyłącznie zetknięciu się z obiektem niebezpiecznym. Wszelkie obiekty, które w pewien sposób budzą skojarzenia ze szkodliwością czy zagrożeniem, są doświadczane jako wstrętne. Istotną wadą teorii Richeta jest jej wąski zakres, ze względu na brak rozróżnień między awersją, lękiem a wstrętem, które to emocje przy takiej definicji wstrętu mogą być używane jako jego synonimy.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 238.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ch. Richet, *Les causes du degout* [w:] *L’homme et l’intelligence. Fragments de physiologie et de psychologie* s. 41 - 84 [za:] W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 238.

Dopiero freudowska teoria rzuciła jaśniejsze światło na zagadnienie wstrętu od strony psychologicznej, jak również kulturoznawczej. Emocja ta w jego teorii jest ściśle sprzężona z kulturą estetyczną. Mianowicie, stanowi przeciwieństwo estetyczności, tj. tego, co jest estetyczne zgodnie z obowiązującą kulturą estetyczną. Kultura estetyczna nie jest w stanie pogodzić się z danymi zmysłowymi, pochodzącymi od innego organu zmysłowego niż oko. Ściślej rzecz biorąc, jak pisze Zygmunt Freud: „(...) koprofilne składniki popędu (...) nie znoszą się (...) z naszą kulturą estetyczną”<sup>16</sup>. Zatem te aspekty powłoki cielesnej, które doświadczane są za pomocą dotyku i zapachu, zostały wyłączone poza granice „prawa piękna”<sup>17</sup>. Obiekty wstrętu, na których skupia się Freud, czyli mocz, kał oraz krew, są jednocześnie związane ze sferą seksualną człowieka, ponieważ znajdują się w bezpośrednim kontakcie ze strefami erogennymi. Freud uznawał, iż źródłem wstrętu jest dychotomia natura/kultura, a ściślej jej konsekwencje widoczne w rozwoju człowieka pod względem anatomicznym, jak również psychicznym. Za sprawą ewolucji, a tym samym zmiany z czworonożnej na dwunożną, czyli wyprostowaną postawę ciała, nastąpiło uwstrętnienie narządów wydalniczych i seksualnych człowieka. To natomiast pociągnęło za sobą dewaluację zmysłów jako podstawowego narzędzia poznawczego. „Wyprostowana postawa dewaloryzowała bodźce węchowe i ekskrementy (...) [a] narządy seksualne stały się widoczne i gorszące”<sup>18</sup>. To, jak rozwój fizyczny człowieka determinuje proces wyparcia kulturowego, dobrze obrazuje najwcześniejszy etap rozwoju człowieka. Dziecko na wczesnym etapie rozwoju nie ma przyswojonych norm zachowań ani tak zwanego „kodu kulturowego doznań wstrętu”. By przytoczyć przykład za Freudem: „Ekskrementy nie budzą u dziecka odrazy i zdają mu się czymś wartościowym, jako odłączona część jego ciała”<sup>19</sup>. Traktują je więc jako część własnego „ja”, nie zaś jako coś odrębnego, nieczystego i czegoś, co nie należy do nich, i w związku z tym, co należy wyeliminować, a przynajmniej zminimalizować bezpośredni z tym kontakt. Co więcej, dziecko nie tworzy korelacji między narządami seksualnymi a ich wstrętnością. W związku z tym nie jest świadome napięcia, konfliktu między wymogami popędu seksualnego i wymogami

---

<sup>16</sup> S. Freud, *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 189.

<sup>17</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 241.

<sup>18</sup> Ibidem., s. 243.

<sup>19</sup> S. Freud, *Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 272.

kultury<sup>20</sup>. Zatem wstręt jest dla Freuda narzędziem, które tworzy kulturę. Rodzi się w miejscu pęknięcia między naturą a kulturą, między popędem seksualnym a wymogami i zakazami kultury.

Późniejsze badania dotyczące wstrętu, z zakresu psychoanalizy, angażują do jego analizy pojęcie intymności. Andras Angyal oraz Silvan Tomkins wiąźali wstręt z reakcją na nadmierną i niepożądaną intymność<sup>21</sup>. Intensywność doznania wstrętu miała według nich zwiększać się wraz ze stopniem intymności kontaktu z przedmiotem przykrego doświadczenia. Wstręt spełnia dodatkowo funkcję ochronną, bowiem „(...) jest stosowany, by człowiek mógł bronić się przed psychicznym zetknięciem się z odrażającym obiektem lub jakimkolwiek zbliżeniem się do niego”<sup>22</sup>.

Równocześnie z wyżej wymienionymi naukowcami badania nad istotą wstrętu prowadzili amerykańscy psycholodzy Paul Rozin i April E. Fallon. Konstruowali oni teorię wstrętu w oparciu o kategorie odrzucenia jedzenia. Wstręt był w ramach tej teorii jednym ze składowych elementów, obok niesmaku, niebezpieczeństwa oraz nieodpowiedniości<sup>23</sup>. Niesmak oraz niebezpieczeństwo są kategoriami ściśle biologicznymi. Odwołując się do rodzajów pokarmów, wskazują na te, które są sensorycznie wartościowane jako nieodpowiednie do spożycia i mogące stanowić zagrożenie dla organizmu. Natomiast nieodpowiedniość i wstręt są kategoriami konstruowanymi kulturowo bądź społecznie. O ile nieodpowiedniość wskazuje na kontekst ściśle kulturowy, determinując rozróżnienie na pokarmy odpowiednie bądź nieodpowiednie do spożycia ze względów kulturowych lub rytualnych, tak wstręt „odsyła do natury i pochodzenia potencjalnego pożywienia, a jego obecność warunkowana jest wystąpieniem połączenie niesmaku i niebezpieczeństwa”<sup>24</sup>.

Z kolei Paul Rozin wraz z Clarkiem R. McCauleyem oraz Jonathanem Haidtem scharakteryzowali wstręt, bazując na prawie powinowactwa, które opiera się na zasadzie

---

<sup>20</sup> S. Freud, *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 190.

<sup>21</sup> *Psychologia emocji*, red. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones, tłum. M. Kacmajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 799.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem., s. 801.

„raz w kontakcie, zawsze w kontakcie”<sup>25</sup>. Prawo to implikuje wytworzenie się negatywnych asocjacji związanych z połączeniem dwóch substancji czy przedmiotów, których to połączenie jest sytuacją nie na miejscu, jaka nie powinna się zdarzyć. Tak jak ich poprzednicy, odróżnili wstręt od poczucia niesmaku oraz niebezpieczeństwa: „Wstręt jest odróżnialny od niebezpieczeństwa i poczucia niesmaku na podstawie tego, że w jego wypadku odmowa przyjęcia ma charakter wyobrazeniowy (wiedza o naturze lub pochodzeniu czynnika budzącego wstręt). „Wstręt różni się od kategorii niestosowności (...) tym, że budzące wstręt potencjalne pożywienie jest uważane za odpychające i powoduje skażenie”<sup>26</sup>.

Późniejsze prace skutkowały wnioskiem, iż nie tylko pokarm stanowi przyczynę pojawienia się emocji wstrętu. Teoria wstrętu została zatem rozszerzona o reakcje na wydzieliny ciała, zwierzęta i ich odchody, jak również o takie sfery, jak: higiena, seks, śmierć czy naruszenie powłoki ciała (na przykład amputacje)<sup>27</sup>. Ci sami badacze doszli również do wniosku, iż substancje, takie jak: kał, mocz, wymiociny, krew i ślina są tymi, które dzielimy ze zwierzętami, a ponieważ „wszystko, co dzielimy ze zwierzętami, budzi wstręt”<sup>28</sup>, to „ludzie w procesie cywilizacji starają się tłumić w sobie wszelkie cechy, które uznają za zwierzęce”<sup>29</sup>. Zatem, jeśli chodzi o doznawanie obrzydzenia do własnych wydzielin, można mówić o stopniowym odseparowywaniu od człowieka substancji, które sam wytwarza, odrzucaniu tego, co jest skutkiem ubocznym pracy jego własnego organizmu. Ma to z kolei związek z odżegnywaniem się od tego, co stanowi o ludzkiej zwierzęcości, co przybliża człowieka do natury, oddalając jednocześnie od kultury. Taka negacja własnej zwierzęcości manifestuje się w postaci emocji wstrętu.

---

<sup>25</sup> Ibidem., s. 803.

<sup>26</sup> Ibidem., s. 802.

<sup>27</sup> W.I. Miller, *The anatomy of disgust*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1997, s. 6.

<sup>28</sup> *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J. M. Haviland-Jones, tłum. M. Kacmająr, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 805.

<sup>29</sup> Ibidem.

## Definicje kulturoznawcze i socjologiczne

Napięcie między kulturą a naturą, które implikuje problematykę wstrętu, jest bardzo widoczne w przypadku analiz kulturoznawczych oraz socjologicznych. Georges Bataille uważa, że przejście od stanu natury do stanu kultury przejawia się u człowieka we wstręcie, szczególnie w stosunku do cielesności i potrzeb zwierzęcych. Pojawienie się reakcji wstrętu wyjaśnia poprzez odepchnięcie od siebie wszystkiego, co przypomina człowiekowi o jego zwierzęcym pochodzeniu. Świat zwierzęcej cielesności został według niego zepchnięty na bok, osadzony w ciemności, gdzie nie epatuje swoją natarczywą obecnością. Jednak nie daje się on w pełni wyeliminować – zawsze pozostaje obecny<sup>30</sup>. Bataille, wypowiadając się o ludzkości, która w toku kulturalizacji wykształciła w sobie odczucie wstrętu, twierdzi, że jest ona „podobna do parweniusza wstydzącego się swojego niskiego pochodzenia”<sup>31</sup>. Owe elementy zwierzęcości, które nie zostały wyrugowane z ludzkiego życia, zdają się upodlać jego egzystencję, dlatego też podmiot wykazuje działania dążące do zakrycia wszystkiego, co wiąże się z brudnymi, skalanymi i hańbiącymi elementami fizyczności. Jednak, odwrót od natury ma swoje konsekwencje. Negowanie, zakrywanie tego, co w człowieku w jego własnej egzystencji wzbudza wstręt, jest jednocześnie brakiem akceptacji natury ludzkiej, złożonej tak z duchowości/umysłowości, jak i cielesności.

Człowiek, wyzwalać się ze stanu natury, czyli zwierzęcości, jednocześnie sobie tym samym granicę, poza którą leży to, co wstrętne. Każdorazowa konfrontacja z obiektem wstrętu powoduje zatem za każdym razem wytyczanie granic między naturą a kulturą oraz granic człowieczeństwa. Wykroczenie poza sferę tego, co znajome, co możliwe do przyjęcia oraz zrozumienia, jest tym samym wyjściem w kierunku tego, co obce, nie do przyjęcia, poza sensownością i poza kontrolą.

Rozumienie wstrętu w analizach kulturoznawczych zazwyczaj odnosi się do pary przeciwstawnych pojęć czystość – nieczystość, co z kolei wiąże się z kwestią odrzucenia i potępienia. W monografii *Czystość i zmaza*<sup>32</sup> autorstwa Mary Douglas pojęcie

---

<sup>30</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 50.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.



wstrętu jest uwikłane właśnie w kontekst splugawienia i nieczystości. Badaczka zwraca uwagę na związki łączące w kulturze brud ze zróżnicowaniem oraz bezforemnością<sup>33</sup>. Píše ona bowiem, kontrastując brud z czystością, iż „[w]iększość z nas czułaby się bezpieczniej, gdyby nasze doświadczenie mogło być mocno osadzone i utrwalone w formie”<sup>34</sup>, ponieważ „czystość jest wrogiem zmiany, dwuznaczności i kompromisu”<sup>35</sup>. Brudem nazywa pogwałcenie porządku, a jego wyeliminowanie definiuje jako organizację otoczenia<sup>36</sup>. Pojęcie brudu stanowi pewnego rodzaju słowo klucz, dzięki któremu możliwe jest rozstrzygnięcie, czy dany przedmiot, sytuacja, osoba znajduje się poza kulturowo zdeterminowanym porządkiem. Dlatego też pogwałcenie tego porządku, czyli ujawnienie się wszelkich stanów pośrednich, niejasnych, staje się niebezpieczne, a tym samym powoduje odczucie wstrętu. Innymi słowy, te substancje, które są odrzucane i naznaczają jednostkę jako brudną, czyli mocz, krew, kał czy pot, są jednocześnie tymi, które zakłócają wyznaczone granice, istnieją na ich obrzeżach<sup>37</sup>. Ujawniają one zatem swoje znaczenie dla tworzenia się i podtrzymywania tożsamości jednostki i wspólnoty, ustanawiając granice pomiędzy czystością a nieczystością, pomiędzy tym, co własne, a tym, co obce, pomiędzy tym, co stanowi o tożsamości, a tym, co jej zagraża. O wyżej wspomnianych stanach niejasności oraz wieloznaczności pisał również Zygmunt Bauman w pracy *Wieloznaczność nowoczesna, wieloznaczna nowoczesność*<sup>38</sup>, odwołując się do pojęć chaosu i ładu. Pierwszy z nich charakteryzuje rzeczywistość, w której przedmioty i zdarzenia wymykają się ustalonym wcześniej kategoriom i tym samym stają się wieloznaczne. Pojęcie ładu natomiast odnosi się do rzeczywistości uporządkowanej, przewidywalnej, logicznej i sensownej. Z sytuacji braku ładu, z chaosu wyłania się postać „obcego”, który jest figurą negatywną, zarówno w stosunku do postaci „swojego”, jak i „wroga”. Tych, którzy uznawani są za wrogów, nie definiuje się tak pejoratywnie jak obcych, a to dlatego,

---

<sup>33</sup> Ibidem., s. 191.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem., s. 46.

<sup>37</sup> H. Jakubowska, *Płciowe porządki – granice płci w sporcie według koncepcji Mary Douglas* [w:] *Człowiek i społeczeństwo* t. XXXVI – Z.1 – 2013, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 117.

<sup>38</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, wieloznaczna nowoczesność*, tłum. J. Bauman, PWN, Warszawa 1995, s. 17.

że są znani i przewidywalni. Znajdują się w ramach poukładanej rzeczywistości. Mają tam swoje miejsce. Są też niejako koniecznym elementem do tego, by mogli istnieć „swoi”.<sup>39</sup> Zaburzeniem owego porządku jest właśnie pojawienie się czynnika, którego nie można jednoznacznie zaklasyfikować oraz wobec którego nie wiadomo jak się zachować. Dlatego ten stan nieokreśloności w przypadku figury „innego” analogiczny jest do konfrontacji z tym, co brudne w koncepcji Douglas.

Powracając do rozważań prowadzonych przez Douglas, należy odwołać się do jej rozumienia cielesności. Pisze ona, iż: „Ciało jest modelem, który może symbolizować każdy system ograniczony. Jego granice mogą symbolizować wszystkie zagrożone lub niepewne granice”<sup>40</sup>. Autorka, co nie jest zaskoczeniem, odnosi się także do ciała kobiecego jako obiektu zagrożenia, powodującego zaburzenie porządku. „Płcie są postrzegane jako źródło zagrożenia albo dla siebie nawzajem, albo częściej – kobiety jako zagrożenie dla mężczyzn”<sup>41</sup>. Te właśnie wzorce zagrożeń można interpretować jako przejaw symetrii bądź hierarchii, jako „symbole zależności między częściami społeczeństwa (...)”<sup>42</sup>. Analizując teorię Douglas, Menninghaus konstatuje, iż: „Szczelny, zamknięty, nieskalany pojemnik ciała zajmuje pozycję czystego i idealnego porządku, natomiast wszelkie otwory, >>obszary brzegowe<< i defekty powierzchni oznaczają groźbę zanieczyszczenia”<sup>43</sup>. W związku z tym, że te defekty i obszary przynależą bardziej do kobiecości niż męskości, wszelkie predykaty związane z brudem i skalaniem stają się częścią asocjacji do pojęcia kobiety.

Analizy Douglas pokazują, że wstręt dotyczy tych obiektów czy zachowań, które znajdują się poza obrębem przyjętego i społecznie podzielanego systemu klasyfikacyjnego, czyli tego, co określa ona mianem czystości. Wszelkie nieczystości,

---

<sup>39</sup> Ibidem., s. 79.

<sup>40</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 149.

<sup>41</sup> H. Jakubowska, *Płciowe porządki – granice płci w sporcie według koncepcji Mary Douglas* [w:] *Człowiek i społeczeństwo* t. XXXVI – Z.1 – 2013, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 118.

<sup>42</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 47.

<sup>43</sup> F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 131.

burząc granice, zagrażają bowiem zbrukaniem społecznego porządku, ale równocześnie są one konieczne do tego, by człowiek mógł zarysować te granice, by mógł zdefiniować to, co czyste, i to, co skalane, i tym samym stworzyć spójny i jasny system znaczeń w społecznej rzeczywistości.

Rozważania na temat pojęcia wstrętu na gruncie psychologicznym i kulturoznawczym dowodzą dwóch kwestii. Pierwszą z nich jest umocowanie wstrętu przez wyżej omawiane teorie bardziej po stronie kultury niż natury. Przy czym chodzi tutaj wyłącznie o obszar kultury europejskiej. Innymi słowy, kultura jest polem, na którym dokonują się rozgraniczenia na to, co właściwe i niewłaściwe, oraz to, co czyste i brudne/skalane. Przekroczenie granicy tego, co jawi się jako właściwe, prawidłowe i „na miejscu”, jest wkroczeniem w sferę zbrukania, czyli sferę odczuwania wstrętu. Drugi natomiast wniosek można wyrazić w postaci stwierdzenia, iż da się w ramach kultury europejskiej zauważyć pewne wspólne, powtarzające się obiekty i zjawiska wywołujące wstręt. Za pojęcie, które spaja te właśnie motywy, można uznać termin granicy. To bowiem, co wzbudza wstręt, jest na poziomie kulturowym związane z tym, co istnieje na granicy lub też tę granicę przekracza. W obu tych sytuacjach występuje brak możliwości przyporządkowania tego, co wstrętne, do kategorii takich, jak: „znane”, „bezpieczne”, „swojskie”, „moje”. Co więcej, co podkreślał Bauman, to, co rodzi wstręt, nie poddaje się kategoryzacji, wymyka się jakiemukolwiek porządkowi. Jest nieuchwytnie, płynne, w miejscu, w którym nie powinno się znajdować. Transgresyjność tego, co wstrętne, ma swoje odzwierciedlenie zarówno w refleksjach teoretycznych, na gruncie filozofii, jak również w działalności artystycznej.

## 2. Pojęcie wstrętu w filozofii i estetyce

Mimo tego, iż sztuka dawna nie stroniła od przedstawień czy opisów obiektów wstrętu, można je bowiem znaleźć bez przeszkód chociażby w sztuce czasów średniowiecznych, to jednak teoretyczny namysł nad wstrętem w filozofii i estetyce był zdecydowanie bardziej ubogi. Zauważalny wzrost refleksji nad tą kategorią sprzężony jest z usamodzielnieniem się estetyki jako odrębnej gałęzi filozofii. Dyskurs o wstręcie był wówczas częścią namysłu nad pojęciem estetyczności. Wstrętność stanowiła jej przeciwieństwo<sup>44</sup>. Jest to widoczne w rozważaniach Immanuela Kanta i Mosesa

---

<sup>44</sup> Ibidem., s. 14.

Mendelssohna, gdzie wstręt jako doświadczenie estetyczne nie mógł występować na polu sztuki. Dopiero teorie współczesne zaczęły sięgać po tematykę wstrętu, korzystając z dorobku innych dziedzin, takich jak psychologia czy antropologia.

Autorem pierwszej refleksji nad wstrętem i jednocześnie pierwszego studium poświęconego wstrętowi był Aurel Kolnai. Punkt wyjścia jego dociekań stanowi oddzielenie wstrętu od innych „odcieni odpierania”, do których zalicza: lęk, nienawiść, pogardę i dezaprobatę<sup>45</sup>. Wstręt jawi się autorowi jako bardziej bezpośredni w doświadczeniu i jako mający zabarwienie fizjologiczne, w odróżnieniu od pozostałych. Jednak pojęcie wstrętu według Kolnaiowskiej teorii zawiera w sobie pierwiastek ambiwalencji: „(...) przedmiot wstrętu wykazuje tak samo skłonność do ukrywania się, chowania (...) jak z drugiej strony skłonność do bezwstydnosci, natarczywości i nęcenia pokusy”<sup>46</sup>. Mimo tego, że sam przedmiot wstrętu ma tendencję do bycia w ukryciu, to jednocześnie jest uderzający i wodzi na pokuszenie. Następnie autor sytuuje wstręt w obrębie relacji, której składowe to: węż, gnicie, rozpad, oddzielenie, życie, pożywienie. Łańcuch ten wskazuje na położenie wstrętu na granicy zjawisk związanych z życiem i śmiercią. Także haptyczne wrażenia związane ze wstrętnością wskazują na zatarcie granicy – w tym przypadku granicy przedmiotu wywołującego wstręt. Wskazują również na jego rozmycie oraz natarczywość, z jaką przedmiot ten zaburza integralność, jedność podmiotu. Są to takie wrażenia, jak: galaretowatość, śluzowatość, brejowatość, lepkość, półpłynność oraz wrażenie natrętnego przywierania<sup>47</sup>. Charakterystyka przedmiotów wstrętu wiąże się także z pojęciem braku umiaru: „Nadwyżka życia w budzących wstręt twórcach oznacza >>podkreślanie<<, >>przesadną prezentację<<, >>przeładowaną formę<< (...) W tym nadwyżkowym życiu zamieszkuje nieżycie, śmierć”<sup>48</sup>. To, co wstrętne, jest wedle Kolnaia zaprzeczeniem normy, ukierunkowania, brakiem zgodności z przewidywaną strukturą rzeczywistości. Wstrętność przywodzi także na myśl swego rodzaju przesadę, przeładowanie, rozdęcie, które wymyka się spod kontroli.

---

<sup>45</sup> A. Kolnai, *Der Ekel*, „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, t.10, Max Niemeyer, Halle (Saale) 1929, s. 516 [za:] F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G.Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 25.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 27

Taka charakterystyka obiektów wstrętnych zbieżna jest z definicją obiektu stworzoną przez Julię Kristevę, dla której obiekt jest czymś narzucającym się. Dla Kolnaia wszystko, co wstrętne, czyli wydaliny i brud pozostają również w ścisłym związku ze zjawiskiem gnicia, które znajduje się w obrębie paradygmatu śmierci. Tutaj odkrywa się jasne powiązanie między wstrętem a śmiercią. Gnicie jako „praprzedmiot” wstrętu jednocześnie ewokuje rozpad bytu, jego zanikanie, czyli śmierć. Jak wyraża się Kolnai: „Gęba śmierci, obecna we wstrętności, przypomina nam o naszym powinowactwie ze śmiercią, o naszej podległości wobec śmierci (...)”<sup>49</sup>.

Filozof żydowskiego pochodzenia Moses Mendelssohn prowadził rozważania dotyczące wstrętu, które odwołują się do pojęcia zmysłowości oraz klasyfikacji zmysłów w obrębie klasycznie pojmowanej estetyki. Poczynił on rozróżnienie na tak zwane zmysły ciemne i wyraźne lub, określając je inaczej – zmysły bliskości i dystansu. Ta dystynkcja pozwoliła mu na zdefiniowanie wstrętu jako takiego doznania estetycznego, które doświadczane jest w sytuacji bliskości z danym obiektem. Oznacza to, iż wszystko, co wstrętne, musi znajdować się blisko, by było odbierane negatywnie, jako obrzydzące i odstręczające. Sama zresztą istota wstrętu według Mendelssohna polega właśnie na bliskim, bezpośrednim kontakcie z obiektem powodującym to doznanie<sup>50</sup>. Dlatego też, poprzez zmysły, takie jak: smak, dotyk czy węch, które zakładają niejako wkroczenie obiektu do organów zmysłów, jest możliwe odczuwanie wstrętu. Jednak, bliskość ta, razem z wynikającym z niej brakiem zdystansowania się podmiotu estetycznego, uniemożliwiała niezakłóconą pracę intelektu niezbędnego do właściwego odbioru danego dzieła sztuki. Taka obróbka intelektualna dzieła, wraz z odpowiednim dystansem, jest niemal niemożliwa, gdy w grę wchodzi doświadczenie wstrętu. Do tej tezy przychylił się Mendelssohn, mówiąc iż „(...) wstręt jest doznaniem, które zgodnie ze swym pierwotnym charakterem przysługuje tylko (...) smakowi [i] węchowi (...) a zmysły te w ogóle nie mają nawet najmniejszego udziału w dziełach sztuk pięknych”<sup>51</sup>. W myśl takiego poglądu wnioskować można, że przedmioty wstrętu nie mogą istnieć dla zmysłu wzroku, który jest podstawowym zmysłem wykorzystywanym przy percepcji dzieła sztuki. Wstręt na polu

---

<sup>49</sup> Ibidem, s. 26

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> M. Mendelssohn, *Literaturbrief*, 82, s. 131, [za:] F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 52.

sztuki, może pojawić się jedynie w jednym przypadku. Jak twierdzi Mendelssohn, wstręt może sięgnąć pola sztuki wyłącznie w postaci asocjacji, wspomnienia o sobie samym. Wówczas „przypomnienie o „ciemnomysłowym” substracie prawdziwego wstrętu dostaje się na jasne pole sztuk pięknych”<sup>52</sup>. Samo doznanie wstrętu nie może być nigdy naśladowaniem, a zatem nie może uczestniczyć w sztuce, aby to było możliwe wstręt musi niejako zmienić swą pierwotną postać, zostać przetransformowany na potrzeby dzieła sztuki. W celu wyjaśnienia istoty tej przemiany, warto posłużyć się przykładem straszliwości ukazywanej w dziele sztuki. Straszliwość należąca do nieprzyjemnych doznań, może podobać się w naśladowaniu, zatem może być doznaniem estetycznym. Jest to możliwe dlatego, iż może ona stanowić źródło wzniosłości. Wstręt takiej roli pełnić nie może. Ten problem próbował rozwiązać Gotthold E. Lessing, który twierdził, iż istnieje „droga okrężna” dla wstrętu, by mógł on wkroczyć na teren sztuki. Według filozofa wystarczy, by wstrętność przestała być samodzielnym doznaniem i stała się składnikiem, częścią makabryczności bądź też śmieszności, by razem z nimi stanowiła źródło wzniosłości lub też innej rozkoszy estetycznej. Jak sam stwierdza: „Malarstwo chce przedstawiać odrażające rzeczy nie dla nich samych, chce je przedstawiać, podobnie jak i poezja, po to, żeby spotęgować doznanie śmieszności i grozę”<sup>53</sup>. Choć później zdecydowanie dodaje, że sztuka posługuje się obrzydliwością niejako na własne ryzyko, ponieważ, gdy miną doznania związane ze zgrozą i komizmem, obrzydliwość wraca, uderzając swoją surowością<sup>54</sup>.

Podczas analizowania takiego zabiegu pojawia się wątpliwość co do istoty wstrętu. Dostrzega ją Menninghaus, który twierdzi, iż w obszarze sztuki bardzo trudno znaleźć przykłady naruszenia tabu wstrętu<sup>55</sup>. Innymi słowy, nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy dane doświadczenie estetyczne jest rzeczywiście doznaniem wstrętu. Dla niego wstręt w sztuce istnieje tylko i wyłącznie jako „nieszkodliwy, udomowiony sobowtór”<sup>56</sup>. Potwierdza to myśl Mendelssohna, iż wstręt jako doznanie, definiowane

---

<sup>52</sup> Ibidem., s. 54.

<sup>53</sup> G.E. Lessing, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, Universitas, Kraków 2012, s. 107.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 65.

<sup>56</sup> Ibidem.

przez odczucie odrzucenia spowodowane bezpośrednim kontaktem ze wstrętnym obiektem, nie może występować w obszarze sztuk pięknych.

Refleksja nad doznaniem wstrętu znajduje się również w kantowskich rozważaniach dotyczących sądu smaku. Choć większość badaczy pomija tę tematykę przy rekonstruowaniu jego systemu filozoficznego, to jednak należy docenić jego wkład do problematyki doświadczenia wstrętu. Negując, tak jak jego poprzednicy, możliwość zaistnienia wstrętu w sztukach plastycznych, odwołał się on do argumentu przełamania przez wstręt bariery natura – sztuka. Kant wyszedł z założenia, że istnieją pewne przedmioty czy też zjawiska, które w przyrodzie są dla odbiorcy szpetne, które mu się nie podobają, lecz w sytuacji, gdy są opisane lub też ukazane na obrazie, mogą stać się piękne, podobać się: „Sztuka piękna właśnie w tym ukazuje swą znakomitość, że pięknie opisuje rzeczy, które w naturze byłyby brzydkie lub nie podobałyby się”<sup>57</sup>. Innymi słowy, ich artystyczna reprezentacja może budzić upodobanie estetyczne. Jednakże, powiada Kant: „(...) jednego tylko rodzaju szpetoty niepodobna przedstawić w sposób zgodny z przyrodą, nie unicestwiając zarazem wszelkiego upodobania estetycznego i tym samym piękna artystycznego, mianowicie tej szpetoty, która budzi wstręt”<sup>58</sup>. Rozkoszowanie się takim przedstawieniem według filozofa jest niemożliwe ze względu na brak różnicy między naturą tegoż przedmiotu a artystycznym jego przedstawieniem, co dla Kanta jest podstawą dla uważania tegoż przedstawienia za piękne. Co więcej, taka sytuacja nie tylko nie prowadzi do możliwości rozkoszowania się przedstawieniem, lecz powoduje nasze opieranie się mu<sup>59</sup>.

Kant szukał więc innego, praktycznego zastosowania dla doświadczenia wstrętu. Można powiedzieć, że takie zastosowanie znalazł w jego funkcji kognitywnej. Rozważania dotyczące tej funkcji rozpoczyna on od rozróżnienia zmysłowych oraz intelektualnych władz poznania. Do zmysłowej władzy poznania, jak pisze Kant, należą

---

<sup>57</sup> I. Kant. *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, A. Landman, PWN, Warszawa 1986, s. 239.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Według Kanta z tych właśnie powodów sztuka rzeźbiarska nie posługiwała się przedstawieniami przedmiotów szpetnych, bowiem w wytworach sztuki rzeźbiarskiej nie jest praktycznie odróżnialna sztuka od przyrody.

te przedstawienia, których doznaje umysł. Pobudzają one podmiot<sup>60</sup> czy też, inaczej to formułując, umysł jest podatny na te przedstawienia. W związku z tym, iż zmysłowość charakteryzuje się biernością, zaś intelektualna władza poznania jest spontaniczna, funkcja zmysłów jest deprecjonowana. Píše on nawet, iż „[z]mysłowość nie cieszy się dobrą sławą” oraz, że „przypisuje się jej wiele złego”<sup>61</sup>. Jednakże Kant podejmuje się, jak sam to nazwał, „obrony zmysłowości” przed najważniejszymi zarzutami: mącenia władzy przedstawiania, pragnienia panowania nad intelektem oraz oszukiwania.<sup>62</sup>

Następnie przechodzi do rozróżnienia poszczególnych zmysłów oraz do podziału ich na obiektywne, czyli przyczyniające się do poznania przedmiotu zewnętrznego, oraz na subiektywne, w których przypadku przedstawienia związane z nimi są bardziej doznaniem wewnętrznymi. I tak, zmysłami obiektywnymi są dotyk, wzrok i słuch, natomiast subiektywnymi – smak i węch. Charakteryzując zmysły subiektywne, Kant określa je jako „wynikające z wpływu chemicznego”, w opozycji do tych wynikających z wpływu mechanicznego<sup>63</sup>. Wiąże się to z drugą cechą zmysłów niższych, a mianowicie, że są zmysłami kosztowania, czyli przyjmowania do wewnątrz, a nie postrzegania. Tutaj Kant tłumaczy, dlaczego doznanie wstrętu jest określane jako „silne wrażenie witalne”. Chodzi w tym przypadku o fakt, iż takie właśnie przyjmowanie do wewnątrz danej substancji, na przykład poprzez zmysł węchu, może być dla człowieka niezwykle niebezpieczne<sup>64</sup>. Określone więc zostaje, w jaki sposób wstręt miałby pełnić funkcję poznawczą. Jest on pewnego rodzaju papierkiem lakmusowym dobroczynności bądź braku dobroczynności danej substancji, gdyż odczucie wstrętu skutkujące zetknięciem się z pewną substancją wskazuje na to, co zagrażające, chroniąc przed nieczystością i śmiercią. Za pomocą zmysłu węchu człowiek jest w stanie wydać sąd dotyczący danej substancji: czy jest ona bezpieczna, czy też nie. Jak sam pisze: „Węch jest

---

<sup>60</sup> I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 29.

<sup>61</sup> Ibidem., s. 33.

<sup>62</sup> O obronie zmysłowości przed trzema zarzutami patrz: I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 35.

<sup>63</sup> Ibidem., s. 54.

<sup>64</sup> Analogicznie istnieć może według Kanta kosztowanie duchowe, gdy pewne myśli narzucone nam, uznajemy za odrażające, wstrętne.



po to, by rozróżniać rzeczy, które mają trafić do płuc (...) Smak: rzeczy, które mają trafić do żołądka”<sup>65</sup>. Widać więc istniejące pokrewieństwo pomiędzy węchem a smakiem w postaci sprawdzianu dobroczynności. Zatem węch traktowany jest jako ważne źródło praktycznego poznania, natomiast wstręt, który jest doświadczany poprzez tenże zmysł, staje się wyznacznikiem tego, co bezpieczne bądź niebezpieczne.

Kant rozwija refleksję na temat wstrętu analizując funkcje zmysłów zewnętrznych i opisując go jako „bodziec do pozbywania się tego, czego skosztowaliśmy, najkrótszą drogą przez przelyk”<sup>66</sup>. Wyjaśnia on również, dlaczego wstręt jest tak silnym doznaniem witalnym, poprzez odwołanie się do niebezpieczeństwa przyjmowania do wewnątrz szkodliwych substancji. Można powiedzieć, że według niego wstręt jako bezpośredni bodziec do wywołania wymiotów jest pewnego rodzaju działaniem samoobrony organizmu przed tym, co mu zagraża, poprzez uwolnienie się od tego. Poruszając się w obrębie analizy zmysłów przez Kanta, należy dodać, iż pewne obiekty są dla człowieka wstrętne nie tyle ze względu na smak czy widok, lecz dlatego, że towarzyszy im specyficzna, bardzo nieprzyjemna woń. To zmysł węchu według Kanta jest najwrażliwszym wykrywaczem tego, co zagrażające. „Przyjmowanie zapachów jest bowiem bardziej dominujące niż połykanie, odbywające się za pośrednictwem ust i gardła”<sup>67</sup>.

Wstręt dla Kanta stanowi zatem ważny instrument poznania. Uznaje on go równocześnie za wyznacznik postępu kulturowego<sup>68</sup>. Tę tezę wyjaśnia za pomocą odniesienia do wstrętu wobec brudu: „Można stwierdzić, że wstręt do brudu występuje tylko w wykształconych narodach; naród, który nie jest wykształcony, nie odczuwa

---

<sup>65</sup> I. Kant, *Reflexionen zur Anthropologie*, KGS, t.15, s. 106 [za:] F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 146.

<sup>66</sup> I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 55.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, Universitas, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 146.

wątpliwości na widok brudu. Czystość dowodzi najwyższego wykształcenia człowieka (...)<sup>69</sup>.

Idąc dalej w rozważaniach na temat wstrętu, charakteryzuje go jako pragnienie odparcia, nie zaś unicestwienia danego przedmiotu. Taki opis naprowadza natomiast na kolejną funkcję wstrętu, jaką jest funkcja etyczna. Chodzi o to mianowicie, iż Kant, odnosząc się do kwestii wychowania praktycznego, pisze o tak zwanym „wychowaniu do wstrętu”. Ma ono za zadanie edukację polegającą na „wykluczani[u] zewnętrznej przemocy”<sup>70</sup>. W związku z tym takie wychowanie miałyby być przeciwieństwem krytykowanego przez niego wychowania do nienawiści<sup>71</sup>. Kant tłumaczy, iż nienawiść jest aktem nakierowanym na unicestwienie tego, co jest znienawidzone. Widoczna jest tutaj chęć pozbycia się podmiotu doznania. Natomiast wstręt jest dążeniem do odepchnięcia od siebie przedmiotu, odseparowania go od siebie tak, by jak najbardziej zwiększyć dystans pomiędzy podmiotem a przedmiotem wywołującym doznanie wstrętu. Odwołując się do konieczności edukacji człowieka w tym względzie już od najwcześniejszych lat, pisze: „Dzieci muszą nauczyć się odczuwania odrazy opartej na wstręcie i na nedorzecznosci stawiać w miejscu odczuwania odrazy opartej na nienawiści (...)<sup>72</sup>. Poczucie zagrożenia powodowane wstrętnością nie jest więc jednoznaczne z pragnieniem anihilacji przedmiotu, a raczej z wycofaniem się spod jego zasięgu. Doświadczenie wstrętu jest na tyle silne, iż skłania wyłącznie do ucieczki, separacji, odrzucenia tego, co wstrętne, nie zaś do destrukcji.

Przy okazji rozważań na temat Kantowskiego rozumienia wstrętu w obrębie moralności należy zwrócić uwagę na treści wyrażone w *Metafizyce moralności*. Kant rozwija w niej swoją teorię cnoty, w której zawarte są „obowiązki człowieka wobec siebie samego jako istoty animalnej”<sup>73</sup>. W tej części pracy odnosi się on do pojęcia miłości oraz zdolności płciowej używanej w jej ramach. Kant uznaje poddanie się popędom, czyli

---

<sup>69</sup> I. Kant, *Reflexionen zur Anthropologie*, KGS, t. 15, s. 384 [za:] F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, Universitas, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s.144.

<sup>70</sup> F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s.145.

<sup>71</sup> Zob. I. Kant, *O pedagogice*, tłum. D.Sztobryn, DAJAS, Łódź 1999, s.92.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> I. Kant, *Metafizyka moralności*, tłum. E. Nowak, PWN, Warszawa 2005, s. 293.

nadużywanie tej zdolności, co określa jako rozwiązłość, za wyrzeczenie się osobowości człowieka. Nadużycie to stanowi dla Kanta powód do określenia takiego zachowania mianem wstrętnego. Pisze nawet, iż „sprawca (...) występku oddaje się całkowicie we władanie zwierzęcych popędów, czyniąc z siebie, jako istoty ludzkiej, plugawy przedmiot (...)”<sup>74</sup>. Porównuje on również takie zachowanie do samobójstwa. W zestawieniu tym odebranie sobie życia stanowi czyn o większej tolerancji czy też aprobacie. Jak sam twierdzi, owo rozbestwienie „zdaje się przerastać występność samobójstwa (z uwagi na formę i usposobienie, z którego wypływa)”<sup>75</sup>.

Różnica między nimi polega na tym, iż odebranie sobie życia nie jest równoznaczne z uległością cielesną, zwierzęcymi podnieceniami, co więcej, może być oznaką bohaterstwa. Można ją również ująć poprzez odwołanie się do pary pojęć nadmiar/brak. Samobójstwo byłoby wtedy formą świadomego zahamowania sił czy zdolności witalnych, natomiast poddawanie się popędom formą świadomego nadużywania tychże zdolności. Koresponduje to z rozumieniem wstrętu, które można znaleźć u Kolnaia, gdzie to, co wstrętne, kojarzone było z takimi wrażeniami, jak brejowatość czy półpłynność, które z kolei wiążą się z pojęciem braku umiaru. Ważnym rezultatem takich czynów, które w świetle rozumowania Kanta jawią się jako obrzydliwe i są objawem wynaturzenia, jest pozbawienie człowieka „możliwości darzenia siebie samego szacunkiem”<sup>76</sup>. Kant, pisząc więc o takim wynaturzonym użyciu, czy wręcz nadużyciu, traktuje go jako „najbardziej rażące pogwałcenie wszelkiej etyki, szczególnie zaś – powinności wobec samego siebie”<sup>77</sup>, która zdaje się być czynieniem należytego użytku z własnej płciowości na potrzeby prokreacji. Jak konstatuje Menninghaus, wstręt u Kanta, będąc „częścią maszynarii estetycznej, która jednak odsyła do zmysłu moralnego”<sup>78</sup>, pomaga uzmysłowić człowiekowi awersję moralną. Jest niejako drogowskazem, który nakazuje unikać zdrożności, jest „negatywnym zabezpieczeniem moralności”<sup>79</sup>. Kantowski wstręt jest więc

---

<sup>74</sup> Ibidem., s. 299.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem., s. 298.

<sup>78</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 156.

<sup>79</sup> Ibidem.

odczuwany wobec tego, co zarówno sprzeczne z bezpieczeństwem, jak i z wolnością i moralnością. Jego doznanie ma charakter sądu zarówno fizycznego, estetycznego, jak i moralnego i tym sposobem znajduje się on w kantowskiej triadzie uczuć wzniosłości, piękności oraz wstrętności, gdzie wstrętność jest pojmowana jako negatyw funkcji spełnianych przez wzniosłość i piękność<sup>80</sup>. Wstręt w filozofii Kanta łączy zatem jego poglądy estetyczne z poglądami dotyczącymi etyki. Nie tylko ma swoje miejsce w kreowaniu estetycznego sądu smaku, lecz także we właściwym sposobie wychowania człowieka, jak również jego podążaniu drogą moralności.

Wstręt obecnie doczekał się dużo większej uwagi niż w czasach wcześniejszych. Stał się przedmiotem współczesnych refleksji dotyczących pojęcia innego/obcego. Tę problematykę podejmuje filozofka i językoznawczyni Julia Kristeva.<sup>81</sup>

„We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych, mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża, i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia”<sup>82</sup>. Pisząc te słowa, Kristeva odnosi się do sfery „splot[*u*] afektów i myśli”<sup>83</sup>, do doświadczenia wstrętu. Wstręt znajduje się poza granicami sensowności oraz tego, co znane. Jest dokładną opozycją wobec podmiotu, wobec „ja”. W teorii Kristevej przyjmuje on nazwę abiektu. Jak słusznie zauważa Menninhaus, odnosząc się do pojęcia abiekcji u Kristevej, [a]utorka (...) rzadko identyfikuje *explicite* uczucie abiekcji jako wstręt, niemniej opis tego uczucia od początku wskazuje na jego powinowactwa ze wstrętem”<sup>84</sup>.

Analitik teorii Kristevej, Tomasz Kitliński, pisze na temat abiektu, iż jest „odrzutkiem”. Jest „to obszar podmiotowości, gdzie gromadzi się to, co nieakceptowalne

---

<sup>80</sup> I. Kant, *Untersuchung uber die Deutlichkeit der Grundsätze*, KGS, t.2, s. 280 [w:] F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 155.

<sup>81</sup> Głębsza analiza pojęcia abiektu w teorii Julii Kristevej znajduje się w podrozdziale „Pojęcie i problem abiekcji w kulturze”.

<sup>82</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Eseje o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 7.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 450.

społecznie, nieczystość, nikczemność, ohyda”<sup>85</sup>. Zaznacza również, że w jej teorii abiektu pobrzmiewają echa pojęcia niesamowitości. Pisze, iż w ten obszar nieakceptowalności „wpisana jest swojska obcość, niesamowitość”<sup>86</sup>, co jest odniesieniem zarówno dla Heideggera, jak i Freuda. To, co niesamowite, jest bowiem związane z brakiem zadomowienia, brakiem obeznania, jak również z tym, co stanowiło niegdyś część podmiotu, jednak zostało wyparte, nie jest znane, ale też nie jest do końca nieznanne.

W swoim studium Kristeva wymienia kilka, jak to określa, postaci wstrętu: obrzydzenie do pokarmu, brudu, odpadów oraz kału<sup>87</sup>. Choć można stwierdzić, iż we wszystkich powyższych przypadkach mamy do czynienia z tym samym gatunkowo doświadczeniem, czyli wstrętem. Różnicą jest przedmiot lub też asocjacje wytwarzane podczas kontaktu (bezpośredniego lub poprzez wyobraźnię) z przedmiotem. Co należy podkreślić, wszystkie te obiekty związane są ściśle z pojęciem nieczystości, które obecne jest także w teorii Mary Douglas.

Spośród przedmiotów najbardziej budzących wstręt, jedno z wyższych miejsce w hierarchii zajmuje wstrętny pokarm, jakim jest kozuch z mleka. Powodu, dla którego ta substancja wywołuje w organizmie uczucie obrzydzenia, Kristeva nie wyjaśnia wprost. Jednak, można przypuszczać, bazując na skonstruowanej przez nią definicji wstrętu, sedno odrazy tkwi w braku jasno ustalonych granic oraz niemożności zamknięcia go w ramach tego, co znane i bezpieczne. Płynność, która najczęściej charakteryzuje obiekty wstrętu, powoduje niepokój, który zmienia się w obrzydzenie. Szczytem wstrętności są jednak dla badaczki ludzkie zwłoki. Odwołując się do łacińskiego słowa „cadere”, co oznacza upadać, filozofka wiąże postać trupa z upadkiem – poza granicę życia, zasad oraz tego, co dopuszczalne: „Rana pełna krwi i ropy albo słodkawą i gryzący odór potu i zgnilizny nie oznaczają śmierci. (...) [trup wskazuje] na to, co permanentnie odsuwam, żeby żyć”<sup>88</sup>. Rozkładające się ludzkie ciało ewokuje śmierć, wskazując na to, co człowiek od siebie odpycha, a co jest względem niego nieuchronne. Trup jest najbardziej bezpośrednim przejawem śmierci. Przez to, że narusza tożsamość i integralność tego, kto się z nią styka.

---

<sup>85</sup> T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków 2001, s. 48.

<sup>86</sup> *Ibidem.*, s. 14.

<sup>87</sup> *Ibidem.*, s. 9.

<sup>88</sup> *Ibidem.*

Tym, na czym zasadza się koncepcja abiektu Kristevej, nie jest więc brak czystości sam w sobie lub brak zdrowia, lecz to, „co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”<sup>89</sup>.

Współczesne koncepcje filozoficzne dotyczące wstrętu stanowią rezultat inspiracji poglądami zbudowanymi na gruncie nauk szczegółowych. Bardzo duża część zagadnień poruszanych w ramach badań psychologicznych czy kulturoznawczych ma swoją kontynuację właśnie na gruncie filozofii. Sama charakterystyka doznania wstrętu z punktu widzenia psychologii dużo wniosła do analiz nauk humanistycznych. W teoriach filozoficznych znajduje swoje miejsce chociażby twierdzenie o gwałtowności wstrętu czy też uznanie wstrętu za wszechogarniające, najintensywniejsze odczucie. Usytuowanie wstrętu w polu rozważań na temat dychotomii natura/kultura, jak i odnośnie ludzkiej intymności i seksualności również ma swoje reperkusje w koncepcjach filozoficznych. Wraz z ich mnożeniem się i rozbudowywaniem pojęcie wstrętu zaczyna zawierać w sobie większą ilość znaczeń, asocjacji. Coraz więcej problemów sytuuje się właśnie w ramach kontekstu wstrętu. Filozoficzny dorobek w tym zakresie jest tutaj niezwykle ważny, bowiem dzięki filozoficznej refleksji wstręt nie jest już tylko samą emocją, kojarzoną z przedmiotami, które takie doświadczenie generują. Wstręt stał się jedną z ważniejszych osi, wokół których toczą się dyskusje na tematy niezwykle ważne oraz obecnie szeroko dyskutowane, bo dotyczące ludzkiej tożsamości, cielesności oraz płciowości.

## II. Miejsce wstrętu wśród wartości estetycznych

### 1. Piękno i wartości opozycyjne wobec piękna

W rozważaniach na temat wartości inwersyjnych w sztuce, należy uwzględnić pozycję kategorii estetycznej, która przez wiele tysiącleci uważana była za najważniejszą w hierarchii wartości estetycznych i zastanowić się nad przyczyną zmian w tym zakresie. Dzieje piękna rozpatrywać można, idąc w ślad za Władysławem Tatarkiewiczem, poprzez rozróżnienie na piękno rozumiane jako kategoria oraz jako pojęcie. Biorąc pod uwagę rozróżnienie pierwsze, należy zwrócić uwagę na zdumiewającą ilość odmian piękna występującego

---

<sup>89</sup> Ibidem., s. 10.

w sztuce, jak i poza nią. Historia estetyki dysponuje takimi przykładami, jak chociażby: subtelność, wdzięk, wytworność, urok, delikatność, stylowość, harmonia, poprawność, doskonałość<sup>90</sup>.

Każda epoka miała również swoje, za każdym razem bardziej lub mniej odmienne, od poprzedzających, pojęcie dotyczące tego, co jest piękne. Greckie piękno na przykład rozumiano bardzo szeroko. Nie było tylko pięknem przedmiotów. Mianem pięknych określano również myśli, czyny czy prawa i obyczaje. Filozofia platońska nakazywała nawet uznawać za piękno najprawdziwsze takie, które nie pochodzi ze świata zmysłowego. Pojmowanie piękna w ten sposób związane było z istnieniem ścisłej relacji pomiędzy pięknem a dobrem. Takie rozumienie piękna zmodyfikowane zostało jeszcze w starożytności, poprzez pojęcia symetrii i harmonii. Od tego momentu teoria piękna, nazywana Wielką Teorią, zakładała, iż polega ono na „dobrze proporcji i właściwym układzie części”<sup>91</sup>. Średniowiecze natomiast, opierając się na antycznej spuściznie, dodało do koncepcji piękna pojęcie *claritas*, które było tłumaczone jako świetlistość czy blask. Blask ten miał proveniencje boskie, co również tkwiło swoimi korzeniami w koncepcji Platona. Wiek XV cechował się swoistą dychotomią dotyczącą tego, co uznaje się za piękne, choć ta dwoistość uważana była za komplementarną. Z jednej strony bowiem sztukę definiowano jako mimetyczną, a z drugiej, jako kontemplację nadprzyrodzonej doskonałości, której nie można doświadczyć zmysłami, należy ona bowiem do świata ponadzmysłowego. Dlatego realizacja renesansowego piękna była zarówno odwzorowaniem rzeczywistości, jak i wprowadzeniem do niej nowych, twórczych jakości. Piękno barokowe natomiast, choć inspirowało się klasycyzmem i wykorzystywało jego spuściznę, było zdecydowanie różne od koncepcji klasycznych i raczej definiowane jako zdumiewające, zaskakujące, kreatywne i nieproporcjonalne. Niewiele czasu musiało jednak upłynąć, by znów pojawiło się piękno obiektywne w nowej, odświeżonej formie klasycznej – oświeceniowej. Widoczne tu było nawiązanie do piękna antycznego: stosowanie odpowiednich proporcji, pewnego rodzaju ascetyzm oraz stonowane kolory. Taka koncepcja piękna zrodziła się z kwitnącej potrzeby rygorystycznego, można by rzec, realizmu.

---

<sup>90</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 181.

<sup>91</sup> *Ibidem.*, s. 141.

O zupełnie innym rozumieniu piękna należy mówić, rozpatrując z kolei okres romantyzmu, gdzie piękno oparte na regułach zostało zastąpione pięknem opartym na swobodzie, „od budzącego zadowolenie do budzącego wzruszenie”<sup>92</sup>.

W szeregu wartości estetycznych znalazła wówczas swoje miejsce nowa wartość – wzniosłość. Jej pojawienie się implikowało jednocześnie przeniesienie doznań estetycznych z pola ludzkiej działalności artystycznej na pole rzeczywistości, jak również zmianę w pojmowaniu tego, co sprawia przyjemność estetyczną. Wraz z tą kategorią stało się bowiem możliwe pozytywne doświadczenie tego, co straszne i przerażające, zaburzające wewnętrzny spokój. Pierwsze wzmianki dotyczące wzniosłości w sztuce datowane są na I w. n.e., a ich autorem jest Pseudo Longinus. Wzniosłość w jego teorii wiązała się z przeżyciem, które było efektem specyficznych technik oraz reguł stosowanych w sztuce. Nie dotyczyła ona zjawisk poza artystycznych oraz miała na celu wywołanie w odbiorcy wyłącznie przyjemnych odczuć<sup>93</sup>. Dopiero XVIII wiek przyniósł nowe spojrzenie na tę kategorię, które zakorzeniło się w teorii estetycznej. Romantyczna koncepcja wzniosłości wiązała się z doświadczeniem natury. Jej mocy, chaotyczności i grozy. I choć doświadczenie wzniosłości było odczuciem gwałtownym, zawierającym w sobie przestraszenie, to jednak, dzieląc cechy z pięknem, była pojmowana jako kategoria dająca przeżycia estetyczne pozytywne.

Rozważania na temat wzniosłości zapoczątkował Edmund Burke, później zaś tę tematykę podjął Immanuel Kant. I choć obie teorie różnią się od siebie, i są wobec siebie niezależne, to można odnaleźć w nich pewien wspólny rdzeń. Analizując wzniosłość pod kątem tego, co było jej źródłem, można stwierdzić, iż obaj teoretycy wiązali tę kategorię z tym, co straszne lub niebezpieczne oraz działające podobnie jak trwoga. Jednak Burke, mówiąc o tym, co charakteryzuje to, co wzniosłe, odnosił się do szeregu różnorodnych jakości.

Z bardziej typowych, zwykle kojarzonych z kategorią wzniosłości, wymienia rozległość oraz wielkość rzeczy, które wzbudzają w odbiorcy grozę, wtedy gdy dodamy do nich „wyobrażenie trwogi”. Wówczas wydadzą się one jeszcze większe i tym samym

---

<sup>92</sup> Ibidem., s. 179.

<sup>93</sup> U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2007, s. 278.



w większym stopniu będą obiektem wzniosłości<sup>94</sup>. Natomiast do mniej konwencjonalnych jakości, które Burke sytuuje w ramach odczucia wzniosłości, można zaliczyć nieobecność, czy inaczej brak. Pisze on, iż „wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość, wszystkie bowiem budzą trwogę – pustka, ciemność, samotność i cisza”<sup>95</sup>. Przeciwnością natomiast braku jest chaos, który reprezentują gwiazdy, których układ zdaje się być chaotyczny i przez to „zyskują pewien rodzaj nieskończoności”<sup>96</sup>. Z chaosem wiążą się również doznania dźwiękowe, które Burke także zalicza do doświadczeń wzniosłości. Chodzi tu bowiem o swoistą kakofonię dźwięków. Jak sam pisze: „Ryk wielkich wodospadów, szalejących burz, grzmotów czy artylerii budzi w umyśle wielkie i pełne grozy doznanie (...)”<sup>97</sup>. Widać zatem, że doznanie wzniosłości nie jest tylko domeną doświadczeń wzrokowych, lecz dotyczy także słuchu. W tym przypadku jest to odbiór wielkości i grozy, który w połączeniu daje właśnie poczucie wzniosłości.

U Kanta natomiast to, co można określić jako wzniosłe, jest dwojakiego rodzaju<sup>98</sup>. Wzniosłość tak zwana matematyczna, choć zobrazowana była przy pomocy doświadczenia przyrody – gwiaździstego nieba, to jednak jest doznaniem mającym charakter rozumowy, związanym z działaniem umysłu. Kant pisze, iż: „Przyroda jest [...] wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności. To zaś może nastąpić tylko wtedy, gdy największe nawet usiłowania naszej wyobraźni okazują się niedostateczne do oceny wielkości pewnego przedmiotu”<sup>99</sup>. W doznaniu wzniosłości widoczna jest więc wyższość władzy rozumu nad doświadczeniem zmysłowym. Rozum bowiem jest zdolny do przyjęcia idei nieskończoności, odniesionej do wszechświata, czego natomiast nie potrafią nasze zmysły ani też intuicja czy wyobraźnia. Rozum wykracza poza te władze poznawcze. Natomiast

---

<sup>94</sup> E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 64.

<sup>95</sup> *Ibidem.*, s. 81.

<sup>96</sup> *Ibidem.*, s. 88.

<sup>97</sup> *Ibidem.*, s. 93.

<sup>98</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 135.

<sup>99</sup> *Ibidem.*, s. 148.

wzniosłość dynamiczna, której doświadczyć można wraz z widokiem sił natury, pozwala na gwałtowne doznanie niebezpiecznej i nieskończonej potęgi przyrody, co opisują takie słowa Kanta: „Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie, piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów (...) wszystko to – w porównaniu z tymi potęgami – obraca naszą zdolność oporu w drobiazg bez znaczenia”<sup>100</sup>. Píše on również o specyfice i warunkach zaistnienia doznania wzniosłości: „(...) ich widok tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu”<sup>101</sup>.

Doznanie wzniosłości swoją unikatowość zawdzięcza temu, czemu dał wyraz Fryderyk Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*: „Poczucie wzniosłości jest uczuciem mieszanym. Jest to połączenie uczucia przykrości, które w swym największym stopniu przejawia się jako lęk, z uczuciem zadowolenia, które wznieść się może aż do zachwyty, a chociaż nie jest właściwie przyjemnością, bywa przez dusze subtelne bardziej cenione niż wszelka przyjemność”<sup>102</sup>. W związku z tym wzniosłość wyzwała w człowieku dwa przeciwstawne sobie doznania i tym samym, podczas wyobrażenia sobie tego, co wzniosłe, łączą się dwie sprzeczne natury. Daje on również wyraz wewnętrznej sprzeczności ludzkiej natury: „To powszechny fenomen natury ludzkiej, że to, co smutne, straszne, a nawet okrutne przyciąga nas nieodpartym urokiem, że przez sceny bólu i strachu jesteśmy odpychani i z jednakową siłą przyciągani”<sup>103</sup>.

Pod innym kątem badał naturę doświadczenia wzniosłości Burke, rozważając, jak w ogóle możliwe jest doznawanie przyjemności w sytuacji zetknięcia się z tym, co wzniosłe. Innymi słowy, próbował odpowiedzieć, czy i w jaki sposób trwoga powodowana wzniosłością umożliwia człowiekowi przeżycie doznań przyjemnych. Zadowolenie powodowane doświadczeniem wzniosłości ma jeden warunek. Chodzi o dystans między obiektem doznającym a źródłem tegoż doznania. Burke twierdzi, iż trwoga mająca swoją genezę we wzniosłości może być przyjemna tylko wtedy gdy

---

<sup>100</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 158.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1972, s. 178.

<sup>103</sup> F. Schiller, *O sztuce tragicznej*, [za:] U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. J. Czapliska, Rebis, Poznań 2009, s. 220.

obiekt nie podchodzi zbyt blisko<sup>104</sup>. Można wywnioskować, iż odległość tę pojmuje on nie tylko w kategoriach fizycznych, ale też w pewnym sensie psychicznych. Bowiem nie chodzi tylko o to, jak blisko znajduje się wobec podmiotu doznającego to, co budzi grozę, lecz również o to, czy jest w stanie nam zagrozić. Umberto Eco wskazuje nawet na element pewnej obojętności, która implikuje przeświadczenie, że to, co straszne, nie może nami zawładnąć<sup>105</sup>. A zatem doświadczenie wzniosłości jest, jak wyraża się Burke, stanem „błogiej grozy”.

Biorąc pod uwagę odmienność kategorii wzniosłości, która wiąże tę kategorię nie z przeżyciami dotyczącymi sztuki, lecz bardziej dotyczącymi natury, należy również wskazać na inną odmienność, która jest bezpośrednim efektem tej pierwszej. Różnica ta widoczna jest w sposobie realizacji kategorii wzniosłości. Rodzi się bowiem pytanie, jak ukazać wzniosłość jako doznanie w obliczu przyrody<sup>106</sup>. Odpowiedzią, jeśli chodzi o dziedzinę malarstwa, jest próba uchwycenia na płótnie samego doświadczenia. Dlatego na wielu obrazach postacie, które doświadczają wzniosłości, stojąc plecami do odbiorcy, mają za zadanie umożliwić mu wczucie się w ich położenie. Niejako współodczuwać doznanie wzniosłości.

Powyższe analizy dotyczące kategorii wzniosłości dają możliwość zauważenia ewolucji upodobań estetycznych. „Błoga groza” dawała możliwość czy też uczyła odbierania takich jakości, jak: mrok, chaos, masywność czy rozległość. Proces konfrontacji z tymi jakościami, zarówno na gruncie artystycznym, jak i poza nim, ma wiele wspólnego z doświadczeniem kategorii wstrętu czy też wypracowanej we współczesności abiektałności. Jakości właściwe dla wzniosłości powodują bowiem podobne reakcje do reakcji na to, co wstrętne. Wobec chaotyczności czy mroczności człowiek ma tendencję do zachowania dystansu powodowanego niechęcią do kontaktu czy też lękiem. Podobne doznania i zachowania dostrzec można w przypadku zetknięcia się z obiektem wstrętu.

Wzniosłość jako kategoria charakterystyczna dla okresu romantyzmu w sztuce oraz literaturze została wkrótce wyparta przez odnowioną kategorię piękna w postaci

---

<sup>104</sup> E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 153.

<sup>105</sup> U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2007, s. 291.

<sup>106</sup> *Ibidem.*, s. 296.

nurtów, takich jak akademizm czy realizm, jeszcze później zaś zastąpiona została innymi, właściwymi ówczesnym nastrojom, wartościami inwersyjnymi. Namysł nad charakterem doznania wzniosłości, skutkowałam zwróceniem uwagi na element „niegroźnego zagrożenia” zawartego w doświadczeniu estetycznym, co było inspiracją dla sztuki modernistycznej i współczesnej. Kategoria wzniosłości otworzyła również drzwi do innego, niepokojącego wymiaru piękna, które powoduje inne niż wyłącznie pozytywne doznania estetyczne, będące implikacją stosowania łagodnych wartości estetycznych. Innymi słowy, wzniosłość przygotowała grunt dla powstania oraz rozwoju kategorii wstrętu w czasach późniejszych, poprzez uwrażliwienie odbiorców na te kategorie estetyczne oraz te jakości, które powodują przeżycia estetyczne dysharmonijne, w tym właśnie wstręt.

## 2. Brzydota i jej funkcje w sztuce

Wstręt traktowany *explicite* jako odrębna kategoria estetyczna czy jako szczególne doświadczenie estetyczne nie pojawił się na polu sztuki europejskiej w zasadzie aż do XX wieku. Cała wcześniejsza sztuka korzystała wprost z ostrych wartości estetycznych, takich jak wzniosłość i brzydota, oraz innych, towarzyszących brzydocie, na przykład: tragiczność, groteskowość czy niesamowitość. Natomiast wywołanie u odbiorcy przeżycia wstrętu było nie tyle zamierzone, co stanowiło element przeżycia estetycznego wywoływanego poprzez użycie wspomnianych wartości estetycznych. Należy zaznaczyć, iż nie wszystkie okresy w sztuce w równym stopniu wykorzystywały wartości estetyczne wywołujące częściowo dysharmonijne przeżycia estetyczne. Analizując teorię okresów ostrowartościowych oraz łagodnowartościowych autorstwa Mieczysława Wallisa, można zauważyć, iż niektóre epoki, zamiast posługiwać się łagodnymi wartościami estetycznymi i tym samym wywołując doznania łagodne i przyjemne w całej rozciągłości, chciały wstrząsnąć odbiorcą, dostarczając mocnych wzruszeń, wytrącając z równowagi i w związku z tym wywołując doznania estetyczne częściowo dysharmonijne<sup>107</sup>. Innymi słowy, możliwe jest rozróżnienie epok, które lubowały się w pięknie i śliczności, oraz takich, w których dominowały wzniosłość, tragiczność, groteskowość, niesamowitość oraz brzydota. Tę schematyczność, mniej lub bardziej wyraźną w zależności od danej epoki, można dostrzec zarówno w odniesieniu do form artystycznych, jak też poszczególnych tematów i motywów. Należy jednak dodać,

---

<sup>107</sup> Zob. M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękala, Universitas, Kraków 2004, s. 200.

iz okresy ostrowartościowe nie stroniły bezwzględnie od tematów łagodnych i spokojnych. Różnica w ich ujęciu polega mianowicie na sposobie realizacji tejże tematyki. Artysta za pomocą danych środków wyrazu artystycznego może realizować tematykę łagodną w taki sposób, iż dzieło będzie wywoływało u odbiorcy doznania częściowo dysharmonijne, jak w przypadku recepcji dzieł przedstawiających motywy przykre, bolesne czy niepokojące. To samo można zauważyć w stosunku do dzieł łagodnowartościowych, w których artyści realizują tematy przykre, czyniąc to jednak w sposób pozbawiony gwałtowności i dramatyczności, kierując się umiarem i powściągliwością<sup>108</sup>.

Ten podział na ostrowartościowe oraz łagodnowartościowe okresy w sztuce pozwala zauważyć, iż pojawianie się wstrętu w sztuce uzależnione jest od rodzaju epoki artystycznej. Bowiem tam, gdzie dominują wartości ostre – w epokach ostrowartościowych – można też mówić o występowaniu doznań odrazy i wstrętu, wciąż jednak mając na myśli doznania towarzyszące tym, które były nadrzędnym celem powstania dzieła, jak groteskowość czy brzydota. Okresy te często określa się również jako romantyczne lub barokowe,

w przeciwieństwie do okresów klasycznych/klasycystycznych, choć taka charakterystyka może być myląca, prowadzić do błędnej katalogizacji<sup>109</sup>. Brzydota w sztuce przedstawiana była na różne sposoby oraz służyła różnym celom. Innymi słowy, doświadczenie grozy zaistniałe w przypadku kontaktu z danym dziełem sztuki było możliwe dzięki odniesieniu się do różnych motywów w sztuce. To zaś artyści osiągnęli za pomocą różnych kategorii estetycznych, eksploatowanych w zależności od objętego celu, który dominował w przypadku danego okresu w dziejach sztuki.

#### a) Śmierć

Motyw śmierci w sztuce należy do jednych z bardziej uniwersalnych, jeśli chodzi o realizowanie wartości estetycznych negatywnych. Średniowiecze, jako epoka o zdecydowanie pankalistycznej wizji świata, cechowało się mocnym uwypukleniem tychże wartości w sztuce<sup>110</sup>. Ze względu na charakter tego okresu, w którym rzeczywistość

---

<sup>108</sup> Ibidem., s. 202.

<sup>109</sup> Ibidem., s. 210.

<sup>110</sup> U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. J. Czapińska, Rebis, Poznań 2009, s. 43.

prześiąknięta była boskim pierwiastkiem, czego wyraz stanowiła również filozofia – w głównej mierze neoplatońska – ówczesna sztuka miała za zadanie odzwierciedlać dychotomiczność średniowiecznego świata, prowadzącą do harmonii w nim zawartej. Zło moralne było istotnym, wręcz koniecznym elementem rzeczywistości. Było gwarantem istnienia dobra. Jak pisał Umberto Eco: „Dzięki myślom Augustyna odnajdziemy w filozofii scholastycznej wiele przykładów usprawiedliwiania brzydoty rozumianej jako element piękna całego świata, w którym nawet zło i szpetota zyskują swój walor, porównywalny z tym, jak w efekcie *chiroscuro*, w grze światła i cieni na obrazie, manifestuje się harmonia całokształtu dzieła”<sup>111</sup>. Tematyka religijna dzieł z tego okresu była bardzo żyznym polem dla wartości estetycznie negatywnych. W związku z faktem, iż sztuka średniowieczna miała w dużej mierze dewocyjny oraz moralistyczny cel, brzydotą, jako brak piękna kojarzonego za sprawą platońskiej spuścizny z dobrem, była niezwykle ważną i szeroko eksploatowaną wartością estetyczną. Dlatego też w plastyce religijnej średniowiecza można bardzo wyraźnie zauważyć liczne pierwiastki charakterystycznej i ekspresyjnej brzydoty. Tematyka sztuki tamtych czasów oscylowała wokół śmierci, cierpienia. Dają temu wyraz liczne obrazy, poczynając od wizji piekła i szatana, na cierpieniu i agonii męczenników kończąc. Należy dodać, że tematy wywołujące przeżycia estetyczne częściowo dysharmonijne, takie jak grozę czy przerażenie, powodowały również, oczywiście nie do końca świadomie i otwarcie, odczucie obrzydzenia. Doświadczenie wstrętu w takiej sytuacji estetycznej miało charakter etyczny, bowiem zazwyczaj w kontakcie z dziełami, które przedstawiały grzech lub jego bezpośrednie konsekwencje, odbiorca doznawał odczucia obrzydzenia. Otwarcie się na doświadczenie estetyczne śmierci i cierpienia nie było czymś nadzwyczajnym i trudnym w ówczesnych czasach, głównie ze względu na panującą sytuację polityczno-gospodarczą, której najbardziej widocznymi skutkami były choroby i zgony. Stałość i codzienność, a wręcz powszechność zjawiska śmierci powodowała nie tylko bardzo częstą ekspozycję ludzi na wszelakie doświadczenia zmysłowe związane z kontaktem ze zwłokami, ale, co za tym idzie, przyzwyczajanie się do nich i włączenia do sfery zjawisk codziennych, typowych. To z kolei miało swoje odzwierciedlenie w sztuce tego okresu.

---

<sup>111</sup> Ibidem., s. 44.

Tematyka śmierci zdaje się najdobitniej reprezentować ostrowartościowość późnego okresu średniowiecza. Motyw ten wskazuje na jej konieczność i nieuchronność oraz zwycięstwo nad wszelkimi istotami żyjącymi. Jednym ze sposobów przedstawiania śmierci w okresie granicznym między średniowieczem a renesansem było ukazywanie na obrazach ludzkich zwłok i rozkładającego się ludzkiego ciała. Powszechność takich obrazów nie powinna dziwić, zważywszy chociażby na wcześniej wspomniany stosunek do śmierci w ówczesnych czasach. Jako że widok martwych, rozkładających się ciał był sytuacją codzienną, to takie też sceny stawały się często inspiracją dla artystów. Dobitym przykładem sztuki o takiej tematyce jest „Przechadzka kochanków. Śmierć i Lubieżność”. Obraz ten, którego powstanie datuje się na wiek XVI, jest odbiciem wyobrażeń i lęków społeczeństwa tamtego okresu. Na obrazie ukazana jest bowiem śmierć w postaci dwóch postaci: Śmierci i Lubieżności. Mężczyzna i kobieta zostali ukazani jako para stojących trupów, które wywołują szeroki wachlarz negatywnych emocji, takich jak: strach, przerażenie, zniesmaczenie oraz wstręt. Pomarszczone i wychudzone sylwetki mają wskazywać na okrutność i bezwzględność upływającego czasu oraz nieuchronnie zbliżającą się śmierć. Nie bez znaczenia na obrazie umieszczone zostały również węże, żaby i robaki, które pokrywają nieboszczyków, niekiedy nawet wpełzając w ich ciała. Obecność tych zwierząt ma wielorakie znaczenie oraz implikuje specyficzne skojarzenia w kontekście owego dzieła. Po pierwsze, zwierzęta ukazane są jako istoty żywiące się ludzką tkanką, co wskazuje na trwający rozkład ciał oraz przywołuje skojarzenia z padliną, która uznawana jest w europejskim kręgu kulturowym za znamieny obiekt wstrętu. Po drugie natomiast, fakt, iż zwierzęta wpełzają do martwych ciał, implikuje zaburzenia integralności i szczelności ludzkiego ciała. Powierzchnia ciała ludzkiego, która powinna być całością, zakrywającą i jednocześnie oddzielającą wnętrze od środowiska zewnętrznego, okazuje się nieszczelna i zagrożona tym, co inne, obce. Taki stan rzeczy jest naruszeniem znanych i ustanowionych jako nienaruszalne granic, co wywołuje uczucie strachu, negacji, jak również wstrętu.

Znamienną część artystycznych realizacji motywu śmierci stanowią przedstawienia spersonifikowanej śmierci. Złowrogość i groza śmierci zazwyczaj osiągnana jest poprzez ukazanie jej dwojako: albo jako szkielet, albo jako postać w czarnych bądź ciemnych, długich szatach, oraz posiadającej rekwizyt w postaci kosy. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest obraz Arnolda Böcklina „Zaraza – Dżuma”, gdzie śmierć opatrzona wyżej wymienionym narzędziem siedzi na grzbiecie dużego stworzenia,

najprawdopodobniej smoka. Dolny fragment obrazu stanowią sylwetki zabitych przez śmierć ludzi.

Śmierć bardzo często przedstawiana była w towarzystwie kobiety, której młodość i powab kontrastować miał z potwornością i okropnością trupa – śmierci. Zestawienie piękna kobiety z odstręczającym widokiem szkieletu mogło mieć za zadanie reprezentację kruchości i marności nie tylko samego życia, ale także kobiecej urody. Śmierć w towarzystwie kobiety to również motyw obrazujący poszczególne fazy życia człowieka, którego ostatecznym i nieuniknionym końcem jest właśnie owa śmierć. Tak ukazana istota ludzkiej egzystencji występuje na płótnie autorstwa Hansa Baldunga Griena „Trzy okresy życia kobiety i śmierć”. Fazy życia kobiety zostają zestawione z postacią kościotrupa, który, poza kosą, dzierży również w dłoni klepsydrę, symbol upływającego czasu, będący z kolei ważnym elementem malarstwa wanitatywnego, które za pomocą symboli, takich jak: czaszka, kwiaty, zegar czy świeczka, nakierowuje uwagę na zjawisko przemijania. Motyw ten dominował w średniowieczu, jak i w baroku, a towarzyszyła mu bardzo często łacińska sentencja „memento mori”.

Realizacja motywu śmierci poprzez wykorzystanie kategorii brzydoty pełniącej funkcję dydaktyczną oraz moralistyczną widoczna jest w przedstawieniach męczeńskich scen biczowania oraz ukrzyżowania Chrystusa. Użycie tak bezpośredniej, nachalnej wręcz brzydoty stało się możliwe dopiero pod koniec wieków średnich. Wcześniej bowiem wyobrażenie Jezusa nie wiązało się z jego człowieczeństwem. Postać ta posiadała głównie boski charakter i to on był akcentowany w jej malarskich przedstawieniach. Obrazy zawierające elementy biczowania, krwawienia i torturowania dopiero wtedy stały się częścią średniowiecznej sztuki, gdy postać Jezusa stała się w powszechnej świadomości prawdziwym człowiekiem. Dzieła, takie jak: „Imago pietatis”, „Chrystus bolejący” czy „Ukrzyżowanie”, nasycone głębokim realizmem, są także świadectwem rozwijającej się wrażliwości estetycznej oraz istnienia zjawiska zmysłowości bólu. W tym okresie zaczęto uczyć się doświadczać poprzez sztukę emocji negatywnych. Na doświadczenie estetyczne powodowane przedstawieniami fizycznego cierpienia składają się zarówno doznania pozytywne: podziw czy uwielbienie, jak również doznania negatywne, związane z dużą wrażliwością estetyczną wobec tak drastycznych, powodujących silne emocje obrazów. Dodatkowo, samo cierpienie widoczne w postaci odpowiedniej mimiki twarzy, widoku krwi i ran na ciele jest źródłem negatywnych doświadczeń estetycznych.



Obecność w sztuce późnego średniowiecza przedstawienia śmierci jako przyobleczonej cierpieniem, podobnie jak w przypadku motywu *danse macabre* czy spersonifikowanej śmierci, miało na celu niejako okiełznanie śmierci, złagodzenie strachu doświadczanego w obliczu nieuchronnej śmierci, jak również śmierci męczeńskiej, która, będąc efektem obrony własnej wiary i przekonań, jawiła się jako wzór do naśladowania. Mimo iż w dziełach sztuki, w których występuje kategoria grozy, można dopatrywać się elementów wstrętności, to jednak służyły one innym celom. Kategoria grozy w większości przypadków miała za zadanie, paradoksalnie, zmniejszyć obawę przed tym, co tę groźbę wywołuje, czyli przed śmiercią. Natomiast kategoria wstrętu stosowana świadomie w czasach współczesnych służy, po pierwsze, do tego, by wstrząsnąć odbiorcą, wprowadzić go w stan niepokoju, a po drugie, do przekazania innych, pozaartystycznych treści. Występowanie wstrętu w sztuce dawnej można zatem przypisać powiązaniom, jakie istnieją między doświadczeniem grozy oraz wstrętności, jak też wspólnym motywom, które przedstawiane są zarówno poprzez kategorię grozy, jak i wstrętu.

#### b) Niesamowitość

W analizie dotyczącej kategorii brzydoty w estetyce należy również uwzględnić rodzaj brzydoty, którą można nazwać sytuacyjną. Zasadza się ona na bardzo silnych wrażeniach odbiorcy reagującego na wydarzenia fantastyczne, nadnaturalne, nienormalne, w których przeraża to, co nie idzie swoim normalnym rytmem, to, co dalece wykracza poza to, co i jak powinno się dziać<sup>112</sup>. Zjawiska czy rzeczy charakteryzujące się taką nieprawdopodobnością można określić mianem niesamowitych, takich, które zaburzają normalny bieg wydarzeń lub przedstawiają to, czego być nie powinno. Pytaniem, które zapoczątkuje nakreślenie charakterystyki pojęcia niesamowitości, będzie to, na jakiej płaszczyźnie kulturowej jest możliwe pojawienie się tego, co można nazwać niesamowitym. Otóż najlepszym gruntem dla eksplorowania niesamowitości okazuje się, paradoksalnie, XVIII wiek, czyli oświecenie. W tym właśnie okresie narodziła się i rozkwitła powieść gotycka z gatunku grozy. Zdaniem Rogera Cailloisa fantastyka grozy „zrodziła się wtedy, gdy każdy był już przekonany w mniejszym czy większym stopniu o niemożliwości cudu. Jeśli odtąd niezwykłość budzi lęk, to dlatego właśnie, że nauka

---

<sup>112</sup> Zob. U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. J. Czapińska, Rebis, Poznań 2009, s. 311.

ją wyklucza, że wiadomo, iż jest niedopuszczalna”<sup>113</sup>. Za przyczynę jej pojawienia się w kulturze europejskiej XVIII wieku uznaje on „kompensat[ę] za nadmiar racjonalizmu, będąc następstwem obrazu świata bez cudów, świata poddanego ścisłej przyczynowości”<sup>114</sup>, którego istotę określają Kartezjański racjonalizm, Newtonowska mechanika oraz psychologia Johna Locke’a. Zatem fantastyczność oraz niesamowitość istnieją w kulturze, która nie wierzy w cuda oraz twierdzi, że wszystko da się racjonalnie wyjaśnić.

Najgłębsza i najobszerniejsza analiza pojęcia niesamowitości należy do twórcy i prekursora psychoanalizy, Zygmunta Freuda. Zaczynając od kwestii semantycznych, warto prześledzić, jak ten termin funkcjonuje na gruncie poszczególnych języków i jakie konotacje za sobą niesie. Niesamowite, po grecku – *xenos* oznacza obcy lub dziwaczny, język angielski operuje takimi pojęciami, jak: *uncanny* – niezwykły, niesamowity, *gloomy* – mroczny, ponury, *ghastly* – okropny, francuski dysponuje na przykład słowem *inquiétant*, co jest odpowiednikiem niepokojącego, natomiast w hiszpańskim istnieje słowo *siniestro* tłumaczone jako złowieszczy.<sup>115</sup> Widać zatem, że mimo braku dokładnych odpowiedników, termin „niesamowity” posiada w różnych językach podobne znaczenie oraz ewokuje tego samego typu nastroje czy odczucia. Charles Baudelaire połączył to pojęcie z przerażeniem, tworząc termin „monstrualności piękna”<sup>116</sup>. Według niego istotą niesamowitości jest zjawisko monstrum. Wszystko, co jest z nim związane, wymyka się bowiem wszelkim miarom, regułom i normom. To, co niesamowite, tak jak i monstrualne, jest tym, co nie poddaje się klasyfikacji i nie daje się nazwać. Można zatem mówić o transgresyjności tego, co niesamowite oraz monstrualne.

Ogólnie rzecz biorąc, to, co niesamowite, jest tym, co jest sprzeczne z pojęciem swojskości, tym, co znane, znajome. Jest przeciwieństwem „samowitości”, czyli tego, co rozum przyjmuje za prawidłowe. Lecz, według analiz Freuda, pojęcie niesamowitości nie jest prostą antynomią słowa „samowite”. Píše on bowiem, że „owo

---

<sup>113</sup> M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975, s.19.

<sup>114</sup> R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tenże, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 40.

<sup>115</sup> Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 236 – 237.

<sup>116</sup> D. Brzostek, *Literatura i nierozum*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009, s.116.

niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowano się z niego za sprawą procesu wyparcia<sup>117</sup>. Nie jest to więc prosta negacja, antynomia swojskości, rodzinności, samowitości. W zasadzie to, co pierwotnie znane, zostało przez świadomość zepchnięte w głąb – do sfery nieświadomości.

Przy okazji analizowania doznania niesamowitości Freud rozgranicza niesamowitość przeżycia od niesamowitości fikcji, odwołując się do pojęcia powrotu wypartego. Niesamowite przeżywanie występuje w sytuacji, gdy wyparty kompleks infantylny zostanie ożywiony przez jakieś wrażenie lub gdyby przewyciężone przekonania pierwotne okazały się prawdziwe. Lecz nie w sensie realności materialnej, lecz realności odnoszącej się do życia psychicznego. Natomiast o niesamowitym w fikcji literackiej Freud pisze, że jest ono bardziej treściwe i złożone. Jego konstatacja brzmi: „(...) w zmyśleniu literackim wiele z tego, co byłoby niesamowite, gdyby wydarzyło się w życiu, nie jest niesamowite i w zmyśleniu literackim tkwi wiele możliwości osiągnięcia oddziaływań niesamowitych, których w życiu nie udałoby się osiągnąć<sup>118</sup>. Rozwinięciem tej myśli jest stwierdzenie, iż niesamowite przeżywanie, nie może zostać przetransportowane bezpośrednio na grunt literatury niesamowitej. Potrzeba mianowicie pewnych daleko idących modyfikacji, które wywodzą się z faktu, że treść dzieła literackiego nie podlega sprawdzeniu jej realności.

Tego rodzaju wyparcie pewnych treści ze świadomości jest kluczowym motywem całej freudowskiej koncepcji, według której sfera nieświadomości w znacznym stopniu wpływa na świadome życie psychiczne człowieka. Utrzymana w tym duchu interpretacja pojęcia niesamowitości bliska jest poglądom Friedricha Schellinga, według którego niesamowitym jest to, co powinno zostać w ukryciu, a jednak uległo ujawnieniu<sup>119</sup>. Podobne rozumienie niesamowitego naprowadza z kolei na pojęcie obsceny użyte przez Lyndę Nead. Jak rozumieć to odniesienie do obsceny? Odpowiedź udzielona przez Nead naprowadza nas na etymologię słowa „obscena”, która jest modyfikacją łacińskiej „sceny”. To zaś oznacza wszystko, co znajduje się po drugiej stronie sceny, czyli

---

<sup>117</sup> Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 253.

<sup>118</sup> *Ibidem.*, s. 259.

<sup>119</sup> U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. J. Czapińska, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2009, s. 311.

tego, co się prezentuje. Zatem obscena byłaby związana z obrazami, które nie są przeznaczone do wystawiania, pokazywania, słowem – czego nie może ujrzeć światło dzienne<sup>120</sup>.

Pojęcie niesamowitości wiąże się również z pojęciem niemożliwości. Niemożliwym bowiem określa się to, co nie powinno się wydarzyć, co nie ma prawa zaistnieć, a jednak się dzieje. To, co niesamowite, jest niemożliwym właśnie dlatego, że zostało „wcześniej wyparte, wykluczone z oficjalnego dyskursu kulturowego i powraca w formie zniekształconej, wywołując w ten sposób wrażenie niesamowitości, a więc powrotu tego, co pierwotne, znane, lecz wtórnie wyklęte i zapomniane”<sup>121</sup>.

Jeśli chodzi zaś o realizację niesamowitości w literaturze, to posługuje się ona pewnymi stałymi mechanizmami w postaci symboli – archetypów, które tylko na powierzchni ulegają aktualizacji, zaś w istocie są metaforycznymi przetworzeniami lęków, skonkretyzowanych zgodnie z estetyką grozy. Korzystając ze znanych figur – znaków, takich jak: wampir, sobowtór, nawiedzony dom, odwołują się zarówno do lęków subiektywnych, jak i społecznych, „charakterystycznych dla danej zbiorowości w określonym momencie historycznym, które są zmienne i często zależą od sytuacji ekonomicznej czy politycznej, a w każdym razie od obaw, które można nazwać symptomatycznymi dla swoich czasów”<sup>122</sup>. Na przykład postać sobowtóra, jako ucieleśnienie niesamowitości, można uznać za eksterioryzację lęku przed schizofrenią lub rozdzieleniem osobowości na poziomie jednostkowym, jak również przed poważnieniem jednostkowego bytu w społeczeństwie, jego niepowtarzalności.<sup>123</sup>

Biorąc pod uwagę cały szereg fantazmatów, które mają swoje miejsce w literaturze gotyckiej, należy z całą pewnością stwierdzić, iż „wydaje się w najwyższym stopniu niesamowite to, co wiąże się ze śmiercią, ze zwłokami lub z powracaniem

---

<sup>120</sup> L. Nead, *Akt kobiecy: sztuka, obscena, seksualność*, tłum. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 52.

<sup>121</sup> D. Brzostek, *Literatura i nierozum*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009, s. 117 – 118.

<sup>122</sup> J. Knap, *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekoniesans badawczy)* [w:] *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis Folia 58 Studia Historicolitteraria VIII*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2008, s. 46.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

zmarłych, z duchami i upiorami”<sup>124</sup>. Strach przed śmiercią, który w kulturze przekształca się w te właśnie fantazmatyczne motywy, jest bowiem strachem uniwersalnym, właściwym każdej kulturze i każdej jednostce. Strach ten jest na tyle intensywny, iż powoduje wrażenie nierealności śmierci, czy też właśnie jej niesamowitości. Odnosząc się do niesamowitości śmierci, Maria Janion wskazuje na pragnienie kontaktu z absolutną innością, pisząc: „romantycy ciągle szturmowali granicę największej niewyraźności – niewyraźności śmierci (...). Naruszając granicę niewzruszonego logosu, romantycy pragnęli dotrzeć do inności i nauczyć się języka duchów, upiorów, szaleńców, mistyczek, somnambuliczek. Podobnie chcieli się nauczyć języka grobów, języka umierających i umarłych. Natomiast rozmowa z umarłymi jest według niej skrajną niesamowitością, to „najbardziej niemożliwa rozmowa ze wszystkich, jakie istnieją (...)”<sup>125</sup>.

Niesamowitość pod postacią fantazmatów wdziera się w sferę antropologiczną jako to, co nadnaturalne, niewyjaśnione i niezrozumiałe, a jednak człowiekowi nie do końca obce. To coś, przed czym uciekamy, jest równocześnie dla nas kuszące, pociąga nas, ponieważ wyczuwamy w nim pierwiastek siebie. Pojęcie niesamowitości zawiera więc w sobie zarówno pierwiastek obcości, jak i tkwiących głębiej, nie do końca uświadamianych aspektów ludzkiej psychiki. Romantyzm zrehabilitował to, co mroczne, niezbadane, nieujarzmione i szalone. Wyszedł naprzeciw ludzkim pragnieniom niesamowitości, grozy, dreszczu emocji. Czynił to w postaci odczucia zwanego „niepewnością intelektualną”, zaznawanego wówczas, gdy nie jest już wystarczającym zawieranie w prawa przyrody, logikę i własne zmysły.

Analiza zarówno brzydoty, jak i niesamowitości, skłania do refleksji dotyczącej powiązania tych dwóch kategorii z kategorią wstrętu. Tak niesamowitość, jak i groza odnoszą się do zjawisk wzbudzających bardzo intensywne, a nawet skrajne emocje. Odślaniają to, co wykraczające poza sferę rozumu, to, co nie powinno mieć miejsca, a jednak się pojawia, oraz to, co podważa integralność ludzkiego świata, bytu człowieka, co zagraża jego istnieniu. Innymi słowy, właściwości, które odnaleźć można w tym, co niesamowite, i tym, co budzi grozę, przypisać można także kategorii wstrętu.

---

<sup>124</sup> D. Brzostek, *Literatura i nierozum*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009, s. 120.

<sup>125</sup> M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 70.

### 3. Wstręt jako przeżycie czy jako wartość?

W rozważaniach dotyczących zjawiska wstrętu w estetyce i sztuce niezbędne są rozstrzygnięcia natury ontologicznej, które umiejscowiłyby wstręt na polu filozoficznej refleksji estetycznej. Na początku należy odgraniczyć dwa okresy, które stanowią grunt dla rozważenia statusu wstrętu w estetyce i sztuce. Cezurą zdaje się być rozpoczęcie okresu współczesności. Natomiast tezą, która stanowi bazę dla dalszych rozważań, jest stwierdzenie, że wstręt przed epoką współczesną, szczególnie przed jej późnym okresem mógł być definiowany tylko jako przeżycie estetyczne. Natomiast zmiany w kulturze współczesnej oraz im pochodne zmiany na gruncie estetyki i sztuki umożliwiły przemianę w postrzeganiu i rozumieniu wstrętu, który od tej pory mógł stać się samodzielną wartością estetyczną, wykorzystywaną w sztuce współczesnej, zwłaszcza przy realizowaniu tematyki związanej z cielesnością i tożsamością.

Aby przeanalizować funkcjonowanie wstrętu jako doświadczenia estetycznego, należy porównać jego rozumienie na polu młodej estetyki, to jest XVIII-wiecznej, oraz estetyki współczesnej – otwartej, której to nazwy używa Mieczysław Wallis, pisząc o przemianach zachodzących w estetyce XX wieku. Umieszczenie wstrętu w refleksji XVIII-wiecznej estetyki można rozpatrywać dwojako. Z punktu widzenia odbioru dzieła sztuki doznanie wstrętu nie mieściło się w polu przeżyć estetycznych, ponieważ wstręt, zaliczany do doznań niższych, angażujących tak zwane ciemne zmysły, nie łączył się z procesami intelektualnymi, które stanowiły integralną i konieczną część percepcji dzieła sztuki. Drugim aspektem ówczesnej estetyki była koncepcja dzieła, która zakładała pojęcie fałszu, czy inaczej ułudy estetycznej. Satysfakcja estetyczna zdaje się być bowiem zdecydowanie większa w przypadku uprzytomnienia sobie nierealności wzbudzających odrazę przedmiotów niż w przypadku nierealności przedmiotów przyjemnych.<sup>126</sup> Fakt uprzytomnienia sobie, iż dzieło jest tylko oszustwem artystycznym, daje możliwość

---

<sup>126</sup> Taki odbiór wstrętu przypomina rolę przedstawień budzących strach i grozę opisaną przez Arystotelesa w *Poetyce*. Chodzi dokładnie o te przedstawienia, które według filozofa wywołują u widza litość i trwogę, a jednocześnie mają mu sprawiać przyjemność. Zob. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1989, s. 45 i 69. Na temat tychże przedstawień, oraz zasad Arystotelesa wedle których powinno się komponować tragedię pisał Roman Ingarden w *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*. Zauważa on, iż rezultatem komponowania dzieła literackiego powinno być specyficzne wrażenie widza w postaci przyjemności płynącej z doświadczenia litości i trwogi, zwanej *katharsis*. Zob. R. Ingarden, *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, [w:] tegoż *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1995, s. 353.

doznawania przyjemności estetycznej. Natomiast doznanie wstrętu, które następuje bez względu na to, czy dany przedmiot budzący odrazę jest rzeczywisty, czy też nie, uniemożliwia odczuwanie zadowolenia estetycznego<sup>127</sup>.

Pojęcie dzieła sztuki również miało konsekwencje w rozumieniu potencjalnej roli wstrętu. W estetyce XVII i XVIII wieku sztuka była pojmowana jako naśladownictwo natury oraz która poprzez zastosowanie odpowiednich kategorii estetycznych wydobywa niejako prawdziwość przedmiotu przedstawianego w dziele sztuki. Innymi słowy, przy rozpatrywaniu definicji oraz wartości danego dzieła sztuki posiłkowano się koncepcją *mimesis*. Jak pisał Kant: „(...) sztuka może tylko wtedy być nazwana piękną, kiedy jesteśmy świadomi tego, że jest sztuką, a mimo to wydaje się nam przyrodą”<sup>128</sup>. Widać tutaj nacisk kładziony na ową świadomość iluzji. Dzieło sztuki, żeby się podobać, musi zawierać w sobie ową dystynkcję: sztuka – rzeczywistość. W przypadku doznania wstrętu nie ma mowy o zachowaniu świadomości dotyczącej iluzji artystycznej. Odnośnie przedmiotu wstrętu dobitnie wyraża się Kant: „Przedstawienia artystycznego tego przedmiotu nie odróżniamy już w naszym doznaniu od samej natury przedmiotu, zatem przedstawienie to nie może być uważane za piękne”<sup>129</sup>. Dodatkowo, o czym pisał Mendelssohn, doznanie wstrętu, przełamując barierę rzeczywisty-nierzeczywisty, jest zawsze prawdziwe<sup>130</sup>. Reasumując, ze względu na to, iż wobec doświadczenia wstrętu następuje, jak wyraził się Menninghaus: „kolaps różnicy: przyroda – sztuka”, co kłóciło się z rozumieniem pojęcia dzieła sztuki, wstrętne przedmioty nie mogły mieć, za sprawą ograniczeń definicyjnych dzieła sztuki oraz przeżycia estetycznego, udziału w dziełach sztuk pięknych.

Argumentacja, która lokuje wstręt w obrębie przeżyć estetycznych, a nie wśród samodzielnych kategorii estetycznych, może być dopełniona analizą pojęć wartości i przeżycia estetycznego przeprowadzoną przez polskich badaczy współczesnych: Stanisława Ossowskiego, Mieczysława Wallisa i Romana Ingardena. Uzasadnienie pojmowania wstrętu jako przeżycia można przedstawić z dwóch punktów widzenia:

---

<sup>127</sup> Zob. F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 47.

<sup>128</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 230.

<sup>129</sup> *Ibidem.*, s. 239.

<sup>130</sup> Zob. F. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 56.

pierwszym jest rozpatrywanie wstrętu z perspektywy odbiorcy przedmiotu estetycznego, drugim zaś, z perspektywy samego przedmiotu estetycznego. Zaczynając od charakterystyki przeżycia estetycznego odbiorcy, warto zwrócić się ku rozważaniom Wallisa, który, dzieląc ten pogląd z Ingardenem, rozumie pojęcie przeżycia estetycznego jako takiego, podczas którego zawieszono na pewien czas „popędy, żądze, pragnienia i dążenia, które miotają nami w życiu potocznym”<sup>131</sup>. Tę cechę charakterystyczną dla przeżycia estetycznego można również odnaleźć w doświadczeniu wstrętu, ponieważ w sytuacji doznawania tejże emocji mamy do czynienia ze swoistym wypełnieniem przez wstrętny obiekt całego pola naszej świadomości. Mimo tego, iż przedmiot, który jawi się nam jako wstrętny, jest dla nas, szczególnie w początkowej fazie doznawania, przykry w odbiorze, to jednak ma on siłę narzucania się, na co zwróciła uwagę Julia Kristeva<sup>132</sup>, co pozwala mówić o koncentracji na przedmiocie doznawanym, co jest cechą charakterystyczną przeżycia estetycznego.

Kolejnym argumentem, który popiera ulokowanie wstrętu w obszarze doświadczeń estetycznych jest twierdzenie Stanisława Ossowskiego, według którego przeżycia estetyczne są zdecydowanie bliższe niektórym rodzajom stanów psychicznych, emocji, które zwykle się umieszcza poza sferą estetyki.<sup>133</sup> Opierając się na psychologicznej definicji wstrętu jako jednej z emocji i przyjmując założenia estetyki otwartej, która wykracza poza tradycyjne pojmowanie jej przedmiotu i rozszerzając go na sfery życia codziennego, możemy powiedzieć, że takie rozumienie przeżycia estetycznego współgra z pojęciem wstrętu jako emocji towarzyszącej obcowaniu z przedmiotem estetycznym.

Rozważania na temat natury wstrętu wychodzące od przedmiotu estetycznego, należy zacząć od przyjrzenia się kwalifikacji przedmiotów estetycznych, które powodują doznania, do których możemy zaliczyć wstręt. Podział ten, poczyniony przez Mieczysława Wallisa, obejmuje przedmioty estetycznie brzydkie oraz przedmioty nieestetycznie

---

<sup>131</sup> M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękała Universitas, Kraków 2004, s. 117.

<sup>132</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Eseje o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

<sup>133</sup> S. Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. 67.



brzydkie<sup>134</sup>. Zarówno jedne, jak i drugie mogą wywołać w odbiorcy przeżycie wstrętu. Jednakże owo przeżycie ma w przypadku każdego z przedmiotów inny charakter i czas trwania. Gdy mowa o przedmiotach estetycznie brzydkich, to całe doznanie estetyczne zawiera w sobie element uczucia odrazy, niechęci, które jednak jest doświadczeniem krótkotrwałym, ustającym po pewnym czasie i ustępującym miejsca doznaniu zadowolenia estetycznego. Mowa wówczas o doznaniu estetycznym częściowo dysharmonijnym, którego jednym z elementów jest właśnie przeżycie wstrętu. Natomiast, gdy obcujemy z przedmiotem nieestetycznie brzydkim, uczucie owej odrazy dominuje i nie pozwala niejako dojść do głosu innym przeżyciom. W tym wypadku można mówić o doświadczeniu estetycznym ujemnym, w trakcie którego doznanie wstrętu jest permanentne i nieustające.

Usytuowanie wstrętu w ramach sytuacji estetycznej poprzez zakwalifikowanie go jako doświadczenia estetycznego wynika z rozumienia wstrętu w okresie przed rewolucyjnymi zmianami kulturowymi we współczesności. Wówczas wstręt jako doświadczenie estetyczne mógł stanowić co najwyżej skutek uboczny realizowania innych, istniejących w teorii estetycznej kategorii, takich jak brzydota czy groteska. I choć w sztuce wcześniejszej można wskazać przykłady motywów czy poszczególnych dzieł artystycznych, które oddziałują na odbiorcę w taki sposób, iż w procesie doświadczenia dzieła pojawia się owo doznanie obrzydzenia, to jednak nieupoważnione jest twierdzenie o stosowaniu przez artystów kategorii estetycznej wstrętu.

Zmiany w estetyce, które poszerzyły zakres kategorii estetycznych trwają już co najmniej od romantyzmu. Dopiero jednak przemiany w teorii i w sztuce po awangardzie przygotowały włączenie wstrętu w poczet samodzielnych, autonomicznych wartości estetycznych. Powody, dla których współczesna estetyka umożliwiła pojawienie się wstrętu definiowanego jako oddzielna wartość estetyczna, można znaleźć zarówno w specyfice współczesnej kultury, jak również jej konsekwencjach w postaci zmian w samej estetyce – jej zakresie i problematyce. Pierwszą kwestią są procesy zachodzące w kulturze, które można określić jako hiperestetyzacja, oraz jej druga strona, w postaci anestetyzacji, które będą stanowiły tematykę następnego rozdziału. W tym miejscu należy tylko wstępnie zaznaczyć, iż zjawisko hiperestetyzacji niesie za sobą konsekwencję

---

<sup>134</sup> M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękała, Universitas, Kraków 2004, s. 29.

przesytu wartościami estetycznymi dodatnimi, co przyjmuje postać zjawiska anestetyzacji, czyli znieczulenia estetycznego. W sytuacji niewrażliwości na bodźce zmysłowe pojawia się potrzeba przywrócenia wrażliwości estetycznej, zaś jednym ze sposobów dzięki którym może się to stać możliwe, jest realizowanie sztuki wstrętu jako ekstremalnego bodźca znoszącego anestetyzację, w której wstręt przyjmuje postać kategorii estetycznej stosowanej w sposób świadomy i otwarty.

Należy również podkreślić rolę zmian w samej estetyce, które spowodowały większą otwartość tej dyscypliny. Chodzi głównie o przeformułowanie znaczenia oraz zakresu estetyki, a dokładniej, o powrót do jej pierwotnego znaczenia, do *aisthesis*, rozumianej jako część filozofii zajmującej się doznawaniem zmysłowym. Ta zaś zmiana powoduje włączenie w zakres dziedziny estetyki zagadnień związanych z doświadczaniem zmysłowym rozszerzonym również o te rodzaje zmysłowości, które do tej pory nie były uwzględniane w teorii estetycznej, jak również doznań zmysłowych związanych ze sferą poza artystyczną, co stanowi postulat estetyki otwartej Wallisa<sup>135</sup>. W jego koncepcji mocno zaakcentowany zostaje bowiem pluralizm artystyczny i estetyczny, co odzwierciedla jego teza o różnorodności przedmiotów estetycznych istniejących w świecie. Pogląd, iż estetyka powinna uwzględniać wszystkie zmiany w świecie artystycznym, jak również pozaartystycznym znajduje swój wyraz także w „estetyce poza estetyką” Wolfganga Welscha<sup>136</sup>.

Ośrodek zainteresowań w filozofii i estetyce również uległ przesunięciu. We współczesności można zauważyć wzmożone refleksje dotyczące cielesności, płciowości oraz tożsamości, które zazębiają się z pojęciem wstrętności. Ze względu na przeniesienie wyników tych dociekań na grunt sztuki współczesnej można mówić również o intensywnym eksploatowaniu wartości inwersyjnych w sztuce. Działania artystów współczesnych podejmujące problemy abiektałności czy transgresji były jedną z przyczyn zainteresowania się wstrętem w obszarze teorii.

---

<sup>135</sup> Współcześnie wielu badaczy zajmuje się problematyką zmysłowości oraz cielesności. Przykładowymi pozycjami z tej tematyki są: C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004., R. Shusterman, *Myślenie ciała: Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016, oraz J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015.

<sup>136</sup> Koncepcja Wolfganga Welscha będzie szerzej omówiona w podrozdziale: „Wstręt w sztuce jako forma oporu wobec dominującej kultury”.

### III. Przemiany w hierarchii wartości estetycznych w kulturze współczesnej

#### 1. Piękno w kulturze współczesnej

##### a) Zjawisko (hiper)estetyzacji

Analiza wykorzystywania wartości inwersyjnych w sztuce współczesnej musi zostać poprzedzona rozważaniami dotyczącymi tego, dlaczego i w jaki sposób nastąpiła zmiana w obrębie hierarchii wartości estetycznych współczesności. Dlatego ten fragment rozprawy poświęcony jest próbie odpowiedzi na pytanie: Jaki związek mają zmiany w nowoczesności i ponowoczesności i samo zjawisko postmodernizmu zjawisko postmodernizmu wraz z ich implikacjami w różnych sferach życia z eskalacją występowania negatywnych wartości estetycznych w sztuce współczesnej, w tym kategorii wstrętu?

Piękno, od wieków stanowiące nadrzędną wartość estetyczną realizowaną w sztuce, przestało być głównym elementem rzeczywistości artystycznej, stając się coraz bardziej składnikiem rzeczywistości pozaartystycznej. Klasyczne piękno, przyjmowane za wartość nadrzędną, zostało zdewaluowane, natomiast inne wartości – najpierw wzniosłość, później brzydota, zyskały aprobatę. Sztuka nie musi mieć w obecnym świecie dużo wspólnego z estetyką. Zauważalne jest, iż rezygnacja z paradygmatu estetycznego odcisnęła niemałe piętno na sztuce współczesnej. Wartości estetyczne – zwłaszcza piękno – wcześniej dostrzegane w dziele sztuki, znalazły swoje miejsce w rzeczywistości, która zaczęła przeobrażać się w wielki konstrukt estetyczny. Im bardziej rzeczywistość sama zaczęła przypominać dzieło sztuki i wchłonęła w siebie pozytywne wartości estetyczne, tym bardziej zacierała się granica między tym, co estetyczne, a tym, co nieestetyczne (nie poddające się procesowi estetyzacji). Można nawet powiedzieć, idąc w ślad za Welschem, iż obecnie praktycznie niemożliwym staje się znalezienie fragmentu naszej rzeczywistości, który nie oparł się wartościowaniu estetycznemu<sup>137</sup>. Rzeczywistość jest współcześnie wysublimowanym konstruktem estetycznym, dającym się zmodyfikować na każdym etapie jego tworzenia. W rezultacie społeczeństwo ponowoczesne funkcjonuje w świecie, w którym wszystko jest estetyczne.

---

<sup>137</sup> Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Gucałska, Universitas, Kraków 2005.

Przed podjęciem właściwej analizy zjawiska (hiper)estetyzacji, jego wielowymiarowości i złożoności, należy poświęcić nieco uwagi samemu pojęciu, jak również głównym przyczynom tego zjawiska kulturowego. Estetyzacja, ogólnie pojmując, oznacza kształtowanie przyrody i zdarzeń tak, aby zyskały one charakter estetyczny, wzbudzały doznania estetyczne<sup>138</sup>. Na temat estetyzacji wypowiadało się wielu polskich badaczy, takich jak Maria Gołaszewska, Krystyna Wilkoszewska, Iwona Lorenc, Maria Popczyk, którzy definiowali i analizowali to pojęcie. W niemal każdej zachodniej antologii postmodernizmu trwają spory o pojęcie<sup>139</sup>. Zjawisko estetyzacji nabiera nowych znaczeń, a jego interpretacja staje się coraz bardziej zróżnicowana, co widoczne jest w rozumieniu tego zjawiska przez poszczególnych badaczy. Potocznie estetyzacją nazywa się upiększanie otoczenia codziennego. To, co dotychczas było pozaestetyczne, zaczyna nabierać cech estetycznych lub jest pojmowane jako estetyczne. Przedmioty, które mają stać się estetyczne, powinny posiadać poza funkcją pragmatyczną funkcję estetyczną. Innymi słowy, powinny dodatkowo wzbudzać doznania estetyczne. Estetyzacja, która jest zawsze estetyzacją czegoś, jest na coś nakierowana, choć nie jest zjawiskiem typowo nowym, to swoje apogeum osiągnęła w czasach współczesnych.

Aby prowadzić rozważania dotyczące estetyzacji rzeczywistości, która w sposób znaczący zmieniła status piękna jako kategorii estetycznej w ponowoczesnej rzeczywistości, należy prześledzić te czynniki, które do owej estetyzacji doprowadziły. W tym celu podjęte zostaną refleksje zarówno nad samym postmodernizmem jako pojęciem i zjawiskiem, jak również nad koncepcjami, które określane są mianem postmodernistycznych.

Postmodernizm jako zjawisko ery ponowoczesnej to ruch zachodzący w szeroko pojętej kulturze. Analiza tego pojęcia niezbędna do dalszych rozważań w tym rozdziale wymaga zwrócenia uwagi na różne definicje postmodernizmu, sposoby jego rozumienia czy tematykę, która skupia się wokół terminu postmodernizm. Dodatkową trudność sprawia brak rozróżnień albo zamienne użycie terminów „postmodernizm” i „ponowoczesność”. Te zagadnienia przekraczają ramy rozprawy. Interesuje mnie proces

---

<sup>138</sup> Zob. <https://sjp.pwn.pl/sjp/postmodernizm;2572194.html>. [dostęp: 15.02.2018]

<sup>139</sup> Szerzej o różnych znaczeniach estetyzacji będzie mowa w dalszej części pracy.

zmian w wartościach i przeżyciach estetycznych, który występuje w sztuce określonej postmodernistyczną, dlatego w większości posługiwać się będę terminem postmodernizm.

W Słowniku wyrazów obcych PWN można przeczytać, iż postmodernizm jest to „nurt we współczesnej sztuce, literaturze, filozofii końca XX w. stanowiący krytykę nowoczesnej cywilizacji opartej na idei rozumowego i jednolitego porządku istniejącego w świecie”<sup>140</sup>. Krystyna Wilkoszewska w swojej pracy odnosi się do problematyczności tego pojęcia, wskazując na zbytnią wieloznaczność, częstym nieprecyzyjnym użyciu oraz wprowadzaniu zamętu. Jednocześnie przyznaje, że można zauważyć pewien zbiór problemów charakterystycznych dla postmodernizmu<sup>141</sup>. Na osi czasu wraz z postmodernizmem pojawiły się bowiem pytania dotyczące rozumu i racjonalności, zagadnienia śmierci podmiotu, kategorii prawdy, szeroko dyskutowanej przy okazji wpływów mass mediów, jak również zmian zachodzących w obrębie świadomości estetycznej postmodernistycznego społeczeństwa<sup>142</sup>. Zarówno Mike Featherstone, Fredric Jameson, jak i Wolfgang Iser wskazują na cechę postmodernizmu w postaci zamazania granic między sztuką określaną jako wysoka a sztuką popularną. Jak pisze Featherstone: „Badając definicje postmodernizmu, stwierdzimy, że szczególny nacisk kładzie się tu na zatarcie granicy pomiędzy sztuką i codziennym życiem, na zanik różnicy pomiędzy sztuką wysokoartystyczną z jednej strony i kulturą masową czy popularną z drugiej, na powszechny bezład stylistyczny oraz ludyczne pomieszanie kodów”<sup>143</sup>. Jameson podkreśla związek ery postmodernistycznej z narodzinami „nowego typu społecznego życia i nowego porządku ekonomicznego”, społeczeństwa konsumpcyjnego, które zdominowane jest przez media i kulturę obrazkową<sup>144</sup>. Andrzej Szahaj również podkreśla konsumpcyjność jako jedną z głównych cech postmodernistycznego świata, w którym

---

<sup>140</sup> Zob. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/postmodernizm.html> [dostęp: 15.02.2018].

<sup>141</sup> K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000, s. 9.

<sup>142</sup> Ibidem., s. 9.

<sup>143</sup> M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 302.

<sup>144</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 193.

to konsumpcja jawi się jako wręcz społeczny obowiązek<sup>145</sup>. Badacz słusznie odwołuje się w tym kontekście do Jean'a Baudrillarda, który konsumpcję dóbr zamienił w swojej teorii symulaków na konsumpcję masowo produkowanych znaków i komunikatów. Według niego produkcja ta powoduje „pogłębiającą się obojętność publiczności niezdolnej już do ich wchłaniania”<sup>146</sup>.

Powyższe rozumienie postmodernizmu, potwierdza, że znaczeniowy zakres postmodernizmu jest nader szeroki, bowiem obejmuje kulturę, sztukę, naukę, również filozofię<sup>147</sup>. Pojęcie postmodernizmu kryje w sobie również wiele sprzeczności, często jest rozumiany ambiwalentnie. Poza mglistością, jaką się charakteryzuje, zawiera ono w sobie szereg zagadnień i problemów z różnych obszarów wiedzy. Dlatego też jest to pojęcie interdyscyplinarne i stosowane na wielu polach intelektualnej aktywności człowieka.

Jedną z najbardziej wyróżniających cech ponowoczesności jest istnienie społeczeństwa konsumpcyjnego. Wraz ze wzrostem rozwoju gospodarczego nastąpiła wzmożona produkcja dóbr, która z kolei napędzała sprzedaż i konsumpcję. Popyt i podaż wzajemnie się napędzają. Społeczeństwo konsumpcyjne posiada specyficzny sposób funkcjonowania, to jest charakterystyczny system wartości, norm i zachowań. Jak sama nazwa wskazuje, takie społeczeństwo nastawione jest na szeroko pojętą konsumpcję, czyli nabywanie wszelkich dóbr. Jednak owo działanie nie ma na celu zaspokajania tylko i wyłącznie potrzeb utylitarnych. Jedną z wad współczesnej kultury jest fakt, iż jest ona wysoce stresogenna. Ludzie pracują, by móc pozwolić sobie na dobra, których, ich zdaniem, potrzebują. Niemożność posiadania wystarczającej sumy pieniędzy rodzi frustracje, które z kolei rozładowywane są zakupami. Jak zauważa Bohdan Dziemidok, człowiek, aby funkcjonować prawidłowo, powinien znajdować się w stanie równowagi wewnętrznej i dobrego samopoczucia. Aby osiągnąć taki stan, człowiek winien zaspokajać takie potrzeby, jak: potrzeba rekreacji i rozrywki, doznawania różnorodnych wrażeń zmysłowych oraz emocji, potrzeba marzeń, ekspresji osobowości, ucieczki od codziennych

---

<sup>145</sup>Zob. <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/876/A.%20Szahaj,%20Co%20to%20jest%20postmodernizm.pdf> [dostęp: 15.02.2018].

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000, s. 9.

trosk, rozładowania i złagodzenia napięć<sup>148</sup>. W tym postępowaniu daje zauważyć się zasada błędnego koła. Zakup powoduje spadek napięcia, jednak stan ten trwa dość krótko i w efekcie zestresowany człowiek, nie wiedząc, jak prawidłowo rozładować negatywne emocje, zadowala się najłatwiejszym i najszybszym rozwiązaniem, sięgając na półki sklepowe. W świadomości przeciętnego konsumenta utrwala się rozumowanie, według którego podstawowym i ostatecznym celem egzystencji jest doświadczanie coraz to nowych wrażeń związanych z nabywaniem produktów. Taki proces jest coraz bardziej intensyfikowany – człowiek kupuje coraz więcej i coraz to nowe rzeczy. Skutkuje to pewnego rodzaju uzależnieniem od intensywnych bodźców, z którego uczestnik społeczeństwa konsumpcyjnego nie może się uwolnić. Jak najlepiej scharakteryzować członka społeczności konsumpcyjnej oraz świat, w którym się porusza? „To świat, w którym zaznajamiamy rozrywkę polegającą przede wszystkim na (...) satysfakcji płynącej z konsumowania i wchłaniania: towarów, widoków, potraw, napojów, papierosów, ludzi, wykładów, książek, filmów – wszystko to jest konsumowane, połykane. Świat jest jednym wielkim przedmiotem naszego apetytu, wielkim jabłkiem, wielką butlą, wielką piersią; jesteśmy wiecznie oczekującymi, wiecznie pełnymi nadziei i wiecznie rozczarowanymi odeskami”. To świat, w którym „(...) każde pragnienie musi zostać natychmiast zaspokojone”<sup>149</sup>. Kategoria spacerowicza, zaczerpnięta od Waltera Benjamina<sup>150</sup>, dobrze oddaje charakter współczesnego człowieka, który jest otoczony tłumem anonimowych postaci, ginie w tłumie wzajemnie obcych sobie ludzi. Miejscem docelowym, meta *flaneura* jest galeria handlowa, błądzi on po „labiryncie towarów, tak samo, jak wcześniej błąkał się po labiryncie miasta”<sup>151</sup>.

W kontekst estetyczny zostaje uwikłane również życie ludzkie w ogóle. Chodzi tu o zamysł, według którego życie człowieka przekształcone zostaje w dzieło sztuki.

---

<sup>148</sup> B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 224 – 227.

<sup>149</sup> L. Hostyński, *Piękno w świecie konsumpcji*, [w:] *Wizje i re – wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 252 – 253, [za:] E. Fromm, *Zdrowe społeczeństwo*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 169.

<sup>150</sup> L. Hostyński, *Piękno w świecie konsumpcji*, [w:] *Wizje i re – wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 252 – 253 [za:] W. Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 382 – 383.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

Wspomina o tym Mike Featherstone. Koncepcja życia jako dzieła sztuki jest ściśle związana z założeniem Oscara Wilde'a, według którego esteta powinien „spełniać się w wielu formach i na tysiąc różnych sposobów i powinien być ciekawy nowych doznań”<sup>152</sup>. Ta wizja estety-konsumenta w kontekście współczesnej rzeczywistości naznaczonej pluralizmem w sensie poglądów, stylów życia i możliwości jest nader słuszna. Trafnym skojarzeniem zdaje się być tutaj postać dandysa czyniącego ze swego ciała, zachowania, uczuć i namiętności wystudiowany obiekt artystyczny, dzieło sztuki.

Jak pisze Bogdan Dziemidok: „(...) najbardziej elementarną postacią potrzeby estetycznej jest potrzeba piękna w różnych jego odmianach, potrzeba obcowania z pięknem i doznawania swoistych przeżyć zwanych zazwyczaj przeżyciami estetycznymi”<sup>153</sup>. Galerie handlowe, czy też z języka angielskiego – *mall'e*, pełnią nie tylko funkcję użyteczną, czyli umożliwiają zakup rzeczy pożądaną, której wyznacznikiem jest piękno, luksus, elegancja. Pragnienie estetyczne zdaje się być głównym czynnikiem, który motywuje konsumenta do odwiedzania galerii. Nie istnieją one tylko po to, by je odwiedzić, nabyć produkt, skorzystać z usługi i wyjść. Centra handlowe są rodzajem quasiteatru, widowiska. „Mamy więc do czynienia z samonapędzającym się spektaklem, swoistym społecznym *perpetuum mobile*, w którym jednym z najważniejszych elementów owego konsumpcyjnego misterium staje się luksus podobający się dwóm trzecim klientów”<sup>154</sup>. W tematykę teatralizacji konsumpcji można wpleść rozważania Georga Simmla dotyczące „przyjemności płynącej z bezstronnego, kontemplacyjnego, niezaangażowanego oglądania przedmiotów”<sup>155</sup>. Wydaje się jednak, iż istota „spacerowicza” i jego sposobu patrzenia na świat polega na pewnym paradoksie, a mianowicie połączeniu nadmiaru bodźców i wrażeń z obojętnością wobec nich. Fala tych bodźców redukowana jest przez widza do tła, ekranu, z którego co jakiś czas wyłania się, wypływa coś godnego uwagi i zainteresowania. Mamy więc do czynienia jednocześnie

---

<sup>152</sup> R. Shusterman, *Postmodernist Aestheticism: a New Moral Philosophy?*, “Theory, Culture and Society” 1988. 5/2-3. [za:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 305.

<sup>153</sup> B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002, s. 301 – 302.

<sup>154</sup> L. Hostyński, *Piękno w świecie konsumpcji*, [w:] *Wizje i re – wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 257.

<sup>155</sup> M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 113.



z postawą zdystansowaną i zaangażowania wobec przedmiotów i zdarzeń, które potencjalnie wzbudzają reakcję estetyczną.

Analizy procesów zmian, jakie zachodzą w obrębie współczesnego życia społecznego, dokonał autor *Estetyki poza estetyką*, Wolfgang Welsch, uznając współczesność za czas spod znaku estetyki<sup>156</sup>. Jego analiza rzeczywistości akcentuje te cechy współczesnego społeczeństwa, które uczyniły możliwym zestetyzowanie całego ludzkiego otoczenia. Interpretując proces estetyzacji rzeczywistości na dwóch poziomach, wyróżnia estetyzację powierzchowną i głęboką.<sup>157</sup> Powierzchnowa estetyzacja jest widoczna na samej powierzchni rzeczywistości i polega na nadawaniu jej ładnego, estetycznego wyglądu, wyposażaniu rzeczywistości w estetyczne elementy. Jest to płytki poziom estetyzacji, który Welsch określa jako styling, kosmetykę, face lifting przeprowadzony na rzeczywistości. Według Welscha jest to splota forma awangardowej utopii zniesienia granic sztuki, poszerzenia jej pojęcia. Ta płytka estetyzacja polega na bezmyślnym „wpompowaniu” elementów sztuki do codzienności. Tym, co promuje, jest jedynie rozrywka, przyjemność i hedonizm. Zdaniem Welscha ta naskórkowa estetyzacja określa formę obecnej kultury, płaskiej kultury bez głębi. Płytką warstwą estetyzacji dotyczy upiększania otaczającego środowiska, nadawania mu walorów estetycznych poprzez tzw. lifting. Takie estetyczne operacje przechodzi obecnie każdy element ludzkiej rzeczywistości. Welsch zwraca uwagę na fakt, iż nie został żaden element z przestrzeni, w której porusza się człowiek, który nie zostałby zmieniony poprzez specjalne zabiegi estetyzacji. Wszystko, z czym człowiek ma styczność, musi sprostać wymaganiom estetycznym, a to, co zostało pominięte w procesie upiększania, zyskuje miano „brzydkiego”, „nieinteresującego”. W tym miejscu dochodzimy do punktu, w którym w charakterystyce epoki ponowoczesnej jest miejsce na problematykę skutków estetyzacji w zakresie wartości i przeżyć estetycznych, w tym na odpowiedź na pytanie o miejsce kategorii wstrętu w kulturze ponowoczesnej. Tę analizę powinno poprzedzać wyjaśnienie zmian w zakresie i skali doznań estetycznych.

---

<sup>156</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005, s. 32.

<sup>157</sup> *Ibidem.*, s. 35.

Welsch, przy okazji rozważań na temat estetyzacji powierzchniowej, mówi o przeżywaniu. Każde miejsce jest miejscem „aktywnego przeżywania” dla człowieka<sup>158</sup>. Oczywiście, przeżywanie to jest sprzężone z doznaniem estetycznym. Należy jednak zauważyć, iż cechą charakterystyczną tegoż przeżywania jest jego nietrwałość. Przeżywamy w domu, na ulicy, w kawiarni i pracy, co skutkuje masowo pojawiającymi się w polu doznawania bodźcami, które drażnią zmysły po to, by za chwilę zniknąć i ustąpić miejsca nowym. Pojęcie przeżywania może z kolei naprowadzić na refleksję dotyczącą estetycznego postrzegania autorstwa Martina Seela<sup>159</sup>. Píše on, iż w przestrzeni rzeczywistości społecznej istnieją pewne wydzielone strefy, których zadaniem jest możliwie jak najbardziej wydłużyć czas trwania owego postrzegania. Takimi strefami są na przykład sale koncertowe, parki czy muzea. W trakcie takiego postrzegania spotykamy się z tym, co estetyczne, „z tym, co tu i teraz wychodzi naszym zmysłom i naszej imaginacji naprzeciw”<sup>160</sup>. Píše on również, iż produkty wytwórczości estetycznej, takie jak dekoracje, są z góry odnoszone do procesów postrzegania estetycznego. Przyjmując zatem, iż obecnie do rangi takiej strefy postrzegania urosły galerie handlowe oraz to, iż dekoratywność jest wpisana w charakterystykę galerii handlowych, należałoby stwierdzić, iż estetyczne postrzeganie, o którym mówi Seel, w tym właśnie miejscu jest jak najbardziej możliwe. Jednak sytuacja, z którą ma do czynienia człowiek wkraczający w obszar galerii handlowej, to zaledwie próba uchwycenia pojawiających się i znikających obrazów i zapachów, których domeną jest wcześniej wspomniana ulotność. Dodatkowo fakt bombardowania bodźcami powoduje spływanie ich doświadczania, postrzegania estetycznego, używając terminu Seela. Nie jest to czas poświęcony chwili, lecz rejestrowania strumienia poszczególnych chwil, które w rezultacie ich natłoku zlewają się ze sobą. Zatem w tym kontekście sytuacja postrzegania estetycznego przyjmuje swoją zmodyfikowaną czy nawet wypaczoną wersję. Współczesna kultura, która w swoim założeniu ma za zadanie wytworzyć sposobności do estetycznego postrzegania, w efekcie zaburza i zniekształca ów proces, prowadząc w rezultacie do braku umiejętności estetycznego postrzegania, do znieczulenia, czyli anestetyzacji, która stanowi, zadaniem Welscha, rewers zjawiska estetyzacji.

---

<sup>158</sup> Ibidem., s. 33.

<sup>159</sup> M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2008, s. 28 – 29.

<sup>160</sup> Ibidem., s. 29.

Odo Marquard również zajmuje stanowisko krytyczne wobec zjawiska estetyzacji. Pojmuje on estetyzację rzeczywistości jako kontynuację rewolucjonizowania rzeczywistości<sup>161</sup>. Rewolucja ta ma swój początek w nadmiernej estetyzacji rzeczywistości, natomiast jej rezultatem może być zjawisko anestetyzacji. Teoria Odo Marquarda rozróżnia dwie estetyzacje, mianowicie estetyzację sztuki oraz estetyzację rzeczywistości<sup>162</sup>. Jego zdaniem o estetyzacji sztuki można mówić dopiero w nowoczesności. Proces ten należy umieścić w tym okresie, ponieważ za sprawą odczarowania świata uznano, że piękno jest dziełem ludzkiej aktywności i to właśnie poprzez sztukę piękno pojawia się w świecie. Zaś estetyzacja rzeczywistości ma miejsce, gdy „sztuka spod znaku estetyki – zapominając o granicach sztuki – wciąga całą rzeczywistość w majak i trans sztuki i niejako rzeczywistość zastępuje sztuką”<sup>163</sup>. W pracy pod tytułem *Estetyka i antyestetyka* Marquard pisze o niebezpieczeństwie, które może nieść za sobą estetyzacja, a mianowicie o antyestetyce, czy też antyestetyzacji. Odbiorca rzeczywistości może bowiem gwałtownie przejść od stadium nadmiernego odurzenia bodźcami zmysłowymi do niewrażliwości na nie. Dzieje się tak za sprawą wyżej wspomnianego procesu estetyzacji rzeczywistości. Zdaniem Marquarda „nie prowadzi to do niczego dobrego, gdyż jest to (...) anestetyzacja człowieka”<sup>164</sup>. Powodem, dla którego filozof tak negatywnie postrzega owo zjawisko, jest umieszczenie rozważań dotyczących estetyzacji w kontekście eschatologicznym. Marquard widzi bowiem rolę estetyki jako wybawiciela, wyzwoliciela ludzkości od konsekwencji rewolucji przemysłowej, której autor nie postrzega jako pozytywne zjawisko. Jednak, jak zaznacza Marquard, owo wybawienie jest tylko pozorne i ma pejoratywne skutki. Estetyka bowiem jako źródło ratunku zostaje rozprzestrzeniona na obszar całej rzeczywistości. Sfery, które dotąd nie nosiły znamienia estetyczności, zaczynają go nabierać i wszystko, co należy do obszaru kultury, staje się dziełem sztuki. W efekcie nie jest już możliwe ustalenie cezury, która odgradzałaby to, co jest sztuką, od tego, co do sztuki nie należy. Wraz ze zniknięciem sfery estetycznej, jako odrębnej, niemożliwe staje się zatem przeżycie estetyczne jako

---

<sup>161</sup> O. Marquard, *Aesthetica i Anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 8.

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Ibidem.

odrębne jakościowo od przeżyć nieestetycznych. Wobec tego, jeśli człowiek nie ma możliwości doświadczania przeżyć *stricto* estetycznych, prowadzi to do znieczulenia na wartości estetyczne, do anestetyzacji<sup>165</sup>.

Estetyzacja w założeniach miała być zjawiskiem pozytywnym. Jej zadaniem było bowiem zaspokajanie ludzkich potrzeb obcowania z tym, co piękne, umożliwianie doznawania przeżyć estetycznych. Jednak proces ten, rozlewając się na całą rzeczywistość, w coraz mniejszym stopniu spełniał swoje zadanie. Estetyzacja przestrzeni funkcjonowania człowieka, która miała wzmacniać doświadczenia estetyczne, zaczęła te doświadczenia czynić uboższymi. O takiej negatywnej konsekwencji estetyzacji rzeczywistości pisała Iwona Lorenc w pracy *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, odnosząc się do teorii Welscha.<sup>166</sup> Według badaczki estetyzacja świata jest rodzajem ucieczki przed bólem i cierpieniem spowodowanymi niesprawiedliwością świata. Ta ucieczka w sferę estetyczności skutkuje wprowadzeniem w stan uśpienia, zapomnienia, pewnego rodzaju ulgi. Jednak w rzeczywistości pożądane panowanie nad rzeczywistością oraz pozbycie się lęku jest tylko pozorne. To, co dzieje się naprawdę, to „ostudzenie” percepcji estetycznej, czyli właśnie anestetyzacja – niewrażliwość „na to, co piękne, dobre i prawdziwe”<sup>167</sup>.

Pozytywne zjawisko estetyzacji stało się więc w obecnych czasach tym, co zagraża naturalnemu, właściwemu rozwojowi człowieka, w tym rozwojowi estetycznemu. Człowiek odurzony estetycznością, nie potrafi już w pełni doświadczać tego, co estetyczne, bowiem jego zmysł został stępiony. Wartość estetyczna poszczególnych elementów rzeczywistości została umniejszona za sprawą jej powszechności. W związku z tym, wszystko niejako „utonęło w bylejakości”, co skutkuje „bylejakością” wrażeń. Taka anestetyzacja prowadzi w końcu do niezdolności skupienia uwagi na tym, co rzeczywiście ma wartość estetyczną, czyli posiada pewne estetyczne jakości. Dodatkowo fakt, iż zarówno naskórkowa warstwa rzeczywistości, jak i jej poziom głębszy poddały się procesom estetyzacji, skutkuje wizją świata niemal jedynie przez pryzmat jej estetyczności. To przesylenie estetycznością miało wkrótce zaowocować

---

<sup>165</sup> Ibidem., s. 17.

<sup>166</sup> I. Lorenc, *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 56.

<sup>167</sup> Ibidem.

konsekwencjami w postaci tendencji odwrotnych, zarówno w kulturze, jak i sztuce. Chodzi mianowicie o nadejście epoki awangardowej, która wstrząsnęła i zrewolucjonizowała ówczesne pojęcie o tym, co estetyczne, jak też o całej rzeczywistości. Jej największym rezultatem było umniejszenie wartości, a wręcz dyskredytacja piękna oraz innych łagodnych wartości estetycznych. Jest to bez wątpienia skutek negatywny zjawiska (hiper)estetyzacji. Jednakże można na ów rezultat spojrzeć pod innym kątem. Nadmierna estetyzacja, zamiast wzbogacić estetyczny wymiar ludzkiej egzystencji w rozumieniu ludzkiej wrażliwości i możliwości występowania przeżyć estetycznych, zaowocowała anestetyzmem – brakiem wrażliwości na estetyczne bodźce. W związku z tym, iż człowiek stał się niewrażliwy na zestetyzowane otoczenie, pojawiła się potrzeba wybudzenia z estetycznego letargu. Odpowiedzią na tę potrzebę było właśnie przesunięcie się zainteresowania z łagodnych wartości na takie, które wywoływałyby na tyle silne doznania, aby móc przywrócić człowiekowi zdolność doświadczenia wartości estetycznych oraz ogólną wrażliwość na bodźce zmysłowe. Potrzebę tę realizuje się zatem za pomocą takich kategorii, jak: brzydota, groteska, niesamowitość, a zwłaszcza wstręt. Żadna inna kategoria estetyczna nie powoduje tak wyraźnych i intensywnych doznań, dlatego wykorzystywanie wstrętu w sztuce współczesnej jest skuteczną metodą dla ponownego rozbudzenia pierwiastka estetycznego w człowieku.

#### b) Dyskredytacja piękna w kulturze i sztuce współczesnej

Dyskredytacja pozytywnych wartości estetycznych w sztuce zapoczątkowana w wieku XX, oprócz powodów omówionych w poprzednim fragmencie, miała swoje podłoże w zjawiskach natury gospodarczo-społecznej oraz społeczno-religijnej. Jej początek i zarazem apogeum krzyżuje się z nastaniem i rozwojem awangardy oraz postmodernizmem. Za istotne i jednocześnie związane z charakterem zmian dotyczących upodobań estetycznych oraz przewartościowania wartości należy uznać rozwój techniki oraz mediów, które w znacznym stopniu wpłynęły na zmianę funkcjonowania człowieka, a zwłaszcza na sposób doświadczenia i percypowania rzeczywistości. Ten zwrot w optyce dotyczący otaczającej rzeczywistości obrazuje manifest futurystyczny „My chcemy wychwalać agresywny ruch, gorączkową bezsenność, biegnący krok, policzek i pięść”<sup>168</sup>. Ten pęd ku szybkości jest naturalną wręcz reakcją na to, o czym mówi Walter Benjamin,

---

<sup>168</sup> Zob. <http://hoth.amu.edu.pl/~technix/manifest.htm> [dostęp: 02.04.2018].

czyli na gwałtowne przyśpieszenie, zauważalne w zasadzie w każdym aspekcie ludzkiego życia. Szybkość, z jaką wówczas do odbiorcy docierały bodźce, towarzyszyła jednocześnie zintensyfikowanej percepcji. Ciągłość doznawania utarowała miejsce dla wielości i różnorodności doznań, a co za tym idzie, percepcja odbiorcy została zintensyfikowana. Takie doznania, często ostre, pozbawione subtelności, jeszcze bardziej potęgowały pragnienie tego, co nowe, zaskakujące, ekscytujące. Tego zaś kategoria piękna oraz inne, jeszcze łagodniejsze kategorie, nie dawały odbiorcom. Ich oczekiwania skłaniały się bowiem ku brzydocie, cudaczności, niesamowitości, chaotyczności.

Główną osią refleksji dotyczącej sztuki awangardowej oraz jej związku z estetyką są dwa pytania. Czy wartości estetyczne konstytuują dzieło estetyczne oraz czy funkcją dzieła artystycznego jest realizacja wartości estetycznych? Mimo, że panujące przeświadczenie lokowało sztukę awangardową poza obszarem estetyczności, z czego wynikał jej deklarowany antyestetyzm, to jednak nie można powiedzieć, że była ona neutralna estetycznie, bowiem wartości estetyczne składały się na ogólny odbiór dzieła, współtworzyły jego globalny sens. Jeśli sztuka awangardowa nie była antyestetyczna, zatem musiała, świadomie lub nie, realizować pewne wartości<sup>169</sup>. Te wartości Mieczysław Wallis nazywa wartościami estetycznymi ostrowartościowymi. Klasyfikacja Wallisa oparta na specyfice przeżycia estetycznego skutkuje rozróżnieniem na wartości ostre i łagodne<sup>170</sup>. Ostre są te wartości, które powodują doznanie estetyczne dysharmonijne, w których występuje element przykrości. Zatem można mówić właśnie o realizacji wartości ostrych w tejże sztuce, mimo tego, iż realizacja ta nie jest działaniem zamierzonym, a wartość dzieła jest konstytuowane przez inne niż artystyczne wartości. W takim wypadku terminem, który byłby właściwszy do opisu zjawiska sztuki awangardowej, zdaje się być raczej „antykallizm” aniżeli antyestetyzm.<sup>171</sup> Przejawia się to w upodobaniu do tego, co cudaczne, wstrząsające, brutalne czy obrzydliwe, co jest charakterystyczne szczególnie dla nadrealizmu i impresjonizmu. Nadrzędna do tej pory wartość w sztuce – piękno, poddana została dewaluacji. Jak pisze Maria Gołaszewska: „(...) za obrazę uznawano

---

<sup>169</sup> T. Pękała, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Cure – Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 197.

<sup>170</sup> Zob. M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękała, Universitas, Kraków 2004.

<sup>171</sup> T. Pękała, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Cure – Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 197.

opinię, że coś podoba się, bo jest miłe, ładne i przyjemne”<sup>172</sup>. Wiodącą, najsilniejszą wartością okazała się nowość, oryginalność dająca efekt wstrząsów, napięć i paradoksów. Stąd też fascynacja turpizmem, taszyzmem i sztuką aleatoryczną.

Sztuka awangardowa pojmowana jako pole „-izmów” stanowiła zadośćuczynienie pragnieniu coraz to nowych wrażeń i pobudzeń zmysłowych oraz intelektualnych. Efektem tych pragnień była wielość istniejących w okresie awangardy nurtów, z których część nie cieszyła się długą żywotnością. Fakt ten można tłumaczyć zarówno w odniesieniu do specyfiki tego okresu, jak również specyfiki pojęcia nowości, która w dość krótkim czasie traci na swojej świeżości. Awangarda odzwierciedlała więc ducha ówczesnej rzeczywistości, który był duchem niespokojnym, rządym agresywnej wręcz prędkości i dynamizmu, nieznoszącym nudy i stabilizacji, deprecjonującym zastane schematy, klasyfikacje i reguły oraz odzeganym się od wartości estetycznych łagodnych na rzecz tego, co „cudaczne, wstrząsające, agresywne, brutalne czy wstrętne”<sup>173</sup>. Wprawdzie historia nurtów awangardowych ma już bogatą literaturę, to przypomnienie ich najważniejszych założeń jest celowe ze względu na zarysowanie kontekstu kulturowego i artystycznego, w którym antykallizm wzmacniał zainteresowanie także przeżywaniem wstrętu.

### Secesja

Secesja jest nurtem w historii sztuki, który trudno uznać za antykallistyczny. Nie sposób go jednak pominąć w omawianiu przemian w wartościach estetycznych wyrażających się w jej stosunku do natury i cywilizacji. Manifestacja pragnienia nowości miała swój początek w nurcie secesyjnym. Choć w jego ramach używano kategorii piękna, to jednak sposób jej realizacji był odmienny. Odmienność ta wyrażała się nie tylko w stosowaniu nowych materiałów, lecz również w doborze tematyki, która budziła ambiwalentne odczucia.

Cała sztuka secesyjna to ukłon w stronę sztuki użytkowej, celowej. Stanowiła kres odwiecznego konfliktu między sztuką a rzemiosłem<sup>174</sup>. Piękno secesyjne można

---

<sup>172</sup> Ibidem., s. 68.

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> Ibidem., s. 156.

opisać jako piękno harmonii techniki i natury, które do tej pory były od siebie skrajnie oddzielone.

Należy zaznaczyć, że sztuka tegoż okresu nie stroniła od nowych technologii i maszynowego wytwórstwa. Właśnie dlatego, że tak chętnie korzystała z nowości technicznych, często mówi się, że secesja tak samo zbliżała się do natury, poprzez istnienie fauny i flory jako jej głównych motywów, jak i oddalała, ze względu na zwrócenie się w stronę nowych technologii oraz wykorzystanie nowych, dotąd niespotykanych w sztuce materiałów<sup>175</sup>. Z czasem tę tendencję podejmą śmieiej kolejne nurty sztuki współczesnej i skierują uwagę na przedmioty, które nie są piękne.

Fascynacja rozwojem i cyklicznością przyrody powodowała lawinowo pojawiające się w różnych przedmiotach motywy liści, gałęzi oraz kwiatów. Sztuka uwieczniała również postacie zwierząt, zwłaszcza: motyli, ważek, flamingów, łabędzi – ze względu na długie, faliste szyje, jak również nietoperzy czy pawie<sup>176</sup>. Artyści secesyjni starali się oddać charakter przyrody – jej tajemniczości i magiczności. Stąd również używanie metody makroskopowej w malarstwie, czego przykładem może być chociażby „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera z 1902, gdzie artysta uwiecznił nadnaturalnych rozmiarów ważkę. W związku z rozwojem nauk ścisłych, a w szczególności optyki, było możliwe poznawanie nowych organizmów w skali mikro. Takie mikroorganizmy stały się inspiracją dla Ernsta Haeckela, niemieckiego biologa – estety, autora publikacji *Formy artystyczne natury*, zawierającej rysunki powiększonych mikroorganizmów. Także te zainteresowania będą miały swoją kontynuację w awangardzie, gdzie zostaną spożytkowane w tworzeniu odmiennego obrazu świata.

Warto skrótowo nadmienić, że idea nowości i oryginalności, będąca motywem przewodnim nurtów awangardowych, zawładnęła wcześniej wyobraźnią artystów secesyjnych. Okres secesji to tak zwany czas odwrotu od „maszynofobii”<sup>177</sup>, czego przejawem było, iż artyści sięgali po coraz to nowe materiały. O ile w rzemiośle używano: kosztownej kości słoniowej czy orientalnego drewna, kamieni szlachetnych

---

<sup>175</sup> Zob. T. Pękała, *Secesja. Konkretyzacje i interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej, Lublin 1995, s. 118.

<sup>176</sup> Ibidem., s. 178, 180.

<sup>177</sup> Ibidem., s. 174.



i półszlachetnych, brązu, mosiądzu czy cyny, to w architekturze stosowano połączenia kontrastujących ze sobą pod względem faktury materiałów, na przykład: cegły, marmuru, kamienia polnego<sup>178</sup>.

Przełom XIX i XX wieku był rewolucyjny, jeśli chodzi o rolę kobiety w kulturze. Jej status zarówno materialny, jak i społeczny wzrósł. Kobieta nie była już tylko bierną, stanowiącą tylko i wyłącznie ozdobę, postacią, lecz stała się osobą niezależną finansowo i społecznie. Jej pozycja w społeczeństwie musiała mieć swoje odbicie w działalności artystycznej tamtego okresu. Dlatego też nieodłącznym motywem właściwym secesji była właśnie kobieta. Ten okres w sztuce wykreował jednak nowy wzór kobiecości. Często na obrazach secesyjnych artyści uwieczniali postać kobiety jednocześnie dojrzałej i niedojrzałej, mającej cechy dziewczęce, jak również chłopięce, co implikowało posiadanie dwuznacznego, niepokojącego uroku oraz budziło skojarzenia natury erotycznej<sup>179</sup>. Widać tu zatem zderzenie dwóch kontrastujących ze sobą kobiecych wzorów – z jednej strony, krucha i delikatna, a z drugiej, władcza, dostojna i epatująca swoimi wdziękami. Obrazy przedstawiające kobiety wyrażały podziw i uwielbienie dla płci żeńskiej. Jednak równocześnie wywoływały one pewną dozę strachu, zapewne powodowanego cielesnością, która w owym czasie dopiero była odkrywana. Ambiwalencję uczuciową mężczyzny w stosunku do kobiety można zatem opisać przy pomocy takich pojęć, jak: miłość i lęk, wrogość i uległość, fascynacja i wstręt. Nawiązaniem do zainteresowania motywem kobiecości oraz zjawiskami przyrodniczymi była eksploatacja zjawisk narodzin, śmierci i odradzania, zarówno w świecie przyrody, jak i w świecie ludzkim<sup>180</sup>. Dlatego też częstymi motywami malarzy secesyjnych – Klimta, czy Wyspiańskiego, były fazy i etapy ludzkiego życia: ciąża, macierzyństwo, przekwitanie, starzenie się oraz śmierć.

Mimo iż nurt secesji nie manifestował odwrotu od łagodnych wartości estetycznych, a nawet piękno było traktowane jako wartość naczelną, to jednak nastąpiła szczególna zmiana w jego pojmowaniu. Piękno zaczęło zawierać w sobie elementy mroku, tajemniczości, dwuznaczności. Widać to zwłaszcza w przypadku secesyjnych postaci

---

<sup>178</sup> Ibidem., s.151, 152.

<sup>179</sup> Zob. M. Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1974.

<sup>180</sup> Ibidem., s. 153.

kobiecych. Co więcej, eksplorując tematykę kobiety w sztuce poprzez łączenie jej z motywem przyrody, secesja poruszała jednocześnie temat przemijania oraz śmierci. Powodem tego było pojmowanie postaci kobiecej jako silnie związanej z naturą, w przeciwieństwie do zdystansowanego wobec niej mężczyzny. Krytyką tak właśnie rozumianej kobiecości zajmują się te nurty sztuki współczesnej, które podejmują tematykę cielesności, śmiertelności i płciowości, wykorzystując przy tym właśnie kategorię wstrętu.

### Futuryzm

Rzeczywistość XIX wieku oraz początków wieku XX naznaczona była licznymi rewolucjami. Jedną z nich stanowił postęp w dziedzinie techniki, który zaowocował takimi wynalazkami, jak: rower, samochód, elektryczność, lokomotywa parowa, kolej czy film. Posiadały one jedną wspólną cechę: miały one wprawić obiekt w ruch lub też ten ruch ukazać. Okres ten zatem można określić jako czas powszechnego dynamizmu. Właśnie z upodobania do ruchu, szybkości, łączonej również z agresywnością, zrodziła się idea futurystycznego. W jego ramach powstał nawet specyficzny termin – „modernolatria”<sup>181</sup>, który swoim znaczeniem oddawał gloryfikację nowoczesności, szybkości oraz oczarowanie techniką. Jej wyrazem był motyw samochodu jako symbolu prędkości oraz przyszłości, uwieczniony w dziełach Umberto Boccioniego „Czerwony automobil”, „Szybkość samochodu” czy Carla Carri „Czerwony Jeździec”. Fascynacja prędkością oraz dynamika nie ominęła postaci zwierzęcych, które także znalazły swoje miejsce w futurystycznej sztuce, czego przykładem jest „Dynamizm psa na smyczy” autorstwa Giacomo Balli. Innymi motywami, które przykuwały uwagę ówczesnego społeczeństwa i które stały się tematami dzieł sztuki futurystycznej, były zjawiska groteskowe, zaskakujące, na przykład cyrk i jarmark, których funkcjonowanie również w dużej mierze bazowało na ukazywaniu dynamiki, ruchu<sup>182</sup>. Tę tematykę podjął włoski futurysta Vittorio Cantà w dziele „Circus Minimum” oraz Gino Severini w „Harlequins on Artstach”.

Pragnienie nowości oraz tendencja do eksperymentowania były charakterystyczne dla ruchu futurystycznego. I choć trudność w jednoznacznym określeniu

---

<sup>181</sup> Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 213.

<sup>182</sup> *Ibidem.*, s. 219.

istoty tego nurtu wynika z inspiracji, jakie czerpał z innych, funkcjonujących w tym okresie nurtów, jak również z braku możliwości zaklasyfikowania jego twórców wyłącznie do futuryzmu, to jednak można wyodrębnić te jego cechy które współgrają ze zjawiskiem antykallizmu. Specyfiką sztuki futurystycznej było nastawienie na cel jakim była próba wyłamania się z istniejących kanonów, jak również pragnienie ciągłego poszukiwania nowych środków wyrazu artystycznego. Sztuka futurystyczna była, zgodnie z treścią manifestu, agresywna, zuchwała, buntownicza i odważna<sup>183</sup>, co wskazywało na jej anarchistyczny, pełen gwałtowności charakter. Wystąpienia futurystów niejednokrotnie wywoływały protesty. To, co wyróżniało literaturę i poezję futurystów, to między innymi: podważenie zasad językowych i składni, częste wykorzystywanie onomatopei, pisowni fonetycznej czy fantazyjnego układu topograficznego, co wpisywało się w postulat „słów na wolności”<sup>184</sup>. Przodującym motywem malarstwa futurystycznego była współczesna cywilizacja pełna energii oraz agresji, wielkie miasta, sport oraz rozwijająca się technologia w postaci samochodów, samolotów czy lokomotyw. Jednym słowem, wszystko, co reprezentowało specyfikę tamtego okresu, wchodzącego w nową erę techniczną i technologiczną.

Futuryści w swoim programie zakładali również postulat tzw. ekspresji totalnej, czyli korelacji i komplementaryzmu wszelkich odczuć zmysłowych „poprzez syntezę poszczególnych doznań: smakowych, taktykalnych, kinetycznych, dźwiękowych i zapachowych”<sup>185</sup>. Te ostatnie doznania odgrywały dość istotną rolę zarówno w kreacji, jak i doświadczeniu futurystycznych dzieł sztuki. Węch stał się bowiem instrumentem pomocnym przy kształtowaniu owej wrażliwości estetycznej. Tego typu zjawiska nie pozostały bez wpływu na dowartościowanie przeżycia wstrętu.

W związku z powszechną modernizacją i technicyzacją świata, do nozdrzy ówczesnego człowieka zaczęły docierać takie zapachy, jak: woń smarów, kanalizacji miejskiej, siarki, ozonu, dymów, benzyny. Wszystkie te zapachy lokują się raczej po stronie nieprzyjemnych doznań zmysłowych, a zatem sztuka czerpiąca natchnienie z tak

---

<sup>183</sup> Ibidem., s. 34 – 35.

<sup>184</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 47

<sup>185</sup> Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 292, 294.

ostrzych bodźców miała za zadanie zaszokować, wybudzić z zapachowego letargu, oszołomić. Miała również rozbudzić nową wrażliwość, otwartą na doświadczenia estetyczne dysharmonijne w zakresie zmysłu węchu. Wykształcenie nowej wrażliwości, otwartej na nowe doznania i nieunikającej dysonansów, możliwa stała się realizacja idei multisensoryczności w dziełach sztuki futurystycznej. Przykładem może być tutaj poezja olfaktoryczna, malarstwo zapachowe czy też tzw. jadalna sztuka.

Ogólnie rzecz biorąc, głównym zadaniem sztuki futurystów było ukazanie nadrzędnej zasady rzeczywistości, jaką była zasada powszechnego dynamizmu. Malarstwo miało ją ukazywać poprzez wzbudzanie dynamicznych doznań. To doznanie w kontakcie z dziełem sztuki miało mieć charakter totalny, być przeżyciem nie tyle intelektualnym, co psychicznym, mającym angażować wiele zmysłów.

### Surrealizm

Działalność artystów awangardowych można określić jako formę sprzeciwu wobec rozumieniu przeżycia estetycznego, którego głównym i konstytuującym czynnikiem była aktywność intelektualna, nie zaś doznania zmysłowe, intuicja czy wyobraźnia<sup>186</sup>. Proces twórczy traktowany był przez surrealistów bardziej jako działanie intuicyjne aniżeli w pełni przemyślane oraz zaplanowane. Twórczość artystyczna, jako akt intuicyjny, jest znakiem rozpoznawczym surrealizmu.

Bazą dla stworzenia projektu światopoglądu surrealistycznego było rozczarowanie sytuacją społeczno-gospodarczą zastaną w okresie powojennym oraz jego konsekwencje w postaci zakwestionowania, a nawet odrzucenia racjonalizmu i pozytywizmu<sup>187</sup>. Cecha ta jest wspólna większości ruchów awangardowych. Charakterystycznym dla surrealistycznego spojrzenia na rzeczywistość było natomiast zwrócenie się w stronę filozofii oraz psychologii w celu badania ludzkiego umysłu i psychiki. Poszukiwania te prowadzone były głównie na gruncie freudowskiej psychoanalizy, filozofii Hegla oraz częściowo marksizmu<sup>188</sup>. Jednym z głównych założeń

---

<sup>186</sup> Zob. K. Janicka, *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe, Warszawa 1985.

<sup>187</sup> K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984, s. 19.

<sup>188</sup> *Ibidem.*, s. 10.

surrealizmu, które miało bezpośrednie przełożenie na działalność artystyczną tegoż nurtu, był paralelizm między zjawiskami umysłowymi a realnymi<sup>189</sup>. Innymi słowy, surrealizm przyjął tezę Freuda o tym, że treści marzeń sennych mają istotny wpływ na życie rzeczywiste człowieka. Implikacją przyjęcia takiego spojrzenia na ludzkie życie psychiczne i zewnętrzne było przeświadczenie o tym, iż treści podświadomości są niezbędne dla pełnego rozwoju człowieka. To uzewnętrznienie tkwiących głęboko w psychice procesów mentalnych jest możliwe dzięki sztuce. Pomocnym komponentem działań artystycznych jest natomiast wyobraźnia. Służy ona wyzwoleniu umysłu poprzez świadome rozprzęganie zmysłów<sup>190</sup>. „Burzy [ona] ramy tego, co dane, wykracza poza nie, ewokuje to, co niedostępne (...)”<sup>191</sup>. Ta destrukcja dotyczyła granic dzielących świat natury, przedmiotów fizycznych, wrażeń zmysłowych, konkretnego od świata ludzkiego, świata przedmiotów wyobrażonych, świata czynności umysłowych, abstrakcji<sup>192</sup>. Proces twórczy był zatem wolną od jakichkolwiek więzów „eksterioryzacją, obiektywizacją procesów mentalnych zachodzących w sferze podświadomości”<sup>193</sup>. Metodą zaś, dzięki której takie uzewnętrznienie stało się możliwe, był automatyzm psychiczny oraz związana z nim praktyka zapisu automatycznego właściwa poezji surrealistycznej<sup>194</sup>. Był to proces, który nie wymagał od artysty aktywizacji władz intelektualnych. Można przyjąć, iż było to działanie nieświadome, automatyczne, jak sama nazwa techniki wskazuje. Tym, co wynika z takiego pojęcia procesu twórczego, była, po pierwsze, zmiana postrzegania sylwetki artysty, który nie musiał posiadać żadnych umiejętności czy specjalistycznej wiedzy dotyczącej reguł ani też wyrobionego smaku estetycznego<sup>195</sup>. W związku z tym na miano artysty mógł zasłużyć każdy, kto realizował technikę automatyzmu psychicznego. Po drugie, konsekwencją była zmiana celu sztuki. Nie była nią ani doskonałość formy, ani piękno estetyczne. Zagadnienia formalne i strukturalne nie były zatem przedmiotami

---

<sup>189</sup> Ibidem., s. 16.

<sup>190</sup> Ibidem., s. 77.

<sup>191</sup> Ibidem., s. 79.

<sup>192</sup> Ibidem., s. 80.

<sup>193</sup> Ibidem., s. 185.

<sup>194</sup> Ibidem., s. 174.

<sup>195</sup> Ibidem., s. 180.

refleksji teoretycznej z zakresu estetyki surrealizmu<sup>196</sup>. Można by zatem przyjąć, iż surrealistyczna koncepcja sztuki była bardzo bliska estetyzmowi, widocznemu w dadaizmie. Jednakże przyglądając się praktyce artystycznej tego nurtu, można wyodrębnić w niej pewne specyficzne kategorie estetyczne. Najważniejszą kategorię surrealizmu stanowiła cudowność, która z kolei związana była bezpośrednio z kategorią grozy. Te dwie kategorie można było opisać przy pomocy takich pojęć, jak: niezwykłość, dziwaczność, niesamowitość i tajemniczość. Nie dziwi więc fakt, iż surrealizm czerpał inspiracje z XVIII-wiecznej angielskiej powieści grozy, która bazowała na odczuciach niepokoju, oraz napięcia wobec zjawisk przerażających bądź niezwykłych<sup>197</sup>. Ta fascynacja wartościami estetycznymi ostrymi dowodzi zatem, iż brak zainteresowania kategoriami estetycznymi oraz brak ich występowania w dziełach sztuki surrealizmu jest tylko pozorny. Można nawet mówić w tym przypadku o tak zwanym „pięknie konwulsyjnym”, które poprzez jego ścisły związek z kategoriami cudaczności i potworności<sup>198</sup> lokuje się po stronie wartości wywołujących doznania estetyczne dysharmonijne, a przynajmniej częściowo dysharmonijne. To, co można jednak stwierdzić bez wątpliwości, to fakt, iż estetyczność nie była w surrealizmie kryterium prawdziwej sztuki. To kryterium było epistemologiczne. Nie chodziło bowiem o doskonałość formalną oraz dążenie do piękna czy też innych wartości. Te były niejako wypadkową realizacji nadrzędnego celu, jakim było poszerzenie granic ludzkiego poznania, sposobu odczuwania oraz ludzkiej wrażliwości. Odczuwanie to miało miejsce na granicy świata realnego i wyobrazonego. Taki świat jest przedstawiony w dziełach Maxa Ernsta, na przykład „Oko milczenia” czy „Kuszenie Świętego Antoniego”, jak również Salvadora Dali, „Uporczywość pamięci” czy „Geopolityczne dziecko obserwujące narodziny nowego człowieka”. Otwarte i spektakularne manifestacje surrealistycznej wrażliwości w dziełach i działalności publicznej artystów tego nurtu otwierały drogę do poszukiwania doznań, czasem skrajnych, jak te związane ze wstrętem.

---

<sup>196</sup> Ibidem., s. 185.

<sup>197</sup> K. Janicka, *Surrealizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 214.

<sup>198</sup> K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984, s. 233.

## Dadaizm

Nurtem, który, według swoich teoretycznych założeń, zrywał definitywnie z estetyzmem, był dadaizm. Wyrósł on z potrzeby walki o nową sztukę. Jednak to, co wynikało zarówno z działań dadaistów, jak i ich przekonań, bardziej przypominało pragnienie zabicia sztuki niż tworzenia jakiejś nowej jakości. Bowiem „program artystyczny dadaizmu był właściwie programem totalnej negacji”<sup>199</sup>.

Aby naszkicować specyfikę dadaizmu, należy się też odwołać do nowatorskiego projektu Marcela Duchampa, czyli koncepcji *ready-made*. Była ona konsekwencją odrzucenia do tej pory funkcjonującej definicji sztuki. Działalność dadaistów można zatem określić jako działanie wyśmiewające i wyszydające ideę sztuki. Jak pisze Hans Richter: „ciało sztuki zostało naszpikowane strzałami śmieszności”<sup>200</sup>. Tymi strzałami były właśnie *ready-made*. Były one codziennymi przedmiotami<sup>201</sup>, które zostały przeniesione do „żywego świata sztuki”. Innymi słowy, następowała „samowolna subiektywizacja świata przedmiotów”<sup>202</sup>.

Literatura oraz poezja dadaistyczna podobna była do tej, którą tworzyli futuryści. Zgodnie z ideą „słów na wolności”, bardzo często dadaiści zarzucali posługiwanie się poprawną składnią i logiką, natomiast nieobce były im neologizmy, wyrażenia slangowe oraz przypadkowe i tym samym bezsensowne zestawienia słów. Charakterystyczne było też łączenie kilku rodzajów sztuki, na przykład malarstwa z poezją, w efekcie czego powstawały obrazy – manifesty czy wiersze – rysunki<sup>203</sup>.

Jeśli można było mówić o jakiegokolwiek wartości dzieł dadaistycznych, to na pewno próżno ich było szukać w gronie wartości estetycznych. Duchamp całkowicie

---

<sup>199</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 43.

<sup>200</sup> H. Richter, *Dadaizm: sztuka i antysztuka*, tłum. J. St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 154.

<sup>201</sup> Na przykład słynna „Fontanna” Marcela Duchampa, którą była pisuarem wystawionym w galerii.

<sup>202</sup> H. Richter, *Dadaizm: sztuka i antysztuka*, tłum. J. St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 148.

<sup>203</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 45.

odrzucał ideę przeżyć estetycznych. Wybór przedmiotów, które miały pretendować do miana dzieł sztuki, nie był podyktowany uczuciem estetycznego zadowolenia czy rozkoszy. Zadaniem odbiorców *ready-made* nie było zatem wywołanie przeżycia estetycznego. Jedyną możliwą formą odbioru dzieł nurtu *dada* mogła mieć charakter intelektualny. W sztuce nie liczyły się więc ani prawda, ani piękno, a twórczość artysty „bliższa była improwizowanej zabawie niż wykalkulowanym kanonom piękna, które przystoi sprytnemu a tępemu społeczeństwu, szukającemu zarobków”<sup>204</sup>. Sztukę Duchampa można określić bardziej jako anestetyzm niż antyestetyzm. Jego negatywna postawa wobec sztuki przybierała postać raczej negacji sztuki i jej idei, niż stanowiła program negujący zastaną estetyczność. Dzieła takie wywoływały oburzenie a ich twórcom przypisywano amoralność, zarzucono im nihilizm.

Okres występowania owych „izmów” był swego rodzaju punktem zwrotnym, jeśli chodzi o stosunek do wartości estetycznych oraz funkcji, jakie miała spełniać sztuka. Rozpatrywanie przemian wówczas zachodzących w szerokim kontekście pozwala zrozumieć zjawisko przejścia od prymatu wartości estetycznych łagodnych do ich zdezaktualizowania i co za tym idzie, skierowania uwagi na wartości negatywne. Co więcej, umożliwia dostrzeżenie możliwości zaistnienia nowych kategorii estetycznych, takich właśnie jak kategoria wstrętu.

Wspólnym rdzeniem wyżej omawianych nurtów był ich antykallistyczny charakter. Pociągał on za sobą inne, w zależności od danego nurtu, zmiany. Wykorzystywane w futuryzmie jakości, takie jak brutalność czy gwałtowność przygotowały odbiorców sztuki na jeszcze intensywniejsze doznania estetyczne, których dostarczyć mogła w przyszłości kategoria wstrętu. Innymi słowy, nastąpiło przesunięcie granicy, która wyznaczała kres doznań uznawanych za doznania natury estetycznej i które mogą stać się pożądanymi w sztuce. Dzięki futuryzmowi otworzyły się drzwi do nowego wymiaru sztuki, w którym dominowały przeżycia dysharmonijne.

Zwrot ku przeżyciom zmysłowym jest z kolei zasługą nurtu surrealistycznego. Zmiana w sposobie odbioru sztuki z intelektualnego na mający charakter zmysłowy umożliwiła późniejsze docenienie w sztuce wszelkich doznań opartych na zmysłach, takich jak: zapach, smak czy dotyk, uznawane przez wcześniejsze teorie estetyczne za zmysły

---

<sup>204</sup> Ibidem., s. 44.



„ciemne”. Wstręt jako doznanie pojawia się właśnie jako skutek aktywacji tych „ciemnych” zmysłów, zmysłów bliskości.

Inną cechą surrealistycznych dokonań artystycznych było występowanie kategorii niesamowitości i grozy, które poszerzają grupę wartości inwersyjnych o doznania jeszcze bardziej nieprzyjemne, wprawiające w stan niepokoju i niepewności. Niesamowitość i groza wywołują u odbiorcy podobne przeżycia, jako wstręt w sztuce współczesnej. Niektóre nurty sztuki postmodernistycznej poszły jeszcze dalej w wywoływaniu u odbiorcy doznań ostrych. Posługiwanie się materiałami, takimi jak żywa tkanka czy substancje naturalne spowodowało pojawienie się nie tylko odczucia niepewności czy strachu, które wsparte były mocą wyobraźni odbiorcy, lecz także odczucia wstrętu. Zatem można mówić tutaj o wspólnym celu sztuki surrealistycznej i tej części sztuki współczesnej, która wykorzystuje wstręt jako kategorię estetyczną. Celem tym jest poszerzenie ludzkiego doświadczenia i osobniczej wrażliwości o nowe wartości i doznania. Trzeba jednak pamiętać, że dla osiągnięcia tego celu surrealizm odwoływał się raczej do marzeń sennych, fantazji oraz wyobrażeń i formułował na tej podstawie wnioski o nieostrej granicy między nimi a rzeczywistością. Natomiast sztuka współczesna operuje tym, co jak najbardziej namacalne, realne i właśnie ta realność jest odbierana jako niepokojąca, niewłaściwa i wstrętna.

Sztukę z nurtu dadaistycznego, mającą charakter prześmiewczy i krytyczny w stosunku do dotychczasowej sztuki, również można traktować jako inspirację dla późniejszej sztuki współczesnej, operującej kategorią wstrętu. Choć nie ma między nimi takich punktów stykowych, jakie znaleźć można w przypadku futuryzmu czy surrealizmu, to jednak rewolucyjny charakter dadaizmu, który przełożył się na odrzucenie pozytywnych wartości estetycznych, a nawet jakichkolwiek wartości estetycznych, ułatwił w późniejszym czasie spojrzenie na sztukę jako medium dla innych niż estetyczne wartości.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, iż wspólnym mianownikiem przemian w upodobaniach estetycznych XX wieku była fascynacja nowością. Jej realizację można zauważyć zarówno w nurcie, który hołdował kategoriom ostrowartościowym, jak i nurcie zgodnym z tradycyjnym upodobaniem do piękna, choć i w tym wypadku kategoria ta posiadała inny odcień, odbiegający od dotychczasowego pojmowania tego, co piękne. Oba te nurty odwołują się do kategorii i jakości estetycznych,

które później znajdą swoje miejsce w sztuce eksploatującej kategorię wstrętu, takich jak: brutalność, przemoc, chaotyczność. Można powiedzieć więc, że obecność tychże nurtów utorowała drogę do jeszcze większego i śmielszego realizowania wartości negatywnych w sztuce, w tym właśnie wstrętu, oraz zainspirowała do poruszania zagadnień wiążących się ze wstrętem, między innymi w dyskursie kobiecości.

### Postmodernizm

Biorąc pod uwagę fakt, iż piękno z pola sztuki zostało przeniesione na pole rzeczywistości życia codziennego, można zapytać, czym jest sztuka, skoro rzeczywistość codzienna, która sztuką być nie powinna, zaczęła mieć charakter estetyczny, natomiast sztuka coraz częściej zatracza charakter estetyczny. Łatwo na podstawie tych przesłanek dojść do wniosku, co wielu badaczy czyni, iż sztuką jest wszystko. Sztuka postmodernistyczna, a szczególnie sztuka wysoka, przestaje pełnić swoją dotychczasową funkcję, inne są też oczekiwania odbiorcy. Sztuka współcześnie, bardzo często operująca kategoriami estetycznymi negatywnymi, w tym wstrętem, ma „wytrącać z równowagi”, wzbudzać niepokój, szokować. Dzieje się tak zarówno w nurtach rezygnujących z tradycyjnych wartości estetycznych na rzecz komunikacji intelektualnej jak i w tych, które odwołują się do emocji. Idea samego dzieła sztuki uległa zmianie. Za sprawą konceptualizmu dzieło sztuki nie musi być materialne, wystarczy sam pomysł, koncept, który zyskuje miano sztuki. Dzieło sztuki może być współtworzone przez odbiorców, co odzwierciedla twórczość artystyczna w formie happeningów. Dziełem sztuki może być również sam artysta – jego ciało czy też życie, co pokazuje rozwój sztuki performatywnej.

Estetyka i sztuka okresu po awangardzie jest określana przez Marię Gołaszewską jako „stadium przemian Permanentnej Awangardy”<sup>205</sup>. Z jednej strony, epoka postmodernistyczna przyjęła spuściznę awangardy, z drugiej natomiast, stanowi przejaw przełomu w sposobie widzenia, doświadczania i rozumienia otaczającej rzeczywistości poprzez odrzucenie utartych i zużytych schematów myślowych oraz postulowanie wieloznaczności jako epistemologicznego wyznacznika.

To, co charakteryzuje współczesną estetykę, to w dużej mierze pluralizm i otwartość. Intensywne eksploatowanie wartości inwersyjnych w dobie awangardy

---

<sup>205</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Universitas, Kraków 2001, s. 119.

pozwoili bowiem na pójscie o krok dalej. Współczesność nie hierarchizuje wartości estetycznych, co było znamienne przez cały okres trwania estetyki, aż do przewrotu estetycznego awangardy. Pluralizm szedł w parze razem z przeformułowaniem *aesthesis*. Można mówić w tym względzie o powrocie do pierwotnego, bazowego znaczenia pojęcia estetyki, autorstwa Alexandra Gottlieba Baumgartena, czyli o ponownym powiązaniu estetyki z poznaniem zmysłowym. Wzmocnienie tego powiązania stało się możliwe dzięki koncepcji estetyki otwartej Welscha, rozszerzającej zakres estetyki na inne sfery życia niż sztuka, takie jak na przykład polityka czy życie codzienne. Estetyka ma więc stanowić refleksję nad ludzką zmysłowością nie tylko w kontekście doświadczenia estetycznego dzieł sztuki. Stąd też postulat multisensoryczności, realizowany także przez artystów, który przeczy intelektualnemu charakterowi doświadczenia estetycznego. W kontekście nowej estetyki mówi się bowiem o ucieleśnieniu estetycznym, którego idea wychodzi od krytyki pojęcia „czystego ciała” oraz „czystego umysłu”. Ucieleśnienie estetyczne bazuje na sensualnym charakterze percepcji estetycznej i znaczącej roli zmysłów w estetycznym doświadczeniu. Arnold Berleant, który właśnie o takim ucieleśnieniu pisze, uważa, iż: „Ucieleśnienie estetyczne osiąga swą pełnię poprzez wyraźną obecność ciała połączoną ze zmysłową koncentracją oraz intensywnością, która kojarzy nam się z doświadczaniem sztuki”<sup>206</sup>. Prowadzi to do somatycznego zakorzenienia naszego doświadczenia estetycznego.

W związku ze zmianą w zakresie *aisthesis*, zmianom uległo również pojęcie samej sztuki, która zaczęła być pojmowana bardziej w kategoriach procesu<sup>207</sup>, a nie statycznej formy, co z kolei spowodowało rozmycie się poszczególnych składowych dzieł i jego odbioru. Instytucjonalna definicja sztuki również przestała być adekwatna do współczesnych działań artystycznych, które w dużej mierze przybrały postać performansów. Zasadność pytania odnośnie tego, co jest dziełem sztuki, a co już nim nie jest, powodowanego wspomnianym rozmyciem definicji sztuki, widoczna jest w refleksji dotyczącej takich form aktywności, jak: plakaty, reklamy czy murale. Przyjmując antyinstytucjonalną definicję sztuki, należy więc rozumieć przestrzeń miejską jako

---

<sup>206</sup> A. Berleant, *Przemyśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s.120.

<sup>207</sup> Procesualność ta dotyczy zarówno doświadczenia odbiorcy, którego proces doznania wielopoziomowego jest składową samego dzieła sztuki, jak również tworzenia tegoż dzieła sztuki. Na proces powstawania dzieła kładł nacisk chociażby nurt *action painting*, zapoczątkowany przez Jacksona Pollocka.

przeestrzeń działalności artystycznej. Coraz częściej również widoczna jest działalność artystyczna, którą można określić jako metasztukę. Sztuka staje się w tym rozumieniu refleksją czy też komentarzem na temat samej sztuki oraz jej kondycji, zadań, celu i znaczenia.

Wyżej wymienione zmiany na polu estetyki implikowały jednocześnie zmiany na polu działań artystycznych, które zaczęły operować nowymi narzędziami. Narzędzia, takie jak: ludzkie ciało, produkty codziennego użytku, czy też produkty żywnościowe, wskazują na wkroczenie sztuki w ramy życia codziennego, jak również na zintensyfikowane zainteresowanie kwestią cielesności i płciowości oraz związanym z nimi problemem tożsamości. Zainteresowanie cielesnością wraz z zaakcentowaniem roli zmysłów (zwłaszcza zmysłów kontaktu, czy też zmysłów ciemnych, jak określano je w XVII wieku) oraz skierowaniem uwagi na wartości estetyczne inwersyjne, uutorowało drogę do realizacji sztuki, która motywem przewodnim uczyniła zakazaną cielesność. Jej pojęcie odnosi się również do tych wymiarów cielesności, które podlegają procesowi uwstrętnienia.

Istotną różnicą pomiędzy okresem awangardy a postmodernizmem w zakresie funkcjonowania wartości estetycznych jest kwestia sposobu ich realizacji. Sztuka awangardowa utożsamiająca nowość i oryginalność, z nadrzędnymi wartościami estetycznymi, oraz – jak w przypadku dadaizmu – odzeganą się od jakichkolwiek estetycznych wartości, realizowała inne, negatywne wartości estetyczne, choć w sposób niezamierzony. W sztuce tego okresu wartości negatywne były niejako „skutkiem ubocznym” realizacji postulatów zawartych w manifestach awangardy. Natomiast sztuka współczesna, operując wartościami inwersyjnymi, robi to w sposób świadomy, z premedytacją, wykorzystując wartości negatywne jako narzędzia do przekazywania wartości pozaartystycznych.

#### IV. Kulturowe konteksty wstrętu

##### 1. Wstręt w dyskursie płci

###### a) Historyczne uwarunkowania roli kobiety w kulturze

Dyskurs dotyczący wstrętu w kulturze oraz jego ścisły związek z pojęciem kobiecości jest bardzo silnie uzależniony od pozycji, jaką zajmowały kobiety w społeczeństwie od początku kształtowania się kultury europejskiej. Tradycja judaistyczna wraz z kulturą grecko-rzymską położyły podwaliny pod idee i wartości, które skorelowane były z pojęciem kobiety. Wielowiekowy model postrzegania kobiecości mocno ugruntował postaw, które dopiero w ostatnich stuleciach zostały poddane ostrej krytyce. Kultura europejska, w swoim charakterze patriarchalna, lokowała kobietę na zupełnie innym szczeblu praw, możliwości, powinności i predyspozycji niż mężczyznę. Równość, która została wypracowana, czy też wywalczona na przestrzeni wielu stuleci, poprzedzona była okresami mniej lub bardziej wzmożonej niechęci i negatywnego stosunku do kobiet.

Powstało wiele prac z różnych dyscyplin na temat historii kobiety w kulturze zachodniej. Przypomnienie najważniejszych etapów tej historii uzasadnione jest realizacją jednego z ważnych celów rozprawy, mianowicie tezy, że dyskurs wstrętu jest powiązany z dyskursem kobiety. W tym kontekście interesujące wydaje się wyjaśnienie podłoża tak długo utrzymującego się nieproporcjonalnego uznania obydwu płci. Ten stosunek miał swoje podwaliny w odczuciu strachu wobec kobiet. Simone de Beauvoir wskazuje nawet na obcość i związek kobiety z granicznymi fazami życia człowieka – kobieta „ma oblicze ciemności, jest chaosem, w którym wszystko ma swój początek i do którego wszystko pewnego dnia musi wrócić (...)”<sup>208</sup>. Potwierdza się zatem paradoksalność oraz dwubiegunowość postaci kobiecej – jako tej, która uczestniczy zarówno w akcie narodzin, jak i warunkuje ludzką skończoność, przyczyniając się do jego śmiertelności. Innymi słowy, fakt, że kobieta daje początek życiu, które z góry skazane jest na swoje zakończenie, implikuje nie tylko jej inność i obcość, ale – co ważniejsze – strach powodowany właśnie ową odmiennością. Jak pisze de Beauvoir: „We wszystkich cywilizacjach – i dziś jeszcze – kobieta napawa mężczyznę strachem; jest to wstręt

---

<sup>208</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 195.

do własnej cielesnej przypadkowości, który mężczyzna przerzuca na kobietę”<sup>209</sup>. Kobiecość, owiana tajemnicą, stanowi jednocześnie pole przerażeń i licznych tabu, najściślej związanych z kobiecymi płynami ustrojowymi, wywołującymi odrazę. By zrozumieć powody, dla których ów mizoginiczny stosunek do kobiet pielęgnowany był od najdawniejszych czasów aż do wieku XX (choć jego reperkusje wciąż widoczne są we współczesnej europejskiej kulturze), należy wziąć pod uwagę warunki polityczne, gospodarcze i społeczne, które miały bezpośredni wpływ na ukształtowanie się tak pejoratywnego wizerunku kobiety w kulturze.

Okres antyku, specyficzny pod względem bardzo ostrego rozgraniczenia sfery publicznej i prywatnej, jak również silnej dominacji mężczyzn, ulokował kobietę w sferze prywatnej, gdzie miała ona ściśle określoną rolę, zadania i powinności<sup>210</sup>. Tę sferę stanowił dom oraz wszystkie obowiązki związane z podtrzymywaniem tradycji i obrzędów spajających podstawową komórkę społeczną – rodzinę. Następstwem istniejących podziałów była nieobecność kobiet w przestrzeni publicznej, czyli w polityce i ogólnym życiu społecznym greckich polis. Wydawać się mogło, iż zjawisko średniowiecznego etosu rycerskiego i miłości dworskiej da szansę na trwałe zmiany w postrzeganiu kobiet, jednak rehabilitacja ta okazała się być zarówno krótkotrwała, jak również ograniczona czasowo i socjalnie, bowiem dotyczyła tylko wyższych warstw społecznych<sup>211</sup>.

Doba baroku nie przyniosła znaczących zmian w sytuacji kobiet, a nawet można stwierdzić, iż degradacja ich pozycji pogłębiała się. „Antyfeministyczne nastroje, nasilające się od późnego średniowiecza, zostały we wczesnym baroku wzmocnione przez tzw. diabolizację kobiety, wskazywanie jej roli w czarownictwie, tendencję do kontroli jej seksualizmu (...)”<sup>212</sup>. Kobiety często traktowane były jako źródło pokus i zagrożeń. Z tego powodu w tym okresie nastąpił rozkwit literatury antifeministycznej, ośmieszającej kobiety i szydzącej z nich. Jako nierówna społecznie i politycznie, kobieta miała w swoim życiu do odegrania zupełnie inne, a w rezultacie mniej poważane i cenione role, niż te przypisane mężczyznom. Inną, nie mniej istotną kwestią, były dyskusje na polu

---

<sup>209</sup> Ibidem., s. 196.

<sup>210</sup> M. Bogucka, *Gorsza Płeć*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 24.

<sup>211</sup> Ibidem., s. 48.

<sup>212</sup> Ibidem.

medycznym. I choć XVI-wieczna wiedza z zakresu anatomii i fizjologii była znacznie bardziej zaawansowana w stosunku do wieków poprzednich, nie przeszkadzało to w powielaniu, a nawet umacnianiu irracjonalnych, opartych na mitach i legendach, poglądów dotyczących kobiecej cielesności. Takie przekonania jak to, iż kobieta z natury jest bardziej „mokra i zimna”, oraz, że ma nieokiełznaną wyobraźnię i miotają nią większe emocje, a co za tym idzie, jest mniej racjonalna, utrzymywały się jeszcze przez długi czas<sup>213</sup>.

Przedział pomiędzy XVI a XVIII wiekiem był okresem, w którym istniała wyraźna skłonność do zajmowania się medycyną ludową, a ściślej, szeroko pojętą magią. Stanowiła ona wręcz bardzo ważny składnik ówczesnej kultury europejskiej<sup>214</sup>. Magia i ziołarstwo były typowym kobiecym zajęciem ze względu na fakt łatwego nawiązywania kontaktu z siłami przyrody. Działalność kobiet w obrębie kultury ludowej, posiadająca znamiona magii, budziła duże kontrowersje wśród społeczności, zwłaszcza jej męskiej części. Strach, jaki wywoływała postać znachorki, kobiety posługującej się różnego rodzaju formułami, tj. zaklęciami, był powodowany jeszcze bliższym utożsamieniem kobiecości z naturą, co czyniło jej postać jeszcze bardziej obcą, niezrozumiałą, niemal nadprzyrodzoną. Poprzez swoją profesję kobiety stawały się osobami wykluczonymi ze społeczeństwa. Dodatkowo asocjacje działań magicznych z postacią diabła powodowały ukształtowanie się stereotypu czarownicy i w związku z tym rozpoczęcie się fali procesów czarownic<sup>215</sup>.

Wiek XIX był natomiast czasem intensywnego wyzysku ekonomicznego kobiet. Przemiany na polu ekonomicznym zmusiły zarówno kobiety, jak i dzieci do podjęcia pracy w fabrykach, hutach oraz kopalniach. Skutkowało to tym, iż kobiety partycypowały w utrzymywaniu całej rodziny, a niekiedy ich dochody stanowiły jedyne źródło zarobkowe dla rodziny<sup>216</sup>. Kobiety znajdujące się na niższych szczeblach drabiny społecznej dostarczały najtańszej siły roboczej. A biorąc pod uwagę fakt ogólnie nieprzychylnego stosunku do kobiet pracujących (szczególnie fizycznie), były one nie

---

<sup>213</sup> Ibidem., s. 123.

<sup>214</sup> Ibidem., s. 169.

<sup>215</sup> Ibidem., s. 170.

<sup>216</sup> Ibidem., s. 247.

tylko wykorzystywane, ale również potępiane, ze względu na niewypełnianie swojej głównej (i jedynej) roli, jaką było stanowienie „dekoracyjnego przedmiotu zdobiącego dom i schlebającego próżności męża”<sup>217</sup>.

Druga połowa XIX wieku stworzyła podwaliny pod różnego rodzaju ruchy i organizacje kobiet. Choć nie starały się one wywalczyć praw mających na celu poprawę ich sytuacji prawno-ekonomicznej, to jednak, działając na rzecz wyzwolenia innych grup upośledzonych pod względem zarówno ekonomicznym, jak i prawnym, same zaczęły się zrzeszać i działać w sposób zaplanowany, systematyczny i profesjonalny<sup>218</sup>. To zaś utorowało drogę do rozpoczęcia walki o prawa kobiet na arenie międzynarodowej, czego efektem były mnożące się organizacje propagujące idee pokojowych reform społecznych oraz wyodrębnienie w rysie historycznym losów kobiet, etapu tak zwanej pierwszej fali feminizmu.

Za jej początek zazwyczaj przyjmuje się drugą połowę XVIII wieku.<sup>219</sup> Otwierają ją i zamykają dwie ważne z punktu widzenia celowości walk kobiet, jak również sposobu ich podejmowania, daty. Rok 1840 to data Światowej Konferencji Antyniewolniczej w Londynie, natomiast okres pomiędzy 1918 a 1920, uważany za koniec etapu pierwszej fali feminizmu, to z kolei czas nadawania kobietom z różnych krajów pełni praw wyborczych<sup>220</sup>. Jako przykład kroku naprzód w kontekście walki o równouprawnienie można podać powstanie ruchu sufrażystek w Anglii. Punkt kulminacyjny działalności sufrażystek datuje się na początek XX wieku. Ów międzynarodowy ruch przyczynił się do nadania praw wyborczych kobietom między innymi w Nowej Zelandii, wielu stanach USA, Australii, Finlandii i Norwegii.

Dopiero w okresie drugiej fali feminizmu możliwe stało się postawienie pytania o zasadność ról społecznych dostosowanych do płci<sup>221</sup>. Postulaty ruchu

---

<sup>217</sup> Ibidem., s. 250.

<sup>218</sup> Ibidem., s. 254.

<sup>219</sup> J. Hannam, *Feminizm*, tłum. A. Kaflińska, Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 21.

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> Ibidem., s. 148.



wyzwolenia kobiet nie polegały już głównie na domaganiu się prawa głosu, opinii i poglądów, lecz skupiły się na tzw. idei „budzenia świadomości” kobiet. Jedną z podstawowych tez ruchu wyzwolenia kobiet był bowiem pogląd o rodzinie jako swoistym ciemnym miejscu kobiet oraz hamulcu ich wolności i samorozwoju<sup>222</sup>. W związku z tym wypracowano takie postulaty, jak: żądanie opłacania prac domowych, poszerzenia możliwości opieki nad dzieckiem poza domem oraz dostęp do rzetelnych informacji w zakresie antykoncepcji.

Symbolem prawdziwego wybuchu działalności ruchu wyzwolenia kobiet był protest przeciwko konkursowi piękności Miss America, odbywającym się w Atlantic City w roku 1960<sup>223</sup>. Działania ruchów kobiecych były wówczas na tyle zintensyfikowane, iż okres pomiędzy 1973 a 1985 został określony jako dekada kobiet, natomiast sam rok 1975 – Rokiem Kobiety<sup>224</sup>.

Zmiany na gruncie sytuacji kobiet zainicjowała druga wojna światowa oraz okres bezpośrednio po wojnie. Po pierwsze, kobiety zastąpiły oddelegowanych na front, co wiązało się z objęciem stanowisk typowo zarezerwowanych dla płci męskiej. Po drugie, nastąpiła rewolucja seksualna oraz wzrost samodzielności i aktywności zawodowej kobiet. Model kobiety zajmującej się obowiązkami domowymi oraz oddającej się rodzinie został skontrastowany z nowym modelem kobiecości, który zakładał drugorzędność małżeństwa i rodziny wobec rozwoju osobistego i kariery<sup>225</sup>.

Druga połowa XX wieku, która przyniosła kolejną rewolucję obyczajową, obejmującą między innymi pojawienie się mini spódniczek, mody unisex, pigułkę antykoncepcyjną, zburzyła stereotyp kobiety słabej, nieporadnej i zależnej od mężczyzn. Coraz więcej kobiet zaczęło udzielać się na polu kultury – tak w sztuce, jak i nauce. Jednak wystarczy zagłębić się w sferę zawodową i zarobkową, by dostrzec, iż tak samo, jak u progu XXI wieku, tak i obecnie, Europa wciąż nosi znamiona patriarchy. Kobiety piastują zazwyczaj niższe od mężczyzn stanowiska, praca kobiet jest w większości

---

<sup>222</sup> Ibidem., s. 14.

<sup>223</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Ibidem., s. 280.

przypadków gorzej płatna. Także w polityce wciąż znacząco przeważa ilość mężczyzn. Mimo tak ogromnych zmian dokonanych od początku XX wieku, ów stereotyp funkcjonowania obu płci wciąż wpasowuje się we współczesne realia społeczno-gospodarcze. Znacząca jest kontynuacja oczekiwań w stosunku do kobiet, dotyczących ich nadrzędnych celów i powinności. W efekcie czego kobieta znajduje się w położeniu, gdzie jest niejako zmuszona wybierać pomiędzy bardziej i mniej społecznie akceptowanym stylem życia.

Pojawiające się w XX wieku różnego rodzaju formy krytyki w stosunku do ówczesnej kultury i jej założeń nie pozostawały obojętne - wobec problemu miejsca kobiety w społeczeństwie. Wśród kontrkultur można zaobserwować różne podejścia do powyższej kwestii, związane ze specyfiką danej subkultury, jej zasad i hierarchii wartości.

Kontrkultura hippisowska była tym nurtem, który od połowy XX wieku skupił na sobie największą uwagę zarówno wśród samych uczestników społeczeństwa, jak i badaczy. Odnośnie celów i zasad ruchów hipisowskich wypowiadali się głównie socjologowie i kulturoznawcy, ale również politolodzy. Kontrkultura ta miała niezwykle rozległy zasięg, bo – choć jej geneza miała miejsce w USA, a dokładniej w Kalifornii – w dość szybkim tempie hasła o wolności, miłości i pokoju dotarły do zachodniej i centralnej Europy.

Nadrzędnym postulatem ruchu hippisowskiego było całkowite zniesienie ról i norm społecznych, wynikających zarówno z płci, wieku, jak i statusu materialnego. Tym, co miało różnicować poszczególne jednostki, była między innymi przynależność do danej grupy podobnych do siebie osób. Tym, czym wyróżniała się kontrkultura hippisowska, był także mocno rozwinięty kult zmysłowości i seksualności. Mówi się nawet o tzw. koncepcji uogólnionego erotyzmu. Doświadczenia zmysłowe i seksualne były nie tylko formami przyjemności cielesnej, ale również swoistą formą komunikacji, doświadczania drugiego człowieka w sposób niewerbalny, ale za to bezpośredni<sup>226</sup>. Ogromnej części kontaktów międzyludzkich towarzyszyło zażywanie środków psychoaktywnych, które owo doświadczenie miały wzbogacać i pogłębiać. Idea wolnej miłości miała w swym założeniu również niejako oswobodzić kobiety pod względem

---

<sup>226</sup> A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 151.

seksualnym. Dużym krokiem w stronę wolności kobiet w tym względzie było pojawienie się pierwszej tabletki antykoncepcyjnej.

Innym ruchem kontrkulturowym, który atakował zastany światopogląd, był ruch New Age. Stanowił on odpowiedź na przesyt racjonalnym poglądem, kierującym się w stronę scjentyzmu. Była to również krytyka newtonowsko-kartezjańskiego światopoglądu, biblijnego patriarchyizmu<sup>227</sup>. W związku z nim zaczęto poszukiwać innych dróg czy też źródeł poznania, dochodzenia do Prawdy. Człowiek zaczął poszukiwać zarówno wiedzy, jak i pocieszenia w różnych postawach irracjonalnych, takich jak: okultyzm, ezoteryka, parapsychologia czy satanizm<sup>228</sup>. W zasadzie głównym wyznacznikiem, fundamentem postulatów Ruchu Nowej Ery była potrzeba duchowości zaspokajana na gruncie różnych systemów religijnych. Jej potrzeba wyrosła z przeświadczenia o niewystarczalności nauki w kontekście wyjaśniania praw rządzących światem<sup>229</sup>. Nauka bowiem cechuje się ograniczonością i nietrwałością. Zwrócenie się w stronę systemów religijnych miało natomiast gwarantować poznanie prawdy o naturze i jej prawidłowościach. Ruch New Age nie uznawał żadnej z religii za mniej lub bardziej słuszną. Niezależnie od wyznania, osoba praktykująca buddyzm, taoizm, chrześcijaństwo czy hinduizm będzie się odnosiła do tych samych prawd. Różnica między nimi polega jedynie na tym, że wyrosły z innych kultur i wyrażone są w innym języku. Jak pisze Dobraczyński o ruchu New Age, w latach 70. oraz 80. dużą popularnością cieszył się pogląd, według którego „najwłaściwszy sposób odnoszenia się do Rzeczywistości Duchowej został wypracowany przez kobiety (...)”<sup>230</sup>. W efekcie powyższego panował tam swoisty kult kobiecości, jako właściwszej i głębszej formy doświadczania oraz poznania rzeczywistości pojętej na sposób panteistyczny. Takie poglądy były zatem bardzo żyzną glebą dla idei *stricte* feministycznych, które znajdowały się w kanonie New Age. Ów specyficznie pojęty feminizm nie był ukierunkowany na sprawy socjalne czy ekonomiczne kobiet, ale raczej miał postać poszanowania dla kobiecej duchowości

---

<sup>227</sup> B. Dobraczyński, *New Age*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 95.

<sup>228</sup> *Ibidem.*, s. 34.

<sup>229</sup> *Ibidem.*, s. 59.

<sup>230</sup> *Ibidem.*, s. 63.

i mądrości oraz jej roli w budowaniu społeczeństwa<sup>231</sup>. Co za tym idzie, zwolennicy New Age propagowali zwrot ku cielesności, która, zaniedbywana i deprecjonowana na rzecz rozumu i racjonalizmu, miała być kluczem do pełnego, wartościowego zrozumienia rzeczywistości<sup>232</sup>. Fizyczność ta miała nie tyle zastąpić psyche, czy też rozum, co funkcjonować z nią w człowieku na równi, jako jedność psychofizyczna<sup>233</sup>.

Głosy dotyczące wagi ruchów kontrkulturowych w odniesieniu do zmiany postrzegania pozycji kobiet w społeczeństwie tamtych lat były z reguły pozytywne. Nie wszystkie jednak opinie nosiły znamiona aprobaty. Także we współczesnej literaturze przedmiotu możliwe jest wyodrębnienie stanowisk sceptycznych wobec rangi wpływu tychże ruchów na sytuację ekonomiczną, polityczną, jak również społeczną kobiet. Jednym z takich głosów była książka pod redakcją Burszty, która miała na celu próbę odpowiedzi na pytanie: Czy i jaką kontrkultura ma płęć? Autor skupia się na tym, czy faktycznie postulaty hippisowskie miały odzwierciedlenie w rzeczywistości i czy rewolucja z tamtych czasów „promowała wartości męskie, czy też zawierzała temu, co kobiece”<sup>234</sup>. Odpowiedź na powyższe pytania jest raczej jednoznaczna. Ów teoretyczny model swobodnego i wolnego życia w praktyce pociągał za sobą szereg negatywnych skutków, takich jak: poniżanie kobiet słowne, fizyczne, a nawet częste gwałty<sup>235</sup>. Kobieta nie była samodzielną, samostanowiącą o sobie jednostką, która jest jednocześnie równorzędnym partnerem w stosunku do mężczyzny. Całe pokolenie hippisów, jak również blisko związanych z ruchem hippisowskim bitników, było na wskroś zmaskulinizowane. Falliczny kult nie osłabł, ani tym bardziej nie został obalony, wręcz został umocniony na przykład poprzez zjawisko gloryfikowania fallicznych bohaterów literackich, przywódców grup młodzieżowych czy artystów. Znamiennym przykładem tak negatywnego stosunku do kobiet był słynny festiwal Woodstock, podczas którego miało miejsce nagminne wykorzystywanie młodych dziewcząt poprzez nieświadome ich narkotyzowanie oraz

---

<sup>231</sup> Ibidem., s. 10.

<sup>232</sup> Ibidem., s. 97.

<sup>233</sup> Ibidem., s. 96.

<sup>234</sup> *Kontrkultura. Co nam z dawnych lat?*, red. J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Wydawnictwo Academica SWPS, Warszawa 2005, s. 79.

<sup>235</sup> Ibidem., s. 85.

gwałty<sup>236</sup>. Dodatkowo, w latach 50., czyli w czasie rozwoju kontrkultur, zaczął obowiązywać nowy ideał kobiecości, którego ikoną była wiotka, bardzo szczupła, o mało zarysowanych cechach kobiecych, Twiggy<sup>237</sup>. To z kolei dało swoje rezultaty w postaci wzrostu sprzedaży środków na odchudzanie i zmniejszających apetyt. To zjawisko było jednym z powodów, dla których, według autora, jest uprawnione, by mówić nie o wyzwoleniu i oswobodzeniu kobiet, lecz o ich dyscyplinowaniu, krępowaniu oraz traktowaniu w sposób zdecydowanie przedmiotowy.

Sposób postrzegania oraz mówienia o kobietach oraz kobiecości przeszedł burzliwą i krętą drogę. Pomimo istniejących w kulturze wzorców, symboli i asocjacji wyrosłych z czasów starożytnych, kobiety stopniowo torowały sobie drogę ku wolności, niezależności i godności jako pełnoprawne członkinie społeczeństw. Działalność ruchów kobiecych, mających swoje oddziaływania w obrębie innych ruchów kontrkulturowych, ogólnie rzecz biorąc, przyniosła oczekiwane efekty. Jednak działalność artystyczna okresu rodzącego się postmodernizmu, aż do czasów współczesnych, pokazuje, iż pomimo zmian w zakresie działalności, samorealizacji i autokreacji kobiet, męski dyskurs wciąż jest tym, z którym konieczne jest polemizowanie, jak również walka. Fallocentryczność w dziedzinie sztuki nie została zdetronizowana, pomimo tego, iż ogromną część sceny artystycznej stanowiły i stanowią do tej pory kobiety z różnych kręgów kulturowych. Jest ona źródłem podziałów i kategoryzacji, które jednocześnie są podstawą emocji i działań wykluczających. Wykluczenie zaś, niemalże pewna stygmatyzacja, jest powodem dla pojawienia się problemu „innego”. A „inny” jawi się w kulturze jako obcy, niepożądany oraz wstrętny.

W parze z dominacją męskiego sposobu widzenia i rozumienia świata idą również nieprzezwyciężone i nadal żywotne, głęboko zakorzenione lęki, negacje i uwstrętnienia dotyczące kobiecej natury. Mają one swoje odzwierciedlenie w praktyce artystycznej – zwłaszcza o tematyce ciała, transgresji i wstrętu. Sztuka postmodernistyczna oraz feministyczna jest zatem stałym odniesieniem się do spuścizny przeszłości i tradycji oraz konfrontacją z nimi, a co za tym idzie, może przybierać postać odrzucenia

---

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> Ibidem., s. 90.

i negocjowania kulturowego dziedzictwa. W tym przypadku jest to prymat męskiego paradygmatu kulturowego.

#### b) Dyskurs kobiecości

Zmiana w obrębie wartości estetycznych, która rozpoczęła się w XX wieku, nadal jest zauważalna w podejściu artystów do tematyki kobiecości. We współczesnej sztuce brzydota i wstręt pojawiają się często, a w niektórych nurtach są wartościami dominującymi. Jest to spowodowane znacznymi zmianami w kulturze, które z kolei miały wpływ na tematykę i problemy na gruncie współczesnej estetyki. Przyczyniły się do tego zjawiska hiperestetyzacji oraz wynikającej z niej bezpośrednio anestetyzacji. W wyniku tych zjawisk nastąpił odwrót od wartości estetycznych pozytywnych oraz przeniesienie zainteresowania na wartości negatywne. Warto nadmienić, iż fascynacja kategorią brzydoty nie została zapoczątkowana w czasach współczesnych. To romantyzm był epoką w której brzydota osiągnęła swój rozkwit. Wówczas zainteresowanie nakierowane zostało na te zjawiska, które odbiegały od ustalonego kanonu lub były zaprzeczeniem pożądanego wartości. To, co stare, chore, zniekształcone lub niesamowite, stało się w tamtym okresie motywem zarówno sztuki, jak i literatury. Współcześnie mamy do czynienia w sztuce z eskalacją tematyki, która może być przykładem pogwałcenia tradycyjnych norm i wartości w kulturze. Wraz z nasileniem występowania brzydoty w sztuce oraz pojawieniem się nowych materiałów i innych nośników przekazu artystycznego, w wielu nurtach artystycznych daje się zauważyć intensywną eksploatację motywów krwi, śmierci, zgnilizny oraz ekskrementów. Problemy te podejmowane w estetyce współczesnej są częścią dyskursu wstrętu.

Dyskurs ten towarzyszy często zagadnieniu kobiecości tak na polu sztuki, jak i w teoriach estetycznych. Przyczyn należy poszukiwać w historycznie uwarunkowanym na przestrzeni wieków stosunku do kobiet. Kobieta, z racji uwarunkowań biologicznych, traktowana była jako istota tajemnicza, a nawet, według wielu teorii, obecnie już nie propagowanych, pod wieloma względami ustępująca mężczyźnie. Z powodu uwarunkowań historycznych i kulturowych doszło do utrwalenia w dyskursie kobiecości pewnych terminów i kategorii używanych w opisie tego, co wstrętne i obrzydliwe.

Przykładem tego typu powiązań dyskursu kobiecości i wstrętu jest mówienie zarówno o krwi, jak i o innych płynach fizjologicznych. Poza specjalistycznymi

dyskursami medycznymi wypowiedzi na ten temat są nacechowane w dużej mierze pejoratywnie, ze względu na asocjacje związane z tymi substancjami. Kobięca fizjologia jawi się więc jako źródło niepokojów i lęków.

Można więc powiedzieć, że ze względu na wspólne pole badawcze w wielu miejscach dyskurs dotyczący kobiecości zazębia się z dyskursem dotyczącym wstrętu. Wstrętność opisywana jest za pomocą określonych kategorii, które w związku z zaistnieniem powyższej relacji przechodzą również na pole dyskursu dotyczącego kobiecości. Kategorie, takie jak: płciowość, potworność i śmiertelność odsłaniają wzajemną relację pojęć wstrętności i kobiecości. Co więcej, to właśnie wstręt związany z pierwiastkiem kobiecym jest problemem często podejmowanym we współczesnej estetyce.

Zwrócenie się w stronę ciemnej zmysłowości skutkowało coraz częstszym pojawianiem się wstrętu w sztuce i to nie jako, można powiedzieć, efektu ubocznego występowania innych wartości estetycznych, lecz jako wartości samodzielnej, ulokowanej w dziele sztuki poprzez świadome działania artystów. Dodatkowo, wzmożona refleksja dotycząca cielesności w obrębie humanistycznych dyscyplin naukowych i tym samym negacja kartezjańskiej spuścizny w postaci dychotomii ciało/umysł, także uutorowała miejsce dla rozważań o naturze wstrętu. Perspektywa cielesna to bardzo częsty temat, który eksploatowany jest nie tylko na polu filozoficznym, ale także, od jakiegoś czasu bardzo intensywnie, na polu sztuki współczesnej. Dekonstrukcja ciała i cielesności stanowi ważny motyw zarówno polskiej, jak i zagranicznej sfery sztuki już od połowy XX wieku. W związku ze specyfiką ludzkiej cielesności, uwidaczniającej się w dwojakim stosunku do ciała – z jednej strony bowiem posiadamy ciało jako coś, co nam służy, jako narzędzie, a z drugiej strony my sami jesteśmy tym ciałem jako jednostka psychofizyczna – kwestia cielesności rodzi problemy. Problemem jest zarówno opisywanie ciała, jak i stosunek do niego. Cielesność jest tematem niewygodnym ze względu na to, iż ciało uwikłane jest w kontekst konwencji kulturowych i estetycznych. Jednak to właśnie ono jest podstawowym obszarem definiowania ludzkiej tożsamości. Pytanie o naszą tożsamość, o nasze „ja” jest jednocześnie pytaniem o nasze ciało. Roland Barthes, akcentując znaczenie ciała dla naszej samowiedzy jako jednostek i jako społeczeństw, pisze, iż: „nie jest (...) obiektem wiecznym, wpisanym na zawsze w naturę; w istocie było ono opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie,

a w konsekwencji jesteśmy skazani na pytania, czym jest nasze własne ciało, nasze – ludzi współczesnych, tkwiących w społeczeństwie”<sup>238</sup>.

Problematyczność ciała opiera się więc na fakcie, iż jest ono materialnym dowodem na istnienie zwierzęcego pierwiastka w człowieku, co kłóci się z wizją człowieka jako istoty, której źródłem człowieczeństwa jest umysł. W kontekście problematyki cielesności największe kontrowersje i problemy rodzi ciało kobiece. Jest ono bowiem jeszcze bardziej związane z naturą, podlegając wewnętrznym prawom w postaci cyklu kobiecego, który funkcjonuje podobnie do cyklu księżycowego<sup>239</sup>. Ta zależność, pojmowana jako „zwierzęcość” związana z fizjologicznością kobiecego ciała, wywołuje emocje idące w kierunku odrazy. To z kolei przekłada się na sposób, w jaki kobiecość jest pojmowana oraz jak się o niej mówi.

Rozważania dotyczące cielesności są zarówno domeną filozofii, jak i sztuki współczesnej, która stawia sobie za cel między innymi analizę i krytykę mechanizmów dyscyplinujących ciało. Współcześnie wstręt w hierarchii czy też w gronie wartości estetycznych ma zupełnie inną pozycję. W wiekach wcześniejszych, ze względu na ograniczenia definicyjne estetyki, wstręt nie tyle nie był, co nawet nie mógł, istnieć jako kategoria czy doznanie estetyczne. Obecnie, jak już była o tym mowa, wstręt zaliczany jest w poczet wartości estetycznych bądź też doświadczeń estetycznych towarzyszących wartościom estetycznym ostrym.

Refleksja dotycząca ludzkiej cielesności, śmiertelności, transgresji oraz kobiecości posiada wspólny mianownik, którym jest pojęcie wstrętności oraz abiektałości. Pojęcie abiektu, autorstwa Julii Kristeovej, rozumiane jako naruszające „pragnienie czystego i idealnego ciała”<sup>240</sup>, używane jest przy okazji rozważań dotyczących kobiecej cielesności. Ma to swoje uzasadnienie w tym, iż to, co w kulturze reprezentuje

---

<sup>238</sup> R. Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 1982, nr. 424, [za:] J. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*, "Sic!", Warszawa 2002, s. 15.

<sup>239</sup> Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

<sup>240</sup> D. Caslav Covino, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, State University of New York Press, Albany 2004, s. 17.



abiekt – między innymi krew oraz inne płyny ustrojowe jest częścią dyskursu kobiecości w kulturze.<sup>241</sup>

Podobne rozumienie wstrętności, jako zaburzenie porządku, czy wykroczenie przeciw temu porządkowi można zauważyć u Mary Douglas<sup>242</sup>. Kategoria brudu, którą wprowadza badaczka zawiera w sobie te substancje, które zostają określone jako przekraczające granice powierzchni ciała. Jako że substancje takie, jak: ekskrementy, krew czy inne płyny fizjologiczne są uważane za jednoznacznie wzbudzające odczucie obrzydzenia, teoria Douglas staje się pomocna dla analizy pojęcia abiektalności, również abiektalności sprzężonej z kategorią kobiecości.

Biorąc pod uwagę powyższe teorie, można przyjąć, iż dyskurs wstrętu, rozpatrywany w ramach dyskursu kobiecości, obejmuje cztery główne zagadnienia, które wzajemnie się przenikają, a mianowicie: płynność, płciowość/seksualność, śmiertelność, potworność. Kategoria płynności wydaje się być tutaj pojęciem nadrzędnym, gdyż analiza pozostałych kategorii w kontekście kobiecej cielesności bazuje niejako na pojęciu płynności, pojmowanej jako wstrętnej, niekontrolowanej i przez to niebezpiecznej. Płynność w odniesieniu do kobiecej cielesności powodowana jest jej liminalnością – brakiem ostrych, ściśle zaznaczonych granic między wnętrzem a zewnątrz ciała. Płynność ta jednocześnie powiązana z pozostałymi, wyżej wymienionymi kategoriami, powoduje uwstrętnienie kobiecego ciała i tym samym włączenie do dyskursu wstrętu pojęcia kobiecości. Zazębianie się tych obu dyskursów zasadza się właśnie na obecności pojęcia płynności, które bezpośrednio odnosi się do kobiecych płynów fizjologicznych oraz implikuje odniesienie do innych kategorii.

Płyny ustrojowe jawią się jako abiekt z uwagi na zaburzenie wszelkiego porządku, który kontrolowany jest przez świadomość. Mimo tego, że wymiana tych płynów jest świadectwem życia, czyli zjawiskiem pozytywnym, jednocześnie w pewien sposób jest też świadectwem zaburzenia porządku tożsamości tego, kto owo ciało posiada. „Czystość, przewidywalność i poprawność stają się niemożliwe. Płyny są nader ruchliwe,

---

<sup>241</sup> Szersza analiza pojęcia abiektu u Kristevej jest realizowana w osobnym fragmencie: „Pojęcie i problem abiekcji w kulturze”.

<sup>242</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 46.

przemakają, przeciekają, wsiąkają w głąb. To właśnie one kpią ze świadomości, torują drogę żyjącemu ciału. Są jego koniecznością, która jednocześnie zawstydza świadomość<sup>243</sup>. Uzupełniając słowa Moniki Bakke, trzeba stwierdzić, iż owa konieczność nie tylko zawstydza świadomość, lecz także powoduje jej bunt. Chaotyczność oraz częściowy brak kontroli nad własną fizjologią sprawia, że podmiot odwraca się od tego, co lepkie i płynne, w poczuciu wstrętu. Podmiot zatem znajduje się w położeniu wewnętrznego konfliktu pomiędzy uczuciem pragnienia i obrzydzenia<sup>244</sup>. Właśnie o takim ciele nieopanowanym, o nieostrych granicach, popękanej powierzchni i z którego wyciekają obrzydliwości mówi Lynda Nead przy okazji analizowania zjawiska kobiecego aktu<sup>245</sup>. Autorka pisze o kulturowych oraz artystycznych próbach uporządkowania, konstruowania oraz włączania w ścisłą formę ciała kobiecego. Proces ten jest „metaforą separacji, porządkowania i formowania się >>ja<< oraz przestrzeni >>innego<<”<sup>246</sup>, gdzie innym są te elementy cielesności, które opierają się akceptowalności. Jednak, na co zwraca uwagę Nead, to działanie, nadawanie kobiecemu ciału bezpiecznych ram należy ustawicznie powtarzać, bowiem „efekt tej operacji jest (...) powierzchniowy, peryferie są nadal niebezpieczne i trzeba je ciągle i ciągle od nowa poddawać dyscyplinie sztuki”<sup>247</sup>. Taki sam proces zachodzi również poza sferą działań sztuki, w kulturowym dyskursie, który odzwierciedla symboliczne wyobrażenia dotyczące tegoż ciała, wypełniające go znaczeniem.

Kobieca płciowość w różnych teoriach powiązana jest przede wszystkim z pojęciem liminalności oraz płynności. Ma to związek ze specyfiką kobiecego ciała, które jest postrzegane jako pełne odstręczających płynów i wydzielin. Ich lepkość i bezkształtność powoduje przyporządkowanie ich do grona substancji nieczystych

---

<sup>243</sup> M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2000, s. 92.

<sup>244</sup> R. Arya, *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 13.

<sup>245</sup> Zob. L. Nead, *Akt kobiecy: sztuka, obscena, seksualność*, tłum. E. Franus, Rebis, Poznań 1998.

<sup>246</sup> Ibidem., s. 24.

<sup>247</sup> Ibidem., s. 37.

w rozumieniu Douglasa<sup>248</sup>. Jedną z takich substancji jest krew. „Blisko związana z obrazami śmierci, a jeszcze bardziej z obrazami życia, które ostatecznie zawsze zwycięża, krew była uważana jednocześnie za niebezpieczną i uzdrawiającą, przynoszącą nieszczęście i przynoszącą szczęście, nieczystą i czystą”<sup>249</sup>. Wiąże się ona również z obrazami bólu i cierpienia. Stąd już niedaleko do wizji śmierci, której, pierwotnie, towarzyszy rozlew krwi. Widzimy więc, że bezkrwawa śmierć zdaje się być czymś mniej naturalnym od widoku trupa oblanego szkarłatem. Poza konotacją ze śmiercią krew, a ściślej, jej rozlew, budzi przerażenie. Widok krwi, która opuszcza żywy organizm, jest przerażający w swej nieprzewidywalności. Wyciekanie krwi z ciała świadczy o słabnięciu organizmu, który od tej chwili zagrożony jest śmiercią. Nieważne, czy wyciek krwi zawsze związany jest z niebezpieczeństwem, człowiek zawsze czuje niepokój i strach przed widokiem wylewającej się krwi. Krew niewątpliwie wywołuje skrajne emocje. Jednym z odczuć, jakim towarzyszy widok krwi, jest wstręt. Dotyczy to zwłaszcza krwi menstruacyjnej, która związana z kobiecą płciowością, ewokuje jeszcze więcej negatywnych skojarzeń. René Girard w książce *Sacrum i przemoc* opisuje stosunek do krwi menstruacyjnej jako do pierwotnego tabu związanego z przemocą oraz seksualnością. Píše on, iż krew uważana jest za skalaną w momencie, gdy jej rozlew ma miejsce w innych okolicznościach niż w sytuacji dokonywania rytuału<sup>250</sup>. Wszystkie negatywne atrybuty krwi są zatem przenoszone na kobietę jako tę, która ma z nią niezaprzeczalnie większą styczność niż mężczyzna. Strach i wstręt dotyczący krwi menstruacyjnej jest odbiciem emocji oraz skojarzeń związanych z kobiecością, która zostaje poddana demonizacji, czy też uwstrętnieniu.

Kolejną kategorią, która pozwala przybliżyć związki dyskursu kobiecego z dyskursem wstrętu, jest kategoria potworności. Kategoria ta przeżywała swoją świetność, idąc w parze z kategorią brzydoty i niesamowitości w XVIII wieku. Powiązana była wówczas z pojęciem inności, obcości i zjawisk nadprzyrodzonych, które wymykają się logice i rozumowi. Natomiast potworność w estetyce i sztuce współczesnej ma ścisły

---

<sup>248</sup> Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000.

<sup>249</sup> J. P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 8.

<sup>250</sup> R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M i J. Plecińscy, Brama - Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1993, s. 44.

związek z pojęciem kobiecości i wstrętności. Ogólnie rzecz biorąc, monstrum jest czymś, co można zdefiniować jako nie będące ani zwierzęciem, ani człowiekiem, jako coś istniejącego na granicy tych dwóch kategorii. Jest ono zawieszane pomiędzy dwoma stanami: zwierzęcością i człowieczeństwem, co powoduje niemożność przyporządkowania go do jednej bądź drugiej kategorii. Ta niejasność, brak klarowności, na którą składa się idea monstrialności, jest również widoczna w przypadku pojęcia kobiecości. Analogia ta doprowadza do przeniesienia pejoratywnych konotacji związanych z monstrialnością na pojęcie kobiecości. Łączność ta staje się nawet we współczesnej kulturze jeszcze bardziej uwypuklona, przerysowana, czego przejawem są obrazy występujące we współczesnej kulturze wizualnej, ściślej, głównie w horrorach<sup>251</sup>. Zasadność poruszenia wątku dotyczącego tego właśnie gatunku filmowego wynika z dwóch powodów. Po pierwsze, imponująca ilość postaci kobiecych poddanych „upotwornieniu” oraz „uwstrętnieniu”, po drugie zaś sposób, w jaki owe postacie są konstruowane. Zazwyczaj mają one przerysowane, zniekształcone i/lub wyolbrzymione partie ciała najbardziej charakterystyczne dla płci żeńskiej, na przykład ogromne otwory w rodzaju *vagina dentata*, Są lepkie, mokre, o nieokreślonych kształtach, wydzielają różne substancje. Cieleśność staje się tutaj czymś potwornym, groźnym, niszczyielskim dla pełnego równowagi, racjonalnego świata ducha oraz ludzkiej myśli. Owe postacie występują jako jednoznaczne zagrożenie, które powinno zostać bezzwłocznie zlikwidowane, wyeliminowane ze świata przedstawionego, któremu grozi anihilacja ze strony żeńskiego potwora<sup>252</sup>. W tym miejscu trudno nie zgodzić się z Carolyn Korsmeyer, która pisze, iż „wydaje się niemal, iż horror jako gatunek został stworzony dla uzewnętrznienia obaw związanych z wy-miotem w postaci żarłocznych postaci płci żeńskiej”<sup>253</sup>.

Pojęcie kobiecości w kontekście kategorii wstrętu można również rozpatrywać z perspektywy pary przeciwieństw – życie/śmierć. Kobieta jako bezpośredni „dawca” życia postrzegana jest w sposób pozytywny. Nie bez powodu w wielu kulturach, nie tylko

---

<sup>251</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004, s. 182.

<sup>252</sup> Dobrym przykładem „upotwornienia” sylwetki kobiecej jest film w reżyserii Petera Jacksona *Martwica mózgu*, w którym matka głównego bohatera, po tym, jak zostaje ugryziona przez zmutowanego szczura, zamienia się w potwora, którego żeńskie atrybuty zostają wyolbrzymione oraz poddane „uwstrętnieniu”.

<sup>253</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004, s. 183.

europiejskiej, kobiece bóstwa były czczone właśnie ze względu na możliwość wydania na świat nowego człowieka. Jednak ten proces kreacji ma również drugą stronę. Narodziny bowiem są nieuchronnie związane ze śmiercią. Innymi słowy, dychotomia życie/śmierć jest na stałe wpisana w kondycję ludzką. Dar życia idzie w parze z przekleństwem śmiertelności, dlatego też kobieta, jako bezpośrednia sprawczyni zaistnienia nowego życia, staje się jednocześnie przyczyną, dla której człowiek predystynowany jest do śmierci. Rozważania dotyczące śmierci w odniesieniu do wstrętu prowadzą z kolei do takich pojęć, jak „trup” i „rozkład”<sup>254</sup>. Poza końcem życia oraz strachem przez niego powodowanym, śmierć ewokuje również obrzydzenie za sprawą odniesień do zwłok, które stanowią jeden z ważniejszych obiektów wstrętu. Pojęcie trupa staje się przedmiotem obrzydzenia, głównie ze względu na ścisły związek z pojęciem rozkładu, któremu z kolei bliski znaczeniowo jest „rozpad”. Widok trupa jest zatem widokiem rozpadu, dezintegracji ciała, a więc zaburzeniem pewnego porządku, który właściwy jest charakterystyce pojęcia obiektu.

Analizując kwestię śmiertelności i związaną z nią dychotomię życie/śmierć, należy odwołać się także do zagadnienia doświadczenia granicznego, którego przykładem jest poród. Każde zjawisko związane z pojęciem przekraczania granicy zawiera w sobie aurę tajemniczości oraz magiczności. Podobnie poród wzbudza skrajne odczucia, w tym strach i odczucie odrazy, ze względu na oczywiste asocjacje z płynami ustrojowymi: krwią, płynami owodniowymi oraz śluzem. Liminalność z nimi związana, jak również sama struktura substancji, powoduje odczucie wstrętu. Rozpoczęcie się nowego życia, nowej egzystencji implikuje jednocześnie nieuchronny los w postaci końca życia. W związku z tym seksualność i śmiertelność, jako mające bezpośredni związek ze sobą, stanowią przestrzeń, w której obecność wstrętu jest niezaprzeczalna.

Zetknięcie się dyskursu wstrętu z dyskursem kobiecym i/lub feministycznym, paradoksalnie doprowadziło nie tylko do zainteresowania tą kategorią, lecz do podniesienia wstrętu do rangi pozytywnej wartości estetycznej lub też, jak twierdzi Carolyn Korsmeyer – pozytywnego elementu odbioru estetycznego<sup>255</sup>. By obrzydzenie

---

<sup>254</sup> Zob. L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

<sup>255</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004, s. 175.

stało się wartością dodatnią, potrzeba, zamiast wzbudzania typowych reakcji mizogicznych oraz innych skrajnych i negatywnych emocji, rozsądzić, przełamać aniżeli wzmacniać stare mity i utarte stereotypy. Feministyczna reprezentacja obrzydzenia ma w większości przypadków wymiar polityczny, pozwala bowiem zanegować ustalone i ugruntowane normy wyglądu osobistego opartego na pewnym, specyficznym i co więcej, sztywnym kanonie piękna.

Dyskurs wstrętu zaistniały właściwie dopiero w ramach estetyki współczesnej, w dużej mierze pokrywa się z dyskursem dotyczącym kobiecości. Fakt ten ma swoje uzasadnienie we wciąż jeszcze obecnych w zbiorowej świadomości mitach oraz ciągle oddziałujących, tradycyjnych teoriach filozoficznych, kulturoznawczych i socjologicznych. To, w jakich kategoriach mówi się o wstręcie, jakich kategorii używa się do opisu tego, co wzbudza obrzydzenie, zalega się z kategoriami i pojęciami używanymi w dyskursie kobiecości. Z jednej strony, można uznawać takie zjawisko za jednoznacznie negatywne, świadczące o wciąż obecnych uprzedzeniach oraz pejoratywnych asocjacjach i generowanych przez nie skrajnych emocjach. Jest to sposób widzenia uprawniony. Z drugiej strony, właśnie taka sytuacja otwiera drzwi do akcji zarówno społecznych, jak i artystycznych, generując działania artystyczne, które służą przeciwstawieniu się dyskursowi łączącemu wstręt z kobiecością. W tym przypadku estetyka i sztuka mają zbieżne ze sobą cele i zadania. Estetyka mianowicie szuka nowego, bardziej adekwatnego opisu dla zjawisk związanych z pojęciem kobiecości, natomiast sztuka wprowadza doświadczenie wstrętu na poziom pozytywnego doświadczenia estetycznego, obalając stereotypowe reakcje dotyczące tego, co w kulturze jest uznawane za wstrętne.

### c) Problem tożsamości nieheteronormatywnej

Postmodernizm określany jest jako epoka wieloznaczności oraz wielości i wolności interpretacji. To uwolnienie z ram odnoszących się do funkcjonowania jednego, określonego sposobu rozumienia czy myślenia ma swoje konsekwencje w tym, jak współcześnie rozumiane jest pojęcie tożsamości osobowej. Stała się dla współczesnego człowieka zadaniem, projektem, który trzeba urzeczywistnić. Problem tożsamości jest jednym z ważniejszych w zarysowaniu kontekstu w jakim funkcjonuje obecnie dyskurs płci. Wolność we współczesnym świecie zakłada możliwość wyboru jakiegokolwiek z wielości typów tożsamości, a w związku z tym, iż żadna nie jest tożsamością

dominującą, to każdy wybór jest wyborem na pozór słusznym. Wielość tożsamości, spośród których człowiek może – a nawet lepiej byłoby powiedzieć, musi wybierać, prowadzi do wymieszania się między sobą typów tożsamości oraz nałożenia się na siebie poszczególnych rodzajów. Tożsamość jest więc dokonywaniem jednostkowych wyborów, każdorazowym potwierdzaniem siebie. Jednak nie musi być ono ograniczone do jednego, ustalonego typu tożsamości. Pisał o tym Zbyszko Melosik, wymieniając rodzaje takich hybryd tożsamościowych, których klasyfikacja opiera się na pojęciu różnicy kulturowej<sup>256</sup>. Przykład tożsamości upozorowanej pokazuje, iż w świecie, gdzie zatracone zostają stabilne znaczenia, nie jest w zasadzie możliwe ukształtowanie się jakiegokolwiek realnej, w znaczeniu stałej oraz względnie stabilnej, tożsamości. Taka sytuacja, właściwa czasom postmodernistycznym, jest uważana na normalny, niemal właściwy stan rzeczy.

O ile tożsamość osobowa i jej płynność nie powodują kontrowersji czy oporu, kwestia tożsamości płciowej znajduje się już na przeciwległym biegunie. Problem wykluczenia odnoszący się do pojęcia tożsamości nieheteronormatywnej rozwinęła w swojej koncepcji Judith Butler, tworząc teorię o tożsamości konstruowanej performatywnie<sup>257</sup>, która ma swoje skutki w formach opresji i władzy, wynikających z narzucenia danej kategorii płciowej w akcie performatywnym mającym miejsce już w momencie narodzin człowieka. Badaczka przychyliła się do twierdzenia Michaela Foucaulta – „ujarzmzić ludzi, to wytworzyć w nich >>ja<<”<sup>258</sup>, co stanowi zaprzeczenie dla rozumienia płci kulturowej jako bezpośredniej konsekwencji płci biologicznej. Zatem, zarówno płeć, jak i ciało, które uważane jest za materialną reprezentację płci, jest konstruktem kulturowego dyskursu opartego na dychotomiczności płci. Konstrukcjom ten neguje zasadność i właściwość jakichkolwiek modyfikacji w zakresie płci biologicznej, a co za tym idzie, płci kulturowej oraz ról społecznych wytworzonych przez binarny podział funkcjonujący w jej ramach.

Tak pojęta tożsamość płciowa staje się przyczynkiem do zjawiska opresyjności, a nawet pewnego rodzaju wykluczenia w stosunku do kobiecości z jednej

---

<sup>256</sup> Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009, s. 59.

<sup>257</sup> Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

<sup>258</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 58.

strony, a szeroko pojętej nieheteronormatywności, z drugiej. Ma to ścisły związek z istotą kultury – patriarchalnej i fallocentrycznej, która przyjmując jeden model dualizmu płciowego, ustanawia w jej ramach właściwe i słuszne normy dotyczące wyglądu i zachowania. I tak, odnosząc się do teorii aktu performatywnego w odniesieniu do płci żeńskiej, „rozpoczyna [on] proces wymuszania pewnej dziewczęcości”<sup>259</sup>. Innymi słowy, określając odgórnie płć biologiczną, narzuca się jednocześnie aprobowane przez społeczeństwo sposoby realizacji tejże „dziewczęcości” czy też „kobiecości”, które odrzucają inne bądź sprzeczne z wyznaczonymi przez dominującą kulturę sposoby realizacji własnego „ja”.

Ciało kobiece istnieje w rzeczywistości społecznej, a co za tym idzie, konstruowane jest przez praktyki społeczno-kulturowe, których znacząca część ma na celu rozwijanie i wzmacnianie powszechnego kultu piękna. Pozycja kobiety jest tym bardziej zależna od tych praktyk, że wygląd zewnętrzny stanowi zazwyczaj podstawę do ewaluacji kobiet. Bycie ocenianą staje się niemal modusem bycia, co przekłada się na dychotomiczność postrzegania mężczyzn i kobiet za pomocą formuły „men act, women appear”<sup>260</sup>, co zbliża takie pojmowanie kobiecości do koncepcji panoptikonu<sup>261</sup> autorstwa Michela Foucaulta. Kobieta, będąc pod stałą obserwacją i ewaluacją w kontekście wypełnianych przez nią ról adekwatnych do kobiecej płci kulturowej, sama staje się obiektem samoobserwacji i autoewaluacji. Jednak, specyfika treści tejże roli, właściwej dla płci kulturowej, uniemożliwia kobiecie w pełni zrealizowanie owych standardów, w efekcie czego, po pierwsze, zostaje ona wystawiona na potępiające działania ze strony społeczeństwa, a po drugie zaś, co jest efektem pierwszego, następuje również jej samopotępienie.

Zasady normatywności, sterowane przez ściśle określone wizje płci kulturowych, bazują na kulturze heteronormatywnej i dotyczą zarówno kobiecości, jak

---

<sup>259</sup> J. Butler, *Krytycznie Queer*, tłum. A. Rzepa [w:] „Furia Pierwsza” nr 7, s.45 [za:] E. Banaszek, P. Czajkowski, *Corpus delicti. Rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, Difin, Warszawa 2010, s. 23.

<sup>260</sup> E.M. Schur, *Labeling Women Deviant Gender. Stigma and Social Control*, McGraw-Hill, New York 1984 [w:] *Ucieleśnienia II. Płć między ciałem a tekstem*, red. J. Bator, A. Wieczorkiewicz, IFiS PAN, Warszawa 2008, s. 94.

<sup>261</sup> Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. i posł. opatrzył T. Komendant, Aletheia, Spacja, Warszawa 1993.



i męskości. Jak zauważa Erving Goffman: „[k]ażde społeczeństwo ustanawia własne sposoby kategoryzowania ludzi, a przedstawiciele poszczególnych kategorii wyposaża w zestaw atrybutów uchodzących za ich cechy typowe i naturalne”<sup>262</sup>. W kulturze, która ma wbudowany w siebie mechanizm kategoryzowania i opisywania, co nieuchronnie prowadzi do oceniania, rozbieżność między płcią biologiczną a kulturową jawi się jako aberracja, bowiem prowadzi do zachwiania i zburzenia tych kategorii, klasyfikacji, na których opiera się całe życie społeczne, jego zasady.

Jeszcze większy problem, wynikający z klasyfikacji ze względu na płeć oraz idącą z nią w parze męską, heteroseksualną hegemonią, pojawia się w momencie próby określenia tożsamości, która wymyka się podziałowi w obrębie normatywności uznawanej za dominującą. Chodzi mianowicie o tożsamość osoby nie heteronormatywnej, zarówno płci męskiej, jak i kobiecej. Większą stygmatyzacją obłożna zostaje jednak tożsamość nie heteronormatywna męska, ze względu na rozleglejszą, bardziej aktywną rolę, którą powinien wypełniać mężczyzna pojmowany według fallocentrycznej kultury. Ma to ścisły związek z tym, jaki obraz męskiego ciała jest kreowany przez współczesną kulturę. Ciało męskie bowiem jest przez kulturę „produkowane jako ciało energiczne, sprężyste, silne, dające wsparcie, zawsze gotowe do działania (...)”<sup>263</sup>. W sytuacji, kiedy cielesność tych restrykcyjnych standardów nie spełnia, przestaje również spełniać kryteria do bycia „męskim”. Jeśli natomiast manifestacja tak przedstawionej cielesności łączy się z przeciwstawieniem się roli społecznej, właściwej dla płci biologicznej, powoduje to zawieszenie tej osobowości pomiędzy dwiema tożsamościami: męską i kobiecą. Nie jest to tożsamość kobieca ze względu na brak posiadanych odpowiednich organów płciowych. Nie jest również tożsamością męską, bowiem nie wypełnia przypisanych do niej ról społecznych. Taka tożsamość, burząca swoją transgresywnością zastany ład, zostaje określona jako queerowa, odmienna, ewokująca inne, pejoratywne znaczenia, takie jak dziwaczna czy „kuriozalna”. Queerowość, rozumianą jako przekraczającą to, co nie powinno zostać przekroczone, jako lekceważącą ustalone granice, można usytuować

---

<sup>262</sup> E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, GWP, Gdańsk 2005, s. 31 – 33.

<sup>263</sup> *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem a tekstem*, red. J. Bator, A. Wieczorkiewicz, IFiS PAN, Warszawa 2008, s. 316.

w kontekście teorii dotyczącej dychotomii brudu i czystości autorstwa Mary Douglas<sup>264</sup>. Oddzielając to, co czyste, od tego, co nosi znamiona brudu, wskazuje na to, jak pojmowany jest brud w kulturze. Ma on wiele punktów stykowych z pojęciem nieheteronormatywności, jako że oba zjawiska dotyczą wyłamania się spod rygorów ustanowionych przez społeczeństwo zasad i norm. To, co brudne, określane jest jako nieczyste, a zatem niewłaściwe, zagrażające porządkowi, jako coś, co jest nie na miejscu. Co więcej, brud w kontraście do czystości ewokuje pejoratywne odczucia nie tylko na poziomie psychicznym, ale także somatycznym. Wzbudza bowiem wstręt. Ta cecha również jest właściwa dla zjawiska nie heteronormatywności, jako że właśnie ten rodzaj przekroczenia granic jawi się jako niedopuszczalny i zostaje zepchnięty do strefy tabu, gdzie znajduje się to, co określa się mianem obrzydliwego.

Zbyszko Melosik w pracy pt. *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant* opisuje z nieco innej perspektywy problem męskiej tożsamości. Perspektywa ta przewiduje bycie mężczyzny w sytuacji dość kłopotliwej, w kontekście zmiany jego statusu społecznego. Jak sam autor pisze: „W przeszłości pozycja społeczna mężczyzny była niemożliwa do podważenia już choćby przez fakt, iż podejmował on decyzje „poważne” i „decydujące” (...)”<sup>265</sup>. W kulturze postmodernistycznej uległo to jednak zmianie, którą można określić jako rozmycie czy też zaciemnienie. Chodzi mianowicie o zmiany jakie zaszły w kulturowym postrzeganiu płciowości i w jej materialnych reprezentacjach. Powstaje zatem pytanie: Jak te dwa czynniki mogą wpływać na odbiór męskości i mężczyzny w kulturze, oraz czy pewien model (jeden z dwóch opisywanych przez Melosika) męskości nie jest piętnowany oraz podlegający uwstrętnieniu?

Transformacja mężczyzny dotyczy tak jego cech zewnętrznych, jak i poczucia własnego „ja”. Ma to swoje źródło w jednej z cech współczesnej kultury, a mianowicie w jej supermarketyzacji. Ideologia konsumpcji, będąca jej następstwem, kojarzona ze światem kobiecym, zaczyna przebijać się do świata męskiego. Wejściem w błędny krąg pragnienia i satysfakcji związany z materialnym zaspokajaniem apetytu na materialne dobra, które pozwalają wykreować pożądany wizerunek, powoduje, że mężczyzna zaczyna

---

<sup>264</sup> Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bocholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

<sup>265</sup> Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Impuls, Kraków 2010, s. 141.

tracić swoje dotąd niezbywalne przymioty w postaci decyzyjności, niewzruszoności i stabilności.

Co za tym idzie, męskość zaczyna rozmywać się oraz kierować w stronę kobiecości. To kobieta bowiem zawsze jawiła się w kulturze jako zmienna, niestabilna, nieprzewidywalna. Jej działanie było podyktowane chwiejnymi emocjami. Takie zachowania można, zdaniem Melosika, zaobserwować obecnie w przypadku mężczyzn. Są one sprzeczne z zakorzenionym w kulturze i obowiązującym wzorcem męskości jako ostoi powagi, stanowczości oraz podejmowania decyzji za pomocą logicznego rozumowania. Zmiana w zachowaniu, a także społecznym wizerunku mężczyzny powoduje dysonans między tym, co jest, a tym, co być powinno, i prowadzić może do problemów związanych z tożsamością osobową.

Innym zjawiskiem, związanym również z konsumpcyjnym charakterem współczesnej kultury, jest zmiana w postrzeganiu męskiej cielesności. W dychotomii męskość/kobiecość to właśnie kobiecość była kojarzona ze zmysłowością i cielesnością. To kobieta posiadała ciało, które było przedmiotem oceny męskiego oka. Teraz natomiast do strefy panoptikonu dołączył również mężczyzna. Nagle zaczął posiadać ciało, nie będąc tylko umysłem. Jego tożsamość nie zawiera już tylko *psyche*, lecz dołączyła do niej również *soma*. Jego ciało stało się przedmiotem oglądu, i to nie tylko ze względu na jego potencję w postaci siły fizycznej oraz możliwości reprodukcyjnych, lecz także w kontekście jego walorów estetycznych. Męskie ciało niejako wyszło z cienia kobiecej urody i stało się, na równi z ciałem kobiecym, przedmiotem surowej oceny społeczeństwa. Dlatego na współczesnym mężczyźnie zaczyna ciążyć presja wpasowania się w nowe standardy estetyczne skrojone dla płci męskiej. Jak pisze Melosik, „mężczyzna jest ofiarą >>mitu piękna<<”. Tak, jak od wieków ofiarą tą była kobieta, od której oczekuje się sprostania licznym normom dotyczącym wyglądu, tak teraz te same mechanizmy zaczynają kierować męską częścią populacji. Tak samo, jak w przypadku kobiet, próby kontrolowania własnej cielesności przynoszą bardziej lub mniej satysfakcjonujące skutki. W związku z tym można również w sposób uprawniony mówić o emocjach towarzyszących obu płciom związanych z sytuacją niepowodzenia w dopasowaniu się do oczekiwań ze strony kultury. Frustracja ta jest tym większa, że wyżej wspomniane oczekiwania przenoszone zostają na grunt zawodowy. Innymi słowy, wygląd mężczyzny zaczyna być obecnie jednym z istotniejszych czynników w sytuacji ubiegania się

o stanowisko lub awans. Zatem konstrukcja męskości, do tej pory niezachwiana, zaczyna poddawać się fluktuacji znaczeń i traci swoją stabilność. Niektórzy upatrują w tym zjawisku przyczyny w postaci feminizacji kultury, co jednak kłóci się z większością teorii mówiących o wciąż trwającej kulturze patriarchalnej opresji. Argumentem wysuwany na poparcie takiego stanowiska jest między innymi fakt, iż współczesny konsument (płci męskiej) „posiada sprzeczne motywy, pragnienia i fantazje”<sup>266</sup>. Dodatkowo, w związku ze zmianą pozycji kobiet na polu ekonomicznym i zawodowym, mężczyzna traci konieczność bycia zorientowanym na zapewnienie rodzinie dogodnego życia. Nie musi już być jednostką odpowiedzialną za czyjeś losy czy dobrobyt. W zamian za to może poświęcić swój uzyskany wolny czas na rozrywkę i zabawę oraz porzucić postawę powagi i stateczności. Wizerunek takiego mężczyzny coraz bardziej przybliża się do wizerunku, który przypisany jest kobiecie.

Przykłady takich przemian w postrzeganiu męskości można zauważyć na gruncie męskiej mody. Istnieje bowiem zjawisko projektowania ubrań dostosowanych dla obu płci, czyli *unisex*, jakie można zauważyć również w przypadku perfum, które to przodowały w tymże trendzie. Moda męska uczestniczy w „procesach decentracji, fragmentaryzacji i inscenizacji męskiej tożsamości”<sup>267</sup>. Oznacza to, że staje się ona coraz bardziej płynna, podatna na szybkie, dość gwałtowne zmiany znaczeniowe. „Ma się wrażenie, że pozwala być kimś innym i każdym”<sup>268</sup>. W tym miejscu potwierdza się waga problemu dotyczącego mnogości tożsamości we współczesnym świecie. To zjawisko, będące niejako znakiem obecnych czasów, posiada zalety, jeśli spojrzeć na nie tylko powierzchownie. Daje bowiem możliwość kreowania, projektowania siebie, swojej tożsamości, nie będąc ograniczonym do jednego, z góry narzuconego schematu. Jednak, analizując problem dokładniej, można wysunąć inne wnioski. Biorąc pod uwagę ową możliwość zmian w ramach tożsamości osobowej jednostki, widać, że jest ona w dalszym ciągu ograniczona przez silnie oceniające społeczeństwo. Możliwość wyboru tego, co składa się na tożsamość człowieka, zostaje zanegowana w momencie, w którym urzeczywistniona zmiana nie przystaje do obowiązujących norm. Tym samym

---

<sup>266</sup> Ibidem., s. 143.

<sup>267</sup> Ibidem., s. 155.

<sup>268</sup> Ibidem.

przyzwolenie na konstruowanie własnego „ja” według własnych, indywidualnych upodobań i odczuć, istnieje tylko w założeniu, w teorii nie pokrywającej się z jej praktycznym zastosowaniem. Można stwierdzić, iż współczesna kultura nosi znamiona schizofreniczności. Z jednej strony, ze względu na popychanie społeczeństwa do ciągłego wybierania, a na podstawie tychże wyborów stwarzania siebie, swojej tożsamości. Z drugiej jednak strony, istnieje szereg wyborów, które nie są akceptowane, a nawet dozwolone, by je realizować. Tutaj pojawia się kwestia, zasygnalizowana już we wcześniejszych fragmentach, a mianowicie problem osób, których realizacja tego, kim się czują, nie znajduje się w zakresie działań dopuszczalnych. W związku z tym owe jednostki, pragnąc dopasować zachowanie oraz wygląd zewnętrzny do tego, w jaki sposób się samookreślają, napotykać wrogość, niechęć oraz działania wykluczające, mające swoje podłoże w takich emocjach, jak strach czy też wstręt. Odczucie strachu związane jest z faktem, że dany sposób wyrażania własnego „ja” jest obcy w stosunku do tego, co tradycyjne, co zwyczajne. Natomiast wstręt pojawia się w momencie, kiedy zostaje przekroczona pewna umowna granica. Innymi słowy, wstręt powodowany jest zjawiskiem transgresji. W wypadku manifestacji tożsamości, która odbiega od normy, występuje zarówno lęk przed obcym, jak i wstręt przed tym, co niewłaściwe, co nie powinno mieć miejsca ze względu na wyjście poza ustanowione ramy.

Strategie kobiecości i męskości, które odbiegają od narzuconych przez opresyjną kulturę norm, mają swoje odwzorowanie w sztuce, stanowiącej formę nieraz drastycznego oporu wobec nich. Artyści, eksperymentując z własną tożsamością płciową i kulturową, manifestują swój sprzeciw i bunt wobec zastanych wzorców dotyczących wyglądu i zachowania istniejących w ramach dualistycznej i jednocześnie heteronomicznej płciowości.

Jednym z przykładów dogłębnego zaangażowania w walkę przeciw kategoryzowaniu ze względu na płeć oraz formowaniu nierealistycznych norm dotyczących performatywności ciała jest francuska artystka Orlan, która określając swoją działalność jako *carnal art* – sztuka cielesna, przekształciła swoje życie w projekt artystyczny. Punktem wyjścia jej twórczości artystycznej jest właśnie namysł nad tym, jaki jest status kobiety we współczesnym dyskursie społecznym, politycznym i religijnym. Jej sztuka jest formą manifestu wobec zastanych stereotypów kobiecego piękna, zarówno odnoszących się do czasów współczesnych, jak i do minionych epok. Jest buntem

przeciwko traktowaniu kobiecości jako czegoś na kształt dodatku do męskości, uważanej za kategorię nadrzędną. Kobiecość w takim pojęciu jawi się jako nieobecna, a w najlepszym przypadku relacyjna w stosunku do męskości. Nie jest w stanie funkcjonować poza sferą męskości, ponieważ jest jej suplementem.<sup>269</sup> Męskość stanowi bowiem „fantazmatyczne miejsce przestrzeni społecznej”<sup>270</sup>, gdzie kobiecość pełni rolę uzupełnienia, jest niesamodzielna. Niesamodzielność ta przejawia się w skrępowaniu kobiecości poprzez narzucone zasady odnoszące się do sposobu bycia – wyglądu i zachowania.

Całościowa przemiana Orlan, rozpoczęta w wieku jej czterdziestu lat, ma wymiar totalny. Zmiany zachodzą zarówno na polu fizycznym – czego dowodem są liczne operacje, którym Orlan się poddaje, jak i na polu psychicznym, bowiem Orlan korzysta z psychoterapii. Zatem rezultatem projektu artystki jest stworzenie całkiem nowej tożsamości, która wpasowywałaby się w największym stopniu w funkcjonujący w życiu społecznym kanon kobiecości. Artystka, jako kreator swojej nowej tożsamości, posługuje się wizerunkami wzorców kobiecego piękna z minionych epok, takich jak „Narodziny Wenus” Botticellego czy „Mona Lisa” Leonarda da Vinci, posługując się również wzorcami współczesnymi. Jednak, efektem tych zamierzeń nie jest wcale osoba, która urzeczywistnia pozaczasowe standardy piękna. Jej ciało nie jest piękne, w znaczeniu takim, jakie powinno być, w odniesieniu do estetycznego „ideału”. To, jak wygląda Orlan w trakcie procesu przemiany, nie może zostać określone w kategoriach pięknego wyglądu. Rezultat, jaki artystka osiągnęła, świadomie dążąc do wyglądu wykreowanego przez stulecia i uchodzącego za kanon, może być raczej postrzegany jako parodia, która jest jednocześnie formą sprzeciwu i oporu w stosunku do absurdalnej i nierealnej wizji kobiecości.

Warto zwrócić uwagę, iż nie tylko efekt poszczególnych stadiów przemiany nie wpasowuje się w ramy estetycznego ideału, nawet, można powiedzieć, znajduje się po jego przeciwległej stronie. Chodzi mianowicie o pewne elementy performansu, którym są odpady pooperacyjne. „Szósta z jej operacji miała efekt uboczny w postaci ołtarzyków zawierających krew, tkankę tłuszczową, gaziki operacyjne umieszczone

---

<sup>269</sup>Zob.[http://transfuzja.org/pl/artykuly/artykuly\\_teksty\\_opracowania/czy\\_gej\\_jest\\_mezczyzna\\_przyczynki\\_d\\_o\\_teorii\\_postplciwosci.htm](http://transfuzja.org/pl/artykuly/artykuly_teksty_opracowania/czy_gej_jest_mezczyzna_przyczynki_d_o_teorii_postplciwosci.htm) [dostęp: 25.03.2018].

<sup>270</sup> Ibidem.

w zabezpieczającym płynie i za kuloodporną szybą. Ołtarzyki te nazywane są ‘relikwiami’. Każda zawierała 20 gramów ciała, a ubocznym celem operacji było stworzenie tak dużej ilości ołtarzy, jak to było możliwe<sup>271</sup>. Fakt, iż przedmioty te nie tylko były widoczne na nagraniach, które później odtwarzano podczas wystaw, ale też zostały zaprezentowane w kategoriach sakralnych, implikuje przeciwstawienie się banicji, jakiej podlega interior ciała, postrzegany jako sfera zakazana, a nawet nieistniejąca, a tym bardziej nie mająca w dyskursie dotyczącym cielesności nic wspólnego ze sferą sacrum. To oddaje charakter również wcześniejszych prac Orlan, która wykorzystuje wizerunki świętych, nadając im charakter erotyczny, niekiedy pruderyjny<sup>272</sup>. Zabieg ten ma na celu desakralizację wizerunków kobiecych i jednocześnie odsłonięcie ich kobiecości i cielesności. To, do czego dąży Orlan w swojej twórczości, to ukazanie odbiorcom, widzom jej własnego spektaklu – ciała, które uwolnione zostaje od samookreślającej się i ostatecznej fizyczności, i powołanie do życia płynnych soma i tym samym płynnej tożsamości. Ciała, które opiera się kategoryzacji, schematyzacji i formom sprawowania nad nim odgórnej władzy, oraz podmiotowości, którą można określić jako samookreślającą się *homo creatus*.

Innym przykładem działań artystycznych, choć mniej kontrowersyjnych i szeroko zakrojonych, jest twórczość Helen Chadwick. Jej prace można usytuować w kontekście refleksji nad seksualnością, płciowością, jak również feminizmem. Na szczególną uwagę zasługuje wystawa „Féminin-Masculin”, która była częścią dużej wystawy w Paryżu, pod tym samym tytułem<sup>273</sup>. Już sam tytuł zdradza po części ogólną tematykę wystawionych dzieł. Chodziło bowiem o dyskusję w zakresie binarnych opozycji, które nieodłącznie kojarzą się z jedną najbardziej podstawową: kobieta/mężczyzna. Refleksji zostały poddane takie pary przeciwieństw, jak: natura/kultura czy duch/ciało. Zamiarem twórców było zaś zakwestionowanie zasadności tychże podziałów w kontekście ludzkiej tożsamości, a także płciowości. Odnosząc się do tej drugiej, zamiarem artystów było również ukazanie, w jaki sposób erotyzm i płciowość stanowią część rozwoju sztuki współczesnej.

---

<sup>271</sup> J. Krawczyk, Transgresyjna Sztuka Orlan, *Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi*, [w:] „Pismo krytyki artystycznej”, nr 37, rok 2004, Zob.<https://archive.li/MFNvf>. [dostęp: 22.03.2018].

<sup>272</sup> Zob. <https://zuloartifiziala.wordpress.com/2012/08/29/w-pogoni-za-idealem-kobieta-cyborg/> [dostęp: 22.03.2018].

<sup>273</sup> P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2001, s. 17.

Cała wystawa była niejako efektem inspiracji inną wystawą – „Eros”, z 1959 roku, której autorami byli André Breton oraz Marcel Duchamp. Ich artystyczne przedsięwzięcie miało za zadanie ukazać surrealistyczną wizję seksualności. Tym, co wspólne dla obydwu wystaw, jest pewna konkretna wizja seksualności oraz erotyzmu, która zakłada jej wywrotową, transgresywną wartość.

Prace Chadwick obecne na tej wystawie miały postać dwunastu rzeźb. Ich zadaniem było ukazać sztukę XX-wieczną w świetle problematyki różnicy płciowej i pozostałych zagadnień związanych z płcią i seksualnością. Można powiedzieć, że prace te przyjęły postać konfrontacji dwóch wizji cielesności i płciowości: tradycyjnej, ugruntowanej w kulturze, oraz tej będącej efektem metody eksperymentatorskiej. Proponują one „przekraczanie granic płciowego zróżnicowania, swobodną manipulację znakami płci oraz złożone, metaforyczne wyobrażenie seksualności”<sup>274</sup>. Przykładem realizacji takich założeń jest chociażby praca pod tytułem „L’Origine du monde”, która wykorzystuje mniej lub bardziej bezpośrednie odniesienia do kobiecych i męskich organów płciowych<sup>275</sup>. Zamierzeniem Chadwick nie było skonstrastowanie obu materialnych realizacji płci, ale pokazanie ich komplementarności, analogiczności, podobieństwa. Jej działalność artystyczna z jednej strony stoi bliżej kobiecości, wymyka się bowiem fallocentrycznemu, logocentrycznemu, panowaniu języka<sup>276</sup>. Z drugiej jednak strony polega na dążeniu do połączenia dwóch światów: męskiego i kobiecego, oraz do zburzenia bardzo mocno zarysowanej przez kulturę granicy pomiędzy płciowością i seksualnością, a tym samym tożsamością, obu płci.

Badania nad płciowością oraz nad stosunkiem do niej, który widoczny jest zarówno w dyskursie dotyczącym płci biologicznej i kulturowej, jak i w wykluczających i deprecjonujących działaniach będących konsekwencją owego dyskursu, są wyrazem potrzeby zmiany w postrzeganiu i reakcji na wszelkie zjawiska nie normatywności w odniesieniu do kwestii cielesności oraz płciowości. Reakcje artystów mają niemały udział w tym procesie. Chodzi mianowicie o rozsądek wewnętrzny systemu zasad i norm dotyczących wyglądu i zachowania, który bazuje na płciowej dychotomii

---

<sup>274</sup> Ibidem., s. 19.

<sup>275</sup> Ibidem.

<sup>276</sup> Ibidem., s. 17.



stworzonej na podstawie heteronormatywnej, męskiej dominacji. Wychodzenie poza bezpieczną i jednocześnie jedyną dopuszczalną sferę wartości, jawiące się jako pogwałcenie zasad, jako coś niedopuszczalnego, wzbudzającego protest, negację, jest zamierzonym eksplorowaniem tego, co dziwaczne, kuriozalne, niesmaczne, nieestetyczne i obrzydliwe. Ważne jest, że właśnie takie działanie transgresywne jest szansą dla przełamania mocno osadzonych w kulturze, negatywnych asocjacji związanych ze zjawiskami znajdującymi się poza ustaloną normą. Poprzez zagłębianie się w ludzką cielesność, w jej mięsność, poprzez grę z konwencjami płci oraz ich łamanie jest możliwa walka z klasyfikującym systemem funkcjonującym w kulturze. Polem walki o nieuwarunkowaną cielesność, jest właśnie wstrętne, namacalne i doświadczane wszelkimi zmysłami ciało, które kultura oparta na sztucznie wykreowanych wizjach ciała stara się za wszelką cenę wyrugować.

## 2. Pojęcie i problem abiekcji w kulturze

Od połowy XX wieku zauważalny stał się wzrost zainteresowania, zarówno na polu teorii, jak i praktyki, kwestią cielesności. Ciało nie jest już postrzegane wyłącznie jako maszyna czy też fizjologiczne narzędzie, którym włada umysł, lecz zaczęło być pojmowane jako część całości, jaką jest człowiek. Porzucenie kartezjańskiego modelu myślenia opartego na psychofizycznym dualizmie skutkuje jednocześnie nowym sposobem rozumienia i opisywania podmiotu. Jak pisze Anna Wiczorkiewicz na temat kultury ucieleśnionej: „Zwrócenie się ku cielesności pozwala mówić w sposób kompleksowy o doświadczaniu, o działaniu, o rozumieniu – w istocie wiąże w jedno te aspekty egzystencji”<sup>277</sup>. Można zatem stwierdzić, iż dyskurs dotyczący cielesności pokazuje nowe ścieżki, którymi może prowadzić rozumienie kondycji ludzkiej. W związku z przemianami zachodzącymi w ówczesnej rzeczywistości kulturowej, którym można nadać miano hiperestetyzacji oraz anestetyzacji, widoczne stało się pragnienie porzucenia hołdu piękna i ładności na rzecz negatywnych wartości estetycznych. Ów przesyt pięknem spowodował pojawienie się tendencji odwrotnej – skierowanie się ku temu, co nie jest ładne, a wręcz temu, co określane jest jako brzydkie i niepokojące, a tym samym autentyczne. Repliką na wszechobecne upiększanie otoczenia zdaje się być działanie transgresyjne, wkraczające w obszar estetyki szoku, aż wreszcie estetyki wstrętu, czyli *abject art*. Przyczyny tego

---

<sup>277</sup> A. Wiczorkiewicz, *Kultura ucieleśniona [w:] Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka 1/2009*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2009, s. 5.

stanu rzeczy Monika Bakke upatruje w melancholii, która związana jest z kryzysem porządku symbolicznego<sup>278</sup>, o czym pisał wcześniej Jean Baudrillard, odwołując się do pojęcia symulaków. Zauważa ona pragnienie poszukiwania autentyczności w świecie, którą to podmiot znajduje w sobie samym, a ściślej, w swojej cielesności, która jest „najlepszym świadkiem wszystkiego, co dzieje się z podmiotem, bowiem jest podmiotem”<sup>279</sup>.

Fascynacja cielesnością pojmowaną jako wartościowe źródło wiedzy o podmiocie zaczęła się już przy okazji psychoanalizy. U Jacques’a Lacana i Zygmunta Freuda widoczne było bowiem odrzucenie kartezjańskiego modelu podmiotu jako sztucznego złączenia *res extensa* i *res cogitas*, w którym rzecz myśląca jest nośnikiem podmiotowości per se. Podmiot zaczął być traktowany jako nierozdzielna jedność ciała i umysłu, oddziałujących na siebie wzajemnie. Owa filozoficzna oraz kulturowa rewaloryzacja ciała, wraz z wcześniej wspomnianym transferem analiz estetycznych z wartości łagodnych na ostre – wzniosłość, brzydotę, grozę czy niesamowitość, ma swoje konsekwencje w rosnącym zainteresowaniu badaczy tymi pierwiastkami cielesnymi, które budzą niepokój, zaburzają obraz ciała ludzkiego pojmowanego jako możliwe do kontrolowania oraz funkcjonującego w sposób przewidywalny.

Dziełem, które najdobitniej wpisuje się w rozważania dotyczące ludzkiej cielesności, jest bez wątpienia *Fenomenologia percepcji* Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Od początku do końca jego badania wiodą drogą naznaczoną cielesnością i jej znaczeniem. I choć jego metoda badawcza oparta jest w dużej mierze na polemice z różnymi koncepcjami dotyczącymi problematyki ciała, to nie poprzestaje on tylko na krytyce, ale również przedstawia swoją wizję podmiotu, stanowiącą niejako kompromis pomiędzy materializmem a idealizmem. Opowiadając się za anty-redukcjonizmem oraz uznając cielesność za motyw przewodni swojej filozofii, wysuwa tezę, iż o człowieku nie można mówić inaczej niż jako o podmiocie wcielonym<sup>280</sup>. Ciało staje się kluczowe, zarówno z punktu widzenia epistemologicznego, stanowiąc punkt odniesienia dla wszelkich

---

<sup>278</sup> M. Bakke, *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000, s.31.

<sup>279</sup> Ibidem., s. 32.

<sup>280</sup> Zob. M. Merleau – Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Altheia, Warszawa 2001.

procesów poznawczych, jak i ontologicznego, świadomość wcielona jest naszym sposobem „bycia w świecie”, albo też narzędziem „bycia ku światu”. Podobnie jak Merleau-Ponty, opozycyjne do wszelkich dualizmów czy też redukcjonizmów stanowisko wypracował Jean Paul Sartre, podejmując kwestię podmiotowości ludzkiej. W swojej filozofii egzystencjalnej, której założenia rozwinął w pracy *Byt i nicość*, porusza tematykę cielesności. Ciało jest przez niego ujęte jako punkt widzenia świata bezpośrednio, nierozdzielnie związany ze świadomością, jako punkt odniesienia do naszego bycia w świecie<sup>281</sup>. Tak, jak w przypadku Merleau-Ponty’ego, mamy do czynienia z koncepcją podmiotu wcielonego, bowiem, jak twierdzi Sartre, człowiek stanowi jedność psychofizyczną i każda próba oddzielenia sfery psychicznej od sfery fizycznej musi zakończyć się niepowodzeniem, czyli po prostu rozpadem podmiotu. Filozof mówi wręcz o konieczności bycia w świecie podmiotu jako przypadkowej formy, która przybiera konieczność podmiotowej przypadkowości. Innymi słowy, tak samo, jak nie można uciec, zrezygnować z bycia wrzuconym w świat, mówiąc językiem Heideggera, tak również nie jest możliwa ucieczka od naszej koniecznej perspektywy patrzenia i poznawania świata, czyli perspektywy cielesnej. Co więcej, jak wyraża się Sartre, ciało nie jest żadnego rodzaju dodatkiem do duszy, lecz „stałą strukturą mojego bytu oraz stałym warunkiem możliwości mojej świadomości, jako świadomości świata i jako projektu transcendującego w kierunku przyszłości”<sup>282</sup>.

Perspektywa cielesna to bardzo częsty temat, który eksploatowany jest nie tylko na polu filozoficznym, ale także, od jakiegoś czasu bardzo intensywnie, na polu sztuki współczesnej. Dekonstrukcja ciała i cielesności stanowi ważny motyw zarówno polskiej, jak i zagranicznej sfery sztuki już od lat 60. W związku ze specyfiką ludzkiej cielesności, uwidaczniającej się w dwojakim stosunku do ciała – z jednej strony bowiem, posiadamy ciało, jako coś, co nam służy, jako narzędzie, a z drugiej strony, my sami jesteśmy tym ciałem, jako jednostka psychofizyczna – kwestia cielesności rodzi problemy. Problemem jest zarówno opisywanie ciała, jak i stosunek do niego. Cielesność jest tematem niewygodnym ze względu na to, iż ciało uwikłane jest w kontekst konwencji kulturowych i estetycznych. Jednak to właśnie ono jest podstawowym obszarem definiowania ludzkiej tożsamości. Pytanie o naszą tożsamość, o nasze „ja” jest

---

<sup>281</sup> Zob. J.P. Sartre, *Byt i nicość*, tłum. J. Kielbasa, Zielona Sowa, Kraków 2007.

<sup>282</sup> Ibidem., s. 416.

jednocześnie pytaniem o nasze ciało<sup>283</sup>. Roland Barthes, akcentując znaczenie cielesności dla naszej samowiedzy, jako jednostek i jako społeczeństw, pisze, iż: „Nie jest ono (...) obiektem wiecznym wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie, a w konsekwencji jesteśmy skazani na pytania, czym jest nasze własne ciało, nasze – ludzi współczesnych, tkwiących w społeczeństwie”<sup>284</sup>. Rozważania dotyczące cielesności są zarówno domeną filozofii, jak i sztuki współczesnej, która stawia sobie za cel między innymi analizę i krytykę mechanizmów dyscyplinujących ciało. Specyfika sztuki współczesnej, istotna dla problemu cielesności, polega na nieodwoływaniu się do tradycyjnie pojmowanych wartości estetycznych lub też w ogóle braku wartości estetycznych w dziełach. To, co widoczne w sztuce współczesnej, to wartości inwersyjne, wykorzystanie prowokacji, szoku oraz wywołanie u odbiorcy poczucia głębokiego dysonansu, jak również dążenie do przełamywania wszelkich tabu, które związane są z cielesnością. Bardzo często artyści wywołują w samych sobie lub/i w odbiorcach graniczne formy doświadczenia. Ciało staje się polem doświadczeń transgresyjnych, jako otwarte, nieopanowane, które utraciło swoje ścisłe, narzucone przez europejską kulturę, ramy<sup>285</sup>.

Wbrew pozorom, nasze ciało, które nam samym powinno być najbardziej znane i przez nas oswojone, w gruncie rzeczy może przybierać formę czegoś dla nas obcego i nieokiełzanego. Niekiedy konfrontacja z ciałem przybiera formę traumatycznych przeżyć, doświadczeń, których człowiek nie chce doznawać. Z tego właśnie powodu, jak zauważa Andrzej Marzec, (...) potwory pokazywane w horrorach potęgują uczucie strachu u widzów za pomocą fizjologii – są lepkie, mokre, o nieokreślonych kształtach, wydzielają gazy, ślinią się i wydalają różne substancje”<sup>286</sup>. Cielesność jest zatem demonizowana oraz uwstrętniana. Ze względu na to, iż podmiotowość ludzka czyni swoim fundamentem ciało

---

<sup>283</sup> I. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90, Sic!*, Warszawa 2002, s. 16.

<sup>284</sup> Barthes R., *Encore le corps* „Critique” 424, 1982, [za:] I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90, Sic!*, Warszawa 2002, s. 15.

<sup>285</sup> J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, Routledge, New York, London 1990, s. 79 – 141.

<sup>286</sup> *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Wydawnictwo Naukowe UAK, Poznań 2012, s. 53.

kompletne, posiadające jasną do określenia i nienaruszoną formę, odrzucając tym samym wszystko to, co jest sprzeczne z taką właśnie wizją ciała, neguje swoje cielesne funkcje, postrzegając je jako plugawe i zagrażające idealnemu, czystemu modelowi cielesności. Wszystko to, co nie mieści się w jego ramach, zostaje zepchnięte w obszar nieczystości i wstrętności. W obszar odrzuconego, czyli abiektu.

Pojęcie to staje się bardziej zrozumiałe, kiedy usytuujemy je w szerszym kontekście historycznym ewolucji w pojmowaniu ciała. W tym miejscu należy zaznaczyć, iż obraz ludzkiego ciała jako przedmiotu wstrętu nie jest bynajmniej domeną czasów współczesnych. Już w czasach antycznych i średniowiecznych widoczna była tendencja do deprecjacji ciała oraz upatrywania w nim wyłącznie obiektu budzącego obrzydzenie. Choć wydawać się mogło, że czasy antyku były okresem niemalże kultu ciała, ze względu na podziw, jakim darzono jego idealne proporcje, to jednak cielesna powłoka była czymś jakościowo niższym od ludzkiej duszy. Z tego względu w antycznej mitologii nie brakuje postaci negujących ideę ciała pięknego i proporcjonalnego. W ludzkich wyobrażeniach pojęcie wstrętności nie było samodzielną kategorią, towarzyszyło pojęciu potworności, czego przykładem są liczne człekopodobne istoty w mitologii greckiej<sup>287</sup>.

W wiekach średnich ciało również pozostawało w pozycji mało uprzywilejowanej. Posługiwano się wówczas obrazem ciała jako wzgardzonego, potępionego i upokorzonego. Ostry podział na duszę i ciało skutkował tym, iż jedyną drogą do zbawienia duszy (jako, rzecz jasna, jakościowo wyższej od ciała) była pokuta cielesna. Ciało, będąc „wstrętnym ubiorem duszy”, jak wyraził się papież Grzegorz Wielki<sup>288</sup>, było jedynie przeszkodą do osiągnięcia doskonałości moralnej, zwodziło ono bowiem człowieka na ścieżkę zmysłowych pokus. Wstrętność ciała nie była związana bezpośrednio z jego fizjologią, która jawiła się jako wstrętne. Bardziej chodziło o powiązanie wstrętności i brzydoty ze złem i brzydotą natury moralnej. Stąd też obecność wizerunków rozkładającego się, gnijącego ciała, budzącego zarazem przerażenie i odrazę<sup>289</sup>. Taki stosunek do cielesności widoczny był nawet później,

---

<sup>287</sup> Do takich przykładów zaliczyć można zarówno Cyklopa, Minotaura czy Hekatonchejrów, ze względu na występujące zaburzenia w proporcji ciała oraz odchylenia w ilości, bądź jakości części ciała.

<sup>288</sup> J. Le Goff, N. Troung, *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2006, s. 7 – 8.

<sup>289</sup> Jednym z obrazów przedstawiających taki wizerunek ciała jest: „Przechadzka kochanków, Śmierć i Lubieżność” (XVIw.)

w XVIII wieku, kiedy to częstym motywem sztuki był Hiob pokryty ropiejącymi ranami czy też ofiary ospy. Przedstawienia te obrazowały negatywny stosunek do ciała, a tym samym do życia, które było „zakamuflowaną śmiercią”<sup>290</sup>. Warto też zaznaczyć, iż percepcja trupa, gnijącego ciała oscylowała pomiędzy dwiema skrajnymi odczuciami: odczuciem wstrętu wywołanym cuchnącą, ewokującą śmierć materią z jednej strony, a czcią i uwielbieniem z drugiej, co miało swoje uzasadnienie w wizerunkach cierpiącego, poranionego Jezusa, który poświęcił swoje ciało dla człowieka<sup>291</sup>.

Nakreślony wyżej obraz ludzkiej cielesności, pełen strachu, a nawet pogardy wpisuje się we współczesną teorię dotyczącą obiektów wstrętu. Ciało jest w niej pojmowane jako jeden z przedmiotów, które budzą skrajne i jednocześnie ambiwalentne odczucia. Narodziny pojęcia *abject*, funkcjonującego w ramach współczesności, można datować na okres lat 80., kiedy to ów termin pojawił się w politycznym oraz krytycznym (w szerokim tego słowa znaczeniu) dyskursie. Reprezentować miał on najnowszą kategorię w obrębie teorii wstrętu<sup>292</sup>. Jednak dopiero teoria francuskiej badaczki Julii Kristevej, dotycząca wstrętu, rzuciła więcej światła na problem abiekcji. Kristeva ukuła termin *abject/abjection* na określenie czegoś, co wywołuje odczucie wstrętu. Sam termin „abject” wywodzi się od łacińskiego słowa „jacere”, oznaczającego „rzucać”, „miotąć”, zaś po dodaniu przedrostka „a” oznacza „odrzucać”. Francuska filozofka, poświęcając owemu terminowi pracę pt. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, sięgnęła również po piętnastowieczne francuskie słowo „abject”, pochodzące z kolei od łacińskiego „abjectus”, tłumaczone jako „porzucony”, „nikczemny” oraz „wstrętny”<sup>293</sup>. Na marginesie warto dodać to, na co zwraca uwagę Tomasz Kitliński w książce poświęconej pojęciu abiektałości u Kristevej. Píše on bowiem, iż „Julii teoria abiektu stanowi jej koncepcje zła”<sup>294</sup>. W tym wymiarze abiektałość dotyczy zjawiska odrzucenia w kontekście

---

<sup>290</sup> *Historia ciała t.1. Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, tłum. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 42.

<sup>291</sup> Na przykład: „Imago pietatis” (ok. 1360), „Chrystus bolejący” (1490), „Chrystus przy kolumnie”(1485).

<sup>292</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 442.

<sup>293</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

<sup>294</sup> T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001, s. 49.

antysemityzmu i systemu totalitarnego. „Nietolerancja i totalitaryzmy kumulują bowiem abiekt”<sup>295</sup>.

Jasne zdefiniowanie pojęcia abiektu w zasadzie nie jest zadaniem wykonalnym. Francuska badaczka umiejscawia go bowiem na granicy między podmiotem a przedmiotem, mówiąc: „Kiedy opanowuje mnie wstręt, ten splot afektów i myśli, który nazywam w ten sposób, właściwie nie ma on określonego przedmiotu. To, co wstrętne, wy-miot [abject], nie jest jakimś przed-miotem naprzeciw mnie, któremu „ja” nadaję nazwę lub który sobie wyobrażam”<sup>296</sup>. Rozpatrując naturę abiektu, najwłaściwiej określić ją takimi przymiotami, jak: nieokreślony, nieuporządkowany, nieprzewidywalny, niejasny, kleisty, brudny, skalany, nieczysty. Jak widać, pojęcie abiektalności stoi w ostrej sprzeczności do wszystkiego, co zorganizowane, jasne, skategoryzowane, cywilizowane i społeczne, a zatem powoduje utworzenie się takich społecznych dychotomii, jak naturalne/kulturowe, umysłowe/cielesne. Naturalnym dla człowieka działaniem jest oczywiście odwrócenie się od abiektu, zakrycie go, usunięcie z pola postrzegania jako czegoś, co mu zagraża, co jest niebezpieczne. Jednakże abiekt nie da się całkowicie unicestwić, nie można go wyeliminować, odłączyć od „ja”. Jest on stale tylko odsunięty, ale zawsze istnieje. W tym miejscu pojawia się istotny problem, paradoks dotyczący abiektu. Z jednej strony bowiem, abiekt jest tym, przeciwko czemu człowiek buntuje się, próbując zanegować jego istnienie. Z drugiej zaś strony, jest tym, co fascynuje, nęci i przyciąga. Kristeva wyjaśnia, że pomimo tego, iż to, co wstrętne, zostaje odrzucone, natychmiast wyparte, to jednak cały czas „fascynuje pragnienie, które mimo to nie pozwala się uwieść”<sup>297</sup>. Następuje więc tutaj pewnego rodzaju dynamika przyciągania i odpychania. Przedmiot wstrętu przyciąga podmiot, a ten znów odpycha go, pozostając ze sprzecznymi ze sobą odczuciami pragnienia i obrzydzenia. Istotą i paradoksalnością abiektalności, w rozumieniu Kristevej, jest bycie czymś dwuznacznym, pewnego rodzaju potworną mieszaniną.

---

<sup>295</sup> Ibidem.

<sup>296</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 7.

<sup>297</sup> Ibidem.

Rina Arya, pisząc o pojęciu abiektu, również zauważa tę paradoksalną relację między podmiotem a abiektem: „Niemożliwość całkowitego odseparowania abiektu od własnego „ja”, lub też uczynienia z abiektu przedmiotu, ma związek ze skomplikowaną relacją, którą mamy z abiektem, wyrażającą się poprzez dwuznaczne emocje, które abiekt w nas wywołuje. Zarówno go wypieramy (ze względu na strach przed nim), jak i czujemy do niego pociąg (ze względu na uczucie pożądania)”<sup>298</sup>. Dualizm widoczny w postawie podmiotu wobec abiektu skutkuje również wyborem jednej z dwóch możliwości aktywnej postawy, jaką podmiot przyjmuje w sytuacji konfrontacji z abiektem: „Możemy zagłuszyć poczucie zagrożenia ze strony abiektu albo też możemy mu ulec, co zazwyczaj pociąga za sobą tymczasową utratę poczucia odrębności”<sup>299</sup>.

Sytuacja podmiotu mającego styczność z abiektem jest zatem niejednoznaczna. Znajduje się on w położeniu wewnętrznego konfliktu pomiędzy uczuciem pragnienia i obrzydzenia. Konflikt ten można rozumieć jako wewnętrzne rozdarcie między dwoma porządkami – natury i kultury. Pojawienie się abiektu, który ewokuje wszystko, co związane jest z brakiem porządku i granic i przypomina o nietrwałym wymiarze ludzkiej kondycji, powoduje poczucie niestabilności w podmiocie.

Paradoks ten zauważa również Hal Foster, pisząc, iż abiekt jest zarazem obcy (odrzucony), jak i poniekąd swojski, w znaczeniu takim, iż jest intymnie, wręcz nierozzerwalnie związany z podmiotem<sup>300</sup>. Dodatkowo ta właśnie więź powoduje w podmiocie przerażenie i panikę, czego efektem jest właśnie odrzucenie abiektu. Właśnie poprzez to odczucie, tę panikę – jak pisze Foster – „abiekt pozwala zdać sobie sprawę ze słabości granic (...) przestrzennego oddzielenia tego, co zewnętrzne, od tego, co wewnętrzne”<sup>301</sup>. Mimo tych skrajnych i jednocześnie sprzecznych ze sobą emocji, które podmiot żywi wobec abiektu, abjection, jako proces wyparcia, odrzucenia, jest nieodzowną częścią fazy wyłaniania się podmiotu, jego konstytuowania się jako czegoś odrębnego. (Warto zauważyć, że faza odrzucania abiektu jest jednocześnie stanem opozycji binarnych,

---

<sup>298</sup> R. Arya, *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 13.

<sup>299</sup> Ibidem.

<sup>300</sup> H. Foster, *Powrót Realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 183.

<sup>301</sup> Ibidem.



funkcjonujących w społeczeństwie i ma ona miejsce jeszcze przed wkroczeniem języka, zatem to, co wstrętne, musi należeć do porządku nieświadomości.) Innymi słowy, konfrontacja z abiektem jest koniecznym warunkiem rozwoju podmiotowości. Dzieje się tak dlatego, iż abiektalność odzwierciedla dezintegrację, rozpad oraz brak jasno ustalonych granic. Abiekt jest płynny i lepki, jest przeciwieństwem stałości i stabilności i tylko poprzez jego odrzucenie podmiot jest w stanie się ukształtować. W tym miejscu zauważyć można kolejną sprzeczność zawartą w pojęciu abiektu. Jak już zostało powiedziane, dostrzeżenie abiektu oraz jego usunięcie jest konieczne do ukonstytuowania się podmiotowości. Jednocześnie w momencie zetknięcia się z abiektem, podmiotowość, charakteryzująca się stałością oraz posiadaniem ostrych granic, staje pod znakiem zapytania. W związku z tym wydaje się mało prawdopodobne, aby to, co przyczynia się do tworzenia podmiotu, było jednocześnie powodem jego zachwiania, jego niepewności ontologicznej. Lecz, być może, istnienie abiektu i jego narzucanie się podmiotowi potrzebne jest właśnie do ustawicznego potwierdzania swojej tożsamości poprzez zanegowanie, odrzucenie tego, co sprzeczne jest z podmiotem, czyli abiektu? Tego rodzaju potwierdzanie poprzez negację następuje po raz pierwszy, kiedy płód opuszcza ciało matki – wtedy zaczyna się proces separacji i odepchnięcia tego, co powoduje, że zanika bariera między wewnątrz a zewnątrz, między tym, co jest mną, a co mną nie jest. Jeśli przyjąć, że podmiot nigdy nie pozbywa się do końca tego, co odrzuca, to proces formowania się „ja” następuje ilekroć owo „ja” konfrontuje się bezpośrednio z abiektem. Poprzez każdorazowe narażenie się na dezintegrację następuje każdorazowa integracja podmiotu. W obliczu abiektu podmiot potwierdza sam siebie jako tkwiący w kulturze, w jej uporządkowanych strukturach.

Powracając do kwestii tego, co zawiera się w pojęciu abiektu i idąc dalej – co powoduje poczucie wstrętu, można dojść do wniosku, iż ostateczne odrzucenie tego, co wywołuje mdłości, strach i poczucie zagrożenia, jest świadectwem braku pogodzenia się z własną kondycją, jest odwróceniem wzroku od ludzkiej skończoności, przypadkowości, konieczności rozpadu i śmierci, jak również ludzkiej fizyczności, cielesności. Abiekt konfrontuje podmiot z nicością, z tym, co nieubłagane, z upływem czasu, siłą, która ukryta jest w cielesności i która jest jednocześnie witalnością i destrukcją zarazem. To wszystko, od czego podmiot próbuje się odwrócić – od krwi, zwłok, wymiocin – zawiera w sobie zarówno pierwiastek życia, jak i czegoś, co przeciwne życiu – śmierci, rozkładu, dezintegracji. W podobnym tonie wypowiada się Georges Bataille, który

uważa, że przejście od stanu natury do stanu kultury przejawia się u człowieka we wstręcie, szczególnie w stosunku do cielesności i potrzeb zwierzęcych. Pojawienie się reakcji wstrętu wyjaśnia poprzez odepchnięcie od siebie wszystkiego, co przypomina człowiekowi o jego zwierzęcym pochodzeniu. Świat zwierzęcej cielesności został według niego zepchnięty na bok, osadzony w ciemności, gdzie nie epatuje swoją natarczywą obecnością. Jednak nie daje się on w pełni wyeliminować – zawsze pozostaje obecny<sup>302</sup>. Bataille, wypowiadając się o ludzkości, która w toku kulturalizacji wykształciła w sobie poczucie wstrętu, twierdzi, że jest ona „podobna do parweniusza wstydzącego się swojego niskiego pochodzenia”<sup>303</sup>. Owe elementy zwierzęcości, które nie zostały wyrugowane z ludzkiego życia, zdają się upodlać jego egzystencję, dlatego też podmiot wykazuje działania dążące go zakrycia wszystkiego, co wiąże się z brudnymi, skalanymi i hańbiącymi elementami fizyczności. Jednak odwrót od natury ma swoje konsekwencje. Negowanie, zakrywanie tego, co w człowieku we własnej egzystencji wzbudza wstręt, jest jednocześnie, brakiem akceptacji natury ludzkiej złożonej tak z duchowości/umysłowości, jak i cielesności.

Ten brak akceptacji przejawia się w budowaniu pewnego rodzaju murów obronnych przez podmiot. Odnośnie zjawiska „wygnania” tego, co abiektralne u Kristewej pisze Monika Jaworska - Witkowska, stwierdzając, iż wstręt niejako skazuje podmiot na „operację oddzielenia, rysowania pola i konstruowania terytorium swojej kultury. Czystej, symbolicznej, przyswajalnej (...)”<sup>304</sup>. I choć abiekt, to co wyparte, cały czas przyciąga do siebie, to jednak nie ma ono dostępu do obszaru kultury.

O abiektralności, jako tym, co znajduje się poza granicami kultury wypowiada się w innym kontekście Hal Foster. Odwołuje się on mianowicie do pojęcia Realnego. Umiejscawia go w opozycji do tego, co symboliczne, oraz przedstawialne. Jest nim to, co w człowieku jest najbardziej pierwotne. W tym miejscu Foster stawia pytanie - czy jeśli abiekt stoi w opozycji do kultury, to czy może on zostać w ramach tej kultury

---

<sup>302</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 50.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> M. Jaworska – Witkowska, *Ambiwalencje wstrętu. O nienasyceniu wymiotu w dwubiegunowych inkluzjach J. Kristewej i J. P. Sartre’a dla pedagogiki* [w:] *Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji 2016/11*, Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016, s. 108.

ujawniony, czy też uświadomiony?<sup>305</sup> Innymi słowy, skoro obiekt pozostaje nieświadomiony, czy jest możliwe uświadomienie go sobie bez wyparcia tego, czym jest obiekt?

To, co istnieje poza sferą kultury zostaje wyparte, czy też wykluczone lub, inaczej mówiąc, wygnane. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na rozróżnienie pomiędzy pojęciem wyparcia, a wykluczenia. Wyparcie bowiem jest bardziej mechanizmem na poziomie biologicznym. Związane jest z reakcją organizmu na to, co mu zagraża. To mechanizm obronny wobec czegoś, co niesie ze sobą niebezpieczeństwo i zagraża integralności organizmu. Wyparcie łączy się z aktem odpychania, bądź zakrywania, uznania czegoś za nieistniejące. W sytuacji wyparcia następuje próba unieszkodliwienia tego, co podlega wyparciu oraz, zgodnie z teorią Freuda, zepchnięcie tego do sfery nieświadomości. Natomiast wykluczenie bardziej utożsamiane jest z działaniem świadomym, aktem decyzyjnym. Wykluczenie działa w sferze kultury. Działanie wykluczające ma związek ze zjawiskiem stygmatyzacji, ponieważ coś, co zostało wykluczone, nosi na sobie pewnego rodzaju piętno. Można zatem przyjąć, iż wstręt na poziomie biologicznym implikuje wyparcie, natomiast w obszarze kulturowym wstręt powoduje reakcję wykluczenia pewnych obszarów z pola kultury, w której formułowana jest idea zakazu i jednocześnie jego przekraczania, czyli zjawiska transgresji.

Jako konkluzję dotychczasowych rozważań warto przywołać słowa Fostera, który w kontekście sztuki współczesnej, powiedział, iż „[t]ak w kategoriach przestrzennych, jak w kategoriach czasowych, abiektałość to stan, kiedy znaczenie się załamuje. Tu właśnie rodzi się atrakcyjność obiektu dla awangardowych artystów, którzy chcą naruszać porządek podmiotowości i całego społeczeństwa”<sup>306</sup>.

---

<sup>305</sup> H. Foster, *Powrót Realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 184.

<sup>306</sup> *Ibidem.*, s. 183.

## V. Wstręt jako wartość w sztuce współczesnej

### 1. Ciało w sztuce współczesnej

Dotychczasowe refleksje na temat wstrętu były prowadzone w oparciu o rozumienie wstrętu jako emocji oraz przeżycia. Pokazane zostało, czy i w jaki sposób wstręt funkcjonował na polu sztuki dawnej. Wybrane przykłady z tejże sztuki świadczyły o tym, iż wartości ostre w sztuce były realizowane i w niektórych okresach były przez artystów wartościami wysoce cenionymi. Można nawet powiedzieć, że chociaż wstręt występował w połączeniu z innymi wartościami był postrzegany jako wartość samodzielna. Sytuacja w kulturze zmieniła się na tyle, że zasadne jest pytanie, czy w sztuce współczesnej wstręt jest wartością? Jeśli tak, to jak ta wartość jest w sztuce realizowana oraz jakie cele przyświecają artystom, którzy w swoich dziełach wykorzystują wstręt.

Sztuka ciała porusza między problemy będące skutkiem takich zjawisk społecznych, jak przemysł pornograficzny, przemoc wobec kobiet, kwestię tożsamości rasowej, procesów starzenia się czy faktu ludzkiej śmiertelności. Skupienie się na tego rodzaju tematach jest, jak pisze Korsmeyer, pokłosiem trwającego sprzeciwu wobec nieobecności zmysłowości w filozofii, a więc wykluczenia zmysłu smaku i węchu z pola estetyki, czego rezultatem jest traktowanie ciała jako obiektu funkcjonującego poza estetycznością<sup>307</sup>. Doświadczenie wstrętu stanowi przedmiot współczesnych działań artystycznych zarówno na gruncie sztuki ciała, jak i sztuki feministycznej ze względu na specyficzną wizję oraz podejście do cielesnego wymiaru ludzkiej tożsamości. Chodzi zwłaszcza o historyczno-kulturową pozycję kobiety w kulturze, która spowodowała, że w zakresie doznań estetycznych wstręt kojarzony był w większym stopniu z ciałem kobiety, niż mężczyzny. Ogólnie rzecz ujmując pozycja kobiety na gruncie fallocentrycznej kultury była zdecydowanie niższa, co w teorii tłumaczono, między innymi, bliższym związkiem kobiety z naturą. Takie rozumienie kobiecości wywołuje silny sprzeciw w postaci sztuki wywołującej doznania wstrętu. Nawiązanie w sztuce do ludzkiej, a zwłaszcza kobiecej fizjologii, paradoksalnie ma na celu krytykę krzywdzącego sposobu widzenia i myślenia o cielesności i kobiecości. Krytyka ta przybrała postać drastycznego niekiedy w formie dyskursu sztuki, nawiązującego

---

<sup>307</sup> Zob. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008.

do tych aspektów cielesności, o których poza ramami sztuki po prostu się nie mówi. Które są nieobecne. Tak zwana abject art wystawia te niewygodne elementy na światło dzienne, niejako użycza im głosu. Analizowane w niniejszej rozprawie przykłady takiej właśnie sztuki są wyrazem krytycznej postawy wobec dominującego spojrzenia na kwestię ludzkiej fizjologii. Spojrzenia tzw. męskiego oka, które nakazuje marginalizować, a nawet zakrywać to, co kultura uznaje za konieczne do odrzucenia, to, co uznaje ona za wstrętne. Należy jeszcze w tym miejscu zasygnalizować, iż sztuka ciała, która przypadła na okres lat 90. miała na celu osvajanie, od-wstrętnianie kobiecej cielesności, neutralizowanie negatywnego podejścia do niej. Poprzez kategorię wstrętu sztuka miała za zadanie skonfrontować odbiorcę z niewygodną dla niego rzeczywistością własnej fizjologii. Współczesność jednak postawiła sztuce kolejne zadania. To pójście o krok dalej przyjęło postać nie tyle „odklinania” cielesności, co uczynienia doświadczenia cielesności pozytywnym doświadczeniem estetycznym<sup>308</sup>. Krytyka dominującego spojrzenia przestała być wystarczająca. Należało skupić się na ukazaniu dotąd skrywanej kobiecości w nowej, pozytywnej optyce. Nie neutralizować negatywnych doznań, lecz nakierowywać na doznania nowe. Taki zwrot w postrzeganiu kobiecej cielesności stał się możliwy na gruncie nowych teorii podmiotu oraz tożsamości osobowej, które zmieniły pojęcie kobiecości. Obecne tendencje dalekie są od jakichkolwiek relatywizmów czy esencjalizmów, sięgając raczej do niejednowymiarowej kobiecości, jej różnorodności i inności. Żeby zobrazować, wokół jakich kwestii ogniskują się współczesne rozważania na gruncie feminizmu trzeciej fali, czy inaczej postfeminizmu, można odwołać się do teorii nomadycznego podmiotu Rosi Braidotti<sup>309</sup> oraz do rozważań wokół języka Luce Irigaray. Obie badaczki piętnują rażące marginalizowanie, czy nawet nieobecność kobiecości w kulturowym dyskursie. Irigaray mówi wręcz, że „każda teoria podmiotu zawsze była przejmowana przez to, co męskie”<sup>310</sup>. Braidotti w swoich rozważaniach wychodzi od krytyki podejścia do kwestii tożsamości płciowej, opisywanej poprzez binarne

---

<sup>308</sup> Pisze o tym C. Korsmeyer, kiedy przywołuje postać artystki Joanny Frueh, badającej i jednocześnie przekraczającej granice doświadczenia cielesności – w tym przypadku doświadczenia związanego z krwią menstruacyjną. Zob. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 173.

<sup>309</sup> Zob. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

<sup>310</sup> L. Irigaray, *Any Theory of the 'Subject' has always been Appropriated by the 'Masculine'*, [w:] *Speculum of the Other Woman*, tłum. Gillian. C. Gill, Cornell University Press, Ithaca, NY 1985, s. 133-146 [za:] C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 170.

opozycje, takie jak: relatywizm/obiektywizm, natura/kultura, tożsamy/inny. Błędne jest według niej trwanie przy tradycji kultury zachodniej, która stworzyła obraz kobiety jako przeciwieństwa do normy, uosabianego przez racjonalnego i odcieleśnionego mężczyznę. To, co należy zrobić, to wrócić w stronę pozytywnego myślenia i opisywania różnicy płciowej, zasypując po drodze utarte i krzywdzące schematy myślowe. Istotne jest tutaj, by opis ten bazował raczej na pojęciach fascynacji i zaciekawienia, a nie konfrontacji wrogości. Inaczej należy również podejść do pojęcia samej kobiecości, której fundamentem ma być według Braidotti koncepcja podmiotu nomadycznego. Podmiot taki można określić jako „postmodernistyczny, industrialny, postkolonialny(...)”<sup>311</sup>. Aleksandra Derra, interpretując ideę nomadyczności u Braidotti, odwołuje się do jej antyesencjalizmu, rezygnacji z poszukiwań ostatecznej prawdy i istoty oraz do pochwały zmienności, płynności, różnorodności i inności<sup>312</sup>.

Z kolei Luce Irigaray wskazuje na negatywne zjawisko nieobecności kobiecego dyskursu w kulturze. Jej propozycją jest tak zwana idea *parler femme*, czyli artykulacja podmiotu – kobiety, wypowiedziana „z wnętrza kobiecego ciała i za jego pośrednictwem”<sup>313</sup>. Jest to zdaniem Irigaray o tyle ważne, iż uznaje ona język za konstytutywny w procesie formowania się tożsamości osobowej. Brak adekwatnego języka do wyrażania kobiecości powoduje zjawisko nieobecności kobiecości w porządku społecznym, jak i symbolicznym. Jak sama twierdzi: „Chodzi mi w rzeczywistości nie o stworzenie teorii kobiety, ale o zapewnienie miejsca dla tego, co kobiece w ramach różnicy seksualnej. (...) to, co kobiece, nigdy nie było definiowane inaczej, jak tylko jako rewers, a raczej strona spodnia tego, co męskie. (...) W przypadku kobiety nie chodzi więc o zapełnienie tego braku (...) jest to raczej kwestia próby praktykowania tej różnicy”<sup>314</sup>. Innymi słowy, obecny brak właściwego dyskursu kobiecości, odmiennego od zasad rzeczywistości fallocentrycznej, należy zastąpić nowymi sposobami artykulacji. Pisanie

---

<sup>311</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 27.

<sup>312</sup> A. Derra, *Ciało – kobieta – różnica w nomadycznej teorii podmiotu Rossi Braidotti* [w:] A. Kiepas, E. Struzik (red.), *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 449 – 469.

<sup>313</sup> Zob. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008.

<sup>314</sup> L. Irigaray, *This Sex which is not One*, tłum. C. Porter, Cornell University Press, Ithaca, NY 1985, s. 159 [za:] C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004, s. 171.

„z wnętrza ciała”, o którym pisze Irigaray, jest w stanie unieważnić dominację męskiego dyskursu. Może ono mieć sens dosłowny, w postaci literatury, gdzie możliwa będzie werbalizacja kobiecego doświadczenia, jak również może wyrażać się poprzez doświadczenie estetyczne w sztuce. Mimo tego, iż wyżej zaakcentowane, najnowsze tendencje w myśleniu o ludzkiej, a zwłaszcza kobiecej cielesności podważają, czy nawet unieważniają maskulinistyczną wizję rzeczywistości, to, niestety, ten pożądany zwrot nie jest jeszcze odzwierciedlony w praktyce. Można raczej mówić o pozornym wyzwoleniu się podmiotu spod anachronicznych modeli myślenia, zaadaptowanych przed kulturą europejską, o pozornej możliwości kreowania własnej tożsamości. Melosik, rozważając kwestie tożsamości i globalizmu, pisze o tak zwanej de – dyscyplinacji, która miałaby polegać na przejściu od zasady „musisz być taki a taki” do zasady „możesz być każdy”. Jednak, zaznacza autor, nie oznacza to braku nakładanych na człowieka presji czy wymogów dotyczących konstruowania oraz manifestacji jego tożsamości. Dodaje również, że „nie działają jednokierunkowo, lecz w wielu – niekiedy sprzecznych ze sobą – kierunkach”<sup>315</sup>. Melosikowi chodzi w tym wypadku o tempo zmian w zakresie obowiązujących typów tożsamości. Jego pogląd może być również interpretowany jako wskazanie na pseudo de – dyscyplinację. Jej przejawem są sprzeczne ze sobą komunikaty dotyczące tego, jakie modele tożsamości są, a jakie nie są aprobowane. Ta z pozoru uzyskana wolność w wyborze oraz wyrażaniu własnej tożsamości (w tym płciowej) jest atakowana przez wciąż istniejące i widoczne obwarowania i zakazy, których przekroczenie jest widziane jako niewłaściwe. Choć krytyka punktu widzenia kultury maskulinistycznej, który uwstrętnia kobiece ciało, może wydawać się nieco przestarzała, to wnioski jakie wynikają z omówionych koncepcji przekonują, że podejmowanie problemu wstępu w kontekście pojęcia kobiecości dalej ma rację bytu i może przyczynić się do zmiany nastawienia wobec tych aspektów kobiecości, które na gruncie europejskiej kultury jawią się jako obiekty wstępu. Globalne przemiany w kulturze oraz zmieniające się pojęcie tożsamości stawiają przed uczonymi trudne zadanie zajęcia stanowiska wobec dyskursów, które dominują w historii sztuki. Dlatego ważną kwestią, którą warto przynajmniej zasygnalizować, jest problem w postaci rozdźwięku między analizą sztuki dawnej a analizą sztuki współczesnej. Ten rozdźwięk związany jest z diagnozą końca historii sztuki wysuniętą przez Hansa Beltinga, autora

---

<sup>315</sup> Z. Melosik, *Kultura, tożsamość i edukacja: migotanie znaczeń*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009, s. 59.

pracy *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Pisze on bowiem, iż tradycyjna formuła historii sztuki, w której jej dzieje prezentuje się jako jeden ciąg epok stylistycznych i proces twórczy jawi się jako realizacja danych cech, wypaliła się, przestała obowiązywać. Jak to ujmuje sam autor: „W takim ujęciu nie mieści się twórczość współczesna”<sup>316</sup>. Rozdźwięk ten skutkuje nieadekwatnością narzędzi oraz kategorii stosowanych do sztuki przed awangardą do analiz sztuki poawangardowej. Kategorie wypracowane w sztuce dawnej nie spełniają swojego zadania w przypadku sztuk wizualnych – sztuce wideo oraz związanych z nią instalacjach. Innymi słowy, nie ma dobrych narzędzi do ich analizowania. Co więcej, odrzucona dawna koncepcja sztuki, traktującą ją jako pozór czy projekt rzeczywistości, została zastąpiona koncepcją interpretacji rzeczywistości. Ona zaś musi brać pod uwagę kontekst, a zatem historia sztuki powinna otworzyć się na inne dziedziny nauki oraz „badać funkcje, jakie sztuka spełnia w dziejach”<sup>317</sup>. Z tych właśnie powodów można zauważyć trudności zarówno, jeśli chodzi o proces analizy sztuki dawnej przy pomocy narzędzi dostępnych we współczesnej estetyce, jak również proces analizowania sztuki współczesnej, dla której wypracowane w przeszłości kategorie nie znajdują zadowalającego zastosowania. Można więc założyć, że analiza sztuki dawnej pod kątem nowo powstałych kategorii – w tym wypadku wstrętu, może odbywać się poprzez szukanie analogicznych przeżyć, wytwarzanych przez odmienne kategorie. Dzieje się tak dlatego, iż wstręt w sztuce dawnej mógł występować jedynie jako składowa doświadczenia estetycznego, towarzyszącego odbiorowi dzieł, których wartość można opisać przy pomocy kategorii grozy, makabry lub niesamowitości. Podobnie, samo pojęcie kategorii estetycznej, posiadające ramy dostosowane do specyfiki sztuki dawnej, nie jest adekwatne przy analizie wstrętu w sztuce współczesnej.

Czasy obecne można z powodzeniem traktować jako okres przekraczania granic. Nie chodzi jednak tylko i wyłącznie o zmiany dotyczące statusu artysty, który został już podważony wraz z nadejściem sztuki konceptualnej i *ready-made*. „Przekraczanie granic sztuki wiąże się również z kwestionowaniem ‘ramy’ sztuki, która

---

<sup>316</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, Munchen, 1995, [w:] M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej blindwissenschaft*, „Artium Quaestiones” nr 11, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 2000, s. 239.

<sup>317</sup> Ibidem.



jest pojęciem warunkującym jej status, definiuje jej sens”<sup>318</sup>. Według Lindy Nead ‘rama’ odgrywa kluczową rolę, jeśli chodzi na przykład o przedstawianie ciała. W tym przypadku rama oznacza styl artysty, który przeobraża zagrażającą materię cielesności w obiekt sztuki.

Z drugiej zaś strony, biorąc pod uwagę specyfikę współczesnej kultury, jej opresyjność i, co paradoksalne, jej ekskluzywność, przekraczanie granic w sztuce ma swoje konsekwencje w postaci wykluczania niektórych przedstawień funkcjonujących w polu sztuki. Zjawisko wykluczenia dotyczy praktyk artystycznych, które nie zyskują przychylności społeczeństwa, nie są przez nie aprobowane. Powód braku akceptacji leży w specyfice przedstawień obecnych w sztuce, zarówno jeśli chodzi o tematykę, jak i o sposób ich realizacji, w postaci materiałów użytych w procesie tworzenia dzieł sztuki. Wykluczenie to obejmuje między innymi nowe formy prezentowania ludzkiego ciała, które w kulturze jest widziane jako podporządkowane, zamknięte w określonych ramach oraz opanowane, będące pod kontrolą podmiotu. Jak twierdzi Linda Nead, odnośnie współczesnego traktowania i myślenia o cielesności „formy i konwencje pozamykały i zabezpieczyły otwory, nie pozwalając, aby wypłynęła przez nie banalna materia (...)”<sup>319</sup>. Strach przed materialnością, którego dowodem jest postrzeganie bardzo szeroko eksploatowanej obecnie sztuki ciała, wciąż jako kontrowersyjnej i wzbudzającej silne emocje, ma swoje korzenie w wypracowanych i ugruntowanych w kulturze kategoriach i sposobach myślenia i tym samym mówienia o ciele, które negują możliwość cielesności funkcjonującej poza tymi kategoriami i schematami. W tym sensie, cielesność można opisywać w kategoriach abiektałności. Ciało w dyskursie publicznym jest innym ciałem, niż to, które zostaje zanegowane, wyparte i które stanowi przedmiot niepewności, obawy, a nawet emocji skrajnych w postaci wstrętu. Te dwa obrazy cielesności rozmijają się. Wyobrażenie cielesności będące efektem skrępowania jej przez liczne zakazy czy tabu, przeciwstawia się, cielesności przekraczającej te granice, wychodzącej poza sferę tabu, co czyni ją niewygodną czy też nawet niemożliwą do zaakceptowania. O animalnym pierwiastku człowieka, powodującym wstyd i w efekcie doznanie wstrętu pisze Georges Bataille. Według niego człowiek opuścił świat zwierzęcy w momencie zaistnienia

---

<sup>318</sup> I. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*, "Sic!", Warszawa 2002, s. 26.

<sup>319</sup> L. Nead, *Akt kobiety: sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, "Rebis", Poznań 1998, s. 23.

kulturowego zakazu.<sup>320</sup> Wyparcie się tejże animalności umożliwia zjawiska transgresji, które Bataille utożsamia z praktykami erotycznymi. Wstyd, jaki czuje człowiek wobec faktu swojej zwierzęcości, upodabnia go do „parweniusza wstydzącego się swojego niskiego pochodzenia”<sup>321</sup>. Coś, co jest wstydlive, wzbudza ogólny niepokój ze względu na przekroczenie przyjętych norm. To zaś powoduje włączenie do pola semantycznego wstydu pojęcia transgresji. Przekraczanie granic wydaje się więc być wspólnym mianownikiem pojęcia wstydu i wstrętu. To, co w kulturze jest uznawane za wstydlive, powoduje także doświadczenie wstrętu. Tym zaś obszarem, który człowiek próbuje zatuszować, wymazać, zanegować jego istnienie, odczuwając wobec niego negatywne emocje, jak wstyd czy właśnie wstręt, jest „płynna cielesność”. W tym wypadku jednak ta „płynność” nie jest równoznaczna ze zmiennością czy podleganiem przemianom. Chodzi o bardziej dosłowne znaczenie, które odsyła do takich pojęć, jak brak granic czy brak kontroli. Na „płynną cielesność” składają się zarówno ludzkie organy, mogące funkcjonować pod zbiorczym terminem – trzewi, jak również substancje i płyny cielesne, które, zgodnie z ludzką fizjologią, a niezgodnie z kulturową wizją ludzkiego ciała, opuszczają powłokę cielesną, powodując, iż nie tylko same te substancje zostają uwstrętnione, ale także samo ciało, stając się niejako siedliskiem wstrętności, zostaje w pewien sposób przeklęte.

Substancje, które są najbardziej uniwersalnymi obiektami wstrętu w kulturze europejskiej, tj. krew (a zwłaszcza krew miesięczkowa), pozostałe płyny ustrojowe oraz ludzkie trzewia, funkcjonują w kulturze i analizowane są w różnych kontekstach w filozofii oraz kulturoznawstwie. Współczesna estetyka korzysta z ustaleń innych dyscyplin w celu wyjaśnienia jaką kategorią jest wstręt i jak ta kategoria istnieje w sztuce. Dotyczy to zwłaszcza problemów poruszanych przez nurt noszący nazwę sztuki abiektałnej, będącej częścią nurtu sztuki krytycznej. Jak pisze Izabela Kowalczyk: „Sztuka ta skupia swoją uwagę na obszarach odrzuconych, każąc pytać, jak bardzo opresyjna musi być nasza kultura, skoro tak wiele istotnych aspektów naszej egzystencji uległo zanegowaniu, jeśli cielesność, seksualność, rozrodczość, śmiertelność funkcjonują jako swoiste tabu, ulegają ukryciu, ufantastycznieniu, znikają pod maskami fikcyjnych obrazów

---

<sup>320</sup> Zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

<sup>321</sup> *Ibidem.*, s. 75.

wytwarzających ich znaczenia, ulegają manipulacjom – także tym politycznym<sup>322</sup>. Nierzadko bardzo negatywne i ostre opinie krytyków dotyczące dzieł sztuki abiektalnej nie są tak naprawdę sprzeciwem wobec samej sztuki, lecz bardziej wobec tego, co ta sztuka ujawnia, co odsłania. Zadaniem takiej sztuki zdaje się być wywołanie wstrząsu u każdego z odbiorców, zarówno krytyków, jak i reszty społeczeństwa, po to, by mogła nastąpić kolejna faza konfrontacji z tym, co kultura europejska uznaje za wstrętne. Chodzi o zmianę doznań jednoznacznie negatywnych w obliczu tego, co uważane jest za wstrętne, w doznania pozytywne.

#### a) Przekleństwa cielesności

Ciało ludzkie (soma) zazwyczaj traktowane było jako mniej uprzywilejowane w stosunku do ludzkiej psyche, czy też, inaczej ujmując, duchowości. Filozoficzne refleksje nad ciałem były ograniczone, a jeśli już miały miejsce, to ciało było w nich traktowane jako narzędzie sterowane przez duszę bądź umysł. Dopiero porzucenie kartezyjskiego, dualistycznego sposobu myślenia o człowieku pozwoliło na analizowanie człowieka jako istoty ucieleśnionej. Z czasem zrodziła się swoista fascynacja ludzką cielesnością, która skutkowałą teoriami na temat cielesności w ramach najpierw psychoanalizy i fenomenologii, później zaś w egzystencjalizmie. Perspektywa cielesna jako sposób rozumienia ludzkiej egzystencji to temat, który podejmowany jest współcześnie nie tylko na gruncie naukowym, lecz również z dużym powodzeniem w sztuce współczesnej. W związku z tym iż obecna sztuka, wychodząc poza stworzone w przeszłości ramy definicyjne, ma za zadanie wzbudzać nie tylko doznania estetyczne, ale także inne emocje, sięga ona po takie tematy, które nie tylko nie były dotychczas uprawnione, ale też, które znajdują się poza sferą współczesnego dyskursu w kulturze, o których po prostu się nie mówi. Współczesna sztuka w dużej mierze eksploruje te obszary kultury, które jednocześnie stanowią sferę doznań wstrętu i tym samym sferę znajdującą się poza codziennym dyskursem. XX wiek, jako pełen potencjału rewolucyjnego i krytycznego, w którym dało się zauważyć bardzo wyraźną postawę buntu i oporu wobec dominującej kultury, dał możliwość redefinicji teoretycznego kontekstu

---

<sup>322</sup> I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem: [wywiady z artystami]* - Artur Żmijewski, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 14.

sztuki nowoczesnej. Implikacją tego zjawiska było pobudzenie społecznego dyskursu oraz generowanie krytycznego potencjału sztuki<sup>323</sup>.

Z jednej strony, ciało stało się w ostatnim czasie bardzo atrakcyjne dla sztuki współczesnej, a z drugiej strony, istnieją takie obszary cielesności, których obnażanie za pomocą sztuki jest uznawane za niedopuszczalne. Ukazywanie tych sfer cielesności, które nie mieszczą się w ramach sztywnego dyskursu kulturowego, obnażenie ciała „znosząc[e] wszelkie upiększające zasłony musiał[o] wywołać silną reakcję, nierzadko alergiczną”<sup>324</sup>. Użyte w powyższym cytacie słowo „alergiczy” otwiera bardzo ciekawe semantyczne pole, w którym zostaje umieszczona ludzka, niejako „ciemna” cielesność. Bowiem reakcją alergiczną nazwać możemy brak tolerancji organizmu na działanie danej substancji, który oznacza niebezpieczeństwo, a niekiedy nawet zagrożenie życia w sytuacji styczności z tą substancją. Taka reakcja dotycząca działań artystycznych, a w szczególności materiału, który w tych działaniach zostaje użyty, ujawnia głęboko zakorzeniony bunt, niezgodę na odkrycie tego, co zdaje się istnieć w sferze poza estetycznej oraz powoduje naruszenie systemowego ładu, który skutecznie unika fizjologii oraz związanej z nią nietrwałości oraz płynności. A jednak, ciało przenika do dyskursu sztuki, wraz ze swoją nagością i transparentnością, zaś artyści stają się niejako adwokatami ciała, takiego, jakim jest, uwolnionego od rygoru norm kulturowych czy estetycznych.

Tak reprezentowane ciało podlega działaniom kulturowej tabuizacji oraz odmawia mu się znaczenia. Mowa tutaj o kategorii ludzkiej mięsności oraz trzewiowości, która jest obiektem analiz poniższego fragmentu rozprawy. Nie jest to cielesność, która przywołuje skojarzenia związane ze świętością, lecz cielesność, która jest właśnie wyżej wspomnianą mięsnością, czy też trzewiowością. Analiza kwestii cielesności jest podobnym procesem do odkrywania coraz to głębszych warstw ludzkiego ciała. „[H]umanistyczny dyskurs Zachodu przeważnie odmawia trzewiom znaczenia i odbiera im sensotwórczy charakter”<sup>325</sup>. Dzieje się tak dlatego, iż zarówno mięsność, jak

---

<sup>323</sup> *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. A. Kiepas, E. Struzik, UŚ, Katowice 2010, s. 518

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> A. Filipowicz, *Sztuka mięsa: Somatyczne oblicza poezji*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2013, s. 7.

i trzewiowość „są nieodłącznie związane z porządkiem śmierci, skażone przez asemantyczną nicość, która jawnie zagraża podmiotowi”<sup>326</sup>.

Zagłębiając się w nie, zaglądając pod powierzchnię jego powłoki, pod skórą i mięśniami napotykamy trzewia, które w przeciwieństwie do cielesności, jako warstwy zewnętrznej, są pozbawione znaczenia i nie istnieją w dyskursie publicznym. Podobne zjawisko można zauważyć, przyglądając się procesowi analizy cielesności. Gdy analiza ta sięga głębszych warstw, pojawiają się tematy, o których mówi się mało lub wcale. Dyskursywność wywodząca się z akceptowalności zaczyna zanikać, aż to, co istnienie najgłębiej w człowieku, zostaje wyrugowane ze sfery języka i sfery publicznej, a nawet, można by powiedzieć, wyklęte z obu tych obszarów. Pojęcie wyklęcia czy też przeklęcia zawiera w sobie jednoznacznie negatywne konotacje. Nie dość, że to, co przeklęte, zostaje odrzucone, wykluczone z pewnego obszaru, w którym się znajdowało, to dodatkowo zostaje obłożone klątwą, anatemą, co ma swoje źródła zarówno w praktykach religijnych, jak i magicznych. Przeklęcie oznacza nie tylko odrzucenie danej rzeczy, staje się ona niebezpieczna – jakikolwiek kontakt z nią powoduje poważne konsekwencje, w tym zagrożenie życia. Odwołanie się do powyższych terminów ma swoje uzasadnienie w dawnej literaturze akademickiej odnoszącej się do praktyki artystycznej, jak również analogicznie – w obecnie istniejących zasadach praktyki artystycznej. Kiedyś bowiem istniały podręczniki zawierające listę materiałów, których należało używać, oraz motywów malarskich, które należało przedstawiać. Obecnie można mówić o niespisanych zakazach, które dotyczą tego, jakie substancje, materiały są nieakceptowane w granicach współczesnej sztuki, oraz tego, co leży w granicach dopuszczalnej tematyki, poruszanej w obrębie działalności artystycznej. Innymi słowy, można mówić o współczesnym zjawisku odwrotności ikonoklazmu. Można zapytać, czy jeśli miałyby to być odwrotność zakazu, to jaką przyjąłaby ona postać? Refleksja ta ostatecznie zmierza w stronę pytania dotyczącego współczesnego rozumienia ikonoklazmu i ikonofilli.

Cielesność, wraz ze wszystkimi jej abiektałnymi obszarami, zostaje w ramach sztuki współczesnej poddana procesowi „odklinania”. Proces ten jest o tyle skomplikowany i trudny, że w sytuacji gdy sztuka zaczyna operować tym, co jest przez społeczeństwo uznane za niemogące być elementem współczesnej sztuki, pojawia się

---

<sup>326</sup> Ibidem.

pytanie zarówno o reakcje społeczne na tego typu praktyki, jak i o to, czy jest możliwe przezwycięzenie tychże reakcji, a nawet przekonwertowanie ich na pozytywne doświadczenie estetyczne.

Sfera podskórności, która dopiero we wczesnych latach 90. zaczęła powoli wkradać się do dyskursu innego niż naukowy, „mogła stać się tematem sztuki za pomocą przełomu, który dokonał się na polu kulturowym. Chodzi tutaj o przełom w „tradycyjnym pomijaniu naturalistów”<sup>327</sup>, związany z „kryzysem centralistycznej pozycji ‘ja’ i całkowitą reorganizacją logocentrycznej zachodniej myśli humanistycznej”<sup>328</sup>. Należy dodać, iż sztuki wizualne w zdecydowanie większym stopniu eksplorują obszar tego, co uważane jest za niewypowiadalne, co stanowi miejsce, w którym mieści się abiektność.

Współczesna sztuka wstrętu, wykorzystując motywy mięsności i trzewiowości, ma na celu nadanie znaczenia temu, co w kulturze stanowi jednocześnie obiekt wyparcia, sferę tabu i przedmiot doznań obrzydzenia. Artyści za pomocą kategorii wstrętu pragną odtabuizować pewne sfery ludzkiej cielesności, skonfrontować odbiorców z nieakceptowalnym wymiarem człowieczeństwa, który daje możliwość pełniejszego rozpoznania i zdefiniowania tożsamości osobowej<sup>329</sup>. Celem, dla którego artyści stają w obliczu abiektu, jest również ich własny rozwój oraz samopoznanie. Styczność z tabuizowanymi obszarami cielesności oraz z mięsnością daje możliwość rozpoznania własnych granic odbioru abiektności i wstrętności, jak również ich przesunięcia za sprawą doświadczenia estetycznego/artystycznego.

To, co w cielesności zostaje obłożone klątwą, to nie tylko cielesność jako taka, lecz także „warstwa” tej cielesności, która znajduje się głębiej, pod powierzchnią. To, czego nie widać, a o czym wiadomo, że istnieje, z zasady wzbudza strach i niepokój. Do strachu przed tym, co nieznanne, co nieodkryte, dochodzi również kwestia specyfiki tego, co zazwyczaj pozostaje w ukryciu. Mięsność, czy też trzewiowość, stanowi przedmiot obawy, strachu i wstrętu, a jednocześnie ukrytej za pomocą kulturowych zakazów fascynacji. To powoduje zidentyfikowanie tego wymiaru cielesności z abiektem.

---

<sup>327</sup> Ibidem., s. 12.

<sup>328</sup> Ibidem.

<sup>329</sup> I. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*, Sic!, Warszawa 2002, s. 238.

Jednak kategoria mięsności pojmowana jako modus istnienia poddany uwstrętnieniu jest jednocześnie koniecznym i niezbywalnym sposobem istnienia człowieka. Konieczność ta stawia go w sytuacji pragnienia jej zanegowania i umieszczenia za dyskursywną i przedstawieniową zasłoną. Asocjacje związane ze śmiercią oraz depersonalizacja podmiotu ujętego w kategorii trzewiowości implikują fakt, iż „(...) dyskurs Zachodu przeważnie odmawia trzewiom znaczenia i odbiera im sensotwórczy charakter”. Mimo reprezentowania tej „asemantycznej nicości”, trzewia zdają się nosić w sobie pewien ładunek znaczeniowy. Anna Filipowicz pisze w tym kontekście o tzw. somatycznej Inności<sup>330</sup>, która tak naprawdę nie jest innością, lecz „mojością”, która została wygnana z obszaru przynależnego do „ja”. Wygnanie to, wraz z wcześniej wspomnianym przeklęciem, ma na tyle silne oddziaływanie, że dyskurs dotyczący podskórnej warstwy cielesności jest *de facto* dyskursem nieistniejącym. Co więcej, zanik dyskursu na temat mięsności implikuje jeszcze większy strach, ponieważ brak narzędzi językowych służących do wyrażenia danego zjawiska buduje mur pomiędzy podmiotem, a tymże zjawiskiem. Mur ten, złożony z negatywnych skojarzeń i emocji, próbuje zburzyć Brach-Czaina, snując opowieść dotyczącą mięsności za pomocą pozytywnych asocjacji, niejako starając się „odkłąć” tematykę mięsnej cielesności. Jej teoria ustanawia mięsność ważnym dla podmiotowości wymiarem ludzkiej egzystencji. Jej celem jest całkowita zmiana optyki dotyczącej tego, jak postrzegamy najgłębiej znajdującą się warstwę ludzkiej cielesności. Można nawet stwierdzić, biorąc pod uwagę jej dotychczas całkowite pominięcie, że autorka „otwiera” czytelnika na prawdę dotyczącą mięsności. Jeśli prawda ta zostaje przyjęta, to jest to wynik procesu wymagającego od odbiorcy nie dość, że przełamania tabu kulturowego, to jeszcze działania transgresyjnego w stosunku do własnych emocji, których podłożem są właśnie wytworzone przez kulturę zakazy. Przekroczenie tych granic jest jednak sposobem na odkrycie istoty ludzkiego „ja”, jego sposobu istnienia, czy też, ujmując po Heideggerowsku, sposobu „bycia – w – świecie”. „Kategoria mięsności nie kieruje myśli poza sam byt i jedynie naprowadza na to, w jaki sposób istniejemy”<sup>331</sup>. Mięsność zatem staje się podstawą naszej kondycji jej samym jądrem. Pytanie, które stawia sobie Brach-Czaina, jest pytaniem o to, czy dzięki „zanurzeniu” się w mięsność jesteśmy w stanie lepiej zrozumieć własną kondycję. Analiza

---

<sup>330</sup> A. Filipowicz, *Sztuka mięsa: Somatyczne oblicza poezji*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2013, s. 9.

<sup>331</sup> J. Brach – Czaina, *Szczeliny istnienia*, "eFKa", Kraków 1999, s. 162.

ujęcia tej kategorii zdaje się prowadzić do pozytywnej konkluzji. Z jednej strony bowiem, konfrontacja z mięsnością naprowadza podmiot na jego przemijalność i konieczność rozpadu. Z drugiej natomiast, na co szczególnie wskazuje Brach-Czaina, ludzka egzystencja jako mięsność zyskuje charakter wieczny ze względu na jej udział w łańcuchu pokarmowym<sup>332</sup>. Mięsność jest nie tyle pomocna w zrozumieniu ludzkiego istnienia, co nawet nieodzowna w procesie pełnego samopoznania, „mięsne w istnieniu jest to, od czego nie można się uwolnić, co nie może być od istnienia odłączone”<sup>333</sup>. Wynika z tego, iż mięsność jest tym, co zostaje odrzucone w geście odrazy, i zarazem tym, co stanowi niezbywalny element naszego „ja”. Mięsność jako sposób istnienia jest istnieniem bujnym, zmysłowym, tym, co najbardziej namacalne. Ta namacalność i bujność z kolei powoduje pojawienie się asocjacji związanych z tym, jak postrzegana jest przyroda. Szczególnie flora bowiem jest opisywana w kategoriach rozrastającej się, pokrywającej teren, na którym ma możliwość rozwoju. Ta analogia stanowi powód, dla którego mięsność jest kojarzona z czymś nie do opanowania, nie poddającym się kontroli, co jakby „żyje własnym życiem”. Ten brak kontroli jest niepokojący i straszny, dlatego kultura niejako więzi mięsność w granicach pozornie zamkniętej cielesności pod postacią zewnętrznej powłoki ludzkiej. Pozorność ta daje o sobie znać w sytuacji, gdy podmiot staje w obliczu zjawiska, które można określić mianem „przeciekającej cielesności”, o której będzie mowa w dalszej części rozdziału.

Artyści współcześni wykorzystujący kategorię mięsności akcentują niemożliwość zapanowania nad tym, co istnieje pod skórą i co zazwyczaj jest poza możliwością oglądu. Przykładem jest chociażby sztuka polskiego artysty – Grzegorza Klamana, która przedstawiając fragmentaryzację ciała, implikuje „zamach na ludzką integralność, tożsamość, podmiotowość”<sup>334</sup>. Prowokuje ona do zwrócenia uwagi na ludzką mięsność, która stojąc w opozycji do przeświadczenia o wyższości rozumu, racjonalności i abstrakcji nad cielesnością, wymyka się naszej kontroli. Materialność, cielesność i mięsność są w obecnej kulturze swoistymi wygnańcami. „Powrót wygnańców [za pomocą sztuki Klamana] jest więc szokiem dla wszystkich, którzy pozostali

---

<sup>332</sup> Ibidem., s. 176.

<sup>333</sup> Ibidem., s. 163.

<sup>334</sup> M. Bakke, *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000, s. 34.



w kulturowym domu. Ale jest to szok na kształt bólów porodowych. Szok [jak ma nadzieję Klaman,] przywracający zdrowie”<sup>335</sup>. Mięso, będące częstym gościem w jego pracach (jeśli nie bezpośrednio, to w formie metafory, aluzji), stanowi odpowiedź na potrzebę prawdziwości i autentyczności doświadczenia, jak również konieczności, w jego mniemaniu, przyjmowania postawy transgresyjnej. Powodem obecności mięsności jest również „pokonywanie własnej obawy, własnego strachu, kulturowego lęku przed mięsem, surowizną, zakodowanym w niej rozkładem, a także poczucie niebezpiecznej odpowiedniości tkanki ludzkiej i tkanki zwierzęcej”<sup>336</sup>.

Mięsność w dyskursie sztuki jawi się jako obcy, jako intruz. Mięso wyłowione z dyskursu medycznego czy też przemysłowego i wrzucone w dyskurs artystyczny powoduje zachwianie równowagi znaczeniowej, powoduje wrażenie niewłaściwości. Zostaje ona wydarta z przestrzeni dyskursu medycznego, jedyne miejsce, gdzie jej obecność była możliwa i uprawniona. Przemieszczenie mięsności z medycznego dyskursu do dyskursu sztuki ma na celu krytyczne spojrzenie na to, jak traktowana jest ludzka trzewiowość, oraz na granicę między pojęciem ciała a pojęciem mięsa. Problematyczność leżąca u podłoża tej granicy jest zawarta w utrwalonych w kulturze dychotomiach: natura/kultura, racjonalność/irracjonalność oraz porządek/chaos, gdzie właśnie natura, irracjonalność i chaos przynależą do kategorii mięsności. Natomiast cielesność jest konstruktem kulturowym i przez to poddanym uporządkowaniu, zdyscyplinowaniu. Wykorzystanie motywu mięsności w sztuce w postaci pofragmentowanego ciała prowokuje do zadania pytania o jego definicję, przynależność do funkcjonującej już w dyskursie kategorii. Ściślej ujmując, chodzi o to, czym owe „przedmioty” są: ludzkim ciałem czy też ludzkim mięsem. Czy pofragmentowane ciało zostaje automatycznie odczłowieczone i staje się tylko porcją mięsa, tak zwaną „ludziną”<sup>337</sup>? Klaman mówi: „Aspektem ciała jest mięsność, ale kto, gdzie i kiedy wytycza granice pomiędzy jednym a drugim? Są tacy, którzy nie mają wątpliwości – dla nich to tylko mięcho, „ludzina”, tu lęk przeradza się w odrazę i obrzydzenie (potem w święte oburzenie). Daleko

---

<sup>335</sup> Klaman (*prace z lat 1992 – 1998*) red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia: Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 1999, s. 9.

<sup>336</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>337</sup> A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami. Wydanie drugie rozszerzone*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 143.

im do zobaczenia metafizyki mięsa, gdy smród, odór, a przede wszystkim nawyki estetyczne tworzą zaporę nie do pokonania”<sup>338</sup>. W tym miejscu warto odwołać się do słów Brach-Czajny, której teoria ma w zasadzie polemiczny charakter w stosunku do tego, co uważa Klaman. Pisze ona mianowicie, iż „żadne zakazy, zaklęcia i obwarowania nie stanowią dostatecznej zapory przed tryskającą, soczystą mięsnością”<sup>339</sup>. Wydaje się, iż autorka chciała tymi słowami przekazać, iż bunt przeciwko mięsności nie może być sytuacją permanentną i wcześniej czy później będzie ona musiała zostać nie tylko dostrzeżona, ale także i zaakceptowana.

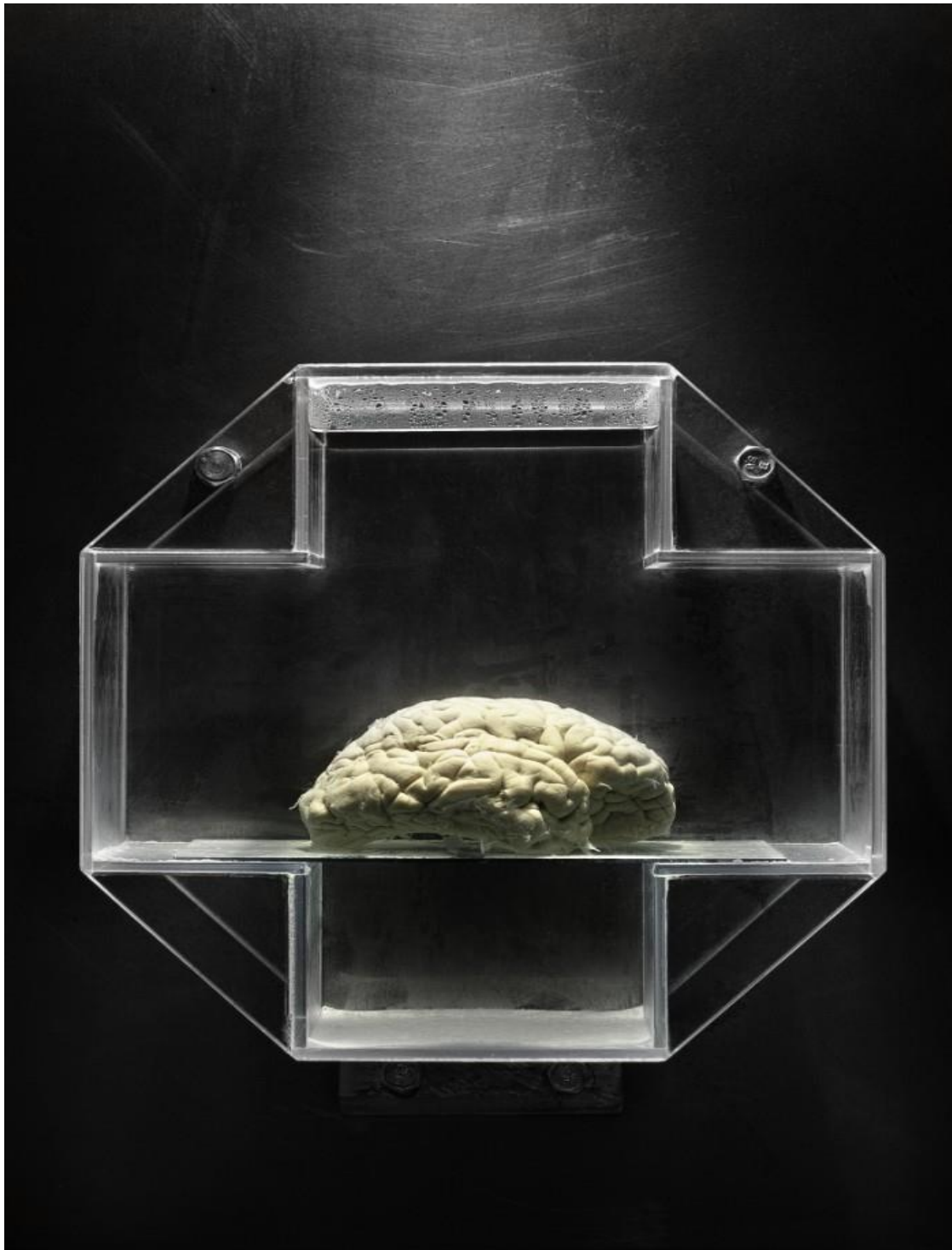
Preparaty z pracy Klamana, mające charakter pokawałkowanej, rozcłonkowanej ludzkiej tkanki, otwierają również debatę odnośnie tego, jaki stosunek do fragmentaryczności ludzkiego ciała ma odbiorca sztuki przedstawiającej takie obiekty. Fragmentaryczność ciała kojarzona jest z torturami, badaniami oraz sekcją zwłok i ewokująca śmierć i cierpienie, związana jest również w pewien sposób z kwestią potrzeby oglądania i celebrowania ludzkich zwłok, o której pisał antropolog Louis Vincent Thomas w tekście o sposobach ludzkiego pochówku i traktowania zwłok<sup>340</sup>, co przybiera formę widowiska. Jednak w tym przypadku mamy do czynienia z kompletnymi zwłokami, które nie naruszają zasady integralności ciała. Wciąż stanowią one jedność, co skutkuje zachowaniem cech człowieczeństwa. Natomiast w przypadku fragmentów zwłok, czyli kawałków ciała/mięsa ludzkiego, mamy do czynienia z procesem dehumanizacji.

---

<sup>338</sup> Ibidem.

<sup>339</sup> J. Brach – Czajna, *Szczeliny istnienia*, "eFKa", Kraków 1999, s. 165.

<sup>340</sup> L. V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 90.



Grzegorz Klaman – „Emblematy” 1993, fot. Jarosław Bartołowicz

<https://culture.pl/pl/artykul/najwieksze-skandale-polskiej-sztuki> [dostęp:11.03.2019]

Powracając do tematyki przeniesienia mięsności z dyskursu naukowego na pole dyskursu sztuki, warto odnieść się do działalności Konrada Kuzyszyna, która jest

przykładem drastycznego wyrwania cielesności z jednego dyskursu i umieszczenia go w innym. Chodzi mianowicie o użycie przez niego fotografii przedstawiających preparaty anatomiczne, jakimi są zakonserwowane ludzkie zwłoki. Preparaty te, pierwotnie służące do celów dydaktycznych i naukowych, stają się obiektami posiadającymi funkcje artystyczne. „Artysta de facto dokonuje ich uosobienia, gdyż nie tyle mamy tu do czynienia z fotografiami martwych ciał, służących medycznemu poznaniu, ile z przedstawieniami osób, z uchwyceniem mimiki ich twarzy, niemalże z ukazaniem ich odczuć”<sup>341</sup>. Ciało zanurzone w dyskursie, który w zasadzie dehumanizuje cielesność, zostaje przedstawione jako dzieło sztuki i tym samym następuje próba jego rehumanizacji. Jest to sprzeciw wobec sprawowania władzy nad tak pojętą cielesnością poprzez traktowanie jej wyłącznie jako podporządkowanej wiedzy medycznej i tym samym tracącej znaczenie symboliczne. Jest to krytyka pojmowania cielesności/mięsności w dwóch ścisłych i nienaruszalnych kategoriach – jako powłoki w żywym ciele, w którą wpisywane są znaczenia, albo poddanym obróbce mięsem, jako zwłoki<sup>342</sup>.

Posługiwanie się przez sztukę materiałami przynależącymi do medycznego dyskursu, takimi jak zwłoki czy inne medyczne preparaty, można uwikłać w kontekst kategorii potworności. Nie jest ona w obszarze estetyki novum. Najbardziej widoczna stała się w okresie romantyzmu, kiedy to funkcjonowała w parze z kategorią grozy, tworząc nastrój lęku i niepewności intelektualnej. Jednak dzisiejsza sztuka zdaje się wykorzystywać inne zastosowanie dla potworności. Współczesny odbiorca sztuki, zarówno wysokiej, jak i popularnej, przesycony jest obrazami, które wywołują strach, grozę czy odczucie obrzydzenia. Obrazy takie nie zawsze działają w ten sposób na współczesnego człowieka. Nie o takie działanie chodzi również współczesnym artystom. Odnosząc się ściśle do sztuki Kuzyszyna, należy bowiem stwierdzić, iż jego dzieła stanowią asumpt dla refleksji dotyczącej ludzkiej tożsamości, jego bycia oraz kondycji ludzkiej.

Motyw mięsności czy też trzewiowości ciała ludzkiego obecny jest także w pracach polskiej artystki zajmującej miejsce w gronie artystów nurtu bio art – Karoliny

---

<sup>341</sup> I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s.29.

<sup>342</sup> I. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002, s. 266.

Żyniewicz. Jest ona autorką instalacji „Mięśność rzeczywistości” („Kuriozum”) z 2010 roku. Jej prace można zakwalifikować jako obiekty/rzeźby, które kształtem i kolorem przywołują skojarzenia z fragmentami ciała. Obcowanie z elementami wystawy powoduje lawirowanie na granicy niechęci, sprzeciwu i wstrętu, które jednak stopniowo przeradzają się w odczucie ciekawości i fascynacji. Główną cechą dzieł Żyniewicz jest ich haptyczność. Jak sama stwierdza, „są one stworzone do dotykania, a ów bezpośredni kontakt oswaja i wciąga”<sup>343</sup>. Cała instalacja jest niejako opowieścią nie o całym, pracującym organizmie, lecz – podobnie jak u Klamana – o ludzkich trzewiach nieobecnych w dyskursie, a nawet z niego wykluczonych, zakazanych.

Pracą, która bazuje na ambiwalentnych i często skrajnych odczuciach w stosunku do wykorzystania w sztuce ludzkiej skóry, są przedmioty wykonane przez brytyjską artystkę Jessicę Harrison. Jej dzieła można określić jako rzeźby, meble lub też „skórzane meble”. Ta „skórność” odnosząca się do materiału, z którego przedmioty zostały zrobione, wywołuje jednak u odbiorcy dzieł poczucie nieswojności oraz powoduje doświadczenie wstrętu. Małe „mebelki” (poszczególne przedmioty bowiem mieszczą się w ludzkiej dłoni) na pierwszy rzut oka wydają się być wykonane z ludzkiej skóry. Mają niepokojąco podobny odcień oraz fakturę – posiadają zmarszczki i linie papilarne. Na niektórych widoczne są nawet włosy. Wstrętność tych obiektów zasadza się głównie na nieprzystawaniu do siebie tychże elementów – ludzka skóra jest bowiem akceptowana w kulturze jako tylko i wyłącznie powłoka ludzkiego organizmu<sup>344</sup>.

---

<sup>343</sup> Zob. <http://www.e-splot.pl/index.php?pid=articles&id=946> [dostęp: 08.12.2017].

<sup>344</sup> Zob. <https://www.designboom.com/art/sculpted-skin-furniture-by-jessica-harrison-12-16-2013/> [dostęp: 08.12.2017].



Jessica Harrison – “Handheld” 2009

<http://4rtgallery.blogspot.com/2014/10/handheld-by-jessica-harrison.html> [dostęp: 11.03.2019]

Współczesna sztuka abiektałnej cielesności ukazuje więc ten nie-duchowy wymiar człowieka jako przeklęty. Jako zdecydowanie niższy w stosunku do ludzkiej

*psyche*. Mimo tego, że dawno została zarzucona koncepcja dualistyczna człowieka, która taką hierarchię podtrzymywała, to jednak cielesność w dalszym ciągu stanowi w pewnej mierze kwestię wysoce kontrowersyjną, znajduje się w sferze tabu. Ten wymiar człowieczeństwa, który można dosadnie określić jako „mięsność”, ewokuje zarówno zwierzęcość, jak i śmiertelność człowieka, które są dla niego niezwykle trudne do pojęcia, a tym bardziej do zaakceptowania. Dlatego właśnie istotność sztuki, która obiera za swój przedmiot właśnie cielesność i mięsność, zdaje się nie do przecenienia. W przypadku odbiorcy, który jest w stanie otworzyć się na taki rodzaj sztuki, może ona niejako wejść z nim w dialog, negując pewne sposoby widzenia i myślenia o ludzkim ciele. Doznania odbiorcy w tym przypadku są w przewadze intensywne i nieprzyjemne. Zawierają w sobie bowiem element odrazy. Jednak ta odraza jest potrzebna. Uświadamia bowiem odbiorcy sztuki jego własne bariery i schematy myślowe, którymi kieruje się w codziennej egzystencji.

Kolejnym kontekstem, w którym można usytuować pojęcie cielesności oraz trzewiowości, jest motyw granicy, a dokładniej rozróżnienie na pojęcie zewnątrz oraz wewnątrz ciała. Obrzeża ciała stanowią bowiem obszar wieloznaczności, płynności. Są miejscem, gdzie owa granica zanika, powodując, że kulturowa struktura złożona z kategorii, do której należą właśnie wewnątrz i zewnątrz, zaczyna się załamywać. Wobec braku ostrych granic przestaje być użyteczna, pełnić swoją funkcję. Obraz cielesności jako szczelnie zamkniętego pojemnika, zawierającego w sobie mięśnie oraz wszystkie narządy, jest uznawany przez kulturę za obraz bezpieczny i, co więcej, jedyny obraz, który może stać się przedmiotem reprezentacji oraz artykulacji. Natomiast sytuacja, w której to ciało przestaje być nośnikiem powyższych cech, zaczyna wzbudzać strach, szok, niepokój oraz uczucie obrzydzenia. Fakt, iż ciało przestaje być szczelnie zamkniętą powłoką, okalającą mięśnie oraz narządy, powoduje szok, niepokój, poczucie obrzydzenia żywionego wobec ciała, które jawi się jako swoista *terra incognita*.

Przykładem artystycznej reprezentacji takiego ciała, wymykającego się kulturowym ramom, w przypadku którego podział na zewnątrz i wewnątrz przestaje być obowiązujący, jest praca Magdaleny Moskwy, którą można zakwalifikować zarówno do nurtu *abject art*, jak i do hiperrealizmu. Tematyką, którą artystka wykorzystuje najczęściej, jest cielesność. Jak sama stwierdza: „Cielesność interesowała mnie od zawsze,

a sposób jej przedstawiania ewoluował wraz ze mną”<sup>345</sup>. Ta ewolucja polegała między innymi na rozpoczęciu pracy przy pomocy „gładkiej laserunkowej techniki”, która była według niej najwłaściwsza do tego, by przedstawić ludzkie ciało. W wywiadzie prowadzonym przez Katarzynę Kowalską dla Polskiego Portalu Kultury opowiada ona o motywacjach dotyczących takiego sposobu tworzenia dzieł: „Technika ta pozwala budować warstwy doskonale oddające skórę, śluzówki, ogólnie powłokę cielesną człowieka, jak najbardziej żywą, tak, żeby w pierwszym kontakcie obraz wywoływał efekt cielesnego współodczuwania, czy nawet dreszcz”<sup>346</sup>. Prace jej autorstwa przedstawiają bardzo dokładnie odwzorowaną ludzką tkankę, która dodatkowo naznaczona jest różnymi rodzajami zranień. Zranienia te dają efekt „żywego ciała”, z którego wydobywa się krew i które posiada swoje głębsze warstwy, nie odsłaniane nigdy wcześniej. Właśnie z powodu widocznych otworów w owej tkance odbiorca dzieł staje naprzeciw załamującej się granicy między wnętrzem a zewnątrz. Fakt, iż ciało przestaje być szczelnie zamkniętą powłoką, okalającą mięśnie oraz narządy, powoduje szok, niepokój, poczucie obrzydzenia, ale również uczucie fascynacji i nieodpartego zaciekawienia ludzkim ciałem, postrzeganym niemal jako terra incognita. Widoczna tutaj dychotomia w percepcji ludzkiego ciała powoduje z jednej strony silne pragnienie przyjrzenia się z bliska obrazom, uchwycenie każdego, najmniejszego detalu, a z drugiej – tak samo silne odczucie odrzucenia. I chociaż prace Moskwy mogą nie wywoływać takich intensywnych reakcji ze względu na samą materię dzieł – zamiast „żywych” narządów i tkanek, prace są rysunkami – to trzeba zaznaczyć, iż w procesie odczuwania wstrętu bardzo dużą rolę odgrywa wyobraźnia i pamięć. Dlatego też tworzywo, z którego wykonane jest dzieło, nie jest tak istotne, gdyż nawet wyobrażenie przedmiotu wywołującego wstręt powoduje podobną, jeśli nie taką samą, reakcję emocjonalną, jak bezpośrednie zetknięcie się z czymś wstrętnym.

Analiza dzieł Magdaleny Moskwy pokazuje więc lęk człowieka przed tym, czego nie jest w stanie kontrolować. Dobitnym przykładem tego jest właśnie ludzkie ciało, które w momencie jakiegokolwiek uszkodzenia „wrywa” się spod władzy podmiotu. Można powiedzieć, że „zachowuje się” w sposób nieprzewidywalny, w tym sensie,

---

<sup>345</sup>Zob. <http://magazyn.o.pl/2013/magdalena-moskwa-katarzyna-kowalska-tchnienie-w-tkanke-obrazu/#/> [dostęp: 16.11.2017].

<sup>346</sup> Ibidem.



że człowiek, mimo swojej wiedzy odnośnie własnego ciała, staje w obliczu dość przerażającej i budzącej odrazę wizji ciała, które nie jest jemu uległe. Nie jest wiernym odwzorowaniem kulturowego modelu cielesności – szczelnego, nieprzeciekającego pojemnika, do którego nie należy zaglądać. Jest jego negacją, to zaś wzbudza sprzeciw, jak również prowadzi do odczucia obrzydzenia.



Magdalena Moskwa – „Cielesność obrazu” 2013, Muzeum Sztuki w Łodzi

<http://www.magdamoskwa.art.pl/m2013.html> [dostęp: 12.03.2019]

W sytuacji gdy w dziele sztuki przedmiot działań artystycznych jest identyfikowany z podmiotem tychże działań można mówić nie tylko o wysokim nacechowaniu emocjonalnym prac, ale także, co jest z tą emocjonalnością związane, o wkroczeniu w sferę prywatności i intymności odnośnie cielesności. Wyzwaniem, zarówno dla samego artysty takich prac, jak i dla ich odbiorcy, jest cielesność znajdująca się „w objęciach” choroby. To, co kryje się pod powierzchnią działania artystek, to tzw. „archeologia ciała”<sup>347</sup>, czyli zanurzenie się we wnętrzu naznaczonego chorobą ciała oraz

---

<sup>347</sup> Zob. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4152>. [dostęp: 16.11.2017]

badanie specyfiki takiego innego, zmienionego ciała. Prace o takim „archeologicznym” charakterze pozwalają na stanięcie naprzeciw obawom, jak również doświadczenie wstrętu w stosunku do własnej cielesności. Sztuka zatem daje możliwość zdania sobie sprawy z przemijalności i nietrwałości cielesności, która skazana jest w ostateczności na zagładę, jak również przekazania artyście prawdy o tejże cielesności i uwidocznieniu jej autentyczności.

Ta prawda może przybierać postać cielesności, z którą trudno jest się zidentyfikować i ją zaakceptować. Trudność ta wynika z dwóch powodów. Jednym z nich są kulturowe wyznaczniki kanonu estetycznego dotyczącego ciała kobiecego. W sytuacji mającej miejsce w czasach obecnych, kiedy naturalne ciało kobiety, tj. nie poddane zabiegom estetyzacji, często zostaje uznane za niespełniające kryteriów estetycznych, ciało zmienione przez chorobę tym bardziej wzbudza skrajnie negatywne odczucia estetyczne. Taka chora cielesność postrzegana jest w kulturze jako przestrzeń umierania i destrukcji. Jawi się jako przedmiot wstrętu, jak również wstydu. W efekcie czego przestaje być możliwa do reprezentacji i zostaje skazana na publiczną nieobecność, jako nieprzystająca do obowiązującej normy. Zwłaszcza ciało kobiece, na którym wciąż ciąży o wiele większa presja, aby sprostać wymaganiom dotyczącym norm estetycznych, oddane jakby pod władzę choroby, zostaje wykluczone, czy też wyklęte, tak z dyskursu publicznego, jak i dyskursu sztuki. Chora cielesność jest zatem nieakceptowalna dla społeczeństwa. Jest czymś, czego nie powinno się pokazywać ani o tym mówić, a chora cielesność jest „rozdarta między tyranią estetycznego kanonu a nieuchronnością biologii”<sup>348</sup>. Drugą przyczyną, dla której chore kobiece ciało zyskuje status nieakceptowalnego, jest stosunek samej chorej osoby, niejako „właściciela” takiego chorego ciała. W przypadku ciała zdrowego, każdy jego fragment jest jednocześnie podmiotem. Innymi słowy, podmiotowość wraz z jej tożsamością jest nierozzerwalnie złączona z cielesnością. Cielesność jest jednym z wymiarów egzystencji podmiotu. Nie ma tutaj wątpliwości dotyczącej tego, czy coś należy do podmiotu, czy też do niego nie należy. Ta wątpliwość, przybierająca formę pytania, pojawia się natomiast w przypadku, gdy ludzkie ciało zaatakowane zostaje przez nowotwór. Rozpatrywanie pod kątem semantycznym słowa „nowotwór” naprowadza na istnienie pewnego nowego, nieznanego tworu w obrębie znanego i oswojonego ciała. Można nawet sformułować twierdzenie, iż nowe tkanki

---

<sup>348</sup> Ibidem.

w postaci guzów, narośli i nacieków są Obcym, który rozwija się wewnątrz, zajmując coraz to inne organy, co skutkuje problemem dotyczącym rozgraniczenia na tkankę chorą (intruzem, obcym) oraz zdrową (właściwym podmiotem). To zaś implikuje zatarcie się granicy pomiędzy tym, co moje, a tym, co moje nie jest. Ciało staje się więc miejscem, gdzie stykają się, a raczej mieszają ze sobą sfery „ja” oraz „nie – ja”. Z takim problemem mają do czynienia artystki, które poprzez sztukę próbują zanalizować, zrozumieć, a wreszcie oswoić chory organizm, swoją „nienormalną” cielesność. Pytaniem, które pojawia się podczas tworzenia prac, polskiej rzeźbiarki i graficzki – Aliny Szapocznikow i które ona sama zadaje, jest „czy to, co trawi jej ciało, a więc, czy rozprzestrzeniające się w nim nowotworowe guzy są czymś obcym, czy są fragmentem niej samej”<sup>349</sup>. Zasadność tego typu refleksji pojawia się w momencie konieczności poddania się operacji usunięcia guzów z organizmu. Pod znakiem zapytania staje bowiem to, czy owe odrzucone, zaklasyfikowane jako odpadki, guzy są (czy też były) częścią artystki, czy też należałoby je traktować jako zupełnie odrębne, obce tkanki, które znajdując się w ciele, nie są jego częścią. W perspektywie dotychczasowych rozważań nie dziwi zatem fakt, iż Szapocznikow nadała jednej ze swoich prac tytuł „Inwazja nowotworów”. Pojęcie guza jako obcego, który prowadzi inwazję na ciało ludzkie, znajduje się w rozważaniach Susan Sontag<sup>350</sup>. Według niej guzy są żywymi organizmami, obdarzonymi własną, wolną wolą. Są jakby rozwiniętymi pasożytami, które „rodzą i są rodzone, mają własną strukturę, karmią się i wydalają”<sup>351</sup>. Izabela Kowalczyk zauważa, iż w miejscu zatartej granicy między podmiotem a obiektem w postaci obcej materii pojawi się abiektałna forma guzów. Jednak, gdy mowa jest o abiektałności, nie można pominąć bardzo interesującej ambiwalencji mieszczącej się w ramach tego pojęcia. Z jednej strony guz, jak abiekt, jest wstrętny i odrzucający. Jego wykrycie pociąga za sobą pragnienie czy nawet konieczność wyeliminowania go z organizmu. Z drugiej zaś strony, budzi fascynację i przyciąga do siebie. Zdaje się, iż ta ambiwalencja daje możliwość „uporania się”, czy też oswojenia się, z abiektałnością własnej cielesności lub nawet własnej abiektałności. Droga ta może wieść właśnie poprzez estetyzację przedstawień nowotworowej, abiektałnej cielesności, jak w przypadku Aliny Szapocznikow oraz Małgorzaty Kalinowskiej.

---

<sup>349</sup> Ibidem.

<sup>350</sup> Ibidem.

<sup>351</sup> S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, PIW, Warszawa 1999, s. 7.

Kwestię cielesności Kalinowska poruszyła w dziele *Przekleństwo cielesności*<sup>352</sup>. Na pracę w formie asamblażu składają się zarówno fragmenty manekinów – pozbawione głów i kończyn, jak i dzieła mniej przestrzenne, ale również przedstawiające ludzki – kobiecy – tułów. Kalinowska prezentuje odbiorcy ciało okryte bielizną, która jednak odsłania jego fragmenty. Części te zdają się być naznaczone chorobą. Nie bez powodu mogą one przywoływać skojarzenia z chorobą nowotworową, jako że odkryte elementy ciała są pod względem kolorystycznym, jak i ze względu na fakturę podobne do tkanki nowotworowej. Praca Kalinowskiej może być interpretowana w kategoriach lęku przed chorobą, jak również przed samą trzewiowością ludzkiego organizmu. Wymiar ten, jako młody motyw sztuki współczesnej, wskazuje na obawę i pragnienie ucieczki przed mięsnością, podobnie jak w przypadku sztuki Klamana. Dochodzi do tego również strach dotyczący tego, co nie tyle znajduje się pod bezpieczną powłoką skóry, lecz co może się pod nią znajdować, a czego nie jesteśmy świadomi. Ciało trawione przez obcą tkankę zdaje się nie mieć nic wspólnego z estetycznością pojmowaną jako występowanie dodatnich wartości estetycznych. Wręcz można powiedzieć, że ciało chore to ciało szpetne, odstręczające. Jednak, patrząc na analizowane prace, odbiorca doświadczyć może także doznań pozytywnych.

Wypowiadając się o swojej twórczości, artystka akcentuje prywatność i intensywność doświadczeń, które stanowią niejako bazę pod jej dzieła. Sztuka jest dla niej pewnego rodzaju autoterapią, przynosi ukojenie poprzez „wydobycie na powierzchnię tego, co ukryte”. Sztuka, a ściślej asemblaż, wydaje się być właściwym medium do przekazania własnej opowieści o cielesności oraz związanych z nią lękach i traumach.<sup>353</sup>

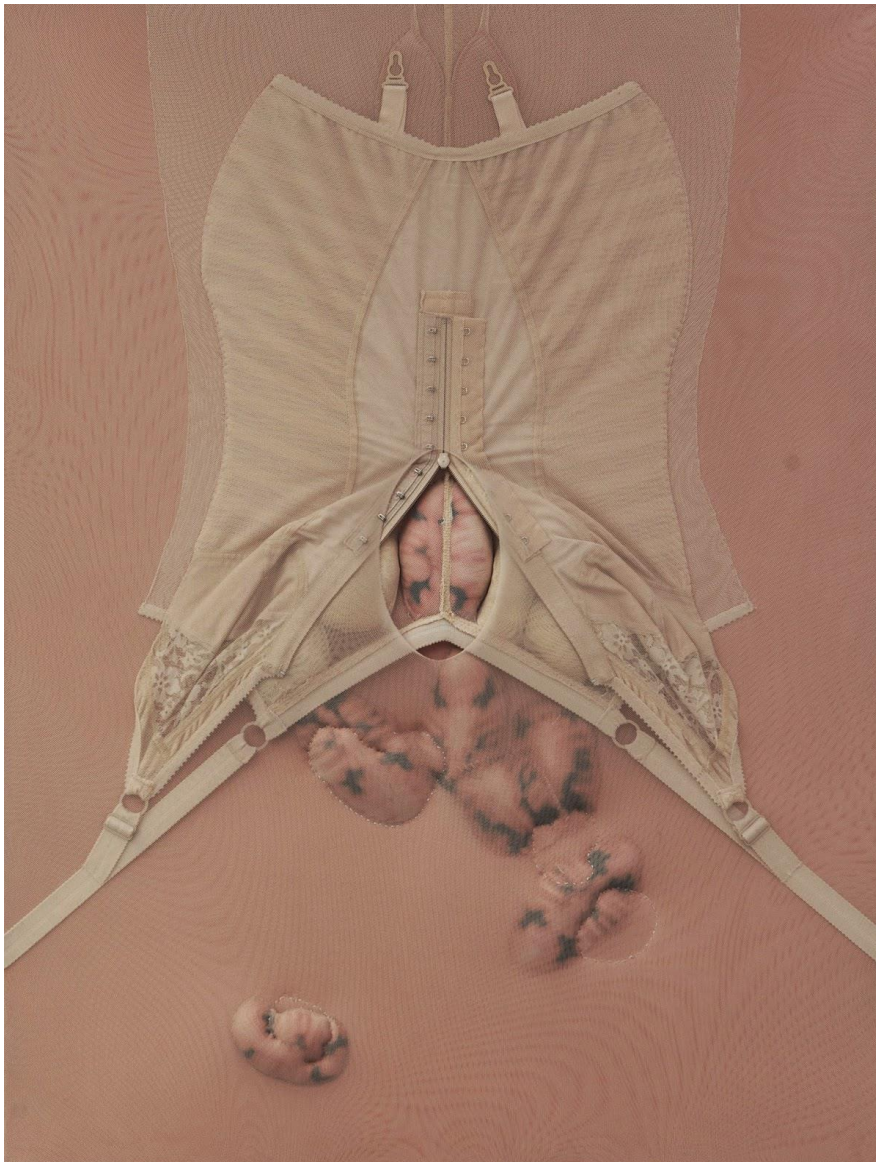
Ciało jako obcy zostaje zmienione zatem, w sposób dosłowny, przez chorobę, jak i poprzez zniekształcenie odbioru tego ciała przez sam podmiot – artystę. Sztuka, która wykorzystuje takie ciało, może być traktowana jako forma autoterapii. Innymi słowy, może ona pełnić funkcję katarską dla artysty i, być może, również dla odbiorcy sztuki obrazującej taką tematykę. Stawanie „twarzą w twarz” z lękiem oraz traumą wywołaną

---

<sup>352</sup>Zob.<http://strasznaszstuka.blox.pl/2014/07/Cielesnosc-wedlug-Malgorzaty-Kalinowskiej.html>[dostęp: 17.11.2017].

<sup>353</sup>Zob.<http://malgorzatakalinowska.com/artist-statement/>[dostęp: 17.11.2017].

abiektalną cielesnością staje się możliwe właśnie poprzez wyraz artystyczny. Ciało jest wówczas właściwym medium do przekazania własnej opowieści o cielesności.



Małgorzata Kalinowska – „Przekleństwa cielesności” 2014, Praca Dyplomowa ASP  
Gdańsk

<http://malgorzatakalinowska.blogspot.com/p/przeklenstwa-cielesnosci.html> [dostęp:  
12.03.2019]

Wykorzystanie zjawiska płynności wiąże się z reprezentacją kobiecości, która wywołuje zarówno poczucie wstrętu, jak i wstydu. Podobnie jak w przypadku kobiecego, chorego ciała, ciało zdrowe, które ze względu na swoją fizjonomikę regularnie pozbywa się pewnych substancji, zostaje uznane za odstręczające oraz takie, wobec którego należy

odczuwać wstyd. Różnicą między takimi odczuciami w stosunku do dwóch, wyżej wymienionych rodzajów cielesności (chorej oraz przeciekającej) jest fakt, iż w sytuacji gdy mowa o płynach ustrojowych, mamy do czynienia z procesem naturalnym, w sensie jego normalności i prawidłowości. Natomiast biorąc pod uwagę stan choroby – jest to zjawisko patologiczne, sytuacja niewłaściwa i nienormalna, która dodatkowo zagraża istnieniu podmiotu. Dlatego też potępienie, przeklinanie cielesności, która nie nosi znamion braku normalności, odzwierciedla w większym stopniu charakter współczesnej kultury polegający na jej opresyjności oraz obłożeniu tabu pewnych wymiarów człowieczeństwa, co ma swoje korzenie w narzuceniu sztywnych norm dotyczących wyglądu i zachowania oraz z nadmiernej estetyzacji rzeczywistości. Sztuka natomiast, stanowiąca formę oporu wobec takiej kultury, wykorzystując zarówno materiały w postaci płynów fizjologicznych, jak i stosując bezpośrednio do nich odniesienia, stawia sobie za cel odczarowanie, od-kłamanie rzeczywistości piętnującej cielesność, nadającej jej miano abiektalnej.

#### b) Ciało liminalne

„Ślina ust i śluz wagi są metaforami płynności tego, co kobiece, które w przeciwieństwie do tego, co męskie – stawia opór granicom i formom”<sup>354</sup>. Ten brak granic, o których była mowa już wcześniej, wraz z pojęciem braku formy (bezformia), zaburzający porządek i wywołujący z tego powodu zarówno strach, jak i obrzydzenie, staje się podstawą opowieści o liminalności ciała kobiecego. Dotyczy ona ciał, które podważają sposób, w jaki człowiek jako odbiorca sztuki myśli o swojej cielesności i podmiotowości. Prace artystów, które podejmują taką tematykę, odsłaniają procesy, które człowiek desperacko stara się ukryć oraz których nie może kontrolować. Oddawanie moczu, defekacja czy menstruacja wywołują wstyd, wstręt i poczucie braku pełnej kontroli nad ludzką cielesnością. Ciało zostaje zaprezentowane w jego najbardziej abiektalnych stanach i przez to można mówić o odwołaniu się do feministycznych kwestii dotyczących ciała, podmiotowości i intersubiektywności. Wskazując na wrodzoną „przepuszczalność” ludzkich ciał, prace takie zaburzają dominujące dyskursy dotyczące autonomicznej i stałej

---

<sup>354</sup> H. Robinson, *The Morphology of the Mucous: Irigarayan Possibilities in the Material Practice of Art* [w:] *Emerging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought*, red. C. Burke, N. Schor, M. Whitford, Columbia University Press, Columbia 1994, s. 335 – 350 [za:] C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008, s. 171.

podmiotowości, stwarzając możliwość zaistnienia nowych form wiedzy o podmiocie, zakorzenionych w niestabilności i niepewności ucieleśnienia. Ukazują również intersubiektywność opartą na rozpoznaniu charakterystyki kobiecej cielesności. Dlatego można mówić o dwóch taktykach i zarazem celach dotyczących realizacji zjawiska liminalności w sztuce.

Jedną jest unaocznienie społecznego potępienia ciała, które przecieka, tracąc swoją integralność, zwartość i szczelność, co jest widoczne w dwóch pracach Kiki Smith: *Pee body* oraz *Tale*. *Pee body*, którego sama nazwa naprowadza ściśle na tematykę dzieła, przedstawia rzeźbę kobiety w pozycji kucającej. Z tyłu postaci wije się długi sznur żółtych/złoty koralików, które układają się w pewnego rodzaju kałużę, mającą reprezentować mocz kobiety. Postać ta ma głowę ukrytą w ramionach, co może wskazywać na obecność wstydu, który towarzyszy kobiecie podczas aktu oddawania moczu. Jednocześnie niewidoczność twarzy kobiety minimalizuje jej jednostkowość, wskazując na anonimowość i uniwersalność, czego rezultatem jest ukazanie kondycji kobiecej jako utrwalonej w społecznej wyobraźni jako jaźni uwięzionej w ciele poddanym społecznej opresji. Jej akt poniżenia staje się więc aktem wspólnym, charakterystycznym dla każdego człowieka. *Tale* natomiast przedstawia kobiecą postać, klęczącą i zwróconą plecami do odbiorcy, z długim śladem ekskrementów, który ciągnie się za nią. Tu również mamy do czynienia z opowieścią dotyczącą braku kontroli nad własnymi wydzielinami. Opowieścią o brudzie i odpadach, które wbrew naszej woli i pragnieniu posiadania zamkniętego w ściśle określonych ramach ciała, podlegającego naszej całkowitej kontroli, są integralną i niezbywalną częścią naszego ucieleśnionego „ja”.

Przedstawienie tego, jak społeczeństwo piętnuje wizerunek kobiety, który odbiega od standardów wytworzonych przez współczesną kulturę, oraz jak ciało które przeciekając w różnoraki sposób, traci właściwość bycia zamkniętym, czystym pojemnikiem, można odnaleźć w pracy Cindy Sherman pt. „Untitled #175” z roku 1987<sup>355</sup>. Przedstawia ona scenerię (najprawdopodobniej jest to plaża, z uwagi na widoczny koc/ręcznik i butelki oraz okulary przeciwsłoneczne), której najbardziej rzucającymi się w oczy elementami są kawałki, nadgryzione bądź odłamane, czekoladek i babeczek, jak również coś, co konsystencją i kolorem przypomina wymiociny. Widok ten jest

---

<sup>355</sup>Zob. <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-175-a-LYuqAlLr3BnjZdYAcwuQww2> [dostęp: 02.12.2017].

chaotyczny i brudny, wzbudzający wstręt i obrzydzenie. Na drugim planie, we wspomnianych okularach odbija się ludzka, kobieca twarz – twarz artystki, wykrzywiona w sposób, który przywołuje na myśl zarówno wstręt, jak i przerażenie, z którą, podczas obcowania z obrazem, możemy się utożsamić. Fotografia może być interpretowana w kategoriach mizoginicznego odczucia wstrętu czy odrazy w stosunku do kobiecego ciała, któremu nie odpowiada sztuczny, wykreowany przez kulturę konsumpcyjną model „kobiety idealnej”. Jedzenie i wymiociny mogą wskazywać na nieobecność kobiety bulimiczki, która w tragiczny sposób próbuje odgrywać swoją rolę, jako pewnego rodzaju sztucznego tworu, nierzeczywistej postaci, jaką pragnie ją widzieć świat. Wymiociny stają się tutaj manifestacją buntu przeciwko narzuconym schematom, rolom i modelom. Pragnienie bycia idealną i atrakcyjną, które wytwarza się w kobiecie, jednocześnie zabija jej poczucie tożsamości i prawdziwej, niezafałszowanej kobiecości. Tożsamość ta zamieniona zostaje przez zachowanie i wygląd, które są przez opresyjną kulturę definiowane jako kobiece. Obraz Sherman krytykuje również wizję kobiety jako istoty spójnej, dającej się w pełni zrozumieć, jak również pięknej i wyidealizowanej. Społeczeństwo, kreując, tworząc od nowa pojęcie „kobiecości”, w pewnym sensie zabija, niszczy prawdziwą, już zastaną kobiecość, uznając ją za niepożądaną, nieokreśloną i nieatrakcyjną. Dzieło sztuki można interpretować także poprzez odniesienie do pojęcia abiektu, którym w tym wypadku staje się kobieta – bulimiczka, postać odrzucona, jako niepasująca do reszty społeczeństwa, nienormalna, w perspektywie narzuconych norm kulturowych, jak również substancje organiczne, które są stałym elementem społecznego wyobrażenia dotyczącego kobiet cierpiących na bulimię, czyli wymiociny, budzące wstręt i chęć ich wyeliminowania.





Cindy Sherman - „Untitled#175, 1987, Cykl: “Disasters”

<http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-175> [dostęp:12.03.2019]

Drugą taktyką widoczną w sztuce współczesnej jest natomiast pragnienie postawienia odbiorców w sytuacji skonfrontowania się z abiektem. Celem jest tutaj przełamanie w odbiorcy negatywnych odczuć i postaw w stosunku do cielesności, która przecież jest ich własną cielesnością, poprzez ukazanie abiektalności podmiotu. Odbiorca sztuki ma możliwość konfrontacji z przedmiotami abiektalnymi w sytuacji styczności z innym dziełem Smith pt. *Untitled*(1986). Składa się ono z 12 szklanych słoików, z których każdy podpisany jest nazwą innego ludzkiego płynu/wydzieliny. Są to między innymi: krew, łzy, mleko, nasienie, śluz, ślina, kał, mocz, pot i ropa<sup>356</sup>. Przyglądając się bliżej eksponatom, można jednak zauważyć, iż żaden ze słoików nie zawiera wyżej wspomnianych substancji. Zawierają za to małe lusterka, w których odbiorca może się przejrzeć. Chociaż fakt nieobecności wzbudzających wstręt substancji zdaje się gwarantować poczucie bezpieczeństwa, to jednak sytuacja, w której odbiorca widzi siebie

<sup>356</sup> Zob. <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-175-a-LYuqAllr3BnjZdYAcwuQww2>, s. 5 – 6 [dostęp: 02.12.2017].

w lustrze, jest w istocie sytuacją, w której widzi on siebie w abiekcie<sup>357</sup>. A zatem dzieło sztuki powoduje identyfikację odbiorcy z substancjami, które stanowią obiekt wstrętu, co jednocześnie implikuje zniesienie poczucia bezpieczeństwa. Sytuacja podmiotu jest tutaj niejednoznaczna. Mianowicie, z jednej strony, doświadczając abiektałości, natychmiast pragnie on odepchnąć od siebie to, co powoduje ten właśnie brak bezpieczeństwa, co stanowi zagrożenie dla podmiotu. Ale z drugiej, należy wziąć pod uwagę to, o czym pisała Kristeva – tajemniczą siłę przyciągania abiektu<sup>358</sup>, fascynację, która rodzi się wraz z momentem styczności z przedmiotem wywołującym wstręt. Odbiorcy, odbijając się w lusterkach i jednocześnie mając przed oczami napisy odpowiadające tym abiektałnym substancjom, znajdują się w położeniu pełnym sprzecznych odczuć. Pragną odwrócić wzrok w geście negacji faktu, iż część naszej tożsamości i jednocześnie cielesności stanowią przedmioty, wobec których jesteśmy kulturowo „zaprogramowani”, by odczuwać obrzydzenie. Jak również czują potrzebę zetknięcia się z tymi substancjami, potrzebę przyjrzenia się im, zbadania. Potrzeba ta stoi zatem w sprzeczności do rozwijanych w procesie kulturalizacji reakcji na pewne specyficzne fragmenty ludzkiej cielesności.

Sztuka wykorzystująca materiały będące częścią ludzkiej fizjologii porusza temat abiektałości, który również łączy się z pojęciem intymności, prywatności. Jednak oba te pojęcia nabierają innego, pejoratywnego znaczenia. Tracey Emin, stosując dość daleko posunięty ekshibicjonizm w swojej pracy, wyraziła sprzeciw wobec tego, jaki panuje w społeczeństwie stosunek do ludzkiej cielesności, jak również i płciowości. Dosłownie wystawiła na światło dzienne to, co zawsze pozostaje ukryte będąc nieprzyzwoitą zakazaną sferą.

Brytyjska artystka Tracey Emin stworzyła instalację pod tytułem „My Bed”, na którą składa się jej autentyczne, drewniane łóżko. Zarówno na łóżku, jak i wokół niego znajdują się liczne przedmioty osobiste kobiety, takie jak: nylonowe pończochy, bielizna, puste butelki, pogniecione paczki papierosów, prezerwatywy i tabletki antykoncepcyjne czy pluszowa zabawka. Na pościeli widoczne są również plamy, których pochodzenia

---

<sup>357</sup> Ibidem.

<sup>358</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

dokładnie nie znamy, ale można domyślać się, iż są to różnego rodzaju płyny ustrojowe. Emin zaprezentowała swoje łóżko dokładnie tak, jak wyglądało ono podczas trudnego dla niej okresu – epizodu depresyjnego.

„Praca wywołała liczne kontrowersje, odsłaniała bowiem to, co według opinii publicznej powinno zostać w ukryciu, czego ujawnianie nie przystoi kobiecie i szkodzi jej wizerunkowi. Artystka dotknęła tematu kobiecej seksualności i związanego z nim społecznego tabu i hipokryzji”<sup>359</sup>. Widać zatem, że do uświadomienia sobie tak ugruntowanego w świadomości współczesnego społeczeństwa poczucia niewłaściwości tego, co naturalne, co jest częścią ludzkiej cielesności, wykorzystuje się dość radykalne środki. Użycie terminu „radykalny” jest równie trafne, co zaskakujące, biorąc pod uwagę specyfikę sztuki współczesnej, która w wielu swoich momentach, jeszcze w latach 90., osiągała szczyty tego, co jest uznawane za szokujące czy bulwersujące.



Tracey Emin – „My bed” 1998, Tate Gallery

<http://www.homocreatus.pl/dzielo/tracey-emin-my-bed-1998/> [dostęp: 03.12.2017].

---

<sup>359</sup>Zob. <http://www.homocreatus.pl/dzielo/tracey-emin-my-bed-1998/> [dostęp: 03.12.2017].

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że kwestia cielesności, a zwłaszcza mięsności i płynności, wciąż pozostaje tematem tak samo budzącym skrajne emocje i kontrowersje. Liminalność ludzkiego ciała i związana z nim seksualność stanowi sferę niejako zakazaną dla oka. Jest czymś, na co nie powinno się patrzeć. Prowadzi to do próby zanegowania tych obszarów, do czynienia ich niewidzialnymi, czyli nieobecnymi. Ta nieobecność istnieje w kulturze zarówno, jeśli chodzi o dyskurs, jak i reprezentację materialną. Powodem takiej sytuacji jest brak akceptacji ludzkiego, a tym bardziej kobiecego, obrazu cielesności, który nie przystaje do tego, który jest wytworem zestetyzowanej kultury wykluczenia.

c) „Życie ciała jest we krwi”

Krew jest swoistym paradoksem, jeżeli chodzi o obszar symboli. Najbardziej uderza w niej zbieżność przeciwieństw. Cała sieć paradoksów wyłania się z faktu, iż związana jest ona zarówno ze śmiercią, jak i życiem. Dwuwartościowość krwi stawia człowieka w niewygodnej pozycji, która uniemożliwia mu przewyciężenie podstawowej niejasności tkwiącej u podłoża jej symboliki. Specyfika krwi polega na skumulowaniu się w niej przeciwstawnych wartości, odwrotnie do wszelkich innych zjawisk, które występują jako pary, których elementy są autonomiczne, oddzielone od siebie. Innymi słowy, pary zjawisk, takie jak noc i dzień, męskość i kobiecość, jawa i sen, są rozdzielone, natomiast krew jest nośnikiem wewnętrznych przeciwieństw, sprzeczności. I mimo że w różnych kręgach kulturowych jest ona traktowana w różnoraki sposób, to jednak wspólnym mianownikiem, jeśli chodzi o stosunek do niej, jest zawsze rozumienie krwi jako substancji świętej, obdarzonej nadnaturalną mocą, co skutkuje fascynacją, czcią, lecz także trwogą i niechęcią<sup>360</sup>.

Krew fascynuje i bulwersuje. Jednocześnie przyciąga i odpycha. W momencie, w którym wzmaga się w nas odczucie wstrętu, doznajemy równocześnie odczucia dziwnego, nie do opanowania przyciągania. Pewnej niezdrowej fascynacji. Krew jest obrazem bardzo napastliwym, narzuca się i niepokoi. Nie daje się odsunąć w cień. Jest nieustanną towarzyszką zarówno procesów narodzin, jak i umierania, czyli tego, co najbardziej tajemnicze i zatrważające w kondycji ludzkiej. Wywołuje ona tak samo silne, jak i skrajnie przeciwstawne emocje, które nie dają się przewyciężyć, a człowiek

---

<sup>360</sup> Ibidem.

jest pod ich całkowitym władaniem. Za jej pomocą potężny ładunek irracjonalności, drzemiący w człowieku uwalnia się i powoduje lawinę instynktownych odruchów i skojarzeń.

Krew w sztuce jako motyw była wykorzystywana niemalże od samego początku istnienia sztuki. Każdy okres czy nurt posługiwał się obrazami krwi oraz przemocy, która prowadziła do jej rozlewu. Jednak krew w sztuce dawnej istniała tylko w postaci farby na płótnie, choć i takie jej przedstawienie nierzadko budziło intensywne emocje oraz kontrowersje. Współcześnie, kiedy kontrowersyjność sztuki osiągnęła swoje apogeum, kiedy mówi się, że artysta, by mógł nosić miano artysty, musi być kontrowersyjny, oraz kiedy tematyka oraz materiały, z których korzystają artyści, są niemal nieograniczone, do sfery sztuki „wtargnęły” te przedmioty, których obecność stawia pod znakiem zapytania granice tego, co dla współczesnego odbiorcy sztuki jest możliwe do zaakceptowania. Takim materiałem, zajmującym czołowe miejsce w gronie przedmiotów wstrętu, jest właśnie krew. Jeszcze większe obiekcje wywołuje kobieca krew menstruacyjna. Obłozna jest ona bardzo silnym tabu. Może się wydawać, iż współcześnie ta tabuizacja ma mniejszy wymiar, lecz to błędne założenie spowodowane jest faktem, iż pojęcie krwi menstruacyjnej zostało z potocznego dyskursu wyparte, niemalże wyrugowane. Dlatego też sztuka staje się od jakiegoś czasu polem, które przywraca jej obecność i znaczenie, ze względu na większą swobodę w wyrażaniu myśli i idei, która w obecnych czasach jeszcze bardziej się poszerzyła<sup>361</sup>. Wykorzystywanie krwi będącej efektem kobiecego cyklu jest działaniem prowokacyjnym oraz obrazującym brak zgody na jej wyżej wspomnianą nieobecność w kulturowym dyskursie. Autorami większości prac wykorzystujących krew są kobiety, jako bardziej związane z pojęciem krwi. Operując nią, starają się poprzez doświadczenie własnej cielesności oraz seksualności wprowadzić dyskurs tego, co niewyraźne, co poza-językowe. To sztuka według nich ma być swego rodzaju medium, poprzez które można „opisać” to, co istnieje w kulturze jako zakryte oraz niewłaściwe. Działania artystek z obszaru, który można określić jako „blood art”, są również nakierowane na mniej lub bardziej pokojową walkę z patriarchalną kulturą, która zepchnęła ogólny kobiecy dyskurs na obrzeża, stawiając go w pozycji mniej

---

<sup>361</sup> Czego przykładem jest chociażby działalność znanej polskiej artystki zaliczanej do nurtu sztuki krytycznej – Katarzyny Kozyry – autorki „Piramidy zwierząt”. Jej praca skłania, a nawet zmusza, do postawienia pytania dotyczącego granic działalności artysty w kontekście wymiaru etycznego.

uprawnionego lub nawet niewłaściwego do opisu rzeczywistości. Dyskurs męski, kojarzony z racjonalnością, uzurpował sobie władzę do tworzenia i modyfikowania sensów i znaczeń w kulturze, sprawiając, iż kobiecość stała się modusem nieprzystawalnym do adekwatnego odbioru, rozumienia współczesnego świata.

Omawiając kwestię wykorzystania krwi menstruacyjnej oraz podkreślając wciąż istniejący pejoratywny stosunek do płynu ustrojowego, jakim jest kobieca krew menstruacyjna, warto odwołać się do słów Carolyn Korsmeyer. Píše ona, iż brak dyskursywności dotyczącej krwi menstruacyjnej powoduje pojawienie się problematycznej granicy „między tym, co powinno i nie powinno być wyrażane, w języku, między tym, co może być nazwane, pomyślane i odczute, a tym, co nie może się stać przedmiotem takich stanów”<sup>362</sup>.

Istnienie tej granicy wynika z funkcjonowania w kulturze pewnych asocjacji i związków między kategoriami, takimi jak między innymi: czystość, brud, świętość i profanum. Efektem jej istnienia zaś jest zjawisko izolacji niewygodnej sfery cielesności, zakrycie tych jej elementów, które stanowią niejako pogwałcenie zasad wypracowanych przez kulturę współczesną i które jednocześnie są przykładem przekroczenia granicy między dopuszczalnym a niedopuszczalnym.

Ta izolacja dotycząca sfer kobiecości, a szczególnie krwi menstruacyjnej, związana jest z pojęciem prywatności czy też intymności. Przeważnie termin „prywatność” nosi w sobie pozytywne konotacje. Odnosi się bowiem do sfery należącej wyłącznie do danego podmiotu, której naruszenie nierzadko powoduje dyskomfort. Dodatkowo sfera ta zostaje ukonstytuowana przez sam podmiot i jest to działanie dobrowolne. To podmiot wyznacza granice swojej prywatności. Jednak w przypadku zjawiska menstruacji granice zostają wytyczone odgórnie, przez kulturę, która narzuca niejako to, co istnieje w granicach tego, co przedstawiane i istniejące w dyskursie publicznym. Zatem prywatność funkcjonująca w kontekście abiektralnej sfery kobiecości posiada inne, pejoratywne konotacje. Złączona semantycznie z izolacją, a więc odseparowaniem, wskazuje na negatywne wartościowanie tego, co takiej izolacji podlega. Podsumowując, izolacja zjawiska menstruacji, jego zamknięcie w jedynej, dopuszczalnej strefie, potęguje i utrwała skojarzenia zarówno związane z samą krwią menstruacyjną, jak i kobiecością.

---

<sup>362</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas 2004, s. 173.

Przykładem sztuki, która podejmuje problem izolacji kobiecości, wykorzystującej motyw krwi menstruacyjnej, jest instalacja Judy Chicago „Menstruation Bathroom”. W rogu białej łazienki znajduje się kosz na śmieci pełen zużytych, zakrwawionych podpasek oraz tamponów. Sama nazwa instalacji może sugerować łazienkę jako jedyne miejsce, gdzie menstruacja może „wyjść” na światło dzienne, będąc zakryta w dyskursie społecznym. Innymi słowy, łazienka zdaje się stanowić jedyną sferę, w której doświadczenie menstruacji nie jest obłożone tabu, nie stanowi powodu do wstydu oraz gdzie możliwe jest odsłonięcie tego, co wstrętne i nieakceptowalne społecznie. Instalacja Judy Chicago może wskazywać na izolację niewygodnych sfer kobiecej cielesności, na zamknięcie jej w jedynie dopuszczalnej, prywatnej sferze nieczystości. Warto również zwrócić uwagę na celowo użyty kontrast kolorystyczny. Biel pomieszczenia, dodatkowo kojarzona z czystością, kontrastuje bowiem z czerwienią zużytych artykułów higienicznych oraz bielizny zawieszanej na sznurku, również w odcieniu głębokiej czerwieni, której elementy być może celowo przybierają kształt kobiecych narządów rozrodczych.

Pracę można również interpretować, odnosząc się do okresu dojrzewania kobiety, który jawi się jako powód do wstydu. Dojrzewanie jest czasem, w którym pojawiają się niezaprzeczalne oznaki kobiecości. Muszą być one jednak ukryte za zamkniętymi drzwiami łazienki. Menstruacyjna łazienka okryta kurtyną milczenia staje się więc metaforą niewypowiadalnego<sup>363</sup>. Emily Toth uznaje prace Judy Chicago za przełomowe w kontekście przełamywania tabu dotyczącego pokazywania i mówienia o krwi menstruacyjnej. Pisze również, że Chicago, oraz podążające za nią artystki pragną wyzwolić kobiecy twórczy potencjał od kulturowej cenzury nałożonej na typowo kobiece doświadczenia.<sup>364</sup>

Oprócz krytyki dotyczącej negatywnego stosunku do krwi menstruacyjnej, sztuka nakierowuje swoje cele na zmianę w postrzeganiu elementów kobiecości uznawanych za abiektalne. Zadaniem takiej sztuki jest zmiana optyki, poprzez którą postrzegana jest kobiecość wraz z jej konstytutywnymi cechami.

---

<sup>363</sup> *The Power of Feminist Art. Emergence and triumph of the American feminist art movement*, red. N Broude, M. Garrard, Thames and Hudson, London 1994, s. 51.

<sup>364</sup> J. Delaney, M. Jane Lupton, E. Toth, *The Curse: A Cultural History of Menstruation*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1988, s. 225-226.



Inną z prac wykorzystującą krew menstruacyjną jest performans australijskiej artystki Casey Jenkins pod tytułem „Casting Off my Womb”, co można tłumaczyć albo jako „wyrzucanie z siebie pochwy”, lub jako „spuszczanie, gubienie oczek” w robieniu na drutach. Oba tłumaczenia oddają sens tego, co przekazuje artystka. Kobieta przez okres 28 dni codziennie robiła na drutach, używając do tego celu kłębków nici znajdujących się w jej pochwie. Czas, który spędziła na przeprowadzenie performansu, odpowiadał ilości dni cyklu miesięcznego kobiety, a co za tym idzie, artystka nie przerwała dziergania nawet w te dni, kiedy krwawiła<sup>365</sup>. Było to jak najbardziej świadome działanie ze strony artystki, mające na celu oswojenie intymnego miejsca ciała kobiety, jakim jest pochwa, oraz jej detabuizacji. Dzieło nie spotkało się z przychylnością części widzów z uwagi na wywołujący zniesmaczenie i obrzydzenie element, jakim była krew artystki.<sup>366</sup>

Artystka wypowiada się, iż w jej dziele chodzi przede wszystkim o intymny, bliski kontakt z własnym ciałem, o wsłuchanie się w nie oraz o skonfrontowanie odbiorców z czymś, co stanowi kulturowe tabu, i o próbę zmienienia go, niejako od-tabuizowania kobiecych narządów płciowych.<sup>367</sup> Jak pisze Carolyn Korsmeyer o działalności twórczej artystek feministycznych: „Artystki mogą (...) odwrócić się od przyjemnego i gładkiego wnętrza ku ciepłemu, mrocznemu, kleistemu wnętrzu ciała, gdzie skrywają się substancje, o których się nie mówi. To świadome kultywowanie tego, co nie jest piękne, ale ordynarnie materialne, pokazuje obraz emancypacji od zwykłej i codziennej, ale potężnej opresji społecznych norm wyglądu”<sup>368</sup>. W tym miejscu warto przywołać tezę Carolyn Korsmeyer o pozytywnym odbiorze estetycznym tego, co wstrętne. Chodzi tu niejako o przewartościowanie uznawanej za negatywną wartości wstrętu i zamienienie jej właśnie w pozytywną wartość odbioru estetycznego na polu sztuki. Ta pozytywność stoi w sprzeczności do tradycyjnego pojmowania obszaru, który podlega odkrywaniu i redefiniowaniu przez współczesnych artystów. Dlatego właśnie, by móc doświadczyć pozytywnych przeżyć artystycznych, należy odrzucić dotychczasowe

---

<sup>365</sup>Zob. <http://theconversation.com/casting-off-shame-through-vagina-knitting-21044> [dostęp: 03.12.2017].

<sup>366</sup>Zob. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/17/vaginal-knitting-artist-defence> [dostęp: 03.12.2017].

<sup>367</sup>Zob. <https://visualcultureaberdeen.wordpress.com/2015/02/20/the-knitting-monologues-casey-jenkins-and-the-legacy-of-feminist-performance-art/> [dostęp: 03.12.2017].

<sup>368</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004, s. 177.



dychotomiczne myślenie odnośnie pozytywnych i negatywnych doświadczeń estetycznych oraz związanych z nimi estetycznych wartości.

O takie odrzucenie wzorców myślowych dotyczących krwi menstruacyjnej chodzi też autorom projektu „Beauty in blood”<sup>369</sup>. Jen i Rob Lewis – designerka i fotograf, łącząc swoją fascynację tematami tabu i cielesności, stworzyli cykl prac, które zmieniają sposób postrzegania krwi menstruacyjnej. Odbiorowi pełnemu obrzydzenia i wstydu ustępuje pozytywne pod względem estetycznym doświadczenie widoku krwi. Uwaga odbiorcy skupiona zostaje na ulotności, nietrwałości i, co podkreślają artyści – pięknie krwi menstruacyjnej. Interpretując krew miesięczkową w taki sposób, umożliwiają odbiorcom sztuki zmierzenie się ze sferą nieakceptowalną społecznie oraz stwarzają okazję do tego, by rozpoczął się w nich proces odczarowania oraz od-kłamania utrwalonych w kulturze znaczeń i asocjacji.

Prace artystek feministycznych poruszają temat jednego z najsilniejszych tabu, które istniejąc niemalże od zawsze, wręcz rośnie w siłę, za sprawą bardzo silnych, narzuconych norm kulturowych. Motyw krwi, jeśli zostaje wykorzystany przez media, to tylko w celu wywołania nieprzyjemnych wrażeń lub szoku, wzbudzenia sensacji, eskalacji agresji i negatywnych emocji, niekiedy także współczucia. Jednak próżno szukać takich dyskursów czy obrazów na temat krwi, w których byłaby ona przedstawiana w sposób nieskrępowany, neutralny i wolny od uprzedzeń i odczucia wstrętu. Krew menstruacyjna jest postrzegana jako coś brudnego, niebezpiecznego, naruszającego porządek oparty na dychotomii czyste/brudne, coś, co trzeba jak najszybciej wyeliminować, a kontakt z nią jest pożądanym w najmniejszym stopniu. Balansująca na krawędzi świętości i profanacji krew doskonale wpisuje się w definicję obiektu jako odrzucony, wyparty element podmiotu.

#### Między wolnością a kodami kulturowymi

Realizacja kategorii wstrętu w sztuce współczesnej stwarza również możliwość namysłu nad pojęciem wolności, mającym swoje miejsce w obszarze filozofii człowieka. Problem wolności rozpatrywany był na gruncie takich nurtów, jak: personalizm, egzystencjalizm czy psychoanaliza. W ich ramach postawione zostały pytania dotyczące

---

<sup>369</sup>Zob. <http://zen.fpiec.pl/post/2015/08/22/wlosykwiskora> [dostęp: 03.12.2017].

pojęcia osoby i jednostki. Pojawiało się również zagadnienie konfliktu między wolnością człowieka a wartościami i normami zastanymi w kulturze. Takie właśnie napięcie między wolnością a kodami kulturowymi, które ją ograniczają, widoczne jest między innymi w myśli Lwa Szestowa. Jego filozofia odrzuca model myślenia oparty na racjonalizmie, który poszukuje stałych, sztywnych zasad, przeformułując rzeczywistość według nich<sup>370</sup>. Szestow pisze o człowieku osadzonym w kulturze, używając terminów skrępowania i zakorzenia. Człowiek taki funkcjonuje w świecie uporządkowanym przez idee, a odrzucenie ich równe jest sytuacji utraty „gruntu pod nogami”. Wówczas mamy do czynienia z człowiekiem niezakorzenionym, „odtrącającym powszechnie uznawane wzorce”, który przez to sam zostaje odtrącony przez społeczeństwo<sup>371</sup>. Rozdźwięk pomiędzy człowiekiem jako indywiduum i człowiekiem pojętym jako część społeczeństwa pojawia się w rozważaniach Jacquesa Maritaina. Dokładnie, jest to konflikt między osobą a jednostką<sup>372</sup>. Osoba w myśli francuskiego filozofa jest pojmowana jak „cel dla siebie”, coś absolutnego, podczas gdy jednostka stanowi część społeczeństwa i jest mu podporządkowana. Według Maritaina jednostka i osoba stoją w opozycji w stosunku do siebie. Bycie osobą to wybór, zdobywanie i rozwijanie siebie, natomiast bycie jednostką to tkwienie w społeczeństwie, bycie częścią większej całości, bycie funkcją<sup>373</sup>.

Presja dotycząca realizowaniu norm i działania według ustalonych w kulturze zasad oraz towarzyszące jej poczucie niespełnienia opisywane jest szeroko na gruncie psychoanalizy. U Zygmunta Freuda, jednostka żyjąc w społeczeństwie, nie może realizować swoich pragnień i pożądań, bo te kłócą się z normami kulturowymi<sup>374</sup>. Człowiek więc rezygnuje ze swojej wolności do ich realizacji, a w zamian za to korzysta z tego, co oferuje mu kultura. Jest ona kompensatą dla jego pragnień, środkiem zastępczym. Środek ten jednak nigdy nie jest w pełni zadowalający, ponieważ korzyści płynące z partycypacji w kulturze są okupione ograniczeniem swobody w samorealizacji.

---

<sup>370</sup> Zob. M. Neumann, *Antropologia filozoficzna w myśli Lwa Szestowa* [w:] *Człowiek w kulturze. Pismo poświęcone filozofii i kulturze* nr. 27(2017) KUL, Lublin 2017, s. 245.

<sup>371</sup> Ibidem., s. 252.

<sup>372</sup> Cz. Stanisław, *Personalizm*, Oficyna Wydawnicza Czas, Lublin 1995, s. 135.

<sup>373</sup> Ibidem.

<sup>374</sup> W. Tatariewicz, *Historia filozofii t. III*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 301.

Widoczna jest zatem w wymienionych koncepcjach problematyka granic wolności, która została *explicite* wyrażona u Alberta Camusa, który rozumie wolność jako posiadającą granice subiektywne – określone przez strukturę świadomości, oraz obiektywne – w postaci współlistnienia z Drugim i światem. Bycie wolnym to według niego bycie świadomym tychże granic<sup>375</sup>.

Warto również w tym miejscu wspomnieć o innej jeszcze perspektywie ujęcia ludzkiej egzystencji, mającej miejsce w twórczości Jean P. Sartre'a. Nie jest to co prawda refleksja dotycząca ściśle problematyki wolności człowieka, lecz raczej przykład jego odpowiedzi na bezzasadność egzystencji, oraz konieczność współlistnienia z innymi.

W powieści Sartre'a pt. *Mdłości* przedstawiony zostaje charakter bycia jednostki, na który jedyną słuszną, według autora, reakcją jest reakcja fizjologiczna, czyli mdłości. Co istotne także w kontekście tematu rozprawy, odczucie to nie jest wyrazem buntu wobec zastanych zakazów i norm kulturowych, lecz jest odpowiedzią na absurdalność, bezzasadność i bezsensowność ludzkiego istnienia. Jest to „metafora odmowy bycia”. Mdłości te są niejako „wbudowane” w egzystencję. Jak pisze Sartre: „Mdłości nie opuściły mnie i nie sądzę, aby opuściły mnie prędko, ale nie podlegam im, nie jest to choroba ani przelotny napad, to jestem ja”<sup>376</sup>. Wstrętne, wywołujące uczucie mdłości jest zarówno jednostkowe bycie, jak i życie społeczne. Tytułowe mdłości, to więc poczucie bycia osaczonym, sklejonym z masą obcych ludzi. Sartre używa nawet słowa „lepki”, w odniesieniu do nachalnego, materialnego bytu<sup>377</sup>. Horror egzystencji ujawnia się więc w postaci wstrętnego dotyku, który czyni wspólne istnienie jednostek jeszcze bardziej nie do zniesienia. Warto również nadmienić, że tak samo, jak abiekt u Kristevej, tak i mdłości u francuskiego filozofa mają charakter ambiwalentny. Człowiek miota się między odrazą powodowaną koniecznością istnienia oraz funkcjonowania w społeczeństwie, a potrzebą koegzystencji z innymi. Odczuwa bowiem nie tylko wstręt

---

<sup>375</sup> I. S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa. Studium antropologii egzystencjalnej*, Oficyna Wydawnicza KKA-L, Kraków 1993, s. 102.

<sup>376</sup> J. P. Sartre, *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 146.

<sup>377</sup> S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Wydawnictwo TYTUŁ, Gdańsk 2011, s. 325.

w stosunku do całości bytu, ale również „okrutną rozkosz” pojawiającą się w procesie kontemplacji bezsensowności ludzkiego istnienia<sup>378</sup>.

Refleksja na temat człowieka w perspektywie jego wolności, która przed erą ponowoczesności przybierała postać rozważań wokół jednostki i wspólnoty, jest obecnie kontynuowana w ramach debaty o ludzkiej tożsamości. Odwołując się do treści powyższego rozdziału, warto postawić pytanie: Czy kategorię wolności obecną w wyżej wymienionych nurtach da się rozciągnąć na wolność w wymiarze cielesnym, na wolność dotyczącą potrzeb ciała? Pytanie to jest o tyle zasadne, że rozważania zawarte w tym rozdziale podejmują kwestię tych wymiarów ludzkiej cielesności, które zostają poddane stygmatyzacji i uwstrętnieniu przez obowiązującą kulturę. Taka zaś praktyka jest formą pozbawienia człowieka wolności do samoekspresji, jest zakwestionowaniem możliwości wyrażenia siebie poprzez te sfery, które w kulturze są określane jako wstrętne. Inną kwestią jest również problem wolności, która to przybiera formę konieczności istnienia. Konieczność ta związana jest z kolei z bezsensownością ludzkiej egzystencji, jej bezcelowością, której świadomość manifestuje się za pomocą fizjologicznego odczucia mdłości.

## VI. Wstręt w kulturze współczesnej

### 1. Wstręt w kulturze popularnej – fantazmat wampira

Współczesna kultura naznaczona jest odejściem od łagodnych wartości estetycznych. Często też jest charakteryzowana przez odniesienia do zjawiska anestetyzmu czy nawet antyestetyzmu. Jest to kultura, w której estetyka szoku, brzydoty oraz wstrętu detronizuje estetykę piękna i wzniosłości. Mimo diagnozy współczesnej kultury jako upadku „wielkich narracji”, odwoływanie się do mitologii europejskich oraz tych z innych kręgów kulturowych bardzo dobrze współgra z tendencjami widocznymi na polu współczesnej estetyki i sztuki. Postęp technologiczny, którego implikacją jest „przedłużenie” naszych nie tylko fizycznych, ale też i umysłowych zdolności, jak również uzależnienie, czy też zniewolenie człowieka przez wynalazki technologiczne, powoduje pragnienie ucieczki do sfery irracjonalnego, w stronę emocji oraz do natury, gdzie granice ustanowione przez rozum zostają zniesione oraz brak jest jasno określonych, logicznych

---

<sup>378</sup> Ibidem., s.323.

zasad. Sfera ta jest również sferą tego, co wstrętne. Znajduje to swoje przełożenie w zainteresowaniu teoretyków tematyką wstrętności oraz abiektności. Jak pisał Umberto Eco odnośnie kategorii brzydoty w dobie romantyzmu – wykorzystywana była ona w sztuce odzwierciedlającej naukowy sceptycyzm, zwątpienie w siłę oraz prymat rozumu na rzecz odwoływania się do sfery irracjonalizmu, duchowości<sup>379</sup>. Takie funkcjonowanie brzydoty można przełożyć na czasy współczesne, gdzie rozwój społeczeństw powoduje odwrócenie się od świata technologii i panującego scjentyzmu.

Wobec powyższego teorie dotyczące wstrętu oraz transgresji stanowią właściwą bazę teoretyczną dla współczesnych zjawisk kulturowych oraz artystycznych. Te zjawiska obejmują sztukę współczesną, czyli takie nurty, jak: *body art*, *bio art* czy *abject art*. W nich bowiem bezpośrednie wykorzystanie kategorii wstrętu jest nadrzędną strategią w ramach działalności artystycznej współczesnych artystów. Natomiast do zjawisk w ramach sztuki popularnej, które dokumentują rezultaty analiz badawczych w estetyce współczesnej, można zaliczyć literackie i filmowe uosobienia brzydoty, abiektności oraz wstrętu, do których zalicza się fantazmat wampira. Obraz wampira doczekał się pokaźnej literatury przedmiotu, co pokazuje, że wśród wielu przedstawień tę właśnie postać analitycy kultury popularnej uznali za reprezentatywną. Zgodnie z tymi przesłankami, również w niniejszej pracy ten temat jest dość obszernie potraktowany.

Uważam ponadto, że podjęcie tego tematu może przyczynić się do rozszerzenia oraz pogłębienia dyskursu wstrętu w kulturze europejskiej. Problematyka wstrętu oraz zagadnienia związane z obrazem wampira w kulturze popularnej posiadają bardzo dużo punktów stykowych.

Pojęcie abiektu, które zostało szerzej zanalizowane w podrozdziale *Pojęcie i problem abiekcji w kulturze*, stanowi rodzaj łącznika między tematyką wampira a tematyką wstrętu. Ściślej rzecz biorąc, abiektność wampira odsłania dualistyczny charakter emocji towarzyszących myśleniu o wampirze – z jednej strony, oczywista niechęć, z drugiej, osobliwe przyciąganie. Odczucia te, według koncepcji Kristeovej, towarzyszą konfrontacji z abiektem.

---

<sup>379</sup> Zob. U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. J. Czaplńska, Rebis, Poznań 2009, s. 312 – 323.

Status ontologiczny wampira narzuca z kolei odniesienie do postaci trupa, co więcej, trupa, który żyje. Wampir jest zawieszony między dwoma stanami. Zatem z jednej strony, widoczne jest tutaj odniesienie do pojęcia niesamowitości, kategorii, która mieści się w bliskim sąsiedztwie kategorii wstrętu. Bowiem zarówno to, co niesamowite, jak i to, co wstrętne, określane jest jako to, czego nie powinno być, jako to, co narusza bezpieczny, znany porządek rzeczy. Z drugiej zaś strony, trup jest uznawany za jedno z najbardziej wstrętnych przedstawień.

Symbolika krwi w kontekście postaci wampira również odsłania jego związek z kategorią wstrętu. Dzieje się tak za sprawą konotacji, jakie niesie za sobą dyskurs krwi w kulturze. Ważność tego tematu w kontekście tematyki wstrętu zasadza się na dwóch argumentach. Po pierwsze, krew, podobnie jak trup, wywołują odczucie wstrętu w stopniu najwyższym w stosunku do innych obiektów wstrętu, a tematyka krwi stanowi niezbędny element rozważań dotyczących postaci wampira. Po drugie, motyw krwi rozpatrywany pod kątem problematyki współczesności generuje nowe odczytania, związane z pojęciem płciowości, seksualności i nieheteronormatywności, które również znajdują się w polu rozważań na temat wstrętu.

#### Geneza mitu wampira

Pierwsza na tak wielką skalę egzaltacja wampirami widoczna w okresie średniowiecza, była rekultywacją najstarszych tradycji, liczących sobie około trzech tysięcy lat, wywodzących się z Asyrii i Babilonu. Asyryjski wampir – Ekimmu – był potworem żywiącym się zarówno krwią, jak i ciałem ludzkim, przeklętą istotą, której przeznaczeniem było pozostanie na ziemi przez wieczność. Posiadał zdolności kojarzone z formą spirytualną, takie jak przechodzenie przez ściany czy drzwi<sup>380</sup>. Na ślady wampirów natrafiamy również w Polinezji, gdzie istota zwana Tu lub Talamaur zjada kawałki swoich ofiar, oraz na Karaibach, gdzie tradycja wampiryzmu przedostała się z Afryki (ściślej z Gwinei i Konga), a wampir był połączeniem przesądów kolonistów francuskich i afrykańskich obrzędów voodoo. Loogaroo, bo takie imię nadane zostało mu przez tubylców, był istotą ludzką, płci żeńskiej, która zawarła pakt z diabłem i otrzymała dzięki temu czarnoksiężską władzę. Towarem wymiennym była zaś świeża, jeszcze ciepła

---

<sup>380</sup> M. Dunn – Mascetti, *Świat wampirów: Od Drakuli do Edwarda*, tłum. E. Morycińska-Dzius, Prószyński i S – ka, Warszawa 2010, s. 170.

ludzka krew<sup>381</sup>. „Klasyczna definicja wampira utożsamia go z duchem zmarłej osoby lub jej trupem ożywionym przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu, w celu zwiększenia własnej witalności”<sup>382</sup>. Pierwszym przykładem antycznego wampira jest Empuza, jedno z widm zajmujących miejsce w orszaku Hekate. Etymologia wskazuje na jej gwałtowność i żarłoczność, bowiem „empuza” znaczy „ta, która wdziera się na siłę”. Postać ta nie jest też wolna od pierwiastka erotycznego, bowiem miała ona obcować z mężczyznami, jednocześnie pozbawiając ich sił witalnych i powodując rychły zgon. Empuza w przekładzie greckim brzmi „Lamia”. Do grona przodków wampira możemy zaliczyć także syreny, które były pół kobietami, pół ptakami, a więc wpasowywały się w greckie wyobrażenie duszy jako skrzydlatego demona żądnego krwi i miłości. „Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego (...) Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich”<sup>383</sup>. Na ziemiach polskich nazwa tej istoty demonicznej była dość różnorodna. Na poszczególnych obszarach możemy natrafić na wielość nazw, a mianowicie: „upiór”, „wypiór”, „wypierz”, „wampierz” czy też „strzygoń”. Nazwa „upiór” jest pochodzenia ruskiego, natomiast rdzennie polskie są „wąpierz” i „wampierz”<sup>384</sup>. „Bez względu jednak na stosowaną nazwę postać wampira miała na ogół w wierzeniach ludowych mniej więcej te same cechy, ponieważ jeśli w pojęciach demonologicznych istniało rozróżnienie na strzygi, wampiry i upiory, to są to tylko ślady różnych nawarstwień tych samych wierzeń, a występujące między nimi różnice były niezbyt istotne”<sup>385</sup>.

Legandy, przekazy i sztuka z różnych obszarów kulturowych przekonują o uniwersalności mitu wampira. Opowiadania ludowe o nieumarłym krwiopijcy bardzo dobrze wpisywały się w nastroje epoki wiktoriańskiej, która obfitowała w teksty literackie o tematyce gotycko-wampirycznej. Poczynając od wieku XVIII, literatura oraz kinematografia z powodzeniem operuje motywem wampira, poruszając różne,

---

<sup>381</sup> Ibidem., s. 180.

<sup>382</sup> E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki*, tłum. A. Pers, Universitas, Kraków 2003, s. 34.

<sup>383</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 136.

<sup>384</sup> J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań 2007, s. 219.

<sup>385</sup> B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981, s. 51 – 52.

w zależności od epoki, problemy. Nierzadko przekraczając przy tym granice uznawane w danym okresie za nienaruszalne. Prześledzenie tych kulturowych kontekstów postaci wampira, służyć ma udokumentowaniu jego związku z kategorią wstrętu. W celu realizacji tego zadania poruszone zostaną trzy zagadnienia: abiektałości, trupa i krwi, które stanowią składowe fantazmatu wampira, i są również rdzeniem pojęcia wstrętu.

### Abiektałość wampira

Na wstępie należy postawić pytanie: Dlaczego postać wampira można charakteryzować w kategoriach abiektałości? Innymi słowy, należy wskazać te rysy charakterystyczne dla owego kulturowego fantazmatu, które jednocześnie są cechami składającymi się na pojęcie abiektałości. Odpowiedź na postawione wyżej pytanie jest jednocześnie refleksją dotyczącą wymiaru ontologicznego wampira, jak również prześledzeniem symboliki, która utkana jest wokół zarówno figury wampira, jak i specyfiki pojęcia abiektu/abiektałości. Symbolika dotycząca wyobrażeń wampira nabudowana jest bowiem na pojęciu abiektałości. Zasadność umieszczenia analizy postaci wampira w kontekście pojęcia abiektałości ma swoje korzenie w statusie ontologicznym wampira. Tym, co predestynuje ten zbiorowy fantazmat do bycia jednocześnie obiektem podlegającym abiektałości, jest między innymi fakt nieokreśloności i płynności jego egzystencji. Stała i nienaruszalna dychotomia życia i śmierci zostaje w przypadku mitu wampira zniesiona, co skutkuje nieakceptowaną sytuacją istnienia na pograniczu. Takie pogwałcenie praw i zasad wypracowanych w toku rozwoju kultury zachodniej odzwierciedlone jest poprzez istnienie wampirów jako bycie „istotami nigdzie nie przynależnymi, nie mieszczącymi się ani w tym, ani w tamtym świecie (...)”<sup>386</sup>. Nieobecność granicy między życiem a śmiercią zostaje przeniesiona na grunt mitu wampira w postaci zawieszenia pomiędzy dwoma światami: żywych i umarłych. Analogia między pojęciem abiektu a postacią „nieumarłego” widoczna jest zatem w postaci pojęcia granicy. Innymi słowy, graniczność egzystencji wampira koresponduje z brakiem określoności oraz stabilności, które charakteryzują abiekt. Pojęcie granicy jest obecne w dyskursie dotyczącym wampirów również ze względu na specyfikę pochówku „dziwnych zmarłych” którzy mieli stać się wampirami. Przyszłe wampiry były grzebane w miejscach granicznych – „rozdzielających przestrzeni, należących (...) do obu

---

<sup>386</sup> L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986, s. 145.



przyległych terytoriów i jednocześnie nie należących do żadnego z nich<sup>387</sup>. Ponadto, sposób nazewnictwa wampira jest dowodem na jego tożsamość z abiektem. „Żywy trup” to oksymoroniczne określenie na istotę nieumarłą, żywiącą się ludzką krwią, co oddaje fakt jego bytowania na granicy życia i śmierci.

Ze względu na dualizm ontologiczny, wampir jawi się jako inny, obcy, odrzucony. Jako abiekt. Jak twierdzi twórczyni tego pojęcia, Julia Kristeva – abiektalność to kategoria, która stoi w opozycji zarówno do przedmiotu, jak i podmiotu, stanowi jednak obszar podmiotowości, gdzie gromadzi się to, co nieakceptowalne społecznie: nieczystość, nikczemność, ohyda. Abiekt burzy zastany porządek i odwraca się przeciw logice świata racjonalności. Brak jasno ustalonych granic powoduje, że nie jest możliwe zamknięcie go w ramach tego, co znane i bezpieczne. Abiekt jest czymś dwuznacznym, jakąś potworną mieszaniną<sup>388</sup>.

Abiektalność wampira związana z kwestią jego statusu ontologicznego opierającego się na dychotomii istnienia i nieistnienia, czy też obecności/nieobecności, objawia się również w samym wyglądzie wampira. Główną cechą wampira, która rzuca się w oczy najbardziej, jest jego skóra, posiadająca bardzo blady odcień, a wręcz zdaje się być półprzezroczysta. Taki rodzaj powłoki cielesnej przywodzi na myśl skojarzenia z duchem lub osobą chorą, cierpiącą na śmiertelną chorobę. Obie te konotacje są równie uprawnione. Wampir bowiem egzystuje na granicy dwóch światów – żywych i umarłych i choć jego ciało jest materialne, to jednak bliżej mu do zaświatów niż do rzeczywistości ludzkiej, co upodabnia go do ducha. Co więcej, sama geneza powstania wampira, poprzez ukąszenie, jest jednocześnie sytuacją, w której dochodzi do zarażenia człowieka „wampiryzmem” – chorobą śmiertelną, choć w tym wypadku nie można mówić o śmierci jako ostatnim, finalnym etapie choroby, wręcz przeciwnie – ofiara ukąszenia zyskuje życie wieczne, ale jednocześnie przeklęte, dlatego można mówić bardziej o śmierci dla świata żywych i narodzinach dla świata umarłych. Innymi właściwościami wampira, świadczącymi o jego życiu na pograniczu sfery życia i śmierci, są, zazwyczaj ukazywane w przypadku postaci Drakuli: brak cienia, nieodbijanie się w lustrze oraz umiejętność

---

<sup>387</sup> Ibidem., s. 163.

<sup>388</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 9.

bardzo szybkiego i bezszelestnego poruszania się. Powodują one niemożność uchwycenia wampira, zarówno w dosłownym tego słowa znaczeniu, jak i w rozumieniu objęcia sposobu bycia wampira rozumem. Bowiem wampir jest istotą „miotającą się od niebywałej potęgi do absolutnej nicości”<sup>389</sup>.

Innymi znamionami abiektałości wampira są atrybuty, które jednoznacznie wskazują na dzikość wampira. Chodzi mianowicie o długie zęby i szpony, które szczególnie widoczne są w filmowej adaptacji *Draculi* oraz filmie *Nosferatu wampir*. Te cechy, upodabniając wampira do zwierzęcia, sprawiają, iż postać ta nabiera cech dzikości. Warto dodać, iż wampiry często posiadają zdolność do władania dzikimi zwierzętami, takimi jak wilki czy nietoperze, co wskazuje na ich związek z brutalnymi, nieokiełznanymi i niebezpiecznymi siłami przyrody. Kategorię dzikości można odnaleźć w jednym z tomów Annie Rice – *Wywiadzie z wampirem*. Przedstawiony tu wampir zostaje ukazany jako bezrozumny, żywy trup. Jest to wampir znaleziony przez Luisa i Klaudię w jednej z wiosek w Karpatach. Jego charakterystyka wskazuje na potworność i ohydność stworzenia „ze Starego Świata”: „Wielkie oczy osadzone w pustych oczodołach, ohydne małe dziurki w miejscu nosa i gnijąca, łykowata skóra, naciągnięta na czaszkę. Całość dopełniały rozpadające się łachmany, przykrywające ohydne ciało, pokryte w dodatku grubą warstwą ziemi, mułu i krwi”<sup>390</sup>. Wygląd ten implikuje pochodzenie wampira od gnijącego trupa, które tak starannie pragnie zanegować protagonista *Wywiadu z wampirem* – Luis. Powieść Anne Rice dobrze pokazuje wewnętrzny konflikt człowieka między pragnieniem życia wiecznego a strachem przed skutkami takiej sytuacji w postaci zaniku cech i odruchów związanych z pojęciem człowieczeństwa. Z jednej strony bowiem, czując strach przed śmiercią oraz opierając się idei gnijącego trupa, Luis pozwala Lestatowi na „zwampiryzowanie” go. Jednak, przeistoczenie się w istotę nieumarłą pociąga za sobą również negację człowieczeństwa, która najdobitniej wyraża się w postaci buntu przeciw zabijaniu i spożywaniu ludzkiej krwi. Innymi słowy, ucieczka przed ideą rozkładających się zwłok, ewokujących ohydę śmierci skutkuje pozbawieniem części ludzkich cech, a tym samym zyskanie cech zwierzęcości i dzikości.

---

<sup>389</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 155.

<sup>390</sup> A. Rice, *Wywiad z wampirem*, tłum. T. Olszewski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 228 - 229.

Dzikość związana jest także z innymi kategoriami, które wpasowują się w konstrukcję fantazmatu wampira, chociażby niesamowitość. Literatura wampiryczna, zwłaszcza ta romantyczna, niesie za sobą nową postać estetyki, która operuje właśnie niesamowitością. Niesamowitym jest to, co powinno zostać ukryte, a jednak się ujawniło. Proces ten dotyczy dwóch tematów: śmierci i seksualności, które są źródłem lęku i buntu wpisanego w kondycję ludzką.

Niesamowitość pod postacią fantazmatów wdziera się w sferę antropologiczną jako coś nadnaturalnego, niewyjaśnionego i niezrozumiałego, a jednak człowiekowi nie do końca obcego. To coś, przed czym człowiek odwraca wzrok, a jednocześnie jest to dla niego kuszące, pociągające. W tym, co niesamowite, wyczuwane są impulsy, intuicje dawno pogrzebane pod gruzami chorobliwej racjonalności i scjentyzmu oraz kodeksów moralnych, które człowiek sam na siebie nałożył, by ujarzmić w sobie pierwotne, dzikie instynkty. Pojęcie niesamowitości zawiera więc w sobie zarówno pierwiastek obcości, jak i tkwiących głębiej, nie do końca uświadamianych, aspektów ludzkiej psychiki. Maria Janion w książce poświęconej symbolice fantazmatu wampira zaznacza, iż „[l]iteratura niewątpliwie w większym stopniu niż jakakolwiek inna forma wyrazu (...) może sobie pozwolić na skupienie na tym, co otwarcie niesamowite. Czyni to zwłaszcza literatura gotycko-wampiryczna”<sup>391</sup>.

#### Fantazmat trupa

Literatura operująca motywem niesamowitości jednocześnie bardzo często wykorzystuje kategorie abiektalności. Obie kategorie są wobec siebie pokrewne także pod względem semantycznym. Punktem styczonym jest tutaj opozycja pojęć znane/nieznane (obce). Owo wyżej wspomniane niesamowite, które jest czymś na pozór obcym, skrajnie innym i nieznanym, okazuje się być konglomeratem tego, co już poznane, lecz co zostało odrzucone i wyparte. Ten proces wyparcia dotyczy również charakterystyki pojęcia abiektalności, ponieważ ten termin definiowany jest jako „odrzuć”, odczucie wstrętu. Abiekt jako „przedmiot upadły” odnosi się bezpośrednio do trupa, bowiem francuskie słowo *le cadavre* po łacinie oznacza „upadać”<sup>392</sup>. Trup, ewokujący śmierć i zniszczenie,

---

<sup>391</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 109.

<sup>392</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 9.

sprawia, że stabilność bytu ludzkiego drży w posadach. W kontraście do namacalności i realności trupa zostaje on nadwątlony. Staje się kruchy i przypadkowy. Trup istnieje poza granicą życia i wszystkiego, co znane. Choć status poznawczy trupa jest nader wątpliwy, to jednak wdziera się on w ludzką świadomość, narzuca się jako coś na wskroś realnego, jako projekcja przyszłości. Wzbudza on wstręt nie tylko ze względu na ohydę jego fizjonomii. Jest on „żywym” dowodem znikomości egzystencji, którą człowiek pragnie przedłużyć w nieskończoność. Wampir jako „żywy trup” jest szczytem abiektalności. Jego totalna obcość wymyka się jakiegokolwiek określoności. Owa obcość zasadza się na, z jednej strony, kontraście z kategorią „swojskości”, a z drugiej, na silnym związku z kategorią wstrętu. Abiekt, paradoksalnie, odrzuca i narzuca się. Zarazem fascynuje, wywołuje pragnienie, jednocześnie zaś wzbudza pogardę i zostaje odtrącony. W przypadku wampira abiektalność przybiera formę ekstremalną. Niesamowity konglomerat odrazy, strachu i pragnienia owocuje abiektalnością nie do zniesienia.

Abiektalność wampira korespondująca z abiektalnością trupa zasadza się na ambiwalentnych wobec nich odczuciach. Z jednej bowiem strony, jak zauważa Maria Janion, trup wzbudza żal i trwogę, z drugiej natomiast, związany jest z tym, co „nieczyste, brzydkie, skalane, z tym, co obsceniczne(...)”<sup>393</sup>. Przy czym pojęcie obsceny rozumiane jest tutaj jako przeciwieństwo sceny – miejsca, gdzie następuje prezentacja czegoś lub kogoś<sup>394</sup>. Zatem, zarówno trup, jak i wampir znajdują się po drugiej stronie sceny jako „nieoglądalni”, czyli tam, gdzie niemożliwa staje się prezentacja. Jednak postać wampira w kontekście śmierci wywołuje jeszcze większe kontrowersje. Widok trupa – abiektu wywołuje obrzydzenie ze względu na brak akceptacji śmierci, jak również obraz rozkładającej się tkanki zaprzeczającej zdrowemu, zwartemu w swej strukturze ciału ludzkiemu. Natomiast widok wampira jako abiektu nie tylko wzbudza wstręt ze względu na konotacje ze śmiercią i zwłokami, lecz – co więcej – z uwagi na wcześniej analizowaną specyfikę ontologiczną, jest czymś niemożliwym nie tylko do zniesienia, ale także do pojęcia. Wampir jako żywy trup gwałci wszelkie, zarówno naturalne, jak i logiczne prawa dotyczące życia i śmierci. Reasumując, postać wampira wpisuje się w ramy pojęcia abiektu ze względu na jego nieokreśloność dotyczącą statusu ontologicznego. Coś, co wymyka się definiowaniu, jasnemu określaniu oraz możliwości zamknięcia

---

<sup>393</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 112.

<sup>394</sup> L. Nead, *Akt kobiety: sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, "Rebis", Poznań 1998, s. 52.

go w klarownych granicach, co więcej, funkcjonuje na samej granicy lub też w ogóle wymyka się pojęciu granicy, postrzegane jest jako coś abiektalnego, co wzbudza wstręt i obrzydzenie.

### Trup a wstręt

Przed udzieleniem odpowiedzi na pytanie, jaki związek ma motyw wampira z motywem trupa, należy rozpatrzyć, dlaczego postać trupa kojarzona jest z pojęciem wstrętu. Luis V. Thomas, analizując dynamikę fantazmatów, pisze, iż „wobec ohydy gnicia nasze fantazmaty organizują się wedle dynamiki, która przeciwstawia czyste brudnemu, piękne brzydkiemu, nieskalane skalanemu, twarde, niezniszczalne – miękkiemu, które łatwo ulega zniszczeniu”<sup>395</sup>. Wobec powyższego trudno zaprzeczyć, iż ohyda trupa zasadza się na jego ewokowaniu brudem, nieczystością oraz odpychaniu swoją barwą, wonią i wydzielinami. Jednak, odczucie wstrętu i odrazy doświadczane w obliczu fantazmatu trupa ma jeszcze inne podwaliny. W związku z faktem, iż proces gnicia kojarzony jest automatycznie z procesem umierania, czyli zniszczeniem ciała jako nośnika duszy, gnicie jest równoznaczne z rozpadem bytu, utratą świadomości oraz indywidualności. Z tego zaś można wysnuć wniosek, iż gnicie jest nie tyle powodem do odczuwania wstrętu ze względu na jej obrzydliwą i septyczną rzeczywistość, lecz raczej z powodu fantazmatu, jaki wywołuje, który można najprościej wyrazić w postaci równania: gnicie = umieranie<sup>396</sup>. Te silne powiązania trupa z fazą gnicia powodują konieczność przekroczenia odrazy, jaką wywołuje trup. To zaś jest powodem tak szeroko rozbudowanej rytualizacji śmierci, będącej odpowiedzią na brak akceptacji nieuchronności śmierci. Te właśnie rytuały, których ważny element stanowi estetyzacja śmierci, stanowią swoistą zasłonę dla obrzydliwości narzucającego się trupa. Rytualizacja śmierci, która pokazuje, w jaki sposób człowiek obchodzi się ze śmiercią, ma również swoje odzwierciedlenie w kulturowych wyobrażeniach, czego egzemplifikacją jest sposób kreowania postaci wampira w literaturze. Wampir jako fantazmat będący personifikacją motywu żywego trupa, zawsze zostaje unicestwiony, a przynajmniej wszelkie starania bohaterów tekstów literackich traktujących o wampirach mają na celu jego zabicie,

---

<sup>395</sup> L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1990, s. 78.

<sup>396</sup> *Ibidem.*, s. 85.

co przekłada się na zobrazowanie potrzeby odparcia od siebie śmierci, i tym samym wizji rozkładających się zwłok.

### Wampir a trup

Analizując bliżej siatkę znaczeń symbolicznych pomiędzy fantazmatem trupa a wampirem, należy zauważyć, iż trup pojawia się jako główny fantazmat w literaturze gotycko-wampirycznej. Dzieje się tak dlatego, iż „trup definiuje się (...) niekiedy jako przedmiot, który trzeba za wszelką cenę ukryć lub usunąć – literatura wykorzystuje więc trupa jako pretekst dla wyrażania fantazmatów”<sup>397</sup>. Literatura gotycko-wampiryczna drugiej połowy XX wieku nie mogła porzucić fantazmatu trupa jako stanowiącego istotny składnik postaci wampira\ w kulturze, posłużyła się natomiast inną taktyką, bardziej korespondującą z nastrojami społecznymi oraz ówczesnym stosunkiem do śmierci i ludzkiej śmiertelności. Wobec coraz mniejszej wiary w życie pozagrobowe i zauważalne tendencje pesymistyczne oraz nihilistyczne, rytualizacja śmierci, choć w dalszym ciągu praktykowana i rozwijana, okazała się niewystarczająca. Dlatego motyw zwampiryzowania jako remedium na strach i odrazę wobec gnicia można odnaleźć w jednej z najbardziej rozpoznawalnych i płodnych w symbole i reinterpretacje postaci wampira powieści autorstwa Annie Rice – *Wywiad z wampirem*. Losy głównego bohatera – Luisa, zarówno jego życie przed przemianą w wampira, jak i po, daje się interpretować w kategoriach zarówno pragnienia ucieczki od dotychczasowego życia naznaczonego rozpaczą i brakiem sensu, jak i w kontekście dążenia do odepchnięcia przerażającej wizji gnijącego trupa. Wywiad przeprowadzony przez młodego dziennikarza z nowoorleańskim wampirem rozpoczyna się od informacji o śmierci jego brata. Jego odejście zostawia na wampirze piętno nie tylko ze względu na silne więzi, które łączyły obu mężczyzn, lecz także, a może nawet bardziej, ze względu na narzucający się przyszłemu wampirowi widok martwego, zaczynającego się rozkładać ciała brata: „Roztrzaskał potylicę na bruku i jego czaszka na poduszce miała dziwny kształt. Zmuszałem się, by patrzeć na nią, by się jej przyglądać, bo ledwo mogłem wytrzymać ból i zapach rozkładu”<sup>398</sup>. Wizja gnijącego trupa brata stała się wręcz obrazem prześladowającym Luisa, od którego nie mógł się uwolnić. Nawet zmiana miejsca zamieszkania, nowe otoczenie nie zdołały zagłuszyć i zamazać

---

<sup>397</sup> Ibidem.

<sup>398</sup> A. Rice, *Wywiad z wampirem*, tłum. T. Olszewski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 17.

pamięci o ohydzie, jaką odczuwał w sytuacji kontaktu z ciałem zmarłego brata – „o niczym innym nie mogłem wtedy myśleć, tylko o jego ciele gnijącym w ziemi. (...) Pijany czy trzeźwy, ciągle miałem przed oczyma jego gnijące ciało w trumnie. To było nie do zniesienia”<sup>399</sup>. Mniej więcej w tym czasie, kiedy w Luisie skumulowało się odczucie wstrętu doznawane za sprawą wspomnień o trupie brata wraz z doświadczeniem beznadziejności dalszej egzystencji, pojawiła się w jego życiu możliwość unicestwienia zarówno jednego, jak i drugiego. Możliwość ta przywdziała postać aktu zwampiryzowania z rąk, a raczej ust wampira Lestata. „W ten sposób [o]hydztwo naturalnego umierania >>powolnego rozpadu i gnicia<< zostaje przezwyciężone”<sup>400</sup>. Przemiana w istotę nieumarłą pociągnęła zatem za sobą odparcie abiektałnej twarzy trupa.

#### Dyskurs trupa a postać wampira

Jak czytamy w dziele dotyczącym fenomenu śmierci łączącego podejście nauk humanistycznych z podejściem nauk przyrodniczych autorstwa L.V. Thomasa: „Do określenia trupa używa się szczególnego słownictwa: nawet pobieżna analiza semantyczna potocznie używanych słów odsłania nasze głębokie popędy. Termin >>trup<<, konotujący ideę rozkładu, budził tyle odrazy, że Robert Sabatier zapomniał umieścić go w *Słowniku śmierci*”<sup>401</sup>. Nie da się zaprzeczyć, iż nazwa „trup” odnosząca się do ludzkich zwłok jest określeniem, które wywołuje największe kontrowersje oraz ewokuje odrazę najwyższego stopnia. Inne słowo używane przy określeniu martwego ciała – „padlina” zdaje się być jeszcze bardziej brutalne w swoim wydźwięku, jednakże nie znajduje zastosowania w kontekście omawianych zagadnień ze względu na fakt jego występowania częściej w dyskursie dotyczącym świata zwierząt aniżeli ludzi. Słowo ciało, występujące razem z określeniem „martwe”, jawi się jako uspokajający, niosący ładunek neutralny, eufemizm do trupa. Martwe ciało spoczywające w grobie wiąże się z interpretacją śmierci jako snu, a tym samym ze znaczeniem ciała jako „podpory

---

<sup>399</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>400</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 114.

<sup>401</sup> L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1990, s. 53.

osobowości, która gdzieś trwa, choćby tylko w pamięci potomnych<sup>402</sup>. Natomiast pojęcie „trup” przywołuje tylko i wyłącznie negatywne konotacje. „O ile ciało pozostaje dwuznaczne, trup znosi wszelką dwuznaczność, gdyż niedwuznacznie przekroczył przepaść pomiędzy życiem a śmiercią. Zdecydowanie sytuuje się poza dyskursem i abstrakcją robiona z fizycznej niedogodności, jaką ewentualnie powoduje jego smród, wywołuje jedynie postawy negatywne: strach, odrzucenie, odmowę. To nie jego się dotyka, zjada, prosi, nie do niego się zwraca, nie jego szanuje<sup>403</sup>.

Wobec takich emocji żywionych wobec trupa – skrajnej awersji, strachu i obrzydzenia, jest on definiowany często jako coś, co należy bezzwłocznie ukryć lub na stałe usunąć. Dlatego jedną ze strategii, która służy właśnie niejako zepchnięciu trupa za kurtynę nieobecności, jest jego brak w dyskursie, jak również negacja dyskursu trupa: „Śmierć jest milczeniem i to milczeniem bezmiernym i ostatecznym, milczeniem nieobecności i bezsensu<sup>404</sup>. Reifikacja trupa powoduje, iż pozostaje on poza wszelką komunikacją. Ewentualny dialog podjęty z trupem jest możliwy tylko jako monolog wygłaszany przez człowieka.

Trup jest martwy i nie może mówić. Jednak z sytuacją odwrotną, burzącą porządek logiczny i symboliczny, mamy do czynienia w przypadku wkroczenia w obszar fantazmatów, a ściślej, w przypadku rozpatrywania fantazmatu wampira. Kultura bowiem nie dopuszcza sytuacji, w której trup zyskuje swój własny, indywidualny głos. Sytuacja jest wobec tego jeszcze bardziej nie do zaakceptowania, bowiem trup, który podejmuje rozmowę, okazuje się być „nieumarłym”. To zaś niesie za sobą pogwałcenie wszelkich zasad, reguł i granic, które związane są z opozycjami, takimi jak: istnienie/nieistnienie, życie/śmierć.

---

<sup>402</sup> Ibidem.

<sup>403</sup> Ibidem., s. 55.

<sup>404</sup> Ibidem., s. 58.



## Wymiar symboliczny krwi

Analizowanie fenomenu kulturowego postaci wampira zdaje się być niemożliwe bez odwołania się do pojęcia wstrętności. W obrębie zarówno jednego, jak i drugiego zagadnienia znajduje się tematyka z obszaru przedmiotów tabu oraz śmierci. Chodzi mianowicie o motyw krwi mający miejsce w gronie przedmiotów najbardziej wzbudzających wstręt i jednocześnie bez których rozumienie postaci wampira nie jest możliwe.

Kwestia symboliki krwi rozważana samodzielnie, bez odniesienia do kwestii wampirycznych, jest nadzwyczaj złożona. Spowodowane jest to faktem, iż krew to swoisty paradoks, jeżeli chodzi o obszar symboli. „Blisko związana z obrazami śmierci, a jeszcze bardziej z obrazami życia, które ostatecznie zawsze zwyciężą, krew była uważana jednocześnie za niebezpieczną i uzdrawiającą, przynoszącą nieszczęście i przynoszącą szczęście, nieczystą i czystą”<sup>405</sup>. Krew jest swoistym paradoksem, jeżeli chodzi o obszar symboli. Najbardziej uderza w niej „nieznośna zbieżność przeciwieństw”<sup>406</sup>.

Cała sieć paradoksów wyłania się z faktu, iż związana jest ona zarówno ze śmiercią, jak i życiem. Dwuwartościowość krwi stawia człowieka w niewygodnej pozycji, która uniemożliwia mu przewyciężenie podstawowej niejasności tkwiącej u podłoża jej symboliki. Specyfika krwi polega na skumulowaniu się w niej przeciwstawnych wartości, odwrotnie do wszelkich innych zjawisk, które występują jako pary, których elementy są autonomiczne, oddzielone od siebie. Innymi słowy, pary zjawisk, takie jak: noc i dzień, męskość i kobiecość, jawa i sen, są rozdzielone, natomiast krew jest nośnikiem wewnętrznych przeciwieństw, sprzeczności. I mimo że w różnych kręgach kulturowych jest ona traktowana w różnoraki sposób, to jednak wspólnym mianownikiem, jeśli chodzi o stosunek do niej, jest zawsze rozumienie krwi jako substancji świętej, obdarzonej nadnaturalną mocą, co skutkuje fascynacją, czcią, lecz także trwogą i niechęcią.

Analiza tematyki krwi umieszczonej w kontekście postaci wampira skutkuje wkroczeniem na obszar pojęcia transgresji. Krew, jako substancja napędzająca ciało, jako

---

<sup>405</sup> J. P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 8.

<sup>406</sup> Ibidem.

eliksir życia, boski pierwiastek, a także zwiastun śmierci i nieodłączny element cierpienia, jest obdarzona niezwykłą mocą, wobec której człowiek powinien czuć respekt i szacunek. Jednakże tam, gdzie jest zakaz, tam też ma miejsce próba jego przekroczenia. Transgresja dotycząca krwi ma swoje odzwierciedlenie w wytworach kulturowych, a znamiona dla kondycji ludzkiej jest chęć, pragnienie czy też pokusa ciągłego przekraczania barier i zakazów. Zakaz dotyczący krwi zasadza się na dwóch filarach, z których jednym jest strach przed jej utratą, co implikuje możliwość utraty życia, natomiast drugim jest powiązanie jej z duszą ludzką, której brak jest jednoznaczny ze śmiercią człowieka. Powiązanie krwi z wampirem powoduje, iż moc tego zakazu staje się jeszcze silniejsza, a sytuacja jego przekroczenia wzbudza większe kontrowersje. Martwa istota, która nieustannie łaknie krwi, jest właśnie eksterioryzacją przekroczenia zakazu dotyczącego spożywania krwi.

#### Wampir a motyw krwi

Bez krwi nie ma wampira. Jako „żywy zmarły” potrzebuje krwi do prowadzenia swojej niby-egzystencji. Ta magiczna substancja jest mu niezbędna. Napędza jego członki tak samo, jak organizm człowieka. Nieskończona inność, która stoi pomiędzy wampirem a człowiekiem, towarzyszy jednak temu, co im wspólne. Krew jest pierwiastkiem spajającym egzystencję zarówno wampira, jak i człowieka. Obaj potrzebują krwi, by przetrwać. Krew można postrzegać jako swoisty pomost między światem żywych i umarłych. To zaś związane jest z jej symboliczną dychotomią. Jednak kwestia podtrzymywania życia, które jest, z punktu widzenia doktryny chrześcijańskiej, jak i z etycznego punktu widzenia – najwyższą wartością, wprowadza bardzo wyraźną linię demarkacyjną między postrzeganiem krwi, z którą związany jest człowiek, a krwi, która jest nawozem dla „żywego trupa”. W świecie umarłych, czyli tam, gdzie znajdujemy grozę, lęk i wstręt, krew towarzyszy śmierci, przemocy, nienaturalnej, diabelskiej wręcz mocy i nadnaturalnym zjawiskom. Tak samo jak ludziom, tak i wampirom potrzebna jest krew. Tak samo również krew jest niezbędna podczas narodzin tak człowieka, jak i wampira. Zwrócić należy tutaj uwagę na fakt, iż krew symbolizująca życie – pojawiająca się w czasie menstruacji czy przy porodzie, wzbudza równocześnie lęk i wstręt. Natomiast krew zakotwiczona w egzystencji wampira wzbudza uczucia jeszcze bardziej intensywne, wręcz skrajne, bowiem to, co daje życie, staje się pożywką dla umarłych, którzy na powrót

ożywają. Krew stanowi w tym przypadku eliksir nieśmiertelności, kamień filozoficzny. We krwi życie przeplata się ze śmiercią, czystość z nieczystością, sacrum z profanum.

„Krew jest tym, czego zmarli potrzebują najbardziej, czego domagają się szczególnie uporczywie. Mogą ją pić; wypiją krew, którą im się ofiaruje; niech tylko ją otrzymają, a odzyskają złudzenie życia; ich oczy będą mogły znowu widzieć; ponownie wejdą w kontakt ze światem żywych”<sup>407</sup>. Kwestia znaczenia krwi w kontekście rozważań dotyczących powiązania fantazmatu wampira oraz pojęcia abiektalności jest tematem bardzo bogatym w możliwości interpretacji i odczytań. Krew sama w sobie stanowi źródło wielości znaczeń, bardzo często ze sobą kontrastujących. W konfrontacji z tak uniwersalnym mitem, jakim jest mit wampira, nabiera ona jeszcze bardziej interesujących odcieni i asocjacji. Ze względu na fakt, iż związek wampira z krwią może stanowić przyczynek do całkiem oddzielnej rozprawy, oraz ograniczeń dotyczących objętości i struktury pracy, ów podrozdział zawiera analizę trzech sposobów rozumienia krwi w obrębie pojęcia abiektalności wampira, a mianowicie: akt picia krwi jako zakazana przyjemność, krew jako nośnik choroby oraz krew jako nasienie. Te tropy interpretacji motywu krwi są najbardziej związane z pojęciem wstrętności czy też abiektalności, wszystkie też można usytuować w obrębie pojęć tabu oraz transgresji, które nierozzerwalnie łączą się z kategorią wstrętu.

Postać wampira posiada niemal wszelkie atrybuty stanowiące przedmiot kulturowego zakazu. Najważniejsze dla obecnych rozważań są natomiast kwestia spożywania krwi oraz erotyczno-estetyczna przyjemność płynąca z tegoż aktu, połączona równocześnie z tematyką pogwałcenia heteronormatywności. Aby zanalizować postać wampira pod tym kątem, należy wyjść od tezy dotyczącej pojęcia seksualności oraz cielesności wampirów. Wampiry mianowicie „pod względem genitalnym są aseksualne”<sup>408</sup>. W ich przypadku „[n]astępuje oderwanie erotyki (zmysłowości) od seksualności, całkowita sublimacja popędów”<sup>409</sup>. Implikacją powyższego jest fakt, iż picie krwi nie jest już pojmowane jako tylko akt przemocy na człowieku lub innym

---

<sup>407</sup> Ibidem., s. 237.

<sup>408</sup> *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 122.

<sup>409</sup> Ibidem.

wampirze oraz działanie mające na celu odżywienie potwora, a unicestwienie człowieka. Spożycie krwi jawi się jako specyficznego, można powiedzieć, mistycznego rodzaju doświadczenie, które opisywane jest w kategoriach zarówno sensualnej, jak i duchowej przyjemności. W związku z tym, iż ciało wampira, choć niepodlegające procesowi starzenia, jest martwe, to niemożliwa staje się tradycyjnie pojęta prokreacja. Tę rolę przejmuje akt wysysania krwi przez wampira, z którego czerpie on przyjemność i która daje spełnienie, analogiczne do spełnienia towarzyszącemu doświadczeniom seksualnym w przypadku śmiertelnego człowieka. W przypadku wampirów odżywianie się krwią nie jest więc tylko koniecznością, która utrzymuje je przy „życiu”, lecz jest także aktem, z którego czerpią pozytywne przeżycia. Wymiana krwi posiada zatem silny podtekst erotyczny, jest poniekąd odbiciem stosunku płciowego, lecz jednocześnie jest od niego zupełnie odmienna<sup>410</sup>. Sytuacja złączenia się w akcie sensualnym ofiary i wampira jest sytuacją generującą źródło przyjemności, które jednak ma swoją cenę – śmierć w przypadku jedynie pożywania się wampira na człowieku oraz śmierć istoty ludzkiej i wieczne potępienie, gdy dochodzi do zwampiryzowania. W tym miejscu, akcentując intensywność doznań wampira, warto odwołać się do cytowanego przez Janion Charlesa Baudelaire’a, piszącego w dziele *Paryski splin. Poematy prozą* co następuje: „Cóż jednak znaczy wieczność potępienia dla tego, co w sekundzie zamknął nieskończoność rozkoszy”<sup>411</sup>. Cytat ten umieszczony w kontekście doświadczeń erotycznych wampirów można odczytać jako usprawiedliwienie zabójstwa poprzez odwołanie się do zadośćuczynienia „dwóm najwyższym instynktom panującym nad światem: instynktowi libidinalnemu życia i agresywnemu instynktowi śmierci”<sup>412</sup>.

Wymiana krwi między dwoma wampirami staje się natomiast pretekstem do queerowych odczytań powieści wampirycznych, zwłaszcza tych o proveniencji gotyckiej. Erotyzm wampira, jako postaci apłciowej, ewokuje to, co zakazane, łamiące reguły heteronormatywności oraz jest wyrazem niewłaściwych, nieaprobowanych form ekspresji pragnienia. Wampirza seksualność wymyka się bowiem ramom zarówno wiekowym, jak i płciowym. Jak pisze Liberman: „erotyzm w tym przypadku obejmuje

---

<sup>410</sup> Ibidem., s. 123.

<sup>411</sup>Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poematy prozą*, tłum. R. Engelking, Łódź 1993, s. 31, [za]: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 68.

<sup>412</sup> M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/sbraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 68.

wszystkie możliwości, homoseksualna równie dobra, co heteroseksualna, dzieci, tak samo jak dorosłych”<sup>413</sup>. Janion natomiast dodaje, iż „(...) skrywanie wampiryzmu odpowiada skrywaniu homoseksualizmu. [...] Wampiryzm jest metaforą, wokół której może zostać stematyzowany homoseksualizm, bez konieczności mówienia wprost”<sup>414</sup>. Opowieścią o ukrytej nieheteronormatywności, która przekracza bariery obyczajowe, jest utwór Sheridan Le Fanu, *Carmilla*. Nowela ta reprezentuje podwójne przekroczenie granic. Prezentuje ona pogwałcenie zasad obyczajowych, bardzo restrykcyjnych w dobie wiktoriańskiej, jak również jest pierwszym literackim obrazem ukazującym transgresyjne połączenie wampiryzmu z fenomenem lesbijskiej miłości.

Wiktoriańska „etyka płciowa” z dezaprobatą odnosiła się do inicjowania aktywności seksualnej przez kobiety. Taka aktywność przypisywana była tylko mężczyźnie, zaś zachowania inicjujące aktywność seksualną widoczne u kobiety było postrzegane jako coś chorobliwego i nienormalnego<sup>415</sup>. Kobieta – wampir jest kobietą dominującą, która uwodzi i zwodzi jednocześnie, zaburza zakotwiczony w kulturze wiktoriańskiej obraz kobiety bezwolnej, pasywnej, poddanej męskiej aktywności. Fakt, że tematyka utworu oscyluje wokół pożądania kobiety w stosunku do osoby tej samej płci, przeciwstawia się również normie heteroseksualnej. Przełamanie tych dwóch norm wskazuje na specyfikę statusu ontologicznego wampira<sup>416</sup>, który istnieje „poza”, jest zawieszony między dwoma sposobami istnienia – w zaświatach i na ziemi, więc nie podlega normom etycznym.

Pierwiastek kobiecy zazwyczaj związany jest ze zjawiskiem płodzenia, nowym życiem, ciepłem domowego ogniska. Kobieta – matka, kobieta – strażniczka porządku i sprawiedliwości, kobieta – uosobienie łagodności i wdzięku – są to najczęstsze asocjacje związane z płcią żeńską. Wampir przywdziewający postać kobiecą jest antytezą archetypu

---

<sup>413</sup> T.R. Liberman, *Eroticism as Moral Fulcrum in Rice's Vampire Chronicles* [w:] *The Gothic World of Anne Rice*, red. G. Hoppenstand, R.B. Browne, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1996, s. 116.

<sup>414</sup> P. Flocke, *Vampirinnen: Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts. Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin*, s. 12, [za:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 174.

<sup>415</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 184.

<sup>416</sup> *Ibidem.*, s. 155.

Matki. Uczynienie z kobiety wampira uświadamia bowiem fakt „antyróżności” tej postaci. Kobieca odmiana wampira jest odbiciem śmierci, która „obdarowuje” innych, oraz egoistycznego pragnienia własnej nieśmiertelności, bez elementu przekazywania nowego życia. Jest też przeciwieństwem słabej, kobiecej natury. Kobieta – wampir jest postacią dominującą i świadomą swojej władzy, co wyraźnie akcentuje odwrócone role kobiety i mężczyzny. Stwarza ona wokół siebie atmosferę tajemniczości i pokusy, poprzez atrybuty siły, władzy i umiejętność uwodzenia. Wszak takie przymioty, jak posągowa uroda czy proporcjonalne rysy są pociągającymi szczegółami kobiecej aparycji i doskonale dopełniają całość wampirzej sylwetki. Okoliczności zetknięcia się z wampirem również niosą ze sobą atmosferę niesamowitości i grozy. Pierwszy raz bohaterka opowiadania spotyka bowiem wampira we śnie. Nie jest to motyw nowatorski, lecz często występujący w literaturze wampirycznej. Śpiąca kobieta jest istotą bezbronną, uległą działaniom z zewnątrz. „Jej sen, nieprzytomność czy pozorna martwota budziły w patrzących fantazmaty o spełnieniu aktu seksualnego, któremu bezwolna kobieta byłaby powolna”<sup>417</sup>.

W opowiadaniu przewijają się wielokrotnie obrazy zniewalającej piękności Carmilli, której ulega Laura. „Nieznamoma zaciekała mnie i podbiła; była tak piękna, tak niesamowicie ujmująca”<sup>418</sup>. Zarówno Carmilla, jak i Laura odczuwają „osobliwą moc”, która je do siebie przyciąga. Specyfika stanu, w który wampir wprowadza Laurę, polega na wymieszaniu silnego przyciągania i podniecenia z jednoczesnym odczuciem strachu i odrazy. Kobieta wydaje się być pod wpływem dziwnego uroku, jakby sparaliżowana czy odurzona. Widoczna jest więc tutaj wewnętrzna walka człowieka z pokusą możliwego przekroczenia zakazu. Jeśli chodzi o spotkanie z wampirem, ów zakaz dotyczyć może nekrofilii lub też homoseksualizmu. Wampirzyca jest wobec tego źródłem tłumionych i odrzucanych pragnień, które rodzą się w Laurze, wychowanej według zasad surowej moralności wiktoriańskiej. Deklaracje uczuć wampira przesycane są zarówno namiętnością, jak i okrucieństwem: „Kochana, kochana – szeptała – żyję w tobie, a moja miłość jest tak wielka, że cię zabiję”<sup>419</sup>. Miłość wampira zawiera w sobie pierwiastek transgresywny, ponieważ implikuje konieczność przekroczenia linii życia i otwarcia się

---

<sup>417</sup> M. Janion, *Wampir Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 200.

<sup>418</sup> S. Le Fanu, *Carmilla*, tłum. M. Kozłowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 23.

<sup>419</sup> *Ibidem.*, s. 37.

na śmierć lub nieśmiertelność. Wampira – kobietę znamionuje bowiem nienasycone dążenie do „morderczej rozkoszy”. Kobieca agresja przejawiająca się w pożądaniu seksualnym, właściwa dla płci męskiej, zwraca uwagę na fakt „wywrotu” gwałtowności męskiej i kobiecej. Mowa tutaj o imputowaniu kobiecie przesadnego okrucieństwa, które ma źródło w rozróżnieniu gwałtowności kobiecej i męskiej. Agresywność męska jest zjawiskiem naturalnym, wręcz pożądanym i pożytecznym, natomiast kobieca agresywność jawi się jako coś nienaturalnego; jest cechą potworną, nie do przyjęcia. Idea kobiecości w przypadku nieumarłej zostaje wypaczona. Sheridan Le Fanu konstruuje postać wampira jako zwodniczo niewinnej, lecz w rzeczywistości posiadającej niszczycielskie skłonności, kobiety.

Tożsamość seksualna wampira może być również określana w kategoriach panerotyzmu, gdzie akt spożywania krwi jest definiowany jednocześnie jako doznanie erotyczne, jak i estetyczne, doświadczenie poza ramami tworzonymi przez płć czy wiek. Z tego zaś wynika nieustanne przekraczanie tabu seksualnego i pokarmowego<sup>420</sup>. Przykładem dla tak zinterpretowanego wampiryzmu jest cykl powieści Anne Rice, zwłaszcza *Wywiad z wampirem*, który przełamuje tabu homoseksualizmu. „Powieść Rice można potraktować [zatem] jako świadectwo lęków związanych ze zmieniającym się modelem seksualności, zwłaszcza na tle społecznej widoczności męskiej seksualności”<sup>421</sup>, jak również jako wyrażenie społecznej fascynacji i zarazem strachu w stosunku do homoseksualności z perspektywy epidemii AIDS.

Analogia pomiędzy piciem krwi (czyli w zasadzie uśmiercaniem) a stosunkiem płciowym nie jest widoczna tylko poprzez symboliczne asocjacje – na co wskazuje Janion, pisząc, iż orgazm określany jest mianem „małej śmierci”<sup>422</sup>. W tekście książki odnaleźć można wiele fragmentów, które obrazują ten paralelizm: „Lestat zsunął się z poduszek na kolana. Ręką obejmował chłopca, pociągając blisko ku sobie tak, że jego twarz przywarła do szyi chłopca. Jego wargi przesunęły się po skórze, do jego piersi, dotykały maleńkich sutków. Drugą ręką przytrzymał chłopca w mocnym uścisku, tak że ten leżał

---

<sup>420</sup> *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 124.

<sup>421</sup> *Ibidem.*, s. 112.

<sup>422</sup> Zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

bezbronny. (...) Kark Lestata wygiął się w pałąk i zeszywniał. Jego ciało kołysało się w przód i w tył razem z ciałem małego, długie jęki wnosily się i opadały wraz z powolnym kołysaniem<sup>423</sup>. Tak, jak wampir w sytuacji spożywania pokarmu doświadcza przeżyć natury erotycznej, tak w przypadku osoby, którą wampir zaatakuje, można z powodzeniem uznać jej doświadczenie za estetycznie pozytywne, z mocnym zabarwieniem erotycznym, czego dowodzi poniższy cytat: „Wzdrygnąłem się, ale on objął mnie ramieniem i przyciągnął mnie do siebie. Nigdy wcześniej nie byłem tak blisko niego, i teraz, w przyćmionym świetle, widziałem wspaniały blask jego oczu i niezwykłą jasność skóry. (...) Czułem jego oddech na szyi, Pamiętam, że gdy mówił, podniosły się wszystkie włosy na moim ciele przeszywanym drżeniem. Przypominało to dreszcz namiętności<sup>424</sup>”.

Wampir jest fantazmatem stanowiącym bazę symboliczną dla wielu zjawisk charakterystycznych dla konkretnych czasów i ich problemów, koncentrując się głównie na wyrażaniu społecznych niepokojów i lęków. W kulturze współczesnej zauważalne jest szczególnie łączenie wampiryzmu z seksualnością, które skutkuje trasgresywnością oraz pogwałceniem tabu związanego z pojęciem nieheteronormatywności. Przesuwanie granicy normatywności dotyczącej płciowości i seksualności, wraz ze zmianą podejścia do owej odmienności w kwestii ludzkiej seksualności, spowodowało odczytanie fantazmatu wampira w kontekstach właściwych ówczesnej kulturze, zaczynając od asocjacji wampiryzmu z AIDS, przez jawne łamanie zasady heteronormatywności, aż do wykorzystania kwestii seksualności do przełamania tabu oraz granic o jeszcze większym spektrum.

Dobrze widoczny związek wampiryzmu z homoseksualizmem w kulturze współczesnej ukazany został w cyklu powieści pod tytułem *The Southern Vampire Mysteries*, autorstwa Charlaine Harris, który kilka lat po ukazaniu się został zekranizowany w postaci serialu *True Blood*. Fabuła umiejscowiona jest wśród protestanckiej, purytańskiej społeczności. Bohaterów zaś „cehuje seksualna represja mieszczańskiej moralności, co owocuje niebezpiecznym zniekształceniem metafory

---

<sup>423</sup> A. Rice, *Wywiad z wampirem*, tłum. T. Olszewski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 165.

<sup>424</sup> *Ibidem.*, s. 26-27.



wampira jako homoseksualisty”<sup>425</sup>. Warto dodać, iż wampiry wykreowane przez Harris w większości przypadków są biseksualne, co jeszcze dobitniej wskazuje na tendencję do przełamywania barier dotyczących seksualności. Elementem nieheteronormatywnym, występującym zarówno w serialu, jak i powieści, jest sylwetka czarnoskórego, queerowego kucharza i szamana, Lafayette’a.

Ważna z punktu widzenia relacji między krwią a seksualnością wampira jest różnica sposobie odżywiania się wampirów. W dziele Anne Rice u wampirów następuje sublimacja popędów, natomiast u Charlainy Harris połączenie seksu z przemocą występuje w postaci prostego równania, bowiem odżywanie się, czyli picie krwi, następuje bezpośrednio w trakcie stosunku seksualnego<sup>426</sup>.

Innym przykładem wykorzystania motywu erotyki w powieściach wampirycznych jest *Gobelin z wampirem* Suzy McKee Charnas oraz cykl *Nekroskop* Briana Lumleya. W tych dwóch przypadkach widoczne jest jednak odejście od dotychczasowego sprzężenia spożywania pokarmu z doznaniem natury estetyczno-erotycznej. Oba utwory kreują seksualność wampirów w całkowitym oderwaniu od kwestii ich odżywiania się. Kontakt pomiędzy antropologiem Weylandem a jego psychoterapeutką przybiera formę kontaktu płciowego nieposiadającego jednak cech wulgaryzmu, agresji czy przemocy. Jest raczej kreacją doświadczenia erotycznego między człowiekiem a „obcym”<sup>427</sup>. Jednak skrajność tej obcości idzie w parze z odczuciem familiarności, co czyni kontakt z wampirem nie tylko pozytywnym, ale i satysfakcjonującym, a nawet można powiedzieć, właściwym.

Inaczej jest w przypadku cyklu brytyjskiego pisarza Lumleya, *Nekroskop*. Tam uczucie pomiędzy dwoma wampirami, posiadającymi metamorficzne ciała, skutkuje przekraczaniem wielu granic: między, co ludzkie a zwierzęce, między miłością a agresją, między erotyzmem męskim a kobiecym, co pokazuje fragment bardzo obrazowej sceny aktu płciowego między Harrym a Karen: „Zatracili się w niepohamowanej rządzcy swoich

---

<sup>425</sup> *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 152.

<sup>426</sup> *Ibidem.*, s. 154.

<sup>427</sup> K. Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, s. 144, [w:] „Literatura i Kultura popularna” nr.5, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.

wampirów. Szablaste zęby gryzły – jednak nie tak głęboko, by dotrzeć do kości – paznokcie jak szpony tyranozaura szarpały i orały skórę. Zmienili pościel w przemoczone szmaty, kamienne łoże w rumowisko, wielką salę w ruinę. Uprawianie miłości rozniosło się do rozmiarów szału, zagubili się w niewyobrażalnych spazmach i ewolucjach<sup>428</sup>.

Związek wampira z krwią na tle erotyki jest kolejnym dowodem na umiejscowienie postaci wampira poza wyznaczoną przez kulturowe normy granicą. Wraz z przypisanymi mu cechami dystynktywnymi, świadczącymi o funkcjonowaniu jako obiekt, jego seksualność wychodząca poza funkcjonujące w społeczeństwie ramy dowodzi ambiwalencji w odbiorze tej postaci. Istnienie wampira jako istoty funkcjonującej poza wszystkim, co aprobowane, dopuszczalne i jednocześnie będącej w strefie abiektalności, tego, co budzi wstręt, pociąga i fascynuje wyobrażeniem o możliwości wyłamania się spod kulturowych zakazów.

Związany ze sferą seksualności wampira jest również motyw krwi interpretowanej jako nasienie. Sama postać wampira niejednokrotnie była opisywana w kategoriach fallicznych, na co wskazuje chociażby Maria Janion, pisząc, iż wampir Munraua nazywany jest „uzębionym penisem (w analogii do uzębionej waginy)”<sup>429</sup>. Również inne wampirze atrybuty: usta wampira odzwierciedlające penetrujący otwór, długie, ostre kły czy sama sylwetka wampira – chuda, smukła i strzelista, przywodzą na myśl kształt falliczny. Co więcej, krew jest pojmowana w ludzkiej podświadomości jako ekwiwalent nasienia<sup>430</sup>. Dlatego też nie tyle samo picie krwi przez wampira, lecz obdarowanie człowieka lub innego wampira jego własną krwią staje się możliwe do odczytania jako forma przekazania nasienia czy też zapłodnienia.

Motyw zapłodnienia przez wampira pokazać można na przykładzie Stokerowskiego *Drakuli*, w którym Lucy Westerna zostaje poddana leczeniu po ukąszeniu przez wampira. Przyjmując założenie o istniejącej analogii krwi do spermy, fragment opowiadający o przetaczaniu krwi czterech adoratorów Lucy można traktować jako bardzo interesującą relację więzów krwi. Bowiem, jak pisze Janion, Van Helsing, jako znawca

---

<sup>428</sup> Ibidem.

<sup>429</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 196.

<sup>430</sup> Ibidem., s. 38.

tematyki wampirycznej, pół żartem, pół serio formułuje wniosek, iż panna Lucy poprzez transfuzję krwi zaślubiła aż czterech mężczyzn. Sprawa staje się jeszcze bardziej skomplikowana, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że stawiając znak równości między wymianą, zmieszaniem się krwi a zaślubinami, przyznaje się również prawdziwość tezie o tym, że wszystkie osoby biorące udział w przetaczaniu krwi są sobie zaślubione. Pogwałcona zostaje zatem zasada heteronormatywności<sup>431</sup>.

Niejasne jest również pochodzenie dziecka Miny i Jonathana Harkerów, bowiem rodzi się ono niedługo po intymnych spotkaniach Miny z Drakulą. Zatem chłopiec został obdarzony zarówno krwią mężczyzn, którzy oddali swą krew chorej Lucy, a którą pił Drakula, jak również samego Drakuli, którego to krew piła Mina. Rezultatem tych zawiłych związków jest fakt, iż w żyłach małego Harkera płynęła skalana, wampirza krew. Takie wyjaśnienie jest o tyle uprawnione, iż „według wierzeń ludowych z obcowania cielesnego demonów z kobietami rodzą się dzieci; jednym z nich może być Antychryst”<sup>432</sup>. To z kolei dobrze koresponduje z analizą postaci Drakuli jako Antychrysta. Jego potomek, dziedziczący po nim cechy, również stawałby się Antychrystem.

Pozostając w kręgu znaczeniowym stygmatyzacji, można powiedzieć, że wypicie krwi wampira może zostać odczytane jako zarażenie „śmiertelną” lub raczej nieśmiertelną chorobą. Nie bez przyczyny zjawisko kontaktu z wampirem interpretowane było w kategoriach zarażenia chorobą AIDS, o czym pisze Janion, kojarząc mitologię wampiryzmu z epidemiami. Cytuje ona Monikę Sznajdermann, badaczkę zajmującą się chorobami i epidemiami, która pisze, iż AIDS „przypomina wręcz krwiożerczego wampira”<sup>433</sup>. Analogia zdaje się być tutaj bezsprzeczna – tak samo, jak chory na AIDS jest poddany stygmatyzacji z powodu swoich nieetycznych, niedopuszczalnych i zakazanych praktyk, m.in. natury seksualnej, tak samo człowiek obcujący z wampirem, poprzez spożycie jego krwi, jest uznany za zbrukanego, skalanego i chorego.

---

<sup>431</sup> Ibidem., s. 198 – 199.

<sup>432</sup> Ibidem., s. 199.

<sup>433</sup> M. Sznajderman, *Zaraza. Mitologia cholery, dżumy i AIDS*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994, s. 118, [za:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 49.

Zapłodnienie przez wampira jest formą najintensywniejszego skalania. Owo skalanie dotyczy zarówno kwestii tabu nekrofilii, ale również ogólnie skażenia, piętna wypalonego przez istotę stojącą po stronie zła. Osoba, która doświadczy kontaktu z krwią wampira, jest uznana za potępioną. Dzieje się tak nie tylko ze względu na istniejący w kulturze zakaz dotyczący spożywania krwi. Chodzi w tym wypadku również o intymny kontakt z osobą nieumarłą, pozostającą na granicy życia i śmierci, jak również o przekazanie, wraz z krwią, części wampirzych atrybutów, co powoduje natychmiastową stygmatyzację człowieka złem.

Powieść Brama Stokera *Drakula* zdaje się być zatem jednym z najjaskrawszych przykładów wśród literatury wampirycznej dla zobrazowania takiego właśnie pojmowania krwi. Wyłamawszy się z kanonu utworów ukazujących wampira wyłącznie jako odrażającego potwora, przedstawia „metamorfozę okrutnego mordercy, będącego odrażającym monstrum, w romantycznego kochanka”<sup>434</sup>. Spożycie krwi Drakuli przez Minę Harker można więc interpretować jako ofiarowanie własnego życia, własnej śmiertelności, za cenę wiecznego życia w anatemie. Mina poprzez wypicie krwi wampira zostaje określona jako chora, brudna – sama odzyskując świadomość po akcie spożycia krwi, mówi o sobie, że jest „nieczysta” (*unclean*). Nieczystość ta połączona jest ściśle z utraceniem niewinności oraz zakazaniem rozbudzeniem erotycznym”. Mina przestaje przypominać anioła i >>małą dziewczynkę<<, a staje się duchowo bliska wołającym ją do siebie jako siostrę wampirzycom”<sup>435</sup>. Zamiast kobiety apollinijskiej – spełniającej się w roli matki, cnotliwej i posłusznej żony, Mina zaczyna przeistaczać się w kobietę dionizyjską, która kusi mężczyzn, wiodąc ich na zatracenie, jest uosobieniem grzechu i moralnego zepsucia. Ten wizerunek kobiety – demona dobrze współgra z obrazem tzw. *pięknej śmierci*, popularnym na początku XIX wieku, istniejącego pod postacią pięknej, uwodzicielskiej kobiety, która jednak wzbudza ambiwalentne odczucia – fascynuje i przyciąga, a jednocześnie przeraża i odpycha, a kontakt z nią grozi przekroczeniem tabu nekrofilii<sup>436</sup>. Taka charakterystyka właściwa jest natomiast kategorii obcości.

---

<sup>434</sup> *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 141.

<sup>435</sup> A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru : wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008. s. 178-179.

<sup>436</sup> *Ibidem.*, s. 180.

Potwierdzeniem bycia obcą w przypadku Miny było naznaczenie jej przez profesora Van Helsinga hostią jako symbolem „tożsamości zranionej”<sup>437</sup>.

Zatem uczucie, które żywi Mina w stosunku do Drakuli, można określić jako nieczystą, skazującą na odrzucenie przez społeczeństwo i zakazaną miłość, której wypełnienie stanowi śmierć, co znajduje potwierdzenie w słowach Janion odnośnie mitologii wampirycznej, która według niej jest „przede wszystkim mitologią erotyczną i to wcielającą fantazmat miłości – zbrodni miłości niosącej śmierć”<sup>438</sup>. W tym przypadku silnie uwidoczniiony zostaje związek między Erosem a Tanatosem.

Choroba przenoszona przez krew obecna jest również w przypadku drugiej bohaterki powieści – Lucy. Kobieta, którą w nocy ukąsił Drakula, przejawia symptomy dziwnej choroby. Bładość skóry, brak sił oraz wyostrome zmysły są objawami działalności wampira, którego jedynym bezpośrednim i namacalnym dowodem obecności są tylko dwa małe ślady po zębach potwora. Wobec zaistniałej sytuacji narzeczony Lucy zostaje zmuszony do zasięgnięcia porady znajomego lekarza – doktora Jacka Sewarda, jak również, gdy wszelkie racjonalne, oparte na naukowych przesłankach hipotezy zdają się zawodzić, medyka znanego również jako „filozof i metafizyk” – doktora Van Helsinga. Warto także dodać, iż nie tylko krew, lecz sama postać Drakuli zdaje się być nośnikiem choroby. Dowodem jest chociażby fakt, iż w momencie przyplnięcia wampira statkiem Demeter rozpętuje się epidemia roznoszonej przez szczury dżumy. Wampiryzm zatem interpretowany jest jako choroba, a nawet – rozszerzająca się, nie dająca się opanować, zaraza.

Motyw krwi analizowany na gruncie literatury wampirycznej daje możliwość szerokiej eksploracji, z wykorzystaniem wielu asocjacji, charakterystycznych dla danej epoki i jej nastrojów. Zauważalnym jest, iż kontrowersyjność krwi nie uległa zmniejszeniu w czasach obecnych. Co więcej, wraz z rozwojem nauki, wyłanianiem się nowych zjawisk kulturowych oraz rozluźnieniem norm społecznych dotyczących sfery płciowości symbol ten zyskał jeszcze więcej znaczeń i odniesień oraz stał się obecny w innych kontekstach.

---

<sup>437</sup> Ibidem.

<sup>438</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002. s. 169.

Kategoria wstrętu w literaturze wykorzystywana była i jest do tej pory na różne sposoby, za pośrednictwem przedmiotów należących do sfery tabu. Fantazmat wampira kumuluje w sobie wszystkie kategorie, które mają bezpośredni związek z pojęciem wstrętu. Innymi słowy, z postacią wampira związane są niemal wszystkie problemy, które jednocześnie pokrywają się z problemem obrzydzenia. Jego postać wywołuje ambiwalentne odczucia, od strachu i obrzydzenia po ciekawość i fascynację, dlatego jest doskonałym przedstawieniem pojęcia *abject*. Jest to postać żywiąca się ludzką krwią, a zatem krąg symboliki krwi i postaci wampira zazębiają się, a co więcej, możliwości interpretacyjne motywu krwi w kontekście fantazmatu wampira stają się jeszcze większe, rozszerzając się na sferę erotyki czy też kwestie związane z pojęciem choroby i zarazy. Jest to również istota nieumarła, co bezsprzecznie pozwala umieścić wampira w sferze zagadnień dotyczących śmierci, umierania i nieśmiertelności. Chodzący trup staje się także przyczynkiem do rozważań dotyczących zwłok oraz tego, jakie emocje i skojarzenia one wywołują. Nie budzi zatem wątpliwości to, iż fantazmat wampira, choć współcześnie podlegający tak licznym modyfikacjom, że można by mówić o zatraceniu istoty „wampirowatości”, wciąż stanowi siedlisko symboliki bezpośrednio związanej ze wstrętem.

Cele sztuki współczesnej operującej wstrętem jako kategorią estetyczną związane są ze specyfiką współczesnej kultury. Po pierwsze, motywy wstrętności w sztuce stoją w opozycji do nadmiernie zestetyzowanej rzeczywistości. Sztuka sięgająca po doznania opozycyjne wobec piękna, ładności jest więc swego rodzaju afrontem do obecnie obowiązującej kultury. Po drugie, sztuka ta jest odpowiedzią na ekskluzywność tejże kultury, która wyklucza te obszary ludzkiej egzystencji, które nie mieszczą się w granicach ustalonego i aprobowanego w kulturze modelu człowieczeństwa.

Powyższe wnioski implikują również cele, które reprezentuje współczesna estetyka. Chodzi tu mianowicie o orientację na wartości inwersyjne, spowodowaną przesytem kategoriami łagodnymi, jak również zwrócenie się ku temu, co dziwne, niecodzienne, przerażające czy w końcu obrzydliwe. Nie na darmo bowiem mówi się o estetyce szoku, która ma na celu szokować odbiorcę, wytrącać go z równowagi oraz skłaniać do refleksji nad tym, co do tej pory uważał za prawdziwe, słuszne czy nie podlegające dyskusji.

Pojęcie wstrętności odniesione zwłaszcza do kwestii cielesności ma swoje odzwierciedlenie praktycznie w każdej kulturowej formie ludzkiej aktywności. Zarówno w sztukach plastycznych, sztuce performatywnej, jak i w literaturze czy kinematografii można odnaleźć odniesienia do kategorii wstrętu. Mogą one przybierać różne formy, od bardzo dosłownych i brutalnych, jak w przypadku *object art*, do mniej szokujących, które mają miejsce w sztuce filmowej czy literaturze. Jak pokazują wybrane spośród licznych przykładów działania artystyczne, bez względu na formy czy środki artystyczne zintensyfikowana obecność wstrętu we współczesnej sztuce niesie za sobą dość poważne, ale też pozytywne konsekwencje.

### 3. Wstręt w sztuce jako forma oporu wobec dominującej kultury

Współczesną kulturę dominującą określić można poprzez odwołanie się do dwóch zjawisk: estetyzacji czy też hiperestetyzacji oraz wykluczenia. Estetyzacja, która była tematem wcześniejszego rozdziału, stanowi przedmiot namysłu już od pewnego czasu, lecz niewątpliwym jest fakt, iż problem ten nie stracił na aktualności. Zjawisko estetyzacji było bardzo szeroko dyskutowane i analizowane, jednocześnie też poddane zostało dogłębnej krytyce. Ostrze tej krytyki zostało wymierzone zwłaszcza w podskórną warstwę estetyzacji. Jednak to estetyzacja głęboka, choć niewidoczna gołym okiem, tak jak estetyzacja powierzchowna, ma dużo większe, donioślejsze konsekwencje dla całej struktury rzeczywistości oraz stosunku człowieka do tejże rzeczywistości. Fakt, iż można nazwać ją estetycznym konstruktem, nie odnosi się wszak tylko i wyłącznie do tego, co znajduje się na zewnątrz. Upiększanie otoczenia, nadawanie cech estetyczności tym fragmentom rzeczywistości, które go nie posiadały, to zaledwie zjawisko powierzchniowe, część widoczna gołym okiem. Natomiast estetyzacja głęboka, sięgająca samych struktur rzeczywistości, stanowi sedno problemu.

Rezultatem, drugą stroną sytuacji, w której nasz sposób istnienia, postrzegania i rozumienia świata przybrał znamiona estetyzacji, jest zjawisko przeciwstawne, a mianowicie anestetyzacja<sup>439</sup>. Welsch, tak samo, jak w przypadku estetyzacji, wyodrębnił w procesie anestetyzacji trzy warstwy, czy też poziomy. Pierwszą z nich, która daje się zauważyć, a może nawet słuszniej byłoby stwierdzić, iż daje się odczuć, jest poczucie

---

<sup>439</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 522.

monotonii, pewnego rodzaju spłaszczenia rzeczywistości, która ginąc w jednorodności, staje się powodem znużenia, znudzenia. Pozytywne bodźce w postaci percypowania piękna zaczynają słabnąć na sile. To, co dotychczas powodowało intensywne wzruszenie i zachwyty, teraz nie wywołuje prawie żadnej reakcji, zarówno pozytywnej, jak i negatywnej. Jakiegokolwiek zmiany w rzeczywistości przestają być zauważalne<sup>440</sup>. Ta jednakowość cechująca otoczenie człowieka powoduje właśnie anestezję – zanik wrażliwości na bodźce płynące z otoczenia, pewnego rodzaju letarg, uśpienie ludzkiej wrażliwości. Poziom drugi, na którym występuje niewrażliwość, to poziom psychiczny. Dobrze opisuje to zjawisko angielski termin *coolness*, który można tłumaczyć jako zachowanie spokoju, opanowania czy też oziębłość<sup>441</sup>. I właśnie to ostatnie, negatywne znaczenie tego terminu najbardziej oddaje charakter procesu anestetyzacji. Wskazywać może bowiem na „zamrożenie” zmysłowości ludzkiej. Innymi słowy, polega ona na całkowitym wyciszeniu doznań w sytuacji wystawienia na ekstremalnie silne bodźce. Dlatego mówi się o rodzaju ogłuszenia, odurzenia<sup>442</sup>.

Trzeci, najgłębszy poziom anestetyzacji, dotyczy samego rdzenia rzeczywistości, jej percepcji i interpretacji, wiążąc się z ekspansją mediów. Chodzi tu o sytuację, gdzie cała rzeczywistość przekształca się w cyfrowy obraz, dostępny za pośrednictwem telewizji, jak również Internetu. Mówi się zatem o swoistej „teleontologii”<sup>443</sup>, wskazując na przeniesienie tego, co rzeczywiste, na ekran monitora. Następuje tam zarówno selekcja treści, jak i selekcja bodźców, co oddają słowa Welscha: „Nigdy nie otrzymasz tego, czego nie powinieneś zobaczyć, i nigdy nie będziesz pewny, czy dar pochodzi z rzeczywistości, czy z kanału telewizyjnego”<sup>444</sup>. Dziejące się wydarzenia zapośredniczone przez media stają się wydarzeniami oglądanymi, a co więcej, proces oglądalności jest na tyle intensywny w sensie długości jej trwania, jak również nierzadko drastyczności obrazów oglądanych, iż następuje stopniowe przyzwyczajanie się,

---

<sup>440</sup>Co może czynić zasadnym pytanie, czy taka zmiana, w rozumieniu pewnych elementów nowości, które wciąż występują w ramach działań estetyzacyjnych, jest rzeczywiście zmianą, jeśli nie zostaje zauważona?

<sup>441</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 526.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> *Ibidem*, s. 528.

<sup>444</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, „*Studia kulturoznawcze*”, 9/1998, red. A. Zeidler – Janiszewska, s. 91.



a następnie zubożenie wobec tego, co jest przedmiotem oglądu. Zatem proces anestetyzacji widoczny jest na wielu płaszczyznach ludzkiej egzystencji. Niewrażliwość na bodźce płynące z otoczenia ma konsekwencje nie tylko dla ogólnej kondycji człowieka, który przestaje być *homo aestheticus*, a staje się raczej *homo anestheticus*.

Paradoksalnie, pragnienie estetyzacji, które rodzi anestetyzację, przyczynia się do dewaluacji kategorii piękna. Tam bowiem, gdzie wszystko jest, bądź pretenduje do miana bycia pięknym, przestaje cechować się wyjątkowością, traci na swojej wartości i intensywności. Piękno nie jest wtedy wartością unikatową, traci swoją moc wzbudzania silnych, pozytywnych wartości estetycznych. Brak wrażliwości na piękno powoduje brak wrażliwości, a nawet niemożność dostrzeżenia i tym samym docenienia innych, bardziej subtelnych wartości estetycznych. Właściwa ostrość estetyczna zostaje zagubiona, zubożona, a na jej miejscu pojawia się jałowość i rozmycie.

Na gruncie kulturoznawczym i estetycznym, świadomość tych procesów wyraża się w dużej ilości teorii. Jednak diagnoza rzeczywistości oraz funkcjonującego w niej społeczeństwa jest niezwykle trudna. Komentarze stanowiące w olbrzymiej mierze głos krytyczny w stosunku do zastanej sytuacji nie niosą programu pozytywnego, który można też nazwać programem naprawczym. Trudno byłoby odpowiedzieć na pytanie który z wielu dyskursów miałby realizować takie zdanie i czy nie pozostaje ono w sprzeczności z charakterem epoki? W jaki sposób wpływać na ludzkie zdolności i odczuwania i czy sztuka mogłaby mieć formę aktywnego oporu wobec zastanej kultury? Czy możliwe jest przezwyciężenie znieczulenia estetycznego oraz rozbudzenie na nowo ludzkiej wrażliwości estetycznej? Pewien zarys takiego programu naprawczego to koncepcje wyrosłe z Welschowskiego pojęcia „estetyki poza estetyką”. Kierują one uwagę na coraz bardziej rozwijające się i, można powiedzieć, robiące w ostatnim okresie karierę na polu teorii humanistycznych, pojęcie doświadczenia. Warto podkreślić, że ta rehabilitacja doświadczenia oraz samo jego pojęcie różni się zasadniczo od pojęcia przeżywania używanego w kontekście współczesnej „kultury przeżywania”. Opisywana przez teoretyków różnych dyscyplin tego rodzaju forma kontaktu człowieka ze światem, rozprzestrzenia się na niemal wszystkie dziedziny ludzkiego życia i stanowi w pewien sposób kanon czy styl życia człowieka, do którego należy dążyć, ustawicznie przeżywając.

Nowe poszerzone znaczenie pojęcia doświadczenia znajduje swoje miejsce w ideach wyrosłych stosunkowo niedawno na gruncie estetyki. Chodzi między innymi

o koncepcję somaestetyki Shustermana, dla której inspiracją i bazą była Deweyowska koncepcja estetyki pragmatycznej<sup>445</sup>. Wyrosła ona z przekonania Dewey'a o „jak najściślejszym powiązaniu sztuki z życiem”<sup>446</sup>. Mówiąc o doświadczeniu estetycznym, nie umiejscawiał go tylko w obszarze sztuki. Wręcz przeciwnie, sztuka jest dla niego kondensacją tych doświadczeń, które można określić jako codzienne czy przeciętne. Wynika z tego, że filozof zrównuje doświadczenie estetyczne z doświadczeniem ogólnym, które „obejmuje działanie, doznanie, percepcję, ocenę i przyjemność przeżycia”<sup>447</sup>. Shusterman, pisząc o Dewey'u, podkreślał jego krytykę takich dychotomii, jak teoria/praktyka czy ciało/umysł. To, co ważne dla obydwu badaczy, to zniesienie tychże dychotomii oraz traktowanie ciała i umysłu jako całości, bez ich odseparowywania<sup>448</sup>.

Rdzeniem somaestetyki jest przekonanie o funkcjonowaniu doświadczenia estetycznego jako głównej kategorii w ramach estetyki współczesnej oraz rozumienie tegoż doświadczenia jako posiadającego zmysłowe, emocjonalne i wartościujące elementy<sup>449</sup>. W gronie tych idei, ważnych z punktu widzenia ludzkiej wrażliwości estetycznej, znajduje się również pojęcie pozytywnego odbioru estetycznego tego, co postrzegane jest jako nieestetyczne, autorstwa Korsmeyer<sup>450</sup>.

Richard Shusterman, jako zwolennik estetyki pragmatycznej, wskazuje na ważność doświadczenia estetycznego znajdującego się poza obszarem działań artystycznych. Szczególną uwagę poświęca zaś tematyce doświadczenia cielesności. We wstępie do pracy pt. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, nakreślając ideę somaestetyki, odpowiada jednocześnie na zarzuty dotyczące zasadności

---

<sup>445</sup> Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.

<sup>446</sup> Ibidem., s. XIII.

<sup>447</sup> Ibidem.

<sup>448</sup> R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz Universitas, Kraków 2010, s. 244.

<sup>449</sup> *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki* [w:] *Wizje i re – wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 28.

<sup>450</sup> Zob. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.

zintensyfikowanego namysłu nad cielesnością<sup>451</sup>. Przyznaje on, że faktycznie jesteśmy współcześnie świadkami niemal kultu cielesności, jednak nie jest to taki rodzaj uwagi i troski o ludzkie ciało, który korespondowałby z założeniami jego filozofii. Twierdzi, iż: „Somatyczna samoświadomość w naszej kulturze jest nadmiernie nakierowana na świadomość tego, jak nasze ciało jawi się innym ludziom za pośrednictwem głęboko zakorzenionych społecznych norm atrakcyjnego wyglądu oraz jak nasz wygląd można jeszcze bardziej uatrakcyjnić za pomocą tych samych konwencjonalnych wzorców (...)”<sup>452</sup>. Ten rodzaj świadomości skutkuje tym, co Shusterman określa jako „somatyczne praktyki przedstawienia”<sup>453</sup>. Są one skupione wokół tego, jak ciało wygląda z zewnątrz, a ich przykładami są chirurgia kosmetyczna czy makijaż. Takie praktyki somatyczne sprawiają, że ciało traktowane jest bardziej jako przedmiot, który ma być obiektem oglądania i tym samym oceniania przez innych. Brak jest natomiast w takim postrzeganiu cielesności świadomości odczuć tego, w jaki sposób ciało działa, oraz refleksji nad tym, jak rozwinąć ludzką samoświadomość somatyczną<sup>454</sup>. Shusterman wskazuje również na skutki zubożenia tejże samoświadomości cielesnej. Chodzi tu o zmniejszone możliwości odczuwania przyjemności płynącej z doświadczenia somatycznego, co związane jest z brakiem należytej uwagi. Według niego: „Zbyt wiele spośród naszych zwykłych somatycznych przyjemności przyjmujemy w pośpiechu, nieprzytomnie i prawie tak nieświadomie jak przyjemność spania”<sup>455</sup>. Uwaga i troska dotycząca samoświadomości somatycznej miałyby według niego poprawić jakość naszego działania oraz samopoznania.

Aspekt krytyczny jego teorii zawiera również rozważania dotyczące narzędziowości ludzkiego ciała. Autor *Estetyki pragmatycznej* postrzega ciało jako

---

<sup>451</sup> R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz Universitas, Kraków 2010, s. 20.

<sup>452</sup> Ibidem., s. 25.

<sup>453</sup> R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip – hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007, s. 99.

<sup>454</sup> Ibidem.

<sup>455</sup> R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz Universitas, Kraków 2010, s. 26.

„ośrodek zmysłowo-estetycznego wartościowania (aisthesis) i twórczej autokreacji”<sup>456</sup>. Odnosząc się do problemu ciała – umysł poprzez wskazanie na fakt, iż życie umysłowe jest oparte na cielesnym doświadczeniu, poddaje krytyce tendencję, która ustanawia refleksję nad cielesnością jako niższą, mniej wartą uwagi, niż namysł nad życiem umysłowym. Życie zmysłowe znajduje się na mniej uprzywilejowanej pozycji z tego względu, iż ciało uważane jest za instrument, narzędzie do realizacji celów duchowych (w tym również artystycznych). Tym, na co Shusterman zwraca uwagę, jest więc potrzeba spojrzenia na ciało pod innym kątem: „(...) jeśli prawdziwie troszczymy się o cele, to musimy się troszczyć o środki, które są konieczne do ich realizacji”<sup>457</sup>. Inny sposób pojmowania ciała, który również zostaje poddany krytyce, to postrzeganie go w kontekście (...) wielorakiej, ambiwalentnej ludzkiej kondycji: między poczuciem siły a wątlnością, szlachetnością a wstydem, godnością a prymitywnością, wiedzą a ignorancją”<sup>458</sup>. Takie podejście sugeruje rozumienie cielesności jako źródła przymiotów negatywnych, takich jak różnego rodzaju wady i błędy, jak również kruchości i nietrwałości ludzkiego życia uzależnionego od ciała. Shusterman odpiera ten zarzut poprzez podkreślenie powszechnie istniejącego szacunku, którym otaczane jest ciało ludzkie. „Poszanowanie cielesnej godności kształtuje część naszego elementarnego szacunku dla osobowości i praw człowieka; kryje się to w prawie do życia i w naszym cichym zmysle uszanowania pewnego fizycznego dystansu wobec drugiego człowieka (...)”<sup>459</sup>. Ludzka cielesność powinna być nie tylko pojmowana jako narzędzie do działania. Myślenie o ciele powinno również zasadzać się na szacunku do niego, z tego względu, iż stanowi ono ważną część ludzkiej tożsamości oraz jest nieodłącznym elementem ludzkiego poznania, jak i samopoznania.

Celem somaestetyki jest usprawnienie naszego odczuwania ciała i zwiększenie cielesnej wrażliwości i świadomości. Ludzkie ciało ma więc swój niezbywalny i niezwykle cenny wkład w budowaniu i pielęgnowaniu naszej wrażliwości estetycznej, zarówno jeśli

---

<sup>456</sup>R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki* [w:] *Wizje i re-wizje Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 47.

<sup>457</sup> Ibidem., s.56.

<sup>458</sup> Ibidem., s.50.

<sup>459</sup> Ibidem., s.51.

chodzi o wrażliwość właściwą doświadczaniu sztuki, jak i wrażliwość wykorzystywaną poza jej polem. Ludzka możliwość doświadczania pozytywnych wrażeń estetycznych w sytuacji percepcji dzieła artystycznego zależna jest w dużym stopniu od naszej cielesności. Uwzględnienie pełnego wymiaru cielesności może być środkiem do lepszego, to jest głębszego, bardziej wartościowego doświadczania sztuki. Również emocjonalna wartość sztuki ma swoje podłoże w doznaniach cielesnych. Ta właśnie zależność naszej wrażliwości estetycznej od jakości doznań zmysłowych jest ważnym argumentem w krytyce zaniedbywania cielesności i powinna być bardziej widoczna w całokształcie namysłu nad kondycją ludzkiej wrażliwości.

Ważne jest również kształcenie wrażliwości poza sferą doświadczania sztuki. Doświadczanie emocji jest przecież ufundowane w cielesności<sup>460</sup>. Bowiem emocje, zarówno pozytywne, jak i negatywne, są doświadczane poprzez ciało, za pomocą różnego rodzaju odczuć fizycznych takich jak ból, przyspieszone tętno czy dreszcze. Konstatacja dotycząca tego, jak ważne jest ciało w budowaniu i pielęgnowaniu ludzkiej wrażliwości estetycznej zawiera się w trafnej myśli Shustermana: „W edukacji i kultywowaniu wrażliwości somaestetycznej świadomości, aby poprawić nasze myślenie poprzez ciało, poprawiamy nie tylko materialne środki ludzkiej kultury, lecz także nasze możliwości jako podmiotów, aby się nimi cieszyć”<sup>461</sup>.

Kultura dominująca jako kultura zestetyzowana, której rezultatem jest wyjąłowiona wrażliwość estetyczna potrzebuje uzdrowienia. Zarówno, jeśli chodzi o samo doświadczenie estetyczne, jak i przedmiot tego doświadczenia w postaci wartości estetycznych. Ta rehabilitacja zmysłowości, która jest jednocześnie wyrazem oporu wobec współczesnej kultury, składa się z kilku pomniejszych, lecz zdaje się, jednakowo ważnych, celów, dzięki którym wrażliwość estetyczna może zostać na nowo rozbudzona. Cele te można podzielić na te odnoszące się do dziedziny estetyki jako nauki o wartościach, oraz na te, które dotyczą „estetyki poza estetyką”.

Opierając się na rozważaniach Shustermana oraz Welscha dotyczących pojęcia estetyzacji oraz anestetyzacji można wysnuć wniosek, iż pierwszym celem w obrębie estetyki pojmowanej jako nauka o wartościach powinno być przywrócenie wartościom

---

<sup>460</sup> Ibidem., s.59.

<sup>461</sup> Ibidem., s.60.

estetycznym należytej, posiadanej niegdyś rangi. Cel ten jest ważny z tego względu, iż za sprawą estetyzacji oraz drugiej strony tego zjawiska – anestetyzacji, nastąpiła dewaluacja kategorii piękna. Występowanie piękna w nadmiarze powoduje, iż odbiorca rzeczywistości zaczyna odczuwać przesyt otepiającego wręcz piękna, które w efekcie przestaje być kategorią unikatową i nadrzędną, a staje się pięknem pospolitym i nudnym. Doświadczenie piękna zatem zostaje upośledzone, a przeżycie estetyczne tego, co piękne, przestaje tak naprawdę być przeżyciem, a staje się biernym, beznamiętnym oglądem. Nauka wrażliwości podjęta na nowo pozwoliłaby znów doświadczać piękna w sposób satysfakcjonujący, dający zadowolenie estetyczne. Przy okazji rehabilitacji piękna warto zwrócić uwagę, iż spłaszczeniu ulega nie tylko nadrzędna wartość estetyczna, lecz także inne, bardziej subtelne wartości estetyczne, które tym bardziej pozostają w cieniu, a ich doświadczenie nie jest możliwe dla podmiotu, posiadającego ubogą wrażliwość. Ujmując kwestię szerzej, zadaniem jest tutaj pełna realizacja postulatu pluralizmu *aisthesis*, czyli nie tylko zaakceptowanie różnorodności przeżyć estetycznych powodowanych szerokim spektrum wartości estetycznych, lecz także umiejętność przeżywania tych wartości. A warunkiem dla spełnienia tego postulatu jest właśnie rozwinięta wrażliwość estetyczna.

Innym celem, który jednak łączy się z poprzednim, ponieważ dotyczy doświadczenia wartości estetycznych, jest umiejętność i możliwość docenienia walorów doświadczenia wartości estetycznych negatywnych w sztuce, jak i poza nią. Cel ten również jest dążeniem do estetyki otwartej, inkluzyjnej w kontekście problematyki prymatu jednych wartości estetycznych nad drugimi. Uznanie kategorii ostrowartościowych za istotny składnik całokształtu doświadczenia estetycznego jest zadaniem słusznym, a to ze względu na to, co Welsch określił jako „tęsknotę za nieestetycznością”<sup>462</sup>. Wyrasta ona z poczucia przesyty estetycznością, kiedy otepienie hiperestetycznością zamienia się w pragnienie doświadczenia tego, co nie jest estetyczne. Welsch miał tutaj na myśli nieestetyczność w sensie estetycznej pauzy, czy też pustkowie estetycznego, co jednak można zinterpretować również jako dążenie do doświadczenia tego, co brzydkie, zakłócające porządek, wstrząsające, dziwne czy wstrętne.

---

<sup>462</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Gucałska, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 123.

Innym celem jest zdanie sobie sprawy i wyciągnięcie wniosków z trzeciego poziomu estetyczności, który powoduje anestetyczność. Chodzi o to, co znajduje się pod pojęciem kultury ślepej plamki<sup>463</sup>. Nie tyle o zatrzymanie czy też odwrócenie procesu estetyzacji, lecz właśnie o wyczulenie na istniejące procesy estetyzacji. Estetyka ślepej plamki zakłada, że zadaniem sztuki jest wyczulenie społeczeństwa, po pierwsze, na samo zjawisko estetyzacji, po drugie, na to, co poprzez nadmierną estetyzację zostaje zakryte, co te procesy starają się ukryć, czego nie chcą pokazać. Tutaj objawia się druga właściwość współczesnej kultury – jej działanie wykluczające.

Powodem, dla którego współczesną kulturę można określić mianem kultury wykluczenia jest między innymi fakt, iż charakteryzuje ją definiowanie pewnych zjawisk czy też obszarów ludzkiego bycia w kategoriach abiektałności i wstrętności. Te obszary związane są ściśle z ludzką fizjologią, która, co zostało omówione we wcześniejszej części rozprawy, mimo intensywnych prób rehabilitacji cielesności oraz starań o to, by móc zacząć doceniać cielesność i nadać jej pozytywne i doniosłe znaczenie w kontekście ludzkiego bycia, wciąż jest źródłem pejoratywnych skojarzeń. Co więcej, to nadawanie negatywnego znaczenia implikuje konsekwencje praktyczne. Obszary te zostają bowiem objęte uwstrętnieniem, a tym samym zostają wykluczone z dyskursu sztuki, estetyki oraz szerszego w swym zakresie – dyskursu kultury.

To uwstrętnienie obszarów ludzkiej cielesności jest w jakiejś mierze pokłosiem zjawiska estetyzacji, która wymuszając zestetyzowanie rzeczywistości, stara się zakryć, uczynić nieistniejącym te jej fragmenty, które opierają się estetyzacji. To właśnie ludzkie ciało jest tym obszarem, którego fragmenty niepasujące do sztucznie wykreowanego obrazu cielesności zostają zanegowane. Wszelkie procesy fizjologiczne są postrzegane jako przynależne do strony natury, nie zaś kultury. W konsekwencji jawią się jako zupełne przeciwieństwo tego, co estetyczne. Radzenie sobie przez dominującą kulturę współczesną z kłopotliwą cielesnością przybrać może dwie postacie. Jedną z nich byłoby uestetycznienie tego, co nieestetyczne, natomiast drugą, zakrycie tego. Powszechnym zabiegiem jest uczynienie tych aspektów cielesności niewidocznymi. Zakrycie to ujawnia się zarówno w kulturze przedstawieniowej, w postaci nieobecności obrazów kontrowersyjnej cielesności, jak i dyskursie. Warto dodać, że, mimo funkcjonowania

---

<sup>463</sup> Ibidem., s. 70 – 71.

zakorzenionej w rzeczywistości kultury wykluczenia, mają w niej miejsce działania, które stanowią formę oporu w stosunku do praktyk stosowanych wobec cielesności. Działaniami tymi są działania artystyczne z zakresu sztuki ciała i/lub sztuki feministycznej. Sztuka abiektałna, będąca częścią sztuki feministycznej, wykorzystuje kategorię wstrętu jako narzędzie do walki z kulturą wykluczenia. Artyści, unaoczniając fakt „abiektałizacji” takich wymiarów ludzkiej cielesności, jak: krew, mocz, pozostałe płyny ustrojowe oraz trzewiowość, wyrażają tym samym sprzeciw wobec niej. Natomiast sytuacja, w której przedmiotem prac artystycznych są ukazane wyżej wymienione aspekty cielesności w sposób bardziej subtelny czy też symboliczny, jest wyrazem pragnienia artystów, by to, co przez kulturę odrzucone, stało się akceptowalną przez nią częścią cielesności. Obrzydzenie ma zatem występować w sztuce jako „forma odbioru estetycznego”<sup>464</sup>. Sztuka abiektałna ma więc na celu przemianę doznania wstrętu z takiego, które wykluczone jest z kręgu doznań estetycznych, na doznanie *stricte* estetyczne, a wstręt ma stanowić narzędzie oporu wobec kultury wykluczenia.

Odnosząc się natomiast do problemu kultury anestetyzacji, można powiedzieć, że wstręt ponownie przyjmuje formę narzędzia, lecz tym razem służącego ponownemu uwrażliwieniu człowieka na otaczającą go rzeczywistość. Innymi słowy, w ramach różnych teorii zapowiadana jest jakaś forma zwrotu w którym anestetyzacja jest zjawiskiem pojmowanym nie tyle negatywnie, co w kategoriach koniecznego procesu rozwoju ludzkiej zmysłowości.

Postulat Welscha opiera się na aktywowaniu kultury uwrażliwienia poprzez wyjście ze stagnacji zmysłowej, czyli anestetyzacji, oraz na propagowaniu nauki ponownego doświadczania zmysłowego – świadomego angażowania zmysłów do odczuwania zarówno doznań przyjemnych, jak i doznań przykrych. Ten ogólny cel wydaje się zarówno doniosły, jak i trudny, zważywszy na fakt, iż procesy estetyzacji dotyczą głębokich struktur nie tylko samej rzeczywistości człowieka, ale i sposobu postrzegania, rozumienia i interpretacji tejże rzeczywistości. Człowiek stracił umiejętność patrzenia na świat inaczej niż poprzez filtr estetyczności. Nasze myślenie przebiera formy estetyczne. Tutaj tkwi właśnie nadzieja w anestetyzacji. Można ją bowiem traktować nie jako proces przynoszący negatywne skutki, lecz być może w kategoriach potrzebnego

---

<sup>464</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008, s. 174.



zawieszenia zmysłów, pewnego rodzaju ich zresetowania, by uczynić możliwym ponowne narodziny *homo aestheticus*. Nadzieja na ponowne narodziny tkwić może w podejmowanej od jakiegoś czasu problematyce multisensoryczności. Wyżej wspomniana nauka doświadczenia zmysłowego zakładałaby odejście od wzrokocentryzmu, zarówno w filozofii, jak i praktyce życia codziennego, oraz zwrócenie większej uwagi na doświadczenia płynące z pozostałych zmysłów, takich jak dotyk czy smak. Przykładem takiego odejścia od poznawania świata głównie poprzez zmysł wzroku jest dowartościowanie zmysłu dotyku, które widać w refleksji profesora architektury Juhaniego Pallasmy. Określa on zmysł dotyku, idąc za antropologiem Ashleyem Montagu, jako pierwszy sposób ludzkiej komunikacji oraz „matkę wszystkich zmysłów”. Takie zjawisko waloryzacji dotyku ma na celu odzyskanie utraconego poczucia autentyczności tego, co nas otacza. „To przez dotyk upewniamy się, że rzeczy wokół nas mają określoną objętość, fakturę, temperaturę i rzeczywisty, a nie jedynie wirtualny, liczony w megabajtach, ciężar”<sup>465</sup>.

Również zmysł smaku nie został w ostatnim czasie pominięty w refleksjach nad zmysłowością. Pokazna ilość programów kulinarnych oraz takich, które łączą podróżowanie z odkrywaniem kuchni danego zakątka świata, prowokuje do rozważań dotyczących pojęcia smaku, skierowanego na jego źródłowy sens, odwołujący się do ludzkiej cielesności<sup>466</sup>. Smak staje się wówczas narzędziem poznania, odkrywania nowych wymiarów rzeczywistości. Chodzi tutaj o formę podróżowania za pomocą doznawania różnorodnych smaków. Ciekawym zabiegiem jest zwrócenie uwagi na ekstremalność doznań smakowych, które nie są pojmowane w kontekście konieczności ich unikania, jak było w przypadku analizowania odczucia wstrętu pojawiającego się w momencie zetknięcia się z czymś, co ma obrzydliwy smak. Odczucie wstrętu do danego pokarmu pojmowane może być zupełnie inaczej – mianowicie jako wyzwanie, czy jako atrakcyjna możliwość doznawania<sup>467</sup>.

---

<sup>465</sup> G. Świtek, *Architektura i aporie dotyku* [w:] *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk – Romanowska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2010, s. 27.

<sup>466</sup> Zob. A. Wieczorkiewicz, *Piękna kuchnia w smacznym świecie. Projektowanie doświadczenia zmysłowego w kulturze współczesnej* [w:] *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk – Romanowska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2010, s. 80.

<sup>467</sup> *Ibidem.*, s. 78.

Smak rozumiany nie metaforycznie, lecz dosłownie jest w obecnym czasie poddawany analizom filozoficznym i kulturoznawczym. Dotychczas pomijana w rozważaniach filozoficznych tematyka jedzenia skrywa w sobie wiele problemów dotyczących funkcji, jakie spełnia jedzenie w kulturze. Jak stwierdza Carolyn Korsmeyer: „(...) odmowa znaczenia i wartości poznawczej w przypadku żywności, która jest rozpowszechniona w literaturze na temat estetyki i jedzenia jest jawnie nieprawdziwa”<sup>468</sup>. Zwrócenie uwagi na kwestię zmysłowości i tym samym na zmysł smaku, zaowocowało pojawieniem się publikacji zarówno zagranicznych, jak i polskich dotyczących pozycji jedzenia w refleksji estetycznej<sup>469</sup>. Zaczęto bowiem przyglądać się jedzeniu z innej perspektywy, niż ta umieszczająca go w ramach doświadczenia niższego rzędu, które związane jest z animalnym pierwiastkiem człowieka. Pojęcie smaku umożliwia bowiem refleksje dotyczące tego czy jedzenie może być uznawane za doświadczenie estetyczne, czy samo przyrządzanie oraz podawanie posiłków jest sztuką, oraz inicjuje problem przyjemności doznawanej podczas jedzenia. Rozważania o tym, co jest uznawane za smaczne prowadzą z kolei do pytania dotyczącego pokarmów, które uznaje się za niesmaczne, czy wręcz obrzydliwe. Otwierają się tu zatem drzwi do rozważań na temat wstrętności jedzenia nie tylko w kulturze zachodniej, ale także w ramach badań transkulturowych.

---

<sup>468</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, Universitas, Kraków 2008, s. 115.

<sup>469</sup> Mam tu na myśli takie prace jak: C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food & Philosophy* Cornell University Press, Ithaca, New York 1999, N. Perullo, *Taste as Experience: The Philosophy and Aesthetics of Food*, Columbia University Press, New York 2016, oraz D. Koczanowicz, *Pozycja Smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, Instytut badań literackich PAN, Warszawa 2018.

## Zakończenie

Kategoria wstrętu rozszerza sposób widzenia rzeczywistości. Stanowi skuteczne narzędzie do diagnozy stanu współczesnej kultury. Jej wykorzystywanie, zarówno na polu teoretycznym, jak i w praktyce artystycznej okazuje się przydatne w stawianiu oporu wobec wykluczającej i uśredniającej kultury „męskiego oka”, jak również w rozwijaniu idei ponownego uwrażliwienia społeczeństwa.

Analiza pojęcia wstrętu w takich dyscyplinach naukowych, jak psychologia czy kulturoznawstwo, pozwoliła na nakreślenie jego charakterystyki, która później została zaadaptowana w teoriach filozoficznych. Teoretyczny namysł nad wstrętem zaowocował dookreśleniem pojęcia wstrętu jako doznania wobec zjawisk, które zakłócają ustalony porządek w kulturze i zaświadcza o przekroczeniu granic ustalonych w jej ramach. Zauważalne tendencje do ukazywania w sztuce tego właśnie, co budzi sprzeciw oraz od czego człowiek odwraca się w geście obrzydzenia, wcześniej realizowane za pomocą kategorii brzydoty i niesamowitości, rozwinięte zostały w sztuce modernizmu oraz postmodernizmu. Należy podkreślić, że dopiero w czasach najnowszych wstręt mógł ewoluować z pozycji przeżycia do pozycji kategorii estetycznej. Zdefiniowanie wstrętu właśnie jako kategorii samodzielnej pozwoliło na wyłonienie i opis zadań, które spełnia to zjawisko we współczesnej kulturze.

Wobec procesów nadmiernej estetyzacji wstręt stanowi narzędzie przydatne w wyjściu ze stanu niewrażliwości na estetyczne bodźce. Wstręt powodujący najintensywniejsze doznania spośród wszystkich kategorii estetycznych, może pomóc przywrócić zatraconą przez anestetyzację umiejętność właściwego i pełnego doświadczenia zmysłowego, obejmującego cały szereg doznań, włącznie z tymi, które uznawane są za nieprzyjemne.

Ukazanie w jakich kontekstach umieszcza się kategorię wstrętu odsłania wielość problemów nabudowanych wokół wstrętności. Wstręt w kontekście płciowości związany jest silnie z pojęciem obcości pojmowanej w sposób pejoratywny<sup>470</sup>. Kobięca oraz nieheteronormatywna inność jest odbierana właśnie jako obcość trudna, a może nawet niemożliwa, do zaakceptowania. Funkcjonowanie wstrętu w dyskursie płciowości dowodzi

---

<sup>470</sup> Zob. T. Kitliński, *Obcy jest w nas: kochać według Julii Kristewej*, Aureus, Kraków 2001.

tego, w jakim stopniu współczesna kultura podlega prymatowi „męskiego oka” oraz jak wpływa to na negatywny stosunek zarówno do pojęcia kobiecości, jak i kobiecej cielesności.

Analiza sztuki współczesnej operującej kategorią wstrętu potwierdza, że wstręt może być skutecznym narzędziem krytyki wobec mechanizmu deprecjonowania ludzkiej cielesności. Krytyka ta godzi w negatywne asocjacje nabudowane kulturowo nad cielesnością, zwłaszcza wokół pojęcia trzewiowości oraz krwi menstruacyjnej i innych płynów ustrojowych. Wspólnym ich mianownikiem jest nieobecność w kulturowym dyskursie. Celem sztuki współczesnej jest właśnie umieszczenie ich w tym dyskursie. Cel ten jest ważny nie tylko ze względu na wyprowadzenie tych wymiarów ludzkiej cielesności ze sfery tabu, lecz również dlatego, że są one niezwykle ważne dla budowania ludzkiej tożsamości.

Usytuowanie problematyki wstrętu w ramach kultury popularnej pokazuje skalę zainteresowania wartościami inwersyjnymi w kulturze, zwłaszcza kategorią wstrętu. Posłużenie się fantazmatem wampira do analizy tej kategorii zasadza się na fakcie istnienia wspólnych wątków – tematyki skupionej wokół pojęcia wstrętu i wampira. Abiektałość, symboliczny wymiar krwi oraz problem śmierci, które znajdują się w gronie tych zagadnień, poruszane są zarówno w dyskursie o wampirze, jak i o wstręcie. W ogólnej refleksji nad kulturą popularną można zauważyć zjawisko zintensyfikowania zainteresowania negatywnymi elementami rzeczywistości. Przyczyn takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w dwu głównych źródłach. Jednym z nich jest analizowana w rozprawie hiperestetyzacja rzeczywistości. Nadmierna estetyzacja otoczenia implikuje bowiem zwrócenie się w kierunku przeciwnym – w stronę tego, co okropne, straszne, obrzydliwe i odrażające. Drugi powód można wyłonić poprzez analogię do reifikacji ludzkich lęków, o której pisała Anna Gemra<sup>471</sup>. Wytwory wyobraźni stanowiłyby w tym sensie reifikację uniwersalnego w kulturze zachodu odczucia wstrętu. Fantazmaty, takie jak właśnie wampir, zombie, czy wilkołak godzą w wytworzony przez kulturę obraz ciała ludzkiego. „Groza, jaką serwuje nam horror, jest natury cielesnej; to właśnie w ciele, niszczącym, deformowanym i będącym w stanie konfliktu, przyjdzie nam, jako

---

<sup>471</sup> Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 39.

zdystansowanym obserwatorom, się przeglądać, gdy zetkniemy się z tym gatunkiem”<sup>472</sup>. Cieleśność, jaką operuje horror wzbudza odczucie wstrętu właśnie ze względu na jego odczłowieczenie. Ciało, zwłaszcza w produkcjach typu *gore* ukazane jest w kategoriach mięsności, która gwałci jego spójność. Wstrętność w kulturze popularnej jest odpowiedzią na zestetyzowaną rzeczywistość, w której istnieje ściśle ustalony model cieleśności, jest także wyrazem transgresywności współczesnej kultury.

Zamykający pracę fragment pokazuje jaką rolę, poza zdemaskowaniem charakteru współczesnej kultury, odgrywać może kategoria wstrętu. Zadania przewartościowanego wstrętu upatrywać można w rozbudzeniu uśpionej wrażliwości estetycznej oraz w realizowaniu postulatu zawartego w filozofii Welscha i Shustermana o przywróceniu cieleśności należytej uwagi i rangi w procesie ludzkiego poznania i samopoznania. Wstręt, który przebył drogę od bycia jedynie częścią doświadczenia estetycznego w ramach kategorii brzydoty, aż do przeobrażenia się w osobną kategorię estetyczną, spełnia współcześnie rolę nie tylko krytyczną, demaskującą obszary wykluczenia we współczesnej kulturze. Za sprawą rozbudzenia zainteresowania zmysłowością wstręt jawi się również jako ważna część namysłu nad doświadczeniem zmysłowym, zarówno w obrębie sztuki, jak i poza nią. Rozważania dotyczące tego, co wcześniej nie mieściło się w ramach refleksji estetycznej, prowadzą do podejmowania takich zagadnień jak: jedzenie jako sztuka, specyfika jedzenia jako doświadczenia estetycznego, pojęcie smaku oraz absmaku, oraz zjawiska wstrętu do pokarmów. Namysł ten rozszerza możliwości badawcze, czyniąc je transkulturowymi.

Ze względu na ważność kategorii wstrętu w rozważaniach nad przemianami w estetyce należy również zadać pytanie dotyczące kwestii przeżycia estetycznego i wartości. Wiedza dotycząca tego, jak ewoluował wstręt, będąc najpierw tylko przeżyciem estetycznym, a następnie jak znalazł się w obrębie ostrych wartości i kiedy stało się możliwe jego zdefiniowanie jako odrębnej wartości, nie uprawnia jednak do czynienia kategoriycznych ustaleń. Chodzi o to, że nie da się ostatecznie ustalić, czy wstręt jest przeżyciem, czy wartością. Dzieje się tak dlatego, że koncepcja zarówno estetyki, jak i sztuki jest historycznie uwarunkowana. Inaczej będzie więc pojmowany wstręt w estetyce autonomicznej, a inaczej w estetyce otwartej, estetyce po Deweyu i Welschu. Niemniej

---

<sup>472</sup> *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 177.

ważnym jest postawienie pytania: Czy w przypadku wstrętu możliwe jest oddzielenie przeżycia estetycznego od wartości? Wydaje się, że specyfika wstrętu pojmowanego jako wartość w ramach estetyki współczesnej sprawia, iż takie rozgraniczenie nie jest potrzebne, a nawet traci swoją zasadność. O ile w przypadku innych wartości, takich jak piękno, mamy do czynienia z doznaniem pewnych jakości, na które składa się wartość, o tyle w przypadku wstrętu to, co w dziele można uznać za pożądaną wartość jest równocześnie tym, co przeżywane, czyli doznaniem wstrętu. Kwestia statusu wstrętu na gruncie estetyki pozostaje zatem otwarta. Natomiast to, co nie ulega wątpliwości, to ważność wstrętu w rozważaniach prowadzonych z perspektywy „estetyki otwartej”, „estetyki poza estetyką”, estetyki pragmatycznej oraz transkulturowej.

## Bibliografia

- „Artium Quaestiones" nr. XI, Instytut Historii Sztuki UMA, Poznań 2000.
- Arya R., *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, Palgrave Macmillan, New York 2014.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1989.
- Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2000.
- Baranowski B., *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, wieloznaczna nowoczesność*, tłum. J. Bauman, PWN, Warszawa 1995.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Beauvoir de S., *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.
- Berleant A., *Przemysłość estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007.
- Bogucka M., *Gorsza Płeć*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.
- Brach – Czaina J., *Szczeliny istnienia*, "eFKa", Kraków 1999.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Brzostek D., *Literatura i nierozum*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Butler J., *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, Routledge, New York, London 1990.
- Butler J., *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Caslav Covino D., *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, State University of New York Press, Albany 2004.
- Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Wydawnictwo TYTUŁ, Gdańsk 2011.
- Corpus delicti. Rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, red. E. Banaszek, P. Czajkowski Difin, Warszawa 2010.
- Człowiek i społeczeństwo* t. XXXVI – Z.1 – 2013.
- Człowiek w kulturze. Pismo poświęcone filozofii i kulturze nr 27(201)*
- Darwin Ch., *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Delaney J., Jane Lupton M., Toth E., *The Curse: A Cultural History of Menstruation*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1988.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.
- Dobraczyński B., *New Age*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Dunn – Mascetti M., *Świat wampirów: Od Drakuli do Edwarda*, tłum. E. Morycińska-Dzius, Prószyński i S – ka, Warszawa 2010.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Eco U., *Historia brzydoty*, tłum. J. Czaplińska, Rebis, Poznań 2009.
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2007.
- Featherstone F., *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] *Wizje i re – wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Filipowicz A., *Sztuka mięsa: Somatyczne oblicza poezji*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Fiut S., *Człowiek według Alberta Camusa. Studium antropologii egzystencjalnej*, Oficyna Wydawnicza KKA-L, Kraków 1993.



- Foster H., *Powrót Realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Nadzorować i karać*, tłum. i posł. T. Komendant, Aletheia: Spacja, Warszawa 1993.
- Freud Z., *Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
- Freud Z., *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Freud Z., *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru : wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Girard R., *Sacrum i przemoc*, tłum. M i J. Plecińscy, Brama - Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1993.
- Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, GWP, Gdańsk 2005.
- Gołaszewska M., *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001.
- Hannam J., *Feminizm*, tłum. A. Kaflńska, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Historia ciała t.1. Od renesansu do oświecenia*, red. Georges Vigarello, tłum. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Hostyński L., *Piękno w świecie konsumpcji*, [w:] *Wizje i re – wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007.
- Ingarden R., *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, [w:] tegoż *Studia z estetyki, t. 1*, PWN, Warszawa 1995.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Janicka K., *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984.
- Janion M., *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literacki, Kraków 2006.

- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Jaworska – Witkowska M., *Ambiwalencje wstrętu. O nienasyceniu wymiotu w dwubiegunowych inkluzjach J. Kristevej i J. P. Sartre'a dla pedagogiki* [w:] *Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji 2016/11*, Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Kant I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, IFiS PAN, Warszawa 2005.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, A. Landman, PWN, Warszawa 1986.
- Kant I., *Metafizyka moralności*, tłum. E. Nowak, PWN, Warszawa 2005.
- Kant I., *O pedagogice*, tłum. D. Sztobryn, DAJAS, Łódź 1999.
- Kitliński T., *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków 2001.
- Klaman (prace z lat 1992 – 1998)* red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia: Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 1999.
- Knap J., *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)* [w:] *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis Folia 58 Studia Historicolitteraria VIII* Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2008.
- Koczanowicz D., *Pozycja Smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, Instytut badań literackich PAN, Warszawa 2018.
- Kontrkultura. Co nam z dawnych lat?* red. J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Wydawnictwo Academica SWPS, Warszawa 2005.
- Korsmeyer C., *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008.
- Korsmeyer C., *Making Sense of Taste: Food & Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1999.
- Kowalczyk I., *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90, Sic!*, Warszawa 2002.
- Kowalczyk I., *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem: [wywiady z artystami] - Artur Żmijewski*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002.
- Kowalczyk J., *Ciało i władza : polska sztuka krytyczna lat 90, "Sic!"*, Warszawa 2002.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Eseje o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

*Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka 1/2009*, Warszawa 2009.

*Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*, red. Z. Melosik., T. Szkudlarek, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009.

Le Fanu S., *Carmilla*, tłum. M. Kozłowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Le Goff J., Troung N., *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2006.

Lessing G.E., *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. Henryk Zymon-Dębicki, Universitas, Kraków 2012.

Leszkowicz P., *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2001.

„Literatura i Kultura Popularna” nr 1996/5, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.

Lorenc I., *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

Marquard O., *Aesthetica i Anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.

Melosik Z., *Kultura, tożsamość i edukacji: migotanie znaczeń*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009.

Melosik Z., *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Impuls, Kraków 2010.

Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009.

Merleau – Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Altheia, Warszawa 2001.

Miller W.I., *The anatomy of disgust*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1997.

*(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Wydawnictwo Naukowe UAK, Poznań 2012.

Nead L., *Akt kobiecy: sztuka, obscena, seksualność*, tłum. E. Franus, Rebis, Poznań 1998.

Ossowski S., *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004.

Perullo N., *Taste as Experience: The Philosophy and Aesthetics of Food*, Columbia University Press, New York 2016.

- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki*, tłum. A. Pers, Universitas, Kraków 2003.
- Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Pękala T., *Secesja. Konkretyzacje i interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej, Lublin 1995.
- „Pismo krytyki artystycznej”, nr 37, rok 2004.
- Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016.
- Psychologia emocji*, red. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones, tłum. M. Kacmajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Rice A., *Wywiad z wampirem*, tłum. T. Olszewski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Richter H., *Dadaizm: sztuka i antysztuka*, tłum. J. St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Robinson H., *The Morphology of the Mucous: Irigarayan Possibilities in the Material Practice of Art* [w:] *Emerging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought*, red. C. Burke, N. Schor, M. Whitford, Columbia University Press, Columbia 1994.
- Roux J. P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Sartre J.P., *Byt i nicność*, tłum. J. Kielbasa, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.
- Sartre J. P., *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1972.
- Shusterman R., *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki* [w:] *Wizje i re-wizje Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Shusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip – hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007.
- Shusterman R., *Postmodernist Aestheticism: a New Moral Philosophy?*, “Theory, Culture and Society” 1988. 5/2-3. [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz Universitas, Kraków 2010.

Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2008.

Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, PIW, Warszawa 1999.

*Spektakle zmysłów* red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk – Romanowska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2010.

Stanisław Cz., *Personalizm*, Oficyna Wydawnicza Czas, Lublin 1995.

Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986.

Strelau J., *Psychologia. Podręcznik akademicki, t.2 Psychologia ogólna*, Gdańskie Wydawnictwo psychologiczne, Gdańsk 2006.

Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań 2007.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii t. III*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.

*Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. A. Kiepas, E. Struzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

*The Gothic World of Anne Rice*, red. G. Hoppenstand, R.B. Brown, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1996.

*The Power of Feminist Art. Emergence and triumph of the American feminist art movement*, red. N Broude, M. Garrard, Thames and Hudson, London 1994.

Thomas L.V., *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

*Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

*Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem a tekstem*, red. J. Bator, A. Wieczorkiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2008.

Wallis M., *Secesja*, Arkady, Warszawa 1974.

Wallis M., *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękala, Universitas, Kraków 2004.

Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, „Studia kulturoznawcze „, 9/1998, red. A. Zeidler – Janiszewska.

Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.

Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000.

Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa.1975.

Żmijewski A., *Drżące ciała. Rozmowy z artystami. Wydanie drugie rozszerzone*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

### Źródła internetowe

<http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4152> [dostęp: 16.11.2017].

<http://hoth.amu.edu.pl/~technix/manifest.htm>. [dostęp: 02.04.2018].

<http://magazyn.o.pl/2013/magdalena-moskwa-katarzyna-kowalska-tchnienie-w-tkanke-obrazu/#/> [dostęp: 16.11.2017].

<http://malgorzatakalinowska.com/artist-statement/> [dostęp: 17.11.2017].

<http://strasznasztuka.blox.pl/2014/07/Cielesnosc-wedlug-Malgorzaty-Kalinowskiej.html> [dostęp: 17.11.2017].

<http://theconversation.com/casting-off-shame-through-vagina-knitting-21044>[dostęp: 03.12.2017].

[http://transfuzja.org/pl/artykuly/artykuly\\_teksty\\_opracowania/czy\\_gej\\_jest\\_mezczyzna\\_przyczynki\\_do\\_teorii\\_postplciwosci.htm](http://transfuzja.org/pl/artykuly/artykuly_teksty_opracowania/czy_gej_jest_mezczyzna_przyczynki_do_teorii_postplciwosci.htm) [dostęp: 25.03.2018].

<http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-175-a-LYuqAlLr3BnjZdYAcwuQww2> [dostęp: 02.12.2017].

<http://www.homocreatus.pl/dzielo/tracey-emin-my-bed-1998/> [dostęp: 03.12.2017].

<http://zen.fpiec.pl/post/2015/08/22/wlosykwiskora> [dostęp: 03.12.2017].

<https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/876/A.%20Szahaj,%20Co%20to%20jest%20postmodernizm.pdf> [dostęp: 15.02.2018].

<http://4rtgallery.blogspot.com/2014/10/handheld-by-jessica-harrison.html>[dostęp: 11.03.2019].

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/17/vaginal-knitting-artist-defence> [dostęp: 03.12.2017].

<https://zuloartifiziala.wordpress.com/2012/08/29/w-pogoni-za-idealem-kobieta-cyborg/> [dostęp: 22.03.2018].

<https://culture.pl/pl/artykul/najwieksze-skandale-polskiej-sztuki> [dostęp: 11.03.2019].

<http://www.magdamoskwa.art.pl/m2013.html> [dostęp: 12.03.2019].

<http://malgorzatakalinowska.blogspot.com/p/przeklenstwa-cielesnosci.html> [dostęp: 12.03.2019].

<http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-175> [dostęp: 12.03.2019].

<http://www.e-splot.pl/index.php?pid=articles&id=946> [dostęp: 08.12.2017].

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/postmodernizm.html> [dostęp: 15.02.2018].

<https://archive.li/MFNvf> [dostęp: 22.03.2018].