

*OSWOJENIE
CIEMNOŚCI*

Rozprawa doktorska

mgr
KATARZYNA
PRZALA

OSWOJENIE
CIEMNOŚCI W MICIE
I ARCHITEKTURZE.

ŻEŃSKIE DZIEDZICTWO
DUCHOWE
W PRZESTRZENI.

Promotor: prof. dr hab.
Tadeusz Pietrkiewicz

Akademia Sztuk Pięknych
w Gdańsku
Wydział Architektury i Wzornictwa

Gdańsk, 2022

SPIS TREŚCI

Wstęp	10
I. Wprowadzenie	15
1. Zakres pracy	16
1.1. Uzasadnienie podjęcia tematu	16
1.2. Cel pracy	17
1.3. Określenie pola działań	18
2. Rozwinięcie głównych pojęć	19
2.1. Mit	19
2.2. Archetypy szkoły jungowskiej	21
2.3. Patriarchat i matriarchat a tworzenie systemów religijnych	23
II. Żeńskie dziedzictwo duchowe	33
1. Płeć w duchowości – kosmiczna zasada męska i żeńska	34
2. Zagadnienia esencjonalne żeńskiego dziedzictwa duchowego	38
2.1. Jedność przeciwieństw / zawieranie	38
2.2. Cykliczność / mistyka lunarna	39
2.3. Ciemność / koniec, początek i transformacja	43
3. Symbole i archetypy Wielkiej Kobiecości	45
3.1. Kobiecość jako piec i naczynie – misteria przemiany	45
3.2. Jaskinie – łono Ziemi	48
3.3. Spirala / meander	51
3.4. Wąż	53
3.5. Przędka	54
4. Korzenie duchowe – konkretne przykłady	56
4.1. Stara Europa	56

4.2. Demeter i Persefona	57	3.1. Świątynia minojska w Knossos	115
4.3. Inanna i Ereszkigal	59	3.2. Świątynie neolityczne na Malcie	118
4.4. Czarne Madonny	61	3.3. Kaplica w Ronchamp	122
III. Ciemność	67	3.4. Kaplica Brata Klause	125
1. Ciemność w micie	68	3.5. Katedra Notre Dame w Chartres	126
2. Ciemność jako zjawisko astrofizyczne	72	VI Poszukiwania projektowe	129
3. Ciemność w ujęciu psychologicznym	74	1. Idea i założenia projektu	130
3.1. Fizjologiczna reakcja na ciemność i światło	74	2. Analiza istniejących rozwiązań	131
3.2. Archetyp Cienia	76	3. Badania projektowe	131
3.3. Lęk przed ciemnością	78	3.1. Naczynia ceramiczne i instalacja z tynków glinianych	132
4. Ciemność i światło w architekturze	80	3.2. Light as Creative Tool	133
4.1. Bezpieczna ciemność we wnętrzach	84	3.3. Breathing darkness	135
IV. Droga do oswojenia	89	3.3.1. Związki z badaną architekturą	139
1. Poczucie bezpieczeństwa a relacja z ciałem	90	3.3.2. Symbolika	140
2. Relacja z ciałem w ujęciach filozoficznych	93	3.3.3. Oddziaływanie elementów instalacji	144
2.1. W ujęciu dualistycznym	93	3.3.3.1. Założenia odnośnie oddziaływania	144
2.2. W kulturach mityczno-poetyckich	95	3.3.3.2. Oddziaływanie według odbiorców przestrzeni	145
3. Percepcja przestrzeni	97	4. Wnioski projektowe	146
3.1. Pojmowanie przestrzeni w europejskiej filozofii	97	Podsumowanie	149
3.2. Percepcja przestrzeni w kulturach mityczno-poetyckich	99	Podziękowania	152
3.3. Wielozmysłowy odbiór architektury	100	Słownik pojęć	154
4. Zmysły w procesie projektowym	103	Bibliografia	156
4.1. Metis	103	Spis ilustracji	160
4.2. Design haptyczny	104		
4.3. Somaesthetic interaction design	106		
V Sacrum w przestrzeni	109		
1. Sacrum a materia architektoniczna	110		
2. Cechy przestrzeni sakralnej	114		
3. Sacrum w przestrzeni na przykładzie wybranych świątyni	115		

WSTĘP

Przedmiotem badań niniejszej pracy doktorskiej jest znaczenie ciemności w micie i przestrzeni oraz jej relacja z żeńskim dziedzictwem duchowym, czyli związanym z mitem i symboliką bogini oraz życiem religijnym sprzed ugruntowania struktur patriarchalnych. Odnoszę się również do uniwersalnego żeńskiego pierwiastka na bazie szkoły jungowskiej: „Gdy mówię o kobiecości, nie mam na myśli ról płciowych. Chodzi mi o kobiecy pierwiastek aktywnie działający lub tłumiony, obecny zarówno w kobietach, jak i mężczyznach. Jego istotą jest relacja, odniesienie do innego. Zamiast dzielić i rozbijać rzeczy na części, pyta: w czym jesteśmy podobni? Jak możemy odnaleźć do siebie drogę?”¹ Ze względu na to, że poruszane tematy i pojęcia raczej nie funkcjonują w powszechnym użyciu, w pierwszej kolejności chciałabym zwrócić uwagę na możliwość wsparcia słownikiem na końcu tekstu.

Na początku pracy (rozdział II) przywołuję badania archeologiczne i antropologiczne dotyczące wierzeń w Boginię oraz odkrycia analityków jungowskich w kontekście archetypu Wielkiej Kobiecości (Neumann, Perera). Według Neumanna archetyp ten przejawia się „nie tylko w obrzędach, mitach i symbolach prehistorycznych, lecz również w marzeniach sennych, fantazjach i twórczych formach zdrowych i chorych indywiduali naszej epoki.”² Na podstawie budowanych na bazie tego archetypu mitów, wizerunków, rytuałów, symboli, a także architektu-

1. Analityczka jungowska Marion Woodman w wywiadzie z Elizabeth Lesser dla „O, The Oprah Magazine”, <https://raven.edu.pl/marion-woodman-sila-kobiecosci/>
2. Neumann E., *Wielka matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 13

ry, odnajduję jego związki z ciemnością. Wielka Kobiecość ma istotne połączenie z mistyką lunarną, w której ciemność współtworzyła wielki cykl życia. Ciemność związana była nie tylko z nocnym niebem i świętym cyklem księżycowym, ale też z łonem Ziemi i kobiety, w którym powstaje życie. Ciemność ziemskiego łona również przyjmuje życie, które przeminęło, by mogło odrodzić się na nowo. W swojej pracy odnoszę się do jej związku z cyklem życia, śmierci i odrodzenia. Celem jest stworzenie przestrzeni, w której można doświadczyć tych jakości ciemności. Szerokie omówienie tych zagadnień wynika z potrzeby przybliżenia odbiorcy i siebie samej do świata, do którego się odnoszę i uwrażliwienia na jego charakter.

Na poziomie symbolicznym ciemność została utożsamiona ze złem, natomiast płynące z góry światło zostało uznane za dobre i duchowe. Stan walki między nimi ma swoje źródło w mitologiach solarnych, gdzie pojawiła się narracja o świetle zwyciężającym mrok. Utrwała ją przekaz historyczny, język oraz popkultura, tworząca opowieści na bazie konfliktu polaryzacji. Dualistycznego rozumienia światła i ciemności nie wiąże bezpośrednio z żadną konkretną religią, choć przeniknęło do wielu z nich. W związku z tym w pracy operuję głównie pojęciem mit, który w najprostszym wyjaśnieniu sprowadzam do funkcji paradygmatu kulturowego. W kulturze zachodniej dostrzec można wyraźne dążenie do unikania ciemności. Na poziomie projektowania przestrzeni przejawia się to poprzez dokładne doświetlanie każdego zakamarka pomieszczeń i coraz większych powierzchni przeszkleń w budynkach. Sztuczne oświetlenie zewnętrzne doprowadza do zjawiska nazwanego *light pollution*, powodującego między innymi brak widoczności nocnego nieba oraz zaburzenia funkcji biologicznych nie tylko wśród wielu gatunków zwierząt, ale i ludzi.

Pochylenie się nad funkcjonowaniem mitu jest wyrazem mojej potrzeby głębszej refleksji nad znaczeniem tego, co tworzymy i w jaki sposób wchodzi to w relację ze światem, jak buduje kulturę i utrwała lub dekonstruuje przekonania i paradygmaty. Na co dzień pracuję jako projektantka wnętrz, co

w mojej dotychczasowej praktyce oznacza przede wszystkim pracę przy komputerze: w programach do modelowania 3D oraz kreślenia dokumentacji technicznej, wirtualny wybór produktów i materiałów wykończeniowych. W związku z tym przez większość czasu używam niemal wyłącznie zmysłu wzroku. Wierzę, że praca doktorska, w której eksploruję działanie wszystkich zmysłów w wymiarze percepcji jak i budowania przestrzeni i obiektów, przyniesie mi szersze spektrum narzędzi twórczych i przeniesie na inny poziom projektowania.

Ciemność i półmrok tworzą warunki do odbierania przestrzeni bardziej za pomocą innych zmysłów niż wzrok. Zaprojektowana instalacja działa na zmysł dotyku, mocno powiązany z archetypem matki. Dzięki temu odnosi się do multisensorycznej percepcji architektury, która bardziej integruje ludzkie doświadczenie nie tylko przestrzeni, ale też „świata i nas samych.”³ Przestrzeń zbudowana z myślą o odbiorze dotykowym oddziałuje na odczuwanie poczucia bezpieczeństwa. W trzecim rozdziale analizuję, jak obecna w filozofii relacja z ciałem na zasadzie podmiot-przedmiot wpływa na rozumienie percepcji, w tym architektury. Przywołuję również metodyki projektowe, które angażują ciało, wywołując tym samym proces „oswajania”, który z ciałem i materią jest nierozzerwalnie połączony.

Dotyk i aktywne działanie poprzez ciało stanowiły istotny element samego procesu projektowego. W pierwszych poszukiwaniach projektowych, prowadzących przez pracę z gliną, odnajdywałam znaczenie *mētis*, mogąc następnie przełożyć jej doświadczenie na budowanie przestrzeni. Tworzenie ceramicznych form pozwoliło mi na obserwację cykliczności cechującej glinę – jej plastyczności przy połączeniu z wodą, stopniowemu wysychaniu w tempie współzależnym od otoczenia aż do całkowitego wyschnięcia, zawierającego potencjał recyklingu – namoczenia i uzyskania ponownej „żywności”.

3. Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012

Naczynie jest również symbolem związanym z Wielką Kobiecością. Piece i naczynia służyły do pierwotnych żeńskich misterii przemiany i badania archeologiczne potwierdziły ich obecność w świątyniach neolitycznej Europy. W ciemności naczynia, kotła, pieca zachodzi magiczny proces transformacji. Jego efekt wydobywa się z wnętrza poprzez otwór. Relacja materia-otwór odnosi się także do architektury. To jej twórcy decydują, w jaki sposób do wnętrza wprowadzą naturalne światło, w jakiej ilości i umiejscowieniu. Gdzie znajdą się otwory, które będą wejściem lub przejściem dla użytkowników i jaki charakter będą miały rytmy ciśnień i pustki.

W stworzeniu architektury można posłużyć się planem – rysunkiem architektonicznym, ale też ciałem, jak w plemionach wykorzystujących tradycyjne metody budowlane. Rdzenni budowniczy używają wiedzy ciała – *mētis* – nie tylko pod kątem zastosowanej techniki, ale też w odnajdywaniu właściwych proporcji. Rola rysunku architektonicznego bardzo wzmocniła się XV wieku, w okresie renesansu myśli platońskiej, sytuującej idealne piękno w świecie bytów duchowych, do którego dostęp miał umysł artysty. Koncepcja idealnego piękna ujawniała się za pomocą geometrycznego rysunku. Odbiór piękna traktowany był jako bodziec intelektualny, czego efektem było założenie, że można ocenić wartość dzieła architektonicznego z rysunku, bez wchodzenia w jego przestrzeń i partycypacji wszystkich zmysłów. „Odcieleśnione widzenie” jest charakterystyczne dla czasów dominacji zmysłu wzroku.

W swojej metodyce staram się łączyć te dwa sposoby tworzenia architektury, posługując się rysunkiem projektowym w celu znalezienia najlepszych rozwiązań dla przyjętych założeń oraz symboliki, ale też budowaniem instalacji w skali 1:1, pozwalającej na żywy dialog z materiałami i przestrzenią. Obszarem moich działań są badania projektowe odnośnie doświadczania przestrzeni wielozmysłowo, poprzez ciało – materię, której percepcja może być drogą do doznania sakralności istnienia.

WPROWADZENIE

1. ZAKRES PRACY

1.1. UZASADNIENIE PODJĘCIA TEMATU

Pierwotnym bodźcem do podjęcia pracy doktorskiej o tytule „Oswojenie ciemności w micie i architekturze. Żeńskie dziedzictwo duchowe w przestrzeni” była nurtująca mnie kwestia nieobecności kobiet w pełnieniu funkcji religijnych (kapłańskich) i dominacja religii patriarchalnych, tzn. przypisujących moc stworzenia i zarządzania światem męskiemu obrazowi Boga (rozdział I 2.3). W celu zbadania źródeł istniejącego stanu rzeczy, który w moim odczuciu reprezentuje znaczącą nierównowagę, podjęłam analizę mity i archetypy oraz historię religii. Poszukiwania w obszarze mitów i wierzeń przedpatriarchalnych, szczególnie związanych z mitologiami lunarnymi, ukazały mi istotność symboliki ciemności w obrębie żeńskiego dziedzictwa duchowego; to połączenie rozwijam w dalszych rozdziałach. Analizie poddałam temat ciemności w kontekście symbolicznym, doświadczalnym (przebywania w realnej ciemności i jej działania na człowieka i inne żywe istoty) oraz jej kontrolowanej przez człowieka obecności w przestrzeni wewnątrz miejskich i architektonicznych. Badania te ukazały mi liczne skarby ciemności na każdym z tych poziomów. W obecnie prześwietlonym środowisku będącego w ciągłym biegu człowieka współczesnego świadomość istotności przebywania w ciemności jest niewielka. Z tego względu uważam podjęcie tematu za ważne między innymi z punktu widzenia poszerzenia wiedzy na temat dobrodziejstw ciemności w ludzkim doświadczeniu. Działanie ciemności we wnętrzach to obszar badań mogący wnieść świeże spojrzenie jej obecność w architekturze.

W kontekście ciemności w tworzeniu i percepcji przestrzeni wyłania się aspekt wielozmysłowości w projektowaniu, który uważam za istotny dla jakości architektury.

1.2. TEZA I CEL PRACY

W cywilizacji zachodniej ciemność została naznaczona pejoratywnie na poziomie symbolicznym. Zgodnie z campbellowskim rozumieniem wpływu mitu i zbiorowej nieświadomości na rzeczywistość (rozdział I 2.1. niniejszej pracy), może mieć to przełożenie na zjawisko *light pollution* – zanieczyszczenie światłem. Obecnie powszechne prześwietlenie miast i wnętrz podlega różnorodnym uwarunkowaniom, jednak nastawienie na ciągły wzrost i wydajność wiąże się z odejściem człowieka od cykliczności (w tym od naturalnego cyklu światło-ciemność); tym samym nadmiar światła generowanego przez ludzkie środowisko można interpretować jako realny wyraz mitu zachodniej cywilizacji.

Cykliczność odgrywa kluczową rolę w żeńskim dziedzictwie duchowym, w związku z czym zjawisko i symbolika ciemności zajmują w nim swoje szczególne miejsce. Celem pracy jest oswojenie ciemności w micie i architekturze jako symboliczne przywołanie utraconych lub zniekształconych wartości tego dziedzictwa poprzez stworzenie przestrzeni pokazującej szersze znaczenie ciemności, związane z transformacją i odrodzeniem, a także jej nierozzerwalną relacją ze światłem. W swojej pracy chciałabym wykazać, że poza często wywoływanym przez ciemność uczuciem zagrożenia ma ona też swoje kojące oblicze. Zakładam, że świadome uwzględnienie mroku i ciemności w architekturze mogą nadać jej nowej jakości estetycznej i etycznej, bądź też pozwolić odzyskać utracone znaczenie.

1.3. OKREŚLENIE POLA DZIAŁAŃ

Przedmiotem badań niniejszej pracy jest żeńskie (przed-patriarchalne) dziedzictwo duchowe i jego relacja z ciemnością; ciemność i jej znaczenie w micie i przestrzeni. W obszarze teoretycznym celem rozpoznania żeńskiego pierwiastka podejmuję badania mitów, archetypów, wierzeń i dziejów religii. Weryfikuję, czy i jak ciemność jest używana w architekturze sakralnej oraz jak działa na przeżycia duchowe. Analizie poddaję również kwestię obecności ciemności w życiu codziennym i środowisku człowieka w kontekście cyklu dobowego i zanieczyszczenia światłem.

Doświadczenie ciemności może wymagać szerszej partycypacji innych zmysłów poza wzrokiem, w związku z czym wnoszę temat wielozmysłowości w architekturze i relacji człowieka ze zmysłami w filozofii i teorii architektury. Poczucie bezpieczeństwa znacząco wiąże się ze zmysłem dotyku; poszukuję metodyk projektowych opartych na cielesności oraz analizuję realizacje przestrzenne związane z bezpośrednim odbiorem ciemności. Na podstawie dotychczasowych badań podejmuję próby projektowe, które zarazem weryfikują percepcję ciemności i działanie zastosowanych rozwiązań poprzez partycypację odbiorców. Zarówno tekst pracy, jak i instalacja przestrzenna „Breathing darkness” są efektem działań podjętych w ramach doktoratu i stanowią spójne dzieło.

2. ROZWINIĘCIE GŁÓWNYCH POJĘĆ

2.1. MIT

Językiem mitów są symbole. Znana w cywilizacji zachodniej symbolika ciemności, będącej przedmiotem moich badań, bazuje na gruncie filozofii dualistycznej, w której ciemność została utożsamiona ze złem. Zarówno w języku,¹ jak i w chrześcijańskiej religijności utrwalił się pogląd o dobrym i duchowym świetle i groźnej ciemności jako źródle demonicznych mocy. W obrębie owego poglądu światło i ciemność tkwią w konflikcie, podobnie jak życie i śmierć, duch i materia. Poszukując znaczenia ciemności spoza rozumienia dualistycznego, sięgnęłam do świata mitologicznego kultur sprzed narodzin filozofii jako takiej.

Najbardziej uznani badacze mitu (Joseph Campbell, Mircea Eliade) korzystali z analizy jungowskiej, interpretując mity jako „sny archetypowe”.² Poprzez mity i symbole poszukiwali oni uniwersalnego wzorca. Mircea Eliade, analizując poszczególne zjawiska religijne (np. mitologie i kultury lunarne w „*Traktacie o historii religii*”), syntetyzuje je do ogólnej symboliki i sposobu interpretacji zjawisk naturalnych. Bazując na takiej konwencji i – poza istniejącymi mitami – na świecie symboli i archetypów, w mojej pracy również mogą pojawić się tego rodzaju syntezy,

1. Zgodnie z paradygmatem lingwistycznym (Ludwig Wittgenstein) główne medium wyjaśniające świat
2. Campbell J., *Potęga mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 35

mające na celu ukazanie zjawiska uniwersalnego postrzegania niektórych symboli (np. naczyń).

Jednym z głównych pytań odnośnie mitu, jakie postawiłam sobie w tej pracy, jest jego oddziaływanie na życie człowieka – indywidualne i społeczne. Eliade w „*Aspektach mitu*” przywołuje mity ludów pierwotnych, które nazywa „mitami żywymi”, będącymi „podstawą i uzasadnieniem wszystkich działań i zachowań człowieka.”³ Opisywane przez badacza kultury (wierzenia, rytuały, wytwórstwo, role społeczne, codzienne czynności) osadzone są w całkowitej spójności wywodzącej się z rozumienia sił kosmicznych, zarządzających naturą, a tym samym społecznością.⁴ W hybrydowej, zsekularyzowanej cywilizacji zachodniej taki sposób funkcjonowania społeczeństwa zanikł. Warto jednak zastanowić się, czy możliwym dla człowieka jest życie bez mitu, czyli bez głębszego sensu i kierunku jego działań. Choć zgodnie z definicją⁵ mit jest „opowieścią sakralną”, można wyróżnić mity świeckie, przykładowo mity narodowe (choćby pojawiające się w literaturze, np. w „*Weselu*” Stanisława Wyspiańskiego – mit walecznych chłopów, mit wspólnej walki). Joseph Campbell zapytany, jak obecna, pozbawiona rytuału inicjacji młodzież może czerpać z mitu, odpowiedział, że „stworzą je sobie sami”⁶ – niekoniecznie święte, ale kształtujące ich wzorce zachowań. Poza „klasyczną” definicją mitu jako świętej opowieści, będącej „kluczem do duchowych możliwości ludzkiego życia”,⁷ pojęcia „mit” używam także w znaczeniu paradygmatu kulturowego – w tym świeckiego. W cywilizacji zachodniej wyróżniam dwa

3. Eliade M. *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 10

4. Frankfort H.A., *Intellectual Adventure Of Ancient Man. An Essay On Speculative Thought In The Ancient Near East*, The University of Chicago Press, Chicago 1946, s. 4

5. np. *Słownika wyrazów obcych* Władysława Kopalińskiego

6. Campbell J., *Potęga mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 27

7. tamże, s. 23

główne mity: „mit walki”⁸ wynikający z dualistycznej, opartej na polaryzacji przeciwieństw interpretacji świata oraz narracji historycznej i popkulturowej oraz „mit ciągłego wzrostu”, który wyrósł na gruncie kapitalizmu i wiąże się z odejściem od naturalnych rytmów i cykliczności, a także wyparciem śmierci, która według Zygmunta Baumana jest „Innym nowoczesnego świata.”⁹

W związku z tym, że „mity, na pierwszym poziomie życiowym i strukturalnym, oferują wzorce życia”,¹⁰ ich treść znajduje odzwierciedlenie w materii – w działaniach człowieka i ich konsekwencjach. Wyraźnie widać to w stosunku człowieka Zachodu do natury, który opisuje Campbell: „Tradycja biblijna jest mitologią zorientowaną społecznie. Natura jest tutaj potępiona. [...] Jeśli uważasz naturę za złą, nie żyjesz z nią w zgodzie; poddajesz ją sobie albo tego próbujesz, i stąd biorą się napięcia, niepokoje, wycinanie lasów, unicestwienie plemion tubylczych.”¹¹ Wielce istotną jest świadomość oddziaływania mitu i wzięcie odpowiedzialności za opowieści, które stworzymy i w które chcemy wierzyć, gdyż realnie wpływają na naszą rzeczywistość.

2.2. ARCHETYPY SZKOŁY JUNGOWSKIEJ

Carl Gustav Jung był uczniem Sigmunda Freuda, autorem psychologii analitycznej oraz jednym z inicjatorów psychologii głębi. Wprowadził wiele autorskich pojęć i koncepcji, które przyczyniły się do intensywnego rozwoju dziedziny psychologii i do dziś

8. Zwrot autorstwa Aniji Miłunskiej, użyty w wykładzie *Pokojowa cywilizacja Starej Europy i mit Bogini*, Warszawa, 16.01.2017

9. Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 158

10. Campbell J., *Potęga mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 32

11. Tamże, s. 43

odnajdują swoich kontynuatorów. W Zurychu od 1948 roku funkcjonuje Instytut C.G. Junga, który zapoczątkował ich powstawanie w innych lokalizacjach. Przekazywaną wiedzę i metodę kształcenia w instytutach Junga nazwać można „szkołą jungowską.”

Jednym z najbardziej istotnych pojęć wprowadzonych do psychologii przez Junga jest pojęcie archetypów, czyli „uniwersalnych wzorców i motywów pochodzących ze zbiorowej nieświadomości. Same w sobie są niereprezentowalne i mają charakter energii archetypowej, która przejawia się na poziomie świadomości pod postacią obrazów i idei. Stanowią podstawowe treści w religiach, mitach, legendach i baśniach. Na poziomie indywidualnym przejawiają się w snach i wizjach.”¹² W swoich badaniach Jung w znaczącym stopniu czerpał z mitów, co więcej, uważał je za „produkt nieświadomego archetypu, a więc symbol wymagający interpretacji psychologicznej.”¹³ W pracach Junga (jak i m.in. Campbella) wybrzmiewa przenikanie się sfery mitu, religii i psychologii (zgodnie z etymologią – nauka o duszy – gr. *psyche*).

Poruszając się w mojej pracy w obszarze mitów, sięgam również do świata archetypów. Przywołuję przede wszystkim archetyp Wielkiej Matki oraz archetyp Cienia (omawiany w rozdziale III 3.2.). Uczniem Junga, który w znacznym stopniu swoje badania poświęcił Wielkiej Matce był Erich Neumann. Na bazie jego dzieła „Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości” używam także pojęcia „Wielka Kobiecość”, która zawiera w sobie archetyp Wielkiej Matki i krąg symboliczny wszelkich determinantów żeńskości (oraz niektórych męskości).¹⁴ Neumann nazywa Wielką Kobiecość „pierwotnym archetypem” kobiecości.¹⁵ Zgodnie z psychologią jungowską

12. Woodman M., *Uzależnienie od doskonałości*, tłum. Małgorzata Kalinowska, Instytut Studiów Kulturowych Raven, Czeladź 2020, s. 309-310

13. Jung C.G., *Archetypy i symbole*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 272

14. Neumann E., *Wielka matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 31

15. Tamże

każdy archetyp posiada swoją konstruktywną i destruktywną stronę – Wielka Matka może przejawiać aspekt życiodajny i karmiący, jak i pochłaniający. „Psychologia analityczna, mówiąc o praobrazie czy archetypie Wielkiej Matki, nie odwołuje się do obrazu konkretnie istniejącego w czasie i przestrzeni, lecz do obrazu wewnętrznego, skutecznie działającego w duszy ludzkiej. Symboliczne formy wyrazu tego zjawiska psychicznego przedstawiane są przez rodzaj ludzki w cyklach obrazów i mitów, postaci i form wielkiego bóstwa kobiecego. Występowanie tego archetypu i jego skuteczność prześledzić należy przez całe dzieje ludzkości, jego istnienia można bowiem dowieść nie tylko w obrzędach, mitach i symbolach prehistorycznych, lecz również w marzeniach sennych, fantazjach i twórczych formach zdrowych i chorych indywidualiów naszej epoki.”¹⁶

W pracy korzystam również z dzieł analityczek jungowskich: Marion Woodman, pogłębiającej w swojej twórczości tematykę „pierwiastka żeńskiego” i patriarchalnego wzorca doskonałości oraz Sylvii Brinton Perery, akcentującej w swych badaniach mitów aspekty kobiecej inicjacji i indywidualności. W „Zstąpieniu do bogini” Perera przywołuje sumeryjski mit o Innanie i Ereszkigal, uzupełniając jego analizę o swoje doświadczenie praktyki psychoterapeutycznej.

2.3. PATRIARCHAT I MATRIARCHAT A TWORZENIE SYSTEMÓW RELIGIJNYCH

Historia to w przeważającej mierze opis dziejów struktur patriarchalnych, tzn. systemów społecznych i politycznych opierających się na władzy mężczyzn (gr. *patēr* – ojciec, *arkhō* – rządzić). W pier-

16. Neumann E., *Wielka matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 31

wotnym znaczeniu pojęcie „patriarchat” opisywało wywodzące się ze starożytnej Grecji i Rzymu prawo do absolutnej władzy męskiej głowy rodziny nad pozostałymi członkami rodziny; obecnie stosowana definicja jest szersza, obejmująca ogólnie przyjętą męską dominację nad kobietami i dziećmi w rodzinie oraz jej rozszerzenie na wszelkie oficjalne instytucje. Dotyczy ona również mężczyzny podlegającego mężczyźnie, budujących wspólnie hierarchiczny system, wymagający manifestacji siły (np. wojsko) i iluzji podziałów do jej utrzymania. Podkreślenie męskiego obrazu Boga ma uświęcać uprzywilejowaną pozycję mężczyzny. Na poziomie religijnym (religie patriarchalne)¹⁷ oznacza on przypisanie mocy tworzenia mężczyźnie. „W wielu mitach genezyjskich to kobieta i matka stoi u początków rodzaju ludzkiego. [...] Tradycja biblijna przemałowała ów obraz, opowiadając, że to Ewa została stworzona z żebra Adama, a nie odwrotnie. Podobnie jak w przypadku opisu narodzin Ateny z głowy Zeusa górę wziął tu patriarchalny motyw, mający na celu przypisanie mocy rodzenia także mężczyźnie.”¹⁸ Twórcza moc kobiety stała się tabu. To, co w obrębie żeńskiego dziedzictwa duchowego było święte (krwawienie w rytmie księżyca, narodziny, pológ) naznaczało kobietę jako „nieczystą”.¹⁹ W społeczeństwach patriarchalnych kobiety uczestniczyły w procesie własnego podporządkowania poprzez internalizację kulturowego przekazu o ich niższości względem mężczyzny, mocno ugruntowaną między innymi przez filozofię Arystotelesa.

Męska władza, zarówno na poziomie rodzinnym jak i politycznym często rozumiana jako „naturalny porządek rzeczy”, według badaczy prehistorii i starożytności nie zawsze do-

17. Pojęcia „religii patriarchalnych” używa Charlene Spretnak w dziele zbiorowym *The Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, red. Charlene Spretnak, Anchor Books, Nowy Jork 1982

18. Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1995, s. 111

19. *The Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, red. Charlene Spretnak, Anchor Books, Nowy Jork 1982, s. 13

minowała w społeczeństwach. Można wręcz stwierdzić, że religie patriarchalne funkcjonują względnie od niedawna (życie Abrahama, pierwszego patriarchy datowane jest na 1800 p.n.e., Mahometa – 600 n.e.); wcześniejsze artefakty już sprzed 27 tysięcy lat wyraźnie wskazują na centralną postać kobietą w przedstawieniach religijnych. Po raz pierwszy teorię matriarchatu kultur prehistorycznych wprowadził Johann Jakob Bachofen²⁰ w 1861 w swoim dziele „Matriarchat”. Według badacza świat prehistoryczny opierał się na politycznej, społecznej i religijnej władzy kobiet. Bachofen stawia tezę, że typowym schematem rozwoju ludzkości są trzy uniwersalne epoki – heteryzm (epoka „nieuporządkowanych stosunków płciowych”), ginajkokracja (matriarchat) i patriarchat. Mimo znaczącego wkładu Bachofena w badania nad dawnymi dziejami ludzkości jego dorobek spotkał się z krytyką, dotyczącą samego pojęcia „matriarchat” i związanym z nim opisem stosunków społecznych oraz osiągnięcia patriarchatu jako rozwoju. „Feministyczne studia nad matriarchatem, sprowokowane w głównej mierze książką Bachofena, przedstawiały wielokrotnie odmienną ocenę tego procesu. Rozwój ku patriarchatowi, zwycięstwo pierwiastka męskiego nad kobiecym nie jest już, jak u Bachofena, drogą postępu, lecz odejściem od źródeł. Z pokojowego matriarchatu (widocznego np. na Krecie) powstaje zatem poprzez buntowniczy opór wojownicze, wyniszczające człowieka i świat władztwo męskie; usposobienie biofiliczne, ukierunkowane na życie i pełne miłości wobec niego, przekształca się w postawę mu wrogą, nekrofiliczną, to znaczy obracającą się w kręgu zniszczenia i śmierci.”²¹ Charakterystyczne dla społeczności stawiających w centrum życia społecznego i religijnego kobietę „usposobienie biofiliczne”

20. Prawnik i etnolog, profesor na Uniwersytecie Bazylejskim.

21. Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1995, s. 21

w cytowany poniżej sposób opisuje Charlene Spretnak,²² jedna z przedstawicielek feministycznych badań nad przedpatriarchalną duchowością: „Such a culture developed sacred myths and spiritual practices based on a macrocosmic application of the mysteries they observed at hand: Earth is the bountiful female, the ever-giving Mother, Who sends forth food on Her surface in cyclical rhythms and receives our dead back into Her womb. Rituals in Her honor took place in womb-like caves, often with vulva-like entrances and long, slippery corridors. [...] The Goddess honors union and process, the cosmic dance, the eternally vibrating flux of matter/energy: She expresses the dynamic, rather than static, model of the universe. She is immanent in our lives and our world. She contains both female and male, in Her womb.”²³ Spretnak opisuje tę kulturę jako matryfokalną, a nie matriarchalną.

Krytyka pojęcia „matriarchat” polega na tym, że według „nowej, szczególnie anglosaskiej etnologii”²⁴ opisywane społeczności nie polegały na władzy kobiet, lecz kształtowały się z postacią kobiety w centrum (focus) rodziny i całej wspólnoty. W tej formie społecznej „dziedziczenie następuje w linii żeńskiej (matrylinearność), męczyzna z chwilą zawarcia małżeństwa przenosi się do rodziny i miejsca zamieszkania kobiety (matrylokalizacja). Ale temu wcale nie musi towarzyszyć polityczna władza kobiet.”²⁵ Nawet jeśli matryfokalność nie oznacza władzy politycznej, to według archeolog Mariji Gimbutas (1921-1994) odzwierciedlała się w przedstawieniach i kulty

22. Autorka publikacji w tematyce socjologicznej i religijnej, profesor na wydziale Filozofii i Religii na California Institute of Integral Studies, San Francisco

23. *The Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, red. Charlene Spretnak, Anchor Books, Nowy Jork 1982, s. 2-16

24. Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1995, s. 22

25. Tamże

Bogini.²⁶ Wielkiej litery w pojęciu „Bogini” będę używać (na wzór Gimbutas) w odniesieniu do neolitycznej Wielkiej Bogini, wokół której wytworzyła się opisana przez badaczkę spójna symbolika. Na podstawie swych wieloletnich badań Gimbutas stworzyła pojęcie Starej Europy, pokojowej cywilizacji opartej na wierze w Boginię (od 7 tysiąclecia p.n.e. do ok. 3500 p.n.e.) na terenach obejmujących głównie Bałkany, obecną Ukrainę, południowe Włochy, Kretę i Anatolię. Jej trwanie zostało przerwane najazdami nomadycznych Indoeuropejczyków wyznających kult boga burzy.

Poza historycznym wyjaśnieniem Gimbutas odnośnie zaniku cywilizacji Starej Europy, proces powstawania patriarchatu został opisany przez wielu badaczy z dziedzin historyczno-socjologicznych i religioznawczych. Historyczka Gerda Lerner przedstawia proces powstawania patriarchatu następująco:

- a) przywłaszczenie przez mężczyzn kobiecego seksualizmu i rozrodczości na bazie wcześniejszego ustanowienia prawa własności i hierarchii społecznej;
- b) budowanie patriarchalnej struktury rodziny w celu umocnienia patriarchalnej władzy w pierwszych państwach;
- c) niewolnictwo (początkowo głównie kobiet) i jego instytucjonalizacja jako wynik wojen;
- d) instytucjonalizacja rozrodczego poddania kobiety mężczyźnie w pierwszych kodeksach prawnych i utrzymywanie jej funkcjonowania w systemie patriarchalnym poprzez przemoc, zależność ekonomiczną, sztuczny podział na „kobiety z honorem” i „bez honoru”;
- e) nakaz zakrywania głowy/ twarzy kobiety;
- f) „detronizacja” bogiń i zastąpienie ich męskimi bóstwami lub ich ożenek;
- g) atak monoteistycznych wyznań na kultury bóstw płodności (np. judaizm na inne wyznania) w wyniku przypisania ich bogu całej mocy

26. Gimbutas M., *Women and Culture in Goddess-Oriented Old Europe*, w: *The Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, red. Charlene Spretnak, Anchor Books, Nowy Jork 1982, s. 24

twórczej; używanie seksualności w innym celu niż prokreacja uznana za zło i grzech;

- h) kontakt kobiety z wymiarem metafizycznym jest ograniczony, dostęp do nadzwyczajnego wymiaru kobieta otrzymuje tylko przez usankcjonowane małżeństwem macierzyństwo;
- i) dewaluacja kontaktu kobiety z wymiarem metafizycznym gruntuje się w filozofii zachodniej np. poprzez Arystotelesa, zarzucający kobietom niekompletność. Poddanie kobiety mężczyźnie wyjaśniane jako „naturalne”.²⁷

Niemiecki teolog Georg Baudler historyczną perspektywę powstawania patriarchy wzbogaca o teorię odnośnie źródeł metafizycznego doświadczania życia. Baudler w swoich pracach wprowadza pojęcie „nadzwyczajnego wymiaru rzeczywistości”, czyli „dodatkowego wymiaru przerastającego przedmiotowość”.²⁸ Dostrzeganie go w świecie stanowi początek religijności. Według Baudlera kobieta i mężczyzna w pierwotnym doświadczeniu inną drogą dochodzili do kontaktu z tym wymiarem. Dla kobiety miał on promieniować on przede wszystkim z relacji z dzieckiem, dla mężczyzny – z typowych dla naczelných płci męskiej działań wachlarzu działań imponujących, które przerodziły się w fascynację przemocą i zabijaniem, dzięki którym „wznosił się ponad boskość”.²⁹ Obie płcie w doświadczaniu nadzwyczajnego wymiaru spotykały się w kontakcie miłosnym. Od promieniowania samej kobiety i jej erotyki poprzez rodzicielstwo mężczyzna wchodził w krąg kobiecego doświadczania nadzwyczajnego wymiaru rzeczywistości. To właśnie miało miejsce w późnej epoce kamiennej, kiedy fascynacja zabijaniem ustąpiła fascynacji kobiecą mocą rodzenia i czułością przekazywaną dziecku. Kobiety tworzyły

27. Lerner G., *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press 1986, s. 9-10

28. Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1995, s. 45

29. Tamże, s. 116

centrum społeczności, opiekowały się ogniem, przetwarzały dzięki niemu pożywienie i wykonywały naczynia ceramiczne. Kompleks symboliczny kobiety oraz symbolika ognia zespoliły się „z nadzwyczajnym wymiarem właściwym każdemu miejscu, w którym człowiek obozował, spał, jadł i pił, znajdował ochronę i odpoczynek. Miejsca takie zamieszkiwane były stale przez troszczące się o nie kobiety, zatem i ogień zaczęto kojarzyć z symboliką kobiet.”³⁰ Przez kilka tysięcy lat ludzkość tworzyła pokojowe społeczności matryfokalne, rozrastające się – np. w wypadku minojskiej Krety – nawet do skali cywilizacji. „W Kato Zakros, malowniczej zatoczce na wschodnim wybrzeżu Krety, widać wyraźnie, jak domy miejskie całkiem zwyczajnie, bez pośrednich murów i wież, dochodzą aż do zabudowań pałacowych. Przez całe tysiąclecia siedziba królewska nie musiała obawiać się żadnych powstań ani ataków ze strony zamieszkującej w pobliżu ludności. Także miasto jako całość nie było otoczone murami obronnymi. Najwyraźniej między poszczególnymi miastami wyspy nie toczyły się żadne wojny.”³¹ Według Baudlera kres społeczeństw matryfokalnych nastąpił wraz z procesem centralizacji władzy, w wyniku którego dobrowolne dawanie i przyjmowanie zmieniło się w przymusową pracę i trybut, często egzekwowane przemocą. „Tam, gdzie rządzi przemoc, wcześniej czy później zawsze będzie rządził mężczyzna. [...] Każdy, kto chce przyczynić się do uwolnienia religijnej i politycznej potencji kobiety i opiekuńczej potencji mężczyzny, musi zabiegać o wytworzenie pozbawionych władzy form życia społecznego.”³²

Baudler krytycznie odnosi się do teorii Junga i Neumanna w kwestii straszliwego, pożerającego aspektu archetypu Wielkiej Matki. Według niego nie ma on uznanego przez szkołę jungow-

30. Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1995, s. 122

31. Tamże, s. 170

32. Tamże, s. 231

ską „charakteru elementarnego”, lecz charakter przejściowy. Przez cały okres historyczny zdominowany przez sakralne wizerunki kobiece przedstawienia mogące symbolizować „pochłaniającą” matkę pojawiają się dość późno i w wybranych lokalizacjach w wyniku procesów centralizacji władzy oraz działań wojennych – „wizerunki pożerającej bogini prawie nie pojawiają się w tych kulturach neolitu, które nie pozostawiły po sobie świadectw wojen i granicznych podziałów”.³³ Baudler łączy więc pojawienie się „negatywnego” aspektu Wielkiej Matki z uzurpatorskimi zapędami władzy państwowej, mającej prawo egzekwowania zasobów, karania i zabijania. „Kobieta i matka, włączona w krąg przemocy i władania, otrzymuje nowe, straszliwe oblicze.”³⁴

Niebawem jednak wszelkie oblicza Wielkiej Kobiecości w religijnych przedstawieniach – czy te uznane za jej aspekt pochłaniający, czy życiodajny – zanikną lub zostaną ukształtowane na wzór patriarchalny. Męski obraz boskiej siły stwórczej ma znaczący wpływ na utrzymanie patriarchalnych struktur. Temat ten rozwija Carol P. Christ:³⁵ „According to anthropologist Clifford Geertz, religious symbols shape a cultural ethos, defining the deepest values of a society and the persons in it. *Religion*, Geertz writes, is a system of symbols which act to produce powerful, pervasive, and long-lasting mood and motivations in the people of a given culture. A mood for Geertz is a psychological attitude, such as awe, trust, and respect, while a *motivation* is the social and political trajectory created by a mood that transforms mythos into ethos, symbol system into social and political reality. [...] Religions centered on the worship of a male God create moods and motivations that keep women in a state

of psychological dependence on men and male authority, while at the same time legitimating the political and social authority of fathers and sons in the institutions of society.”³⁶ Przywołanie żeńskiego dziedzictwa duchowego – czyli życia religijnego budowanego przez kobiety sprzed przemocowego ucisku i wpływu bóstw wojny – to „dla współczesnej kobiety niezwykle istotny aspekt poszukiwania pełni”,³⁷ pozwalający na odnalezienie języka i wzorców szerzej odnoszących się do kobiecego (jak i męskiego) duchowego doświadczenia.

33. Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1995, s. 166

34. Tamże, s. 195

35. Carol Patrice Christ – teolożka, historyczka, profesor na Columbia University, doktorat na Yale University

36. Christ C.P., *Why Women Need the Goddess: Phenomenological, Psychological, and Political Reflections*, w: *The Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, red. Charlene Spretnak, Anchor Books, Nowy Jork 1982, s. 72

37. Perera Brinton S., *Zstąpienie do bogini*, tłum. Monika Srebro, Instytut Studiów Kulturowych Raven, Czeladź, 2021, s. 8

*ŻEŃSKIE
DZIEDZICTWO
DUCHOWE*

1. PŁEĆ W DUCHOWOŚCI – KOSMICZNA ZASADA MĘSKA I ŻEŃSKA

W mitach i religiach na całym świecie pojawiają się koncepcje odnośnie męskiej i żeńskiej zasady w formie energii, zjawisk, materii bądź boskich postaci. W trakcie rozwoju patriarchy podlegały one ewolucji; zmieniało się ich znaczenie i waga, jednak mocno ugruntowane przez tysiąclecia archetypy i symbole Wielkiej Kobiecości pozostały w mniejszym lub większym stopniu obecne w zbiorowej nieświadomości. W tym rozdziale, ze względu na obszar badań mojej pracy, przybliżam przede wszystkim kosmiczny pierwiastek żeński.

Od początku dziejów ludzkiej religijności pochodzenie życia i śmierci wiązano z kobiecością. W „*Historii wierzeń i idei religijnych*” Mircea Eliadego można zauważyć, że na większości opisywanych przez badacza terenach pierwotne wierzenia odnośnie pochodzenia świata (nieba i ziemi) dotyczyły wyłonienia się z Prawód, utożsamianych z zasadą żeńską. Ziemię natomiast traktowano jako święte łono, dające życie i przyjmujące człowieka po śmierci. W liminalnych doświadczeniach życia ludzkiego wyrazem tej wiary było: umieszczanie noworodka na Ziemi, rytuały śmierci inicjacyjnej, które u niektórych ludów przybierały formę układania kandydatów w wykopanym dole, a przede wszystkim pochówek w pozycji embrionalnej. Ziemia rozumiana była jako Matka-Ziemia: „Zrodzony z ziemi człowiek poprzez śmierć powraca do swej matki.”¹ Erich Neu-

1. Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*. Tom I, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut wydawniczy PAX, Warszawa 2007, s. 68

mann, badający Wielką Kobiecość pod kątem archetypicznym i fenomenologicznym, zauważa też, że „[...] owa rodząca ziemia sama została już kiedyś zrodzona, wynurzyła się z pierwotnego oceanu wody.”²

Przede wszystkim jednak zjawiskiem pierwotnie wiązanym ze świętą żeńskością stała się ciemność. „Nocne niebo, ziemia i świat podziemny, morze pierwotne – wszystkie te elementy przypisywane są Wielkiej Kobiecości, która pierwotnie jawi się zawsze jako ciemna i obejmująca ciemności. Uroboryczna bogini początku jest wielką boginią nocy, mimo że jedynie rzadko odbiera ona cześć jako taka.”³ To właśnie pierwotna ciemność rodzi światło i narodziny te są jednym z najstarszych świętych rytów. Późniejsze religie polegające na oddawaniu czci męskiemu bóstwu jako twórcy świata, wywodzące się z kultów solarnych, utożsamiały światło z boskością, jednocześnie odrzucając ciemność jako przeciwieństwo świętości i miejsce zamieszkania sił nieczystych. Według Neumanna, „[...] światu patriarchalnemu zależało na tym, by zanegować swą niejasną, podłą genezę, uczynił on wszystko, by zaprzeczyć swemu pochodzeniu od ciemnej matki i – słusznie czy niesłusznie – wierzył, iż powinien przypisać się do wyższego drzewa genealogicznego, by głosić, iż pochodzi od nieba, od boga uranicznego, od aspektu świetlistego. Wczesne, pierwotne relacje wywodzą jednak prawie bez wyjątku pochodzenie człowieka z ciemności, z Wielkiej Krąłości, od Wielkiej Bogini.”⁴

Wierzenia dotyczące nieba różniły się w zależności od części świata, jednak na poziomie mitologicznym aspekt uraniczny reprezentujący zasadę męską miał swoje żeńskie źródło. W przypadku kosmogonicznego mitu sumeryjskiego, „[...] wody utożsamiane są z pierwotną Matką, która poprzez

2. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 245

3. Tamże, s. 217

4. Tamże, s. 218

partenogenezę dała życie pierwszej parze, Niebu (An) i Ziemi (Ki), ucieleśniającej zasadę żeńską i męską.” Z kolei w starożytnym Egipcie niebo, szczególnie nocne, „[...] wyobrażano jako Boginię Matkę, a śmierć utożsamiano z nowymi narodzinami, innymi słowy – z odrodzeniem w gwiezdny świat. Macierzyńskość nieba implikowała ideę, że osoba zmarła musi urodzić się po raz drugi; po owym niebiańskim odrodzeniu mleczną karmicielką była Bogini Matka (przedstawiana pod postacią krowy).”⁵

Pomimo powyższego przykładu, według badań i teorii Eliadego niebo najczęściej ucieleśniało zasadę męską. W pochodzeniu postaci boskich w odniesieniu do kosmosu możemy wyróżnić aspekty uraniczne, solarne i lunarne. Bóstwa uraniczne reprezentowały transcendencję nieba, zyskując również aspekt zapładniający. Ich sakralność wynikała z hierogamii z Ziemią – wielką macierzą.⁶ Tak, jak ziemskie i podziemne wody należały do kobiecości, deszcze symbolizowały zapładniającą ziemię męskość. Eliade wspomina o późniejszym procesie solaryzacji bóstw uranicznych, który łączy z rozwojem cywilizacji historycznej. „Rzec można, że słońce panuje tam, gdzie dzięki królom, bohaterom i imperium historia się rozwija.”⁷ Bóstwa solarne reprezentowały archetyp herosa, który nie podlega śmierci i z sukcesem wygrywa z ciemnością. O relacji ze zjawiskiem światła i ciemności inaczej opowiada związana z żeńskością mistyka lunarna, w której księżyc umiera w czasie nowiu, by przejść przez cykl ponownego odrodzenia. Neumann zauważa, że mitologie związane z Księżycem poprzedzały solarne: „Narodziny dziecka solarne oraz związana z tym mitologiczna koncepcja roku to jednak zjawiska względnie późne i abstrakcyjne, poprzedzone mitologią lunarną oraz tak sugestywnymi,

5. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 245

6. Eliade M., *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 90

7. Tamże, s. 127

widocznymi fazami Księżyca, o których obserwator mógł się przekonać na własne oczy. Radosnym narodzinom roku słonecznego w dawniejszych czasach odpowiada – przekazana przez zabytki pochodzące ze wszystkich kultur – radość właściwych narodzin fazy matriarchalnej, narodziny nowego światła ujmowanego jako nowy Księżyc.”⁸

8. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 316

2. ZAGADNIENIA ESENCJONALNE ŻEŃSKIEGO DZIEDZICTWA DUCHOWEGO

2.1. JEDNOŚĆ PRZECIWIENSTW/ ZAWIERANIE

Zgodnie z opracowaniem Ericha Neumanna kluczowym symbolem archetypu Wielkiej Kobiecości jest naczynie,¹ jego esencją: zawieranie. Symbolikę naczynia rozwijam w podrozdziale 3.1., w tej części chciałabym zarysować jego fenomen zawierania. Według Neumanna stanowi on wyraz „cechy żywiołowej” Wielkiej Kobiecości, polegającej na „ogarnianiu wszystkiego, co się z niej wyłania niczym wieczna substancja.”²

Wielkie naczynie jest prastwórcze, jego owocem jest nasienie, które – obumierając – je zapładnia.³ Na poziomie mitycznym to pierwotne ciemności rodzą światło, tak jak w ciemności łona powstaje człowiek, w mrokach naczynia zawiera się i przemienia materia, a z głębin ziemi wyrastają rośliny. Owo zawieranie ciemności – rodzenie się z niej i powracanie do niej – buduje obraz jedności przeciwieństw, które w mitycznych ciemnościach łączą się, dekonstruują i przeobrażają. Ciemności naczynia, kotła, pieca cechują się zdolnością do

1. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 49

2. Tamże, s. 36

3. Tamże, s. 72

przemiany. W ich wnętrzu materia ulega transformacji. Celebracja zmiany w naturze, nieustannego przechodzenia od wschodu do zachodu, gnicia do wzrostu i zasilanie życia tym procesem, sprawia, że walka pozornych opozycji traci swą rację bytu, gdyż przenikają się wzajemnie, tworząc płynną granicę między sobą.

2.2. CYKLICZNOŚĆ / MISTYKA LUNARNA

Cykliczność jest wpisana w naturę i doświadczenie człowieczeństwa – w tym doświadczenie duchowe. Samo obchodzenie świąt w ciągu roku jest obrazem potrzeby wyznaczenia zamykających się cykli i niemożności człowieka do odnalezienia się w czasie całkowicie jednorodnym. Odczucie cykliczności w ciele dostępne jest człowiekowi niezależnie od płci, choćby poprzez obserwację dobowych wzrostów i spadków energii, jednak kobieta ma szczególne z nią połączenie poprzez związany z cyklem księżycowym cykl menstruacyjny. Według Eliadego księżyc czyni kosmos czytelny i tka sieć zależności (między niebem, wodami, człowiekiem, roślinnością). Co miesięczne krwawienie w księżycowym rytmie czyni postać kobiecą zespoloną z magią śmierci i odrodzenia na poziomie kosmicznym. Co istotne, „zniknięcie księżyca w ciemności, w śmierci nigdy nie jest bezpowrotne.”⁴ Śmierć jest obietnicą odrodzenia życia, a księżyc i jego fazy nierozzerwalnie połączone z procesami zachodzącymi w świecie. Mistyka lunarna poszukuje powiązań, tworząc struktury i symbole syntetyczne, łączące różne rzeczywistości ze względu na podleganie tym samym prawom. Zwierzęta o księżycowo wygiętych rogach symbolizowały świętą kobiecość. [il. 1]

4. Eliade M., *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 155



1.
Wenus z Laussel, licząca
około 25 000 lat z rogiem
symbolizującym księżyc.
Róg ma 13 nacięć, sugeru-
jących 13 cykli księżycy-
wych w ciągu roku.

”Wszystkie te symbole, hierofanie, mity, rytuały, amulety itd., które możemy dla wygodny nazwać lunarnymi, stanowią w świadomości człowieka archaicznego jedną całość; wiążą je nici odpowiedników analogii, uczestniczenia; stanowią jakby olbrzymią sieć utkaną w kosmosie, w której wszystko się razem trzyma i nic nie jest odosobnione. Gdybyśmy chcieli sformułować w jednym zdaniu wielorakość hierofanii lunarnych, moglibyśmy powiedzieć, że objawiają one życie, które powtarza się rytmicznie.”⁵

5. Eliade M., *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 158

Sposób percepcji czasu w obrębie mistyki lunarnej można zaliczyć do wizji kołowej. Marzenna Jakubczak⁶ podejmuje temat czasu kołowego i linearnego w kontekście obrazu natury:

”(1) Natura ujmowana z perspektywy samoistnego, samowystarczalnego organizmu, nie tylko podlega cyklicznym zmianom, ale przede wszystkim zdolna jest do spontanicznej regeneracji, regularnego odradzania się. Wydaje się, iż konieczną konsekwencją przyjęcia tego rodzaju przesłanki, jest akceptacja paradygmatu kulturowego, opartego na wizji czasu kołowego. Cykliczny wpływ czasu sprawia, iż każda zmiana ma w gruncie rzeczy charakter nieostateczny, w pewnym sensie odwracalny, gdyż rytm Natury – nie mający początku ani końca – uobecnia czasowy wymiar rzeczywistości, jej równoczesne przemijanie i odradzanie się. W tym ujęciu rozwój utożsamiony jest ze zmianą jako taką, waloryzującą pozytywnie tak progres, jak i regres, gdyż zanik i rozkwit niejako współlistnieją, stanowią współzależne fazy istnienia. [...]

(2) Natura ujęta przy pomocy metafory bezdusznego mechanizmu, a zarazem zasobu biernej materii, czy też rezerwuaru naturalnych złóż, odkrywanych i eksploatowanego przez człowieka – dysponenta wiedzy i władzy, implikuje linearny paradygmat zmiany-w-czasie. Przyjęcie przez kulturę linearnej wizji czasu sprawia, że skupiamy się na niepowtarzalnym charakterze każdej transformacji oraz na idei postępu, bez którego sama zmienność wydaje się pozbawiona sensu. Każda zmiana, ujawniająca się w konkretnym czasie, traktowana jest jako ostateczna i nieodwracalna, zarówno wtedy, gdy sygnalizuje przemijanie, rozkład, stratę czy śmierć – tak bardzo napawające nas lękiem – jak i wtedy, gdy oznacza narodziny, wzrastanie, postęp czy zysk. W tym ujęciu poczucie zmienności dominuje nad poczuciem stabilności. Dynamika zmian wydaje się wyraźnie ukierunkowana, nastawiona na cel, którego realizacja przynosi zazwyczaj wymierny, policzalny rezultat.”⁷

6. Filozof, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie

7. Jakubczak M., *Natura i Bogini. Ekofeministyczna rewizja mitów według Mariji Gimbutas*, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3009>

Wizja czasu kołowego związana jest więc z powtarzalnością naturalnych cykli. Dotyczą one nie tylko pór roku (solarnego cyklu rocznego) i połączonych z nimi czasem regeneracji i urodzaju, ale też cykli lunarnych. W obserwacji księżycy, który regularnie znika, by po dwóch tygodniach rozbłysnąć pełną tarczą, oraz jego wpływowi na życie na Ziemi (np. ziemskie wody, kobiecy cykl miesięczny), człowiek odnajduje nadzieję na odrodzenie w umieraniu – w sensie dosłownym lub przenośnym; doświadcza błogosławieństwa przemijania, które ma w sobie również obietnicę powrotu do pełni. „Przesłanie Księżyca adresowane do człowieka religijnego mówi nie tylko to, że śmierć jest nierozzerwalnie związana z życiem, lecz także i przede wszystkim to, że śmierć nie jest ostateczna, że zawsze i stale na nowo następują po niej nowe narodziny.”⁸ Naturalny cykl życie-śmierć-odrodzenie nieustannie towarzyszy człowiekowi religijnemu – archetypicznemu w rozumieniu Eliadego, do którego „swoistości należy umiejętność rozciągania hierofanii na całość wszystkiego, co istnieje.”⁹ Według przedmowy wydawcy „*Historii wierzeń i idei religijnych*”, „jego przeciwieństwem jest człowiek historyczny, który żyje w niezrozumiałym dla siebie czasie linearnym (terror historii), składającym się z szeregu oderwanych od siebie i niepowiązanych zdarzeń”.¹⁰ W „*Sacrum i profanum*” Eliade przywołuje judaizm, który wnosi do świata linearne (historyczne) rozumienie czasu. „Dla judaizmu czas ma początek i koniec. Judaizm wychodzi poza ideę czasu cyklicznego. Jahwe już nie przejawia się w czasie kosmicznym (jak bogowie w innych religiach), lecz objawia się w nieodwracalnym czasie historycznym.”¹¹ W linearnym ujęciu czasu, w którym brak

8. Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 129

9. Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*. Tom I, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut wydawniczy PAX, Warszawa 2007, s. 21, słowo od wydawcy

10. Tamże, s. 21

11. Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 91

cyklicznych zmian i powrotów, śmierć potrafi napawać dużo większym lękiem – stając bowiem przed obliczem wieczności, przy jednoczesnym doświadczeniu zmienności życia na Ziemi, człowiek w swej kondycji może być zagubiony.

2.3. CIEMNOŚĆ / KONIEC, POCZĄTEK I TRANSFORMACJA

W świecie zwanym przez Neumanna *matriarchalnym*, tj. zbudowanym wokół archetypu Wielkiej Kobiecości, ciemność jest początkiem jak i końcem oraz obietnicą zmiany w przejściu przez owe stany liminalne. Neumann zauważa, że „[...] rachuba czasu zaczyna się wieczorem lub nocą i kończy pod koniec dnia. To właśnie dlatego czas narodzin [...] jest porą wieczorną, ponieważ chwila, gdy na niebie pojawiają się gwiazdy, jest dla człowieka prehistorycznego widzialnymi narodzinami – kiedy ciała niebieskie znikają na porannym nieboskłonie, oznacza to, że padają pastwą śmierci – Noc pochłania swe dzieci.”¹² Nawet, gdy mówimy o mitycznym, podziemnym królestwie ciemności, jej doświadczenie jest cykliczne. W mitach o zstąpieniu inicjant lub inicjantka wędruje pomiędzy światem Dolnym i Górnym w wyznaczonych odstępach czasu – zazwyczaj co pół roku, jak w micie o Persefonie lub Inannie. Ciemności mityczne są więc wieczne, lecz ich doświadczenie odbywa się według świętego rytmu. Zanurzenie w nich odnawia energię świata i doprowadza do transformacji inicjowanej lub inicjowanego.

W wielu mitologiach bóstwa nocy są żeńskie, jak wedyjska Ratri, grecka Nyx. Na podstawie źródeł można dostrzec ślady pierwotnej wagi bogiń związanych z ciemnością. Eliade przywołuje poemat „*Wielka teogonia rapsodyczna*”, gdzie „Zeus

12. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 229

pyta pierwotną boginię Nyx (Noc), jak ma utrwalić swe *dumne władztwo nad nieśmiertelnymi*, a co najważniejsze – jak zorganizować kosmos, by wszystko było jednym, a zarazem różnymi częściami. Noc nauczyła go podstaw kosmologii. [...] *Iliada* (XIV, 238 n.) przedstawia Noc jako boginię stosunkowo potężną: sam Zeus stara się jej nie rozgniewać. Jest ważne, że najślawniejsza proklamacja wszechmocy Zeusa musi wiązać się z radą, o jaką ten najwyższy władca poprosił pierwotną boginię.”¹³

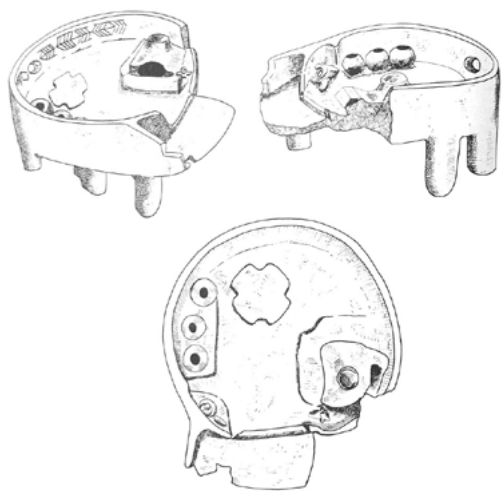
13. Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*. Tom I, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut wydawniczy PAX, Warszawa 2007, s. 251-252

3. SYMBOLE I ARCHETYPY WIELKIEJ KOBIECOŚCI

3.1. KOBIECOŚĆ JAKO PIEC I NACZYNIĘ – MISTERIA PRZEMIANY

Pierwotne żeńskie misteria przemiany wynikają ze zdolności do transformacji osadzonej w kobiecej cielesności, przejawiającej się nie tylko poprzez wyraźne połączenie ze zmianami Księżycy w związku z cyklem miesięcznym, ale i przez proces ciąży i narodzin. To kobiety były tymi, które opiekowały się roślinnością, całością zbiorów i przetwarzały je. Naczynia i piece służyły świętym czynnościom przemieniania i stały się symbolem związanym z Wielką Kobiecością. W tej części pracy przedstawię ich symbolikę w obrębie tego archetypu. Na świętość pieca jednoznacznie wskazuje jego pojawianie się w prehistorycznych sanktuariach. Przytaczam opis glinianego modelu świątyni z Popudni z IV w. p.n.e.: [il. 2]

”(przy piecu) została znaleziona kobieta z rękoma na piersiach; przy drugiej ścianie, znów na podwyższeniu, figurka kobieca mieląca ziarno. W pobliżu żarna znajduje się małe wgłębienie na składowanie ziarna. Przy tej samej ścianie stoją trzy duże naczynia w kształcie gruszki. Podwyższona platforma w kształcie krzyża, udekorowana bruzdami wokół krawędzi, leży w pobliżu centrum świątyni. Takie platformy w formie krzyża pojawiają się również w domach siedlisk Cucuteni i są znane jako miejsca składania ofiary (udokumentowane w osadzie Vladimirovka: Passek 1949, 85, 89). Wewnętrzne ściany są udekorowane pasami czarnych geometrycznych wzorów, składających się z rombów flankowanych szewronami. Model



2.
Świątynia z Popudni,
dzisiejsza wsch. Ukraina.
Cucuteni, połowa
IV w p.n.e.

z czerwonej gliny był skonstruowany z części, które następnie złożono razem i wypieczono. Nie posiada dachu, pozwalając obserwatorowi na wgląd do wnętrza sanktuarium. [...] Posadzka głównej sali i przedsionka jest pomalowana w czerwone, białe i ciemnobrązowe koła i półkola, zygzakowate pasy wokół wejścia, do okrągłego okna i do góry ścian.”¹

Ze świętym procesem powstawania chleba wiążą się misteria dotyczące darów pochodzących z Ziemi, które były też bardzo żywe w eleuzyńskich misteriach Demeter i Persefony. Wprowadzę w je dokładniej w dalszej części pracy. „W chwili, gdy zaczęto wykorzystywać ogień jako symbol i narzędzie przemiany, zmianie uległy też formy naczyń, pojawiła się ceramika, pokarm zaczęto spożywać w formie uszlachetnionej, poddawano go smażeniu, opiekaniu i gotowaniu, później zaczęto przygotowywać wypieki, te ostatnie zaś ściśle wiązały

się z misteriami uprawy roli, ziarna i chleba. W ten sposób w owych misteriach pierwotnych kobiecość stała się panią procesu przemiany, położyła podwaliny pod kulturę ludzką, której istotą jest przekształcanie natury. [...]

W tym miejscu interesuje nas jedynie ten aspekt pieca, który związany jest z procesem przemiany, a zatem z aspektem przedstawiającym sakralne naczynie przemiany życia, misterium macicy. W mitologii rzymskiej bogini pieca oraz poświęcone jej święta, *fornacalia*, odgrywają ważną rolę w starodawnej tradycji wypiekania chleba, *far*”.²

Naczynie – od czasu powstania ceramiki – poza tym, że także powstawało w piecu, samo w sobie służyło do misteriów przemiany, jak i przenoszenia i przechowywania wody. „Jako naczynie na wodę jest Wielka Matka panią wód górnych, deszczu, i wód dolnych, tryskających z łona rzek i strumieni. Jak dowiódł sir Grafton Elliot Smith, ujęcie to szczególnie rzuca się w oczy w Egipcie. Na hieroglifach egipskich naczynie na wodę, symbol bogini nieba Nut, jest symbolem kobiecości, oznaczając też kobiece genitalia i kobietę. Jako Krowa Niebieska zbliża się Wielka Kobiecość do ziemi, wylewając na nią swe mleko w postaci deszczu, a jako macica jest ona naczyniem rozbijanym podczas narodzin i wylewającym wodę niczym ziemia, rodzącą wody boginią głębi.”³

W naczyniu zachodzą procesy przemiany, o których Neumann pisze: „Naczynie to forma, w której – jakże fascynująco – przemienia się materia, niezależnie od tego, czy poddaje się ją procesowi gotowania, czy prażenia, niezależnie od tego, czy ma się przemienić w lekarstwo, truciznę czy napój oszałamiający. Jednocześnie mamy tu do czynienia z oddziaływaniem zjawiska podstawowego polegającego na tym, że owa ujmowana magicznie przemiana przeprowadzana jest przez kobietę

1. Gimbutas M., *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500–3500 BC. Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, Londyn 1982, s. 70, tłum. własne

2. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 288–289

3. Tamże, s. 136

i tylko przez nią, ponieważ ona sama w swej cielesności jest odpowiednikiem *Wielkiej Kobiecości* kotła, w którym człowiek staje się człowiekiem, naczynia narodzin i odrodzenia. Z tego względu kocioł magiczny zawsze pojawia się jako narzędzie kobiecej postaci manicznej, kapłanki czy – później – *wiedźmy*.⁴ Przemiana ta nie jest jednostronna – „Wielka Kobiecość objawia się jako naczynie nie tylko w ten sposób, że w naczyniu ciała dojrzewa w niej płód, który wyłania się z niej, przechodząc do naczynia świata, lecz również w ten sposób, że przyjmuje ona jako naczynie śmierci zmarłych zamykanych w jaskini czy trumnie, grobie czy urnie.”⁵

W psychologii jungowskiej naczynie to także symbol psychicznych procesów wewnętrznych. „Wnętrze ciała na poziomie archetypowym utożsamia się z nieświadomością, miejscem wszystkich procesów psychicznych, jakie zachodzą w człowieku, w jego *ciemnościach*, które – jak noc – są typowym symbolem nieświadomości. [...] mówimy o naszym wnętrzu jako o świecie wewnętrznym, mówimy o wartościach wewnętrznych itd., mając na myśli treści psychiczne, tak jakby zawierały się one w nas, w naczyniu naszego ciała i jakby to właśnie stamtąd wyłaniały się na zewnątrz.”⁶

3.2. JASKINIE – ŁONO ZIEMI

Najstarszym odkrytym dotychczas miejscem dokumentującym twórczość człowieka jest jaskinia Chauvet w południowej Francji. Na jej ścianach znajdują się malowidła sprzed 32 tys. lat, przedstawiające zwierzęta – konie, bizony, lwy i niedźwiedzie, a w najgłębszej sali pojawia się jedyne ludzkie przedstawienie,

ukazujące kobiece łono (*pubic triangle*). Czy wszystkie te stworzenia wychodzą z tego łona, a może do niego wracają? Zwracając uwagę na ówczesny pochówek (pozycja embrionalna, czerwona ochra), jedno nie wyklucza drugiego.

Na temat zjawiska jaskiniowych fresków, cytując niemieckiego badacza (H. Uhlig), pisze Jacek Bolewski: „malowidła służyły przeniesieniu przemijającego zwierzęcia do wiecznej obecności misterium. [...] Zwierzęta jaskiniowe nie są domeną myśliwych, nie są śmiertelne. To zwierzęta Wielkiej Matki, której grupują się wokół niej w centrum ziemi, w kosmicznym punkcie środka wszelkiego bycia, za jaki była uznawana malowana jaskinia. [...] Same jaskinie jako pierwotne przeżycie wczesnych ludzi były pojmowane jako łono ziemi, jako macierzyńskie łono wszystkich istot. [...] Zanim doszło do wyrażenia bóstwa w postaci osobowej, objawiało się ono w różnych postaciach numinosum jako przeżycie kosmicznej mocy, zwłaszcza w tajemniczych zjawiskach związanych z życiem: w rodzeniu oraz umieraniu. Symbolami tych procesów były kobieta i ziemia – pojmowane jako łono. Kobieta rodząca nowe życie symbolizowała tę samą moc, która działa w naturze-przyrodzie za sprawą ziemi.”⁷

Również badacze kultury minojskiej zwracają uwagę na istotność jaskiń w ówczesnej religijności, gdzie odkryto ponad trzysta grot kultowych. Na ówczesnej Krecie istniał mit o narodzinach boskiego dziecięcia w miodnej jaskini; w interpretacji Greków – Zeusa, którego urodziła Rea. Raz w roku odbywało się święto na cześć tego wydarzenia. Opisywano je jako „rozbłysk jasności w ciemnej otchłani”⁸ (powiązanie z późniejszymi misteriami eleuzyjskimi na cześć Demeter i Persefony). Obfitość miodu, wypełniającego wnętrze jaskini, interpretowano jako „boskie wody porodowe”. „Pszczółę, nim zostały udomowione,

4. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 291

5. Tamże, s. 55

6. Tamże, s. 50

7. Bolewski J., *Biała Bogini, Czarna Madonna. Maryjne światło w ezoterycznym odcieniu*, wyd. Rhetos, Warszawa 2005, s. 191–192

8. Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 43



3. Kaplica Bożego Narodzenia, Betlejem

znajdowano często w jaskiniach. Jako dawczynię słodkiego pokarmu w sposób najnaturalniejszy pod słońcem stawały się mamkami boskiego dziecka, [...] poprzez swój miód zaofiarowały ludziom najpierwotniejszą błogość czystego istnienia – bytowania dziecka w łonie matki.⁹

Karl Kerényi wspomina jaskinię Ejleythyi koło portu Amnisos, bogini patronującej „porodom i wszystkiemu, co miało związek z życiem kobiety [...]”. Sugerowany przez imię bogini sens wskazuje, że miejsca jej kultu poświęcone były początkom życia. W jaskini zbudowane są dwa koliste ogrodzenia. Stojący przed nimi nieduży stalagmit w kształcie pępka można by uważać za coś w rodzaju ołtarza. W obrębie pierwszego ogrodzenia tkwi

9. Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 42

stalagmit w formie dwóch zrosniętych plecami, tronujących bogiń. Tę podwójność Ejleythyi podtrzymywała na Krecie również sztuka archaiczna.¹⁰

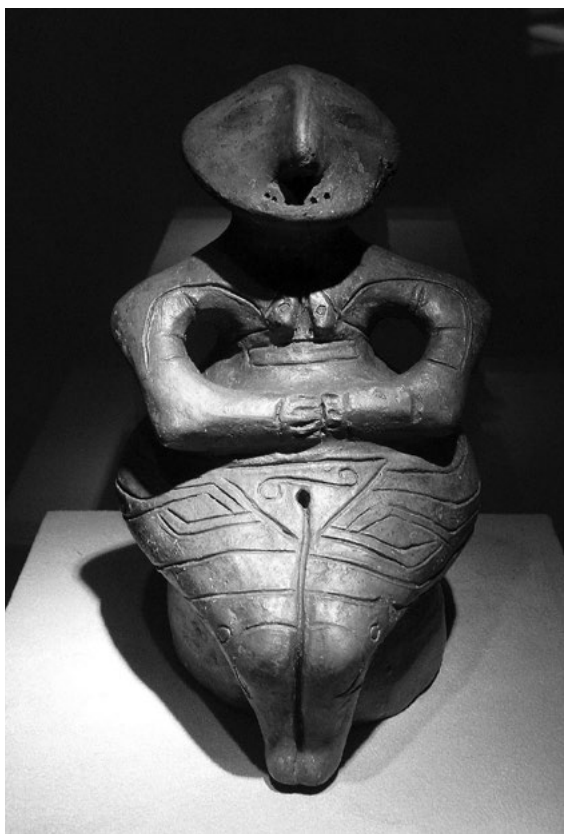
Symbol jaskini jako miejsca narodzenia Boskiego Dziecięcia jest obecny także w chrześcijaństwie. Nad Grotą Narodzenia, w której według przekazów Matka Boża urodziła Jezusa, powstała Bazylika Narodzenia Pańskiego. W grocie znajduje się ołtarz, pod którym czternastoramienna srebrna gwiazda z otworem pośrodku wskazuje dokładne miejsce narodzin. Jej centrum wygląda, jakby otwierało się na ciemność wnętrza ziemi; stanowi okrągłą ramę dla fragmentu skały, której można dotknąć [il. 3].

3.3. SPIRALA / MEANDER

Spirala to symbol wywodzący się z mitologii lunarnej, jest „[...] hierofanią lunarną (tzn. cyklem światło-ciemność.)”¹¹ Według Eliadego jej przedstawienie funkcjonowało już w epoce lodowcowej i odnosiło się do faz księżyca i jego związku z wodami oraz do seksualności i płodności. Spiralne motywy pojawiały się na naczyniach i figurkach neolitycznych. Jednym z przykładów jest figurka z Pazardzik (dzisiejsza Bułgaria) z okolic 4500 roku p.n.e., przedstawiającą postać kobiecą z podwójną spiralą na łonie [il. 4]. Kształty spiralne malowano lub ryto również we wnętrzach świątyń z tamtego okresu, np. na Malcie lub szkockich wyspach. Według Christiny Biaggi, autorki „*Habitations of the Great Goddess*”, motyw ten funkcjonował nie tylko w znaczeniu symbolicznym i dekoracyjnym, ale także czysto architektonicznym poprzez wytworzenie wrażenia ruchu i rodzaj „zassania”

10. Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 31-32

11. Eliade M., *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 158



4.
Lady of Pazardzik,
Karanovo, ok. 4500 p.n.e.



5.
*Figurka Wężowej
Bogini z Knossos,*
ok. 1700-1450 p.n.e.

odbiorcy do wnętrza świątyni.¹² Frezy spiralne, jak i meandryczne, powszechnie pojawiały się także we wnętrzach założeń minojskich. Tutaj można doszukać się związku z ideą labiryntu, biorąc pod uwagę, jak formy meandryczne przekładały się na sam układ architektoniczny świątyni.

12. Biaggi C., *Habitations of the Great Goddess, Knowledge, Ideas&Trends*, Manchester 1994, s. 45

3.4. WĄŻ

Wąż nie jest symbolem *stricte* oznaczającym kobietę, ale często towarzyszy przedstawieniom bogiń kapłanek ze względu na powiązaną z Wielką Kobiecością funkcją regeneracji [il. 5]. Periodyczna zmiana skóry opowiada o cyklicznym odrodzeniu, podobnie jak fazy księżyca. Jako zwierzę mocno połączone z ziemią, wciela „[...] dusze zmarłych, poznaje wszystkich tajemnice,

staje się źródłem mądrości [...]”¹³ Wężowy aspekt chtoniczny i telluryczny jest bardzo wyraźny, pojawia się w wizerunkach bogiń podziemnych, jak np. Hekate i Persefona. „Gressman [...] dopatrywał się w Ewie archaicznej fenickiej bogini świata podziemnego, personifikowanej przez węża.”¹⁴ Ponad metrowy relief węża został wyrzeźbiony w świątyni Ggantija na Gozo z okolic 3600 roku p.n.e., pierwszym powstałym w historii człowieka wolnostojącym budynku.

3.5. PRZĄDKA

Z mistyką lunarną związane jest „pierwotne misterium przędzenia i tkania”, które „[...] przeżywane było w formie projekcji na przędącą i tkającą nici przeznaczenia Wielką Matkę, niezależnie od tego, czy to właśnie ona była Wielką Przędką, czy też – jak to się często zdarza – jawiła się w lunarnej trójcy. Nieprzypadkowo mówimy o tkance ciała i jego *spoiwach*, albowiem to, co tkane, czym w skali makro zajmuje się sama Wielka Kobiecość przy *kołowrotku* czasu, w skali mikro przygotowywane jest w macicy – jest tym życie i los.”¹⁵

W mitach z różnych części świata pojawiają się trzy prządky, a najbardziej znane w naszym kręgu kulturowym są greckie Mojry. To one zarządzały czasem życia i umierania. „Wielka trójca Mojry przypisana jest trzem decydującym chwilom życia: *Początek i koniec, narodziny i śmierć to dla nich najwzniosłe chwile; trzecim takim momentem są gody.*”¹⁶ Pradawną boską postacią o prehelleńskim (anatolijskim) pochodzeniu, lunarnej naturze i funkcji podobnej Mojrom była Hekate, „pani trzech dróg”,

13. Eliade M., *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 167

14. Tamże

15. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 232

16. Tamże, s. 236

otaczana „ciąć także jako trzygłowa”.¹⁷ Związana z podziemiami i granicami, podobnie jak trzy Przędki jest obecna przy momentach przejścia. Proces zmiany jej reputacji od patronki życia po straszliwą boginię poniekąd odzwierciedla to, co wydarzyło się z odbiorem ciemności na poziomie mitu.

Eliade wspomina o tym, że przędzenie i tkanie stanowiło tajemny, nocny rytuał dziewcząt, związany z inicjacją w seksualność. Oznaczał „[...] objawienie kobiecej świętości; dotyka się źródeł życia i płodności.”¹⁸

17. Neumann E., *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 234

18. Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, wyd. Znak, tłum. Krzysztof Kocjan, Kraków 1997, s. 69

4. KORZENIE DUCHOWE – KONKRETNE PRZYKŁADY

4.1. STARA EUROPA

Stara Europa to cywilizacja neolityczna o jednorodnej symbolice, nieznacznie różniącej się stylistycznie w zależności od kręgu kulturowego. Istniała w czasach od około 7 tysiąclecia p.n.e. do ok. 3500 roku p.n.e. na terenach obejmujących głównie Bałkany, obecną Ukrainę, południową Italię, Maltę, Kretę i część Anatolii. Została zbadana i opisana przez Mariję Gimbutas (1921-1994), archeolog litewskiego pochodzenia, profesor Uniwersytetu Kalifornijskiego, która wprowadziła pojęcie Starej Europy do archeologii. Według badaczki cywilizacja ta opierała się na wierze w Boginię, zarządzającej podniebnymi i podziemnymi wodami, której zwierzęce przedstawienia czasem w formie nawiązującej do ptaka, czasem węża (zazwyczaj wodnego) pokazują boską ambiwalencję i zjawisko łączenia światów. Jej symbole związane są z księżycem i jajem – nieustanną kreacją i zmianą. Krzyż jest również jednym z jej symboli: wg opisu Mariji Gimbutas rok to podróż obejmująca cztery główne kierunki. Jej celem jest zapewnienie kontynuacji kosmicznego cyklu, wsparcie świata w przejściu przez fazy księżyca i pór roku. Na naczyńkach malowano krzyż i kosmicznego węża jako obrazowanie tej zasady kosmosu. Wielka Bogini była zazwyczaj przedstawiana jako kobieta na tronie, czasem z falliczną głową sugerującą androgyniczną naturę; lub w pozie „poczwarkowatej”, z rękoma złożonymi na ciele lub przy ciele i schematycznymi nogami, jednak z nierzadko zaznaczonym *pubic triangle*. Na Cykladach ten typ figurek składany był do grobów, często razem z wrzecionem (co wskazuje na neolityczne źródło archetypu Prządki). Zmarłe dzieci umieszczano w pitosie w kształcie jaja, gdzie umieszczano także

małe naczynie z czerwoną farbą symbolizującą krew – odrodzenie życia. Na terenach dzisiejszej Mołdawii znaleziono figurkę z dwoma jajami umieszczonymi w miednicy i wzorami podwójnego jaja. Według Gimbutas Wielka Bogini „[...] obejmowała archetypową jedność i wielość żeńskiej natury. Była dawczynią życia i wszystkiego, co cechuje się płodnością, tym samym zawierając w sobie wszystkie destrukcyjne siły natury. Żeńska natura, jak księżyc, jest światłem jak i ciemnością.”¹ W świecie Starej Europy świętość była immanentna, przejawiająca się w każdym wyrazie życia. Badaczka uważała również, że wówczas zasada męska i żeńska objawiały się obok siebie, bez wywyższania żadnej z nich. „The male divinity in the shape of a young man or a male animal appears to affirm and strengthen the forces of creative and active female. Neither is subordinate to the other; by complementing one another, their power is doubled.”²

Badacze Starej Europy na czele z Mariją Gimbutas zgodnie przedstawiają ją jako cywilizację pokojową. Do czasu podboju przez nomadycznych Indoeuropejczyków na jej terenach nie znaleziono śladów wojny, nagłych zniszczeń czy nagłej śmierci, jak i nie przedstawiano scen walki. Wskazuje na to również brak fortyfikacji (wioski i miasta ówczesnych Bałkanów, Krety). Cywilizacja Starej Europy zachowała się najdłużej na prehelleńskiej Krecie, gdzie rdzeniem wierzeń była Pani Labiryntu (*Dapuritojo Potinija*) – królowa świata podziemnego.

4.2. DEMETER I PERSEFONA

Mit o Demeter i jej córce Korze/Persefonie stanowił trzon trwających dwa tysiące lat misteriów eleuzyńskich, jednego z najważniejszych świąt świata starożytnego. Polegały m.in.

1. Gimbutas M., *The Goddesses and Gods of Old Europe. Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, Londyn 1982, s. 152, tłum. własne
2. Tamże

na procesji odtwarzającej poszukiwania Kory znajdującej się w świecie podziemnym oraz na tajemniczym objawieniu, prawdopodobnie epifanii Persefony i narodzinami jej syna. Nie będę przytaczać tutaj szczegółowej treści mitu, jedynie przypomnę go bardzo skrótowo. Podczas zbierania kwiatów na równinie, Kora została porwana przez Hadesa. Po długotrwałych poszukiwaniach córki przez Demeter, Helios wyjawił jej, że to Zeus wydał Persefonę za żonę za pana świata podziemnego. Rozgniewana Demeter zdecydowała się nie wracać na Olimp, a jej rozpacz wywołała wielką suszę. Zapowiedziała, że roślinność nie wyrośnie, dopóki jej córka do niej nie powróci. Wobec takiego ultimatum, za decyzją Zeusa Persefona została wypuszczona z podziemi, jednak w związku ze spożyciem ziaren granatu od Hadesa koniecznym był jej cykliczny powrót do królestwa małżonka na czas zimy. Demeter, uradowana widokiem córki i możliwością spędzenia z nią większości roku, przywraca ziemi urodzaj.

”Zanim Demeter wróciła na Olimp do innych bogów, nauczyła królów Eleusis, Keleosa i Triptolemusa, odprawiania rytuałów świątynnych. Wiedzę tę przechowywano w tajemnicy jako pilnie strzeżone Misteria. Za wyjawianie ich profanom groziła śmierć. Doceniając korzyści płynące z rytuałów eleuzyńskich, Demeter obdarzyła kłosem Triptolemusa, pierwszego wtajemniczonego w Eleusis, i poleciła mu szkolić ludzkość w rolnictwie, sztuce wcześniej im nieznaną (Wassona, Hofmann i Ruck 1978).”³

To, co wydarzało się podczas misterii eleuzyńskich, było objęte wielkim sekretem. Przekazy ówczesnych mówią jedynie o tym, jak ważne przeżycie duchowe stanowiły dla inicjowanych. Pindar, poeta grecki, napisał o misteriach: „Błogosławiony ten, kto ujrzawszy te rytuały, przemierza połącie Ziemi. Albowiem wie, co oznacza kres życia i oraz jego darowany przez bogów początek.”⁴

3. Grof S., *Najdalsza podróż. Misterium i świadomość śmierci*, tłum M. Lorenc i D. Misiuna, Wydawnictwo Okultura, Warszawa 2014, s. 55

4. Tamże, s. 57

Mimo tego, że sekret misterii udało się zachować, na podstawie istniejących materiałów badacze próbują dociec, co wydarzało się w ich trakcie. Według Eliadego finalna inicjacja, *epopteia*, była związana z „[...] obecnością obu bogiń.”⁵ Wnikając głębiej w mit, można by przypuszczać, że jedną z tajemnic misterii było to, że od Matki-Życie pochodzi Córka-Przemijanie; są jednością. Córka-Przemijanie rodzi w ciemnościach świetliste dziecko – jawi się kolejna tajemnica: pochodzenia światła z ciemności i męskości z żeńskości. Pierwsze ślady kultu Demeter i Persefony pochodzą z prehelleńskiej Krety, tam też obchodzone było „święto światła z jaskini”, podczas którego z ciemnej groty buchał ogień, podobnie jak ze świątyni w Eleuzis. Persefona, w greckiej mitologii bogini z góry Olimp, cyklicznie powraca do podziemi, łącząc dwa boskie światy Poniżej i Powyżej. „Niegdyś ścieżka do świata podziemnego stała otworem. Persefona była pierwszą osobą, która poszła tą ścieżką w ciemność [...] Od tego czasu świat był zawsze tym, czym jest dla nas, śmiertelników – czymś pełnym roślinnego pokarmu i pełnym nadziei; nadziei dlatego, że droga, którą przebyła ona po raz pierwszy, już zawsze potem prowadziła do niej.”⁶

4.3. INANNA I ERESZKIGAL

Mit o zstąpieniu Inanny/ Isztar, bogini nieba i ziemi, do podziemnej krainy swej siostry Ereszkigal, jest centralnym mitem świata sumeryjskiego. Przywołam jego opis ze „Zstąpienia do bogini” analityczki jungowskiej Sylvii Brinton Perery:

”W sumeryjskim poemacie Inanna postanawia udać się do świata podziemi [...]. Na wszelki wypadek poleca swojej zaufanej służą-

5. Eliade M., *Historia idei i wierzeń religijnych*, Tom I, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007, s. 210

6. Kerenyi K., *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, tłum. Ireneusz Kania, Homini, Kraków 2004, s. 215

cej Ninszubur, aby zwróciła się do bogów ojców o pomoc w jej uwolnieniu, jeśli nie wróci w ciągu trzech dni.

Przy pierwszych wrotach do Krainy Podziemi Inanna zostaje zatrzymana i poproszona o ujawnienie celu, w jakim przybywa. Odźwierny informuje Ereszkigal, królową Wielkiego Poniżej, że Inanna, *Królowa Niebios, miejsca, gdzie wschodzi słońce* prosi o wpuszczenie do *krainy, z której nie ma powrotu*, aby uczestniczyć w pogrzebie Gugalanny, męża Ereszkigal. Ereszkigal wpada w furię i nalega, by bogini górnego świata została potraktowana zgodnie z prawami i rytuałami obowiązującymi każdego, kto wkroczy do jej królestwa – by doprowadzono ją *nagą i nisko pochyloną* [...], w pozycji, w jakiej składano do grobu Sumerów [...]. Ereszkigal ją zabija. Jej zwłoki zawieszane zostają na haku, gdzie zamieniają się w płat zepsutego, gnijącego mięsa. Po trzech dniach, gdy Inanna nie wraca, służąca Ninszubur wciela w życie jej polecenia, wzywając ludzi i bogów na pomoc lamentem i biciem w żałobny bęben.

Ninszubur udaje się do Enlila, najwyższego z bogów nieba i ziemi, oraz do Nanny, boga księżycy i ojca Inanny. Obaj odmawiają ingerowania w surowe prawa świata podziemnego. Wreszcie Enki, bóg wód i mądrości, wysłuchuje błagania Ninszubur i wskrzesza Inannę, wykorzystując do tego dwóch małych żałobników, których lepi z ziemi spod swoich paznokci. Stworzenia te wślizgują się niezauważone do Krainy Podziemi, niosąc pożywienie i wodę życia, których dostarcza im Enki. Towarzyszą w bólu Ereszkigal, która zawodzi, oplakując zmarłego lub z powodu własnych bólów porodowych. Królowa jest im tak wdzięczna za okazaną empatię, że ostatecznie oddaje im zwłoki Inanny. Przywrócona do życia Inanna otrzymuje przypomnienie, że będzie musiała wysłać kogoś w zamian na swoje miejsce w świecie podziemi. Owego kozła ofiarnego schwytać mają demony, które otaczają Inannę w czasie powrotu przez siedem bram, gdy ta odzyskuje swoje królewskie szaty. [...] Inanna nie wskazuje żadnej z osób, które ją oplakiwały. Ale w końcu spotyka swojego małżonka Dumuziego (później zwanego Tammuzem), który siedzi na tronie i dobrze się bawi. Inanna posyła mu to samo spojrzenie śmierci, które wcze-

śniej utkwiała w niej Ereszkigal, a wtedy pochwytyują go demony. W ucieczce pomaga Dumuziemu Utu – bóg słońca i brat Inanny – zamieniając go w węża. W innym, pokrewnym poemacie Dumuzi śni o swoim upadku. Udaje się do swojej siostry Gesztinanny, która pomaga mu zinterpretować ten sen i namawia do ucieczki. Kiedy ucieczka okazuje się bezcelowa, Gesztinanna udziela mu schronienia i ostatecznie ofiarowuje samą siebie w jego miejsce. Inanna postanawia, że rodzeństwo podzieli wyroki losu i decyduje, że każde z nich spędzi pół roku w świecie podziemi.⁷⁷

Mit opowiada o wymianie energii między światem Górnym i Dolnym w celu zasilenia wielkiego cyklu życia. Nagość Inanny w świecie podziemnym pokazuje kontakt z prawdą, nieunikniony w mitycznych ciemnościach, rozkład jej ciała – transformację i śmierć przedawnionych lub iluzorycznych struktur. Osadzenie na palu Ereszkigal, choć może wydawać się brutalne, niesie wzorzec inicjacji kobiecej duszy – w zanurzeniu w ciemności można znaleźć źródło solidnego ugruntowania i psychologicznego poczucia własnej odrębności. Zgodnie z interpretacją Perery w „*Zstąpieniu do bogini*” przyjęcie bezpłciowych żałobników w królestwie Ereszkigal i ich obecność w afirmacji procesu dwóch sióstr wskazuje na brak potrzeby różnicowania i definiowania w świecie mitycznych ciemności, w którym granice i przeciwieństwa ulegają zatarciu.

4.4. CZARNE MADONNY

Czarne Madonny to przedstawienia Matki Bożej o ciemnym zabarwieniu skóry. W Europie odnotowano około 450 takich wizerunków (najwięcej we Francji – *Vierges Noires* i Hiszpanii). W Polsce powszechnie znany jest obraz Czarnej Madonny z Bazyliki Jasnogórskiej w Częstochowie. Jedna z badaczek tematu

7. Perera Brinton S., *Zstąpienie do Bogini*, tłum. Monika Srebro, Instytut Studiów Kulturowych Raven, Czeladź 2021, s. 13–15

Sarah Jane Boss odnotowała sytuacje, w których figura Matki Bożej nazywana była przez wiernych „Czarną Madonną” nawet po „wybieleniu” jej w wyniku renowacji; definiuje więc Czarną Madonnę jako „an image of the Virgin Mary whose devotees commonly refer to her as *black*”.⁸ Czy ich czerni ma znaczenie? Motywacją do podjęcia tematu Czarnych Madonn w mojej pracy jest fakt, że według wielu badaczy poprzez swoją czerni niosą szczególnie przesłanie i odnoszą się do przedchrześcijańskich bogiń.

Wyjaśnienie zabarwienia skóry Matki Boskiej Częstochowskiej a Czarnej Madonny z innego obszaru geograficznego mogą być różne, jednak wśród badaczy pojawia się tendencja do uniwersalizacji tematu, zazwyczaj wynikającej z traktowania tych przedstawień jako archetypu. Pojawiają się uzasadnienia historyczne, socjologiczno-polityczne, symboliczne i technologiczne. Pierwsze badania na temat fenomenu Czarnych Madonn w Europie zaczęły się we Francji w latach 30. XX wieku. Prace Marie Durand-Lefebvre *Etude sur L'Origine des Vierges Noires* z 1937 roku oraz Emile Saillensa *Nos Vierges Noires, Leurs Origines* z 1945 roku odnajdują ikonograficzną i kultową kontynuację ich przedstawień z przedchrześcijańskimi postaciami bogiń. Antropolodzy Leonard W. Moss i Stephen C. Cappannari w swojej pracy z 1953 roku opisują europejskie Czarne Madonny jako kulturowe zapożyczenie, mające na celu płynniejsze przejście z pogańskich kultów do religii rzymskokatolickiej. Z konglomeratu religii starożytnej wizerunki Czarnej Madonny bazować miały na postaci Izydy, Demeter i Cybele. Większość wczesnochrześcijańskich, rzeźbiarskich przedstawień Czarnej Madonny ukazuje ją z Dzieciątkiem na tronie, ikonograficznie niezwykle przypominając tronującą Izydę z Horusem. We Włoszech i na Sycylii kościoły z wizerunkiem Czarnej Madonny często znajdują się w miejscu wcześniejszej świątyni dedykowanej Ceres (Demeter) lub Cybele.⁹

8. Landman M., *An Investigation In To The Phenomenon Of The Black Madonna*, s. 7, za: Sarah Jane Boss, „Black Madonnas”, London, New York: Continuum, 2007

9. Tamże, s. 103, za: Hutton, *The Pagan Religions of the British Isles: Their Nature and Legacy*

Ciemny kolor Matki Bożej miał stanowić połączenie ze związanym z obiema boginiami kultem urodzajności Ziemi i płodności.

Istotnym wątkiem podejmowanym przez badaczy odnoszących się do szkoły jungowskiej (m.in. Ean Begg i Fred Gustafson) jest archetypiczna strona Czarnej Madonny. Na poziomie symbolicznym ma reprezentować swego rodzaju „matrix off all creativity and renewal”,¹⁰ pochodzący z żeńskiego pierwiastka. Jak zauważa Gustafson, miejsca jej przedstawień są często odwiedzane w celu doświadczenia mocy cudów i uzdrawiania, które z jej znaczeniem symbolicznym są powiązane. Jako absolwent Instytutu Junga w Zurychu i badacz psychoanalityczny odnotował w snach swoich pacjentów postać Czarnej Madonny, mającej nakierować w głąb duchowych procesów. Według Beggia Czarna Madonna odpowiada za rozpuszczenie sztywności patriarchalnej struktury, a powrót tego archetypu reprezentuje głęboką psychologiczną potrzebę połączenia seksualności z doświadczeniem religijnym.¹¹ Czarne Madonny można także rozumieć jako reprezentacje mitu o ciemności rodzącej światło (Matka rodząca świetliste dziecko – Chrystusa).

Wśród różnych teorii wokół fenomenu Czarnej Madonny trudno byłoby pominąć stanowisko samego Kościoła rzymskokatolickiego, do którego w teorii i praktyce wizerunek ten należy. Problem polega na tym, że Kościół sam zdaje się stanowiska wobec jej czerni nie zajmować. Wyjaśnieniem na zapytania o czerni w wizerunku i nazwie Madonny zwykle jest wpływ czasu odbijający się na rzeźbie lub obrazie, dym świec i kadzideł. Samą czerni w chrześcijaństwie można określić jako teologicznie problematyczną. W pracy „*The Image of the Black in Western Art*” jej autorzy stwierdzają, iż „christian exegesis and popular prejudice put together a stable image in which blackness was a sign of evil.”¹²

10. Landman M., *An Investigation In To The Phenomenon Of The Black Madonna*, s. 42, za: Gustafson, *The Black Madonna*

11. Tamże, s. 40, za: Begg, *The Cult of Black Virgin*

12. Tamże, s. 110, za: Jean Devisse, *The Image of the Black in Western Art*. Vo.2



6.a.
Artemida z Efezu

Ponadto przywołują teksty patrystyczne, w których demony są czarne, a sam ten kolor powiązany ze źródłem grzechu.¹³ Niejednokrotnie przedstawienia Czarnych Madonn były określane jako „brzydkie”, np. w tekście arcybiskupa Johna Hamilton z 1552

13. Landman M., *An Investigation In To The Phenomenon Of The Black Madonna*, s. 111



6.b.
Czarna Madonna z Einsiedeln

roku: „These statues darkened into something not far from idolatry when one image of the Virgin (generally a black or ugly one) was regarded as more powerful for the help of suppliants.¹⁴ Być może ze względu dualistyczny charakter światła i ciemności

14. Landman M., *An Investigation In To The Phenomenon Of The Black Madonna*, s. 26, za: Moss i Cappannari, *The Black Madonna: An Example of Culture Borrowing*

w kościelnej retoryce symboliczne znaczenie czerni Madonny nie jest komentowane, a być może obecnie żadnego znaczenia dla chrześcijaństwa nie ma.

Warto zwrócić uwagę na to, że sobór ustanawiający Marię jako Bogurodzicę (*Theotokos*) odbył się w 431 r. w Efezie, mieście kultu Artemidy, także przedstawianej jako czarna [il. 6]. W trakcie soboru ludność Efezu miała wykrzykiwać „Ona jest Boginią”¹⁵. Kościół zajmuje stanowisko, że Maria jest jedynie pośredniczką nie posiadającą boskich cech, a jednak kult maryjny rozrósł się na tyle, że przez licznych wiernych wydaje się być przez ich pryzmat postrzegana. Podobnie jak Olga Tokarczuk w rozmowie z teolożką Elżbietą Adamiak interpretują to zjawisko jako psychologiczną potrzebę reprezentacji żeńskości w boskości: „Nigdy nie przestaniemy tęsknić do Bogini, ponieważ ona jest fundamentem naszego całego ludzkiego doświadczenia, bo znamy ją od środka – jako macicę matki, a od zewnątrz poprzez jej karmiące ciało. Każda religijność, która usiłuje zignorować tę głęboko psychologiczną prawdę, będzie niepełna.”¹⁶ Nałożenie na Marię kalki archetypu Wielkiej Matki niejako kłóci się z jej postacią ukazaną w Biblii. Według Adamiak „jeżeli zatem powrócimy do głoszenia pełniejszego obrazu Boga, tzn. także w kategoriach kobiecych, Maryja będzie mogła na powrót stać się Tą, którą była – kobietą.”¹⁷

CIEMNOŚĆ

15. Campbell J., *Potęga mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 206

16. Tokarczuk: *Nie opuszcza mnie poczucie, że Bogini wraca*, <https://wiesz.pl/2019/10/10/tokarczuk-nie-opuszcza-mnie-poczucie-ze-bogini-wraca/> dostęp 28.03.2022

17. Tamże

1. CIEMNOŚĆ W MICIE

Obserwując współczesne miasta, łatwo można zauważyć, że tak, jak niegdyś w jego strukturze centralnym budynkiem była świątynia, obecnie w krajobrazie miejskim dominują wieżowce – wysokie, sięgające nieba, o przejrzystych, szklanych fasadach. Dużo światła – z zewnątrz i wewnątrz. Mit produktywności i ciągłego wzrostu.¹ W tej architekturze nie ma miejsca dla ciemności. Wydaje się, że całe aglomeracje próbują się od niej odzegnać, rozświetlając noc z efektem spowodowania *light pollution*, czyli zanieczyszczenia światłem. Nie chciałabym sugerować pełnej premedytacji w działaniach człowieka do zwalczania ciemności; raczej na podstawie wiedzy o wpływie mitu dostrzegam w *light pollution* pracę zbiorowej nieświadomo-

ści, biorąc również pod uwagę świadome decyzje motywowane funkcjonalnością i bezpieczeństwem. W tej części rozdziału rozwijam tezę o możliwej zależności znaczenia ciemności na poziomie symbolicznym i jej przejawiania się obecnej rzeczywistości człowieka.

Mit zachodniej cywilizacji w dużym stopniu powstał on na gruncie filozofii dualistycznej, w której ciemność została utożsamiona ze złem. Zarówno w języku, jak i w chrześcijańskiej religijności utrwalił się pogląd o dobrym i duchowym świetle i groźnej ciemności jako źródle demonicznych mocy.² W obrębie owego poglądu światło i ciemność tkwią w konflikcie, podobnie jak życie i śmierć, duch i materia. Ten mit walki, mówiący o oddzieleniu i polaryzacji przeciwieństw, w mojej ocenie najbardziej osadził się w obecnym paradygmacie kulturowym. Tak naprawdę jego źródło sięga dalej niż filozofia dualistyczna – proces ten rozpoczął się w momencie wypierania mitologii lunarnych przez solarne, w których pojawia się motyw walki herosa z mrokami. „Wiele mitologii heroicznych charakteryzuje się strukturą solarną. Herosa utożsamia się ze Słońcem; jak Słońce, on też walczy z mrokami, zstępuje w królestwo śmierci i wychodzi stamtąd jako zwycięzca. W tym wypadku mroki nie są – w przeciwieństwie do mitologii lunarnych – jednym ze sposobów bycia bóstwa, lecz stanowią symbol wszystkiego, co nie jest bogiem, są więc symbolem jego przeciwnika *par excellence*. Mroki nie uchodzą już za konieczną fazę życia kosmicznego; w perspektywie religii solarnej mroki znajdują się w opozycji do życia, formy, poznania. W pewnych kulturach świetliste epifanie bogów solarnych stają się symbolem poznania. W końcu Słońce i poznanie zbliżyły się do siebie w tak wielkim stopniu, że z synkretycznych teologii solarnych schyłku starożytności zrodziła się filozofia racjonalistyczna.”³

1. Według ekonomisty Tomasa Sedlacka, członka Narodowej Rady Ekonomicznej Czech, idea nieustannego postępu wynika z linearnej koncepcji czasu. „Najpierw hebrajczy, a później greccy myśliciele przedstawili linearną koncepcję czasu uwzględniającą rozwój dziejowy. Socjolog Norbert Nisbet uważa, że w ostatnich trzech tysiącach lat żadna idea nie była dla cywilizacji Zachodu tak ważna jak idea postępu.” Sedlacek zauważa, jak przeniknęła ona do mitu: „Jeśli czegoś jest za wiele, przestajemy to dostrzegać. I często nie zauważamy przez to najważniejszych rzeczy – jesteśmy ich zbyt pewni. Jedną z nich jest koncepcja postępu. Jest wokół nas stale. W telewizji, reklamach, deklaracjach politycznych i wystąpieniach ekonomistów. W naszych czasach jest to bezdyskusyjny imperatyw, coś tak bezwiednego, że wcale tego nie dostrzegamy. [...] Skąd się wzięło to oczekiwanie niekończącego się wzrostu? Wszystko wskazuje na to, że jest to koncepcja postępu tylko pod innym płaszczkiem – najpierw w religii (niebo), a później w formach świeckich (raj na ziemi). Rynkom, państwowym, nauce, a czasem im wszystkim naraz zależy (wręcz czują się w obowiązku), aby zapewnić postęp, czyli wzrost, jakby rozwój gospodarczy miał nas przybliżyć do nieba na ziemi. Każde wyhamowanie PKB oddala nas od tego celu i uchodzi za zło. Najwyższym dobrem jest wzrost. Nie jest to motto tylko ekonomistów, ale często całego życia społeczno-politycznego.” Sedlacek T., *Ekonomia dobra i zła*, tłum. Dariusz Bakalarz, Studio EMKA, Warszawa 2012, s. 243–245

2. Przykładowo w „Piekle” w *Boskiej komedii* Dantego pojawia się alegoria ciemnego lasu jako pogrążenia w błędzie i grzechu.

3. Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 130

Gloryfikacja heroicznej walki pozostaje obecna w narracji historycznej i popkulturze, podobnie jak pejoratywne naznaczenie słownictwa związanego z ciemnością, mrokami. Czy wzrastająca ilość przypadków nagłej, traumatycznej śmierci w wyniku walk zbrojnych mogła wpłynąć zarazem na postrzeganie śmierci, jak i ciemności?

Relacja śmierci i ciemności niewątpliwie istnieje: w grobie, jak i we wnętrzu ziemi, w której on się znajduje, panuje ciemność. Gdy zamykamy oczy, jak człowiek po wydaniu ostatniego tchnienia, także ją widzimy. Ciemność jest więc mocno związana ze śmiercią. Lęk przed nią może wzrastać, gdy rozumiemy ją jako wieczny wyrok (na chwałę lub potępienie), lub gdy zupełnie nie nadajemy jej sensu i wypieramy jej nieuchronność. Zygmunt Bauman uważa, że „śmierć jest Innym nowoczesnego świata [...] odpadem produkcji życia; bezużyteczną resztką, całkowicie obcą w semiotycznie bogatym, zabieganym, pewnym siebie świecie zręcznych i pomysłowych aktorów.”⁴ Cytowany przez Baumana Philippe Ariès wspomina także o „dzikości” śmierci wobec współczesnego człowieka: „Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia. Dlatego, kiedy tę śmierć, z którą człowiek był spoufalcony, nazywamy oswojoną, nie chcemy przez to powiedzieć, że niegdyś była dzika, a następnie ją oswojono. Przeciwnie, chcemy powiedzieć, że dzisiaj jest dzika, choć przedtem taka nie była. Najstarsza śmierć była oswojona.”⁵ W Catal Huyuk, neolitycznym mieście w Anatolii, kości przodków grzebano poniżej platformy służącej do spania – tej samej, gdzie płodzono i rodzono dzieci. Interpretacja śmierci jako powrotu do matczynego łona, z którego przyjdzie narodzić się ponownie, rzeczywiście wydaje się śmierć oswajać.

4. Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 158

5. Tamże, s. 114, za: Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*

Wspomnianemu przeze mnie na początku rozdziału „mitowi ciągłego wzrostu” również nie jest z ciemnością po drodze. Idea postępu wiąże się z linearną koncepcją czasu, czyli przeciwną cykliczności (Sedlacek). Oznacza idealizowanie przyszłości i wizję nieustannego rozwoju. Według Sedlacka „koncepcja wzrostu posiada moc sprawowania i w pewien sposób robi z nas niewolników.”⁶ Podobną myśl rozwija Hartmut Rosa: „Żelazna siła tej dynamiki eskalacji staje się wówczas zauważalna w następujących okolicznościach: bez względu na to, jak pomyślnie żyliśmy, pracowaliśmy i zarządzaliśmy indywidualnie i zbiorowo w tym roku, w przyszłym roku musimy stać się nieco szybsi, bardziej wydajni, bardziej innowacyjni i lepsi, aby utrzymać nasze miejsce w świecie – a w roku kolejnym poprzeczka będzie jeszcze odrobinę wyższa. W rzeczywistości sukces, siła i wydajność teraźniejszości są proporcjonalne do siły przymusu wzrostu w przyszłości. Im silniej rośnie w tym roku gospodarka, tym trudniej będzie w przyszłym roku ponownie przekroczyć tegoroczne wyniki, utrzymując tym samym w miarę możliwości stopy wzrostu. Jest to szczególnie imponujący przejaw irracjonalności „ślepego pędu” nowoczesnej logiki eskalacji: dzisiejsze wysiłki nie oznaczają jutrzejszej trwałej ulgi, lecz pogłębienie i zaostrenie problemu.”⁷ W obrębie tego mitu ciemność mogłaby nie istnieć: to światło zapewnia nieustannie rosnącą wydajność i efektywność, dostając się do architektonicznego symbolu postępu – wieżowca – poprzez przeszklone fasady, które potrafią również świecić nocami za sprawą próbujących dogonić postęp pracowników.

6. Sedlacek T., *Ekonomia dobra i zła*, tłum. Dariusz Bakalarz, Studio EMKA, s. 244

7. Rosa H., *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnowoczesnej czasowości*, tłum. Jakub Duraj i Jacek Kołtan, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2020, s. 184

2. CIEMNOŚĆ JAKO ZJAWISKO ASTROFIZYCZNE

W ziemskiej atmosferze (jak i we wszechświecie) nawet w zjawisku, które nazywamy ciemnością, rozproszone są niewielkie ilości światła. Jednak ludzkie oczy widzą światło, gdy odległość między jego falami elektromagnetycznymi wynosi od 400 a 700 nanometrów. W związku z tym doświadczanie ciemności jest w dużym stopniu kwestią możliwości percepcji ludzkiej siatkówki. Fizycy definiują ciemność jako „postrzeganą nieobecność światła,”¹ gdyż jego niewidoczność dla człowieka nie oznacza braku jego fal. Astronomiczna ciemność, czyli taka, która w warunkach ziemskiej atmosfery jest odbierana przez ludzkie oko jako brak dziennego światła, następuje wtedy, gdy słońce zejdzie poniżej 18 stopnia pod horyzontem.

Tajemnicą dla nauki wciąż pozostają czarne dziury, ciemna materia i energia, które są „wyjątkami od astrofizycznej prawdy, że w kosmosie nie ma ciemności.”² Ciemna materia stanowi 24-27 procent wszechświata i ze względu na brak światła jest niewidoczna, a jej skład stanowi zagadkę dla badaczy. Wiadomo o niej mniej więcej tyle, że nie emituje i nie odbija promieniowania elektromagnetycznego oraz nie wywiera ciśnienia, wywołuje natomiast efekty grawitacyjne, koncentrujące gromady galaktyk. Natomiast wedle hipotez ciemna energia odpowiada za poszerzanie się Wszechświata ze względu na ujemne ciśnienie.

1. Sandberg S. *Ciemność. W obronie mroku*, tłum. Joanna Barbara Bernat, Wydawnictwo Mova, Białystok 2019, s. 28
2. Tamże, s. 139

Czarne dziury znajdują się w centrach galaktyk. Według najbardziej prawdopodobnych hipotez astrofizyków, powstają w wyniku śmierci gwiazdy, której masa w wyniku zapadnięcia się staje się na tyle skoncentrowana, że wsysa w siebie nawet światło. W obrębie czarnej dziury występuje tak silne zakrzywienie czasoprzestrzeni, że zanika upływ czasu. Zgodnie z ogólną teorią względności, w jej środku znajduje się tzw. osobliwość – „punkt lub linia, gdzie przyspieszenie grawitacyjne lub gęstość materii są nieskończone”³. Podobnie jak ciemna materia, nie emituje światła, choć ze względu na niezwykłą prędkość przyciągania zasysana przez dziurę materia zaczyna świecić, w efekcie czego okolice czarnej dziury są najjaśniejszymi obiektami w galaktyce. Do czasu najnowszego odkrycia NASA uważano, że czarne dziury jedynie pochłaniają wszystko, co pojawia się w ich polu i nic nie może się z nich wydostać, jednak w styczniu 2022 roku dokonano przełomowej obserwacji. W obrębie galaktyki Henize 2-10 teleskop Hubble’a zarejestrował nowo narodzoną gromadę gwiazd, połączoną z istniejącą w jej centrum czarną dziurą wyływem gazu niczym pępowiną. Według badaczy to właśnie kompresja tego gazu przyczyniła się do powstania nowego obszaru gwiazdotwórczego.⁴

3. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Osobliwo%C5%9B%C4%87_\(astronomia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Osobliwo%C5%9B%C4%87_(astronomia))
4. *Hubble Finds a Black Hole Igniting Star Formation in a Dwarf Galaxy*, <https://www.nasa.gov/feature/goddard/2022/hubble-finds-a-black-hole-igniting-star-formation-in-a-dwarf-galaxy>

3. CIEMNOŚĆ W UJĘCIU PSYCHOLOGICZNYM

3.1. FIZJOLOGICZNA REAKCJA NA CIEMNOŚĆ I ŚWIATŁO

Życie człowieka, jak i roślin oraz zwierząt, regulowane jest przez rytm dobowy. W ludzkim ciele funkcjonują wewnętrzne zegary biologiczne, które wyznaczają pory posiłków, snu, zmian w aktywności flory jelitowej i wiele innych. Zarządza nimi jądro nadskrzyżowaniowe – część mózgowia o wielkości ziarenka ryżu, połączony z szyszynką. Odpowiada on za wzajemną synchronizację wewnętrznych zegarów i ich zgodność z czasem zewnętrznym, odczytywanym przede wszystkim poprzez odbiór światła dziennego i ciemności nocy za pomocą światłoczułych komórek zwojowych siatkówki.¹ Odbiór spektrum oświetlenia lub jego braku wpływa między innymi na produkcję hormonów: światło słoneczne zwiększa wydzielanie serotoniny, a ciemność – melatoniny, która informuje o nadejściu nocy. W zależności od trybu życia danego gatunku melatonina sygnalizuje porę spoczynku lub aktywności (np. sowy, szczury). W przypadku człowieka oznacza czas snu i regeneracji organizmu. Nawet niewielka ilość światła w nocy (szczególnie o niebieskim zakresie spektrum) jest w stanie zaburzyć lub zatrzymać wydzielanie melatoniny, dlatego tak ważne jest zapewnienie sobie w tym czasie ciemności. Hormon

ten ma działanie immunostymulujące i antynowotworowe, obniża ciśnienie tętnicze krwi oraz wpływa na poprawną pracę serca. Cykl światło-ciemność reguluje nasze funkcjonowanie, a wiele chorób (oraz trudności w wyzdrowieniu) wiążą się z zaburzeniami zegara biologicznego. W szpitalu Glostrup w Kopenhadze odnotowano znaczną poprawę w stanie psychicznym pacjentów po wprowadzeniu dobowego systemu oświetlenia, polegającym na zwiększeniu natężenia jasnego białobłękitnego światła w ciągu dnia i przyciemnieniu oświetlenia w nocy przy jednoczesnym usunięciu z niego niebieskiej składowej.² Nie bez powodu długotrwałe umieszczenie człowieka w pomieszczeniu z nieustannie działającym źródłem światła lub w kompletnej ciemności jest więzienną torturą; dobowy cykl światła i ciemności jest niezbędny dla zdrowia fizycznego i psychicznego. „Okno melatoninowe”³ jest nie tylko częścią zegara dobowego, lecz zmienia się też w zależności od pory roku, stanowiąc swego rodzaju wewnętrzny kalendarz.

Choć ciemność, światło i jego rodzaj mają kluczowy wpływ na rytm dobowy człowieka, ma on uwarunkowanie genetyczne – podtrzymuje go powtarzający się cykl zachodzący w komórkach, polegający na procesie akumulacji i łączenia się białek, po czym zatrzymaniu ich produkcji oraz ich rozpadzie.⁴ Ten cykl w skali mikro może wywołać skojarzenie ze śmiercią i odrodzeniem w interpretacji cyklu księżycowego przez człowieka pierwotnego .

Mogłoby się wydawać, że ten okres roku, kiedy dzień jest krótszy, nie sprzyja osobom mierzącym się z zaburzeniami zdrowia psychicznego i rzeczywiście – odnotowuje się w tym

1. Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019, s. 51

2. Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019, s. 248-249

3. M. Berezzińska, A. Lorenc, J.B. Zawilska, *Melatonina ("hormon ciemności") – krótka historia o tym, jak ważna jest synchronizacja centralnego zegara biologicznego*, „Wszechświat” nr 1-3/2006, s. 7

4. Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019, s. 45

czasie większą ilość zachorowań na depresję lub pogłębienie stanu depresyjnego, jednak najwięcej samobójstw ma miejsce w porze najdłuższych dni i krótkich nocy.⁵ Najprawdopodobniej ma to związek ze wzmożonym wydzielaniem serotoniny, która nim zacznie wpływać na poprawę nastroju, przez okres około miesiąca działa przede wszystkim pobudzająco, przez co może wzmacniać skłonność do podejmowania nagłych działań. Duża ilość światła nasila również stany maniakalne, z kolei przebywanie w ciemności je wycisza.

Jasne światło pobudza korę mózgową, odpowiadającą za komunikację językową i logiczne myślenie. Z tego powodu w trakcie czynności angażujących przede wszystkim „mózg gady” – podwzgorze, kierujący sferą instynktów i intuicji, dobrze jest zadbać o półmrok. Przykładem takiej sytuacji może być poród, gdzie aktywność kory zaburza prawidłowe wydzielanie hormonów przez starszą część mózgu, w związku z czym może nastąpić zahamowanie naturalnego procesu narodzin i konieczność zastosowania medycznych interwencji.

Dla dobrego zdrowia warto zrozumieć działanie światła i ciemności na stan psychofizyczny i zadbać o ich balans w ciągu doby. Pora ekspozycji na jasne światło powinna pokryć się z pierwszą połową dnia, z kolei wieczorem i w nocy należy je całkowicie wygasić. Choć wydaje się to oczywiste, w dobie oświetlenia elektrycznego staje się praktyką coraz bardziej odsuwaną.

3.2. ARCHETYP CIENIA

W psychologii Junga pojawia się pojęcie procesu indywidualacji. Polega on na dążeniu do uzyskania psychicznej całości – jaźni, czyli osi transferu pomiędzy sferą świadomości i nieświadomości.

5. Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019, s. 223

Jednym z etapów tego procesu jest integracja archetypu cienia, który reprezentuje sferę instynktów; Jerzy Prokopiuk definiuje go jako „sumę zaniedbanych i odrzuconych, stłumionych i nie zrealizowanych właściwości psychicznych jednostki.”⁶ Cień może przejawiać się w nieświadomości indywidualnej, jak i zbiorowej. „O tym, jakie cechy naszej psychiki pozostaną poza progiem świadomości, decyduje kanon społeczno-kulturowy, w którym żyjemy. [...] Cień jest przede wszystkim personifikacją nieświadomości indywidualnej, jednak jako archetyp należy do nieświadomości zbiorowej; cień kolektywny obejmuje „zło kolektywne”, tj. prymitywną popędową naturę człowieka sprzeczną z wartościami akceptowanymi przez kanony społeczno-kulturowe. (W Europie chrześcijańskiej cień kolektywny znalazł wyraz zarówno w postaci symbolicznej: diabła czy szatana, jak i rzeczywistej: czarownicy.)”⁷ Wszelkie tabu związane z instynktami, np. odnośnie wolności seksualnej (czarownice często były posądzane o stosunki z diabłem), zostało umieszczone w zbiorowej fantazji na temat konkretnego obrazu postaci kobiecej. Podobnie jak cień kolektywny, jego indywidualna forma często przejawia się w formie projekcji na inną osobę. Integracja tego archetypu wiąże się z wycofaniem tej projekcji z zewnątrz i zrozumieniu, „[...] że jest on częścią naszej istoty. [...] W tym sensie integracja cienia oznacza ogromne osiągnięcie moralne zarówno w skali indywidualnej, jak i społecznej.”⁸

Archetyp cienia wiąże się ze sferą nieświadomości, która na poziomie mitycznym została połączona z ciemnością. Zintegrowanie tego archetypu, podobnie jak mityczna podróż w ciemności, oznacza drogę do całkowitości i odrodzenia z nowymi zasobami.

6. Prokopiuk J., *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w *C.G. Jung Archetypy i symbole*, s. 24

7. Tamże

8. Tamże

3.3. LĘK PRZED CIEMNOŚCIĄ

Jak wykazałam w podrozdziale związanym z fizjologią, choć człowiek potrzebuje ciemności na poziomie biologicznym, dość powszechnym zjawiskiem w naszym kręgu kulturowym jest lęk przed ciemnością. Może mieć on podłoże atawistyczne (gdy w czasach prehistorycznych w ciemności pojawiało się zagrożenie w postaci dzikich zwierząt, a także, przez wiele wieków aż do dzisiaj – innego człowieka lub grupy ludzi atakujących „pod osłoną nocy”), jednak niewątpliwie został on wzmocniony przez przekaz kulturowy i religijny. Jak wspomniałam na początku tego rozdziału, ciemność została utożsamiona z „mocami zła”, miejscem zamieszkania diabła. „W zachodnim myśleniu światło kojarzone było z prawdą, wiedzą i zdolnością widzenia. Światło oznaczało życie i dobro, ciemność zaś – śmierć i zło.”⁹

Lęk przed ciemnością często pojawia się u dzieci i ma on charakter rozwojowy. W trakcie tego procesu dziecko uczy się, jak radzić sobie z odczuwaniem lęku – można powiedzieć, że jest to swego rodzaju inicjacja. Wiek, w którym lęk jest zazwyczaj najbardziej intensywny, to siedem i dziesięć lat. Po tym czasie lęk powinien przeminąć. Jeśli pozostaje, można w tym dostrzec pewne zaburzenie – nyktofobię, czyli patologiczny lęk przed ciemnością.

Na temat nyktofobii rozmawiałam w grudniu 2019 roku dr Ewą Pragłowską z Uniwersytetu SWPS w Sopocie. Fobia pojawia się w sytuacji skojarzenia neutralnego bodźca (w tym wypadku ciemności) ze wzbudzeniem układu nerwowego połączonym z poczuciem zagrożenia. W procesie leczenia dr Pragłowska stosuje terapię behawioralną połączoną z edukacją. Ważne jest rozpoznanie znaczenia, jakie nadane zostało ciemności oraz terapia ekspozycyjna, opierająca się na subiektywnej

skali dyskomfortu. Pacjent przechodzi przez proces habituacji, stopniowego przechodzenia przez skale natężenia ciemności w przestrzeni. W naszej rozmowie poruszyłam również wątek potencjalnego projektu instalacji wspomagającej terapię. Ustaliśmy, że powinna być wyposażona w ściemniacz (regulacja natężenia światła) i możliwość przyjęcia pozycji stojącej lub siedzącej. Istotne byłoby także zapewnienie miejsca dla osoby towarzyszącej, szczególnie w wypadku terapii dziecka. Zdaniem dr Pragłowskiej taka instalacja mogłaby pomóc 70-80% pacjentów. Przez pewien okres rozważałam ten kierunek projektowy oraz podjęłam kilka prób, jednak temat *sacrum* jest na tyle istotny dla mojej pracy, że zdecydowałam się na jego kontynuację, pozostawiając temat terapii nyktofobii na inny czas.

9. Sandberg S., *Ciemność. W obronie mroku*, tłum. Joanna Barbara Bernat, Wydawnictwo Mova, Białystok 2019, s.27

4. CIEMNOŚĆ I ŚWIATŁO W ARCHITEKTURZE

Z perspektywy ziemskiej obserwatorce nocnego nieba, niestety nigdy nie było mi dane zobaczyć Drogi Mlecznej. Luna świetlna, zasłaniająca widok gwiazd, który znali nasi przodkowie, to efekt oświetlania przestrzeni osiedlania się i pracy ludzi na ogromną skalę. Zjawisko to zyskało nazwę *light pollution* – zanieczyszczenie światłem. Nie tylko uniemożliwia ono ujrzenie rozgwieżdżonego nieba, którego obserwacja pomaga w orientacji przestrzennej, jak i inspiruje do różnego rodzaju twórczości oraz szerokiego pola refleksji, ale również zaburza funkcjonowanie zwierząt i roślin. Drzewa wyeksponowane na światło lamp ulicznych mają zakłócony rytm zrzucania i wypuszczania liści, jak i są rzadziej zapylane od drzew rosnących w miejscach, gdzie dociera ciemność nocy. *Light pollution* mocno odbija się na życiu owadów – ich trybie zapylania roślin oraz rozmnażaniu. Migrujące ptaki tracą orientację na swoich corocznych trasach, a wykluwające się żółwie morskie mają problem w dotarciu do morza przez światła nadmorskich miast i platform wiertniczych.¹

Rytmy dobowe ludzi i innych istot żyjących, dostosowanych do naturalnych cykli światła i ciemności, podlegają zakłóceniu w wyniku nadmiernego oświetlenia wielu ludzkich siedlisk. „Badanie z 2016 roku pokazuje, że ludzie żyjący w środowisku o dużym zanieczyszczeniu świetlnym chodzą spać i budzą się później niż ludzie żyjący w ciemniejszych rejonach Ziemi.

1. Sandberg S., *Ciemność. W obronie mroku*, tłum. Joanna Barbara Bernat, Wydawnictwo Mova, Białystok 2019, s. 122–123

I do tego śpią krócej, są bardziej zmęczeni w dzień i mniej zadowoleni z jakości swojego snu.”² Do zwiększenia zanieczyszczenia świetlnego mocno przyczyniły się ekrany oraz latarnie ledowe, które świecą z dużo większą mocą niż tradycyjne lampy sodowe i rtęciówki, jak i cechują się znacznie większą ilością niebieskiego spektrum, najbardziej zaburzającego wydzielanie melatoniny.

Oświetlenie miejskie jest praktyczne z punktu widzenia bezpieczeństwa i trybu funkcjonowania ludzi do późnych godzin wieczornych, choć ma to swoją cenę. Aby powrócić do zdrowego snu i odzyskania rytmu dobowego, warto poszukać rozwiązań. Jednym z nich może być automatyczne przyciemnianie latarni, gdy ulica jest pusta, osłony kierujące padanie światła wyłącznie w dół, jak i kontrola ilości światła ledowych o niebieskim spektrum. W ten sposób możemy sobie poradzić z nadmiernym oświetleniem wewnątrz miejskich, a jak sytuacja wygląda we wnętrzach budynków?

Aby wyciągnąć stosowne wnioski, w pierwszej kolejności należy przyjrzeć się trybowi życia współczesnego człowieka. Przy dominującej obecnie pracy w biurach (w tym tak zwanych domowych, które bardzo często jest po prostu biurkiem w pomieszczeniu o innych funkcjach) oraz fabrykach, znaczną większość doby spędzamy we wnętrzach.³ Różni się to znacząco od czasów preindustrialnych, kiedy rytm życia był silnie połączony z wędrówką słońca po nieboskłonie i dużo częściej przebywano na zewnątrz w trakcie dnia. Aby porównać te dwa style życia, można przyjrzeć się codziennej rutynie amiszów, tak jak zrobiła to Linda Geddes w swojej pracy „*W pogoni za słońcem*”. Amisze nie podłączają swoich domostw do sieci elektrycznej, w związku z czym nie oświetlają swoich wnętrz

2. Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019, s.74

3. W krajach zachodnich ludzie spędzają w pomieszczeniach średnio 90 procent dnia. Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019, s. 83

inaczej, niż poprzez świece, lampy gazowe czy naftowe. Z tego powodu pewnym paradoksem może się wydawać, że dobowe natężenie luksów, z którym kontakt mają amisy, jest siedmiokrotnie większe, niż przeciętnego Brytyjczyka.⁴ Wynika to z wielu godzin spędzanych na zewnątrz – w zależności od pogody i pory roku, natężenie naturalnego światła dziennego można mierzyć w tysiącach luksów, z kolei w biurach – w setkach, między 100 do 300 luksów. W związku z powszechnym, wielogodzinnym trybem pracy w pomieszczeniach, tworzenie dużych przeszkleń w budynkach biurowych jest uzasadnione. Dostarczenie odpowiedniej ilości światła w ciągu dnia i kontakt z ciemnością wieczorem i w nocy zapobiega spłaszczeniu rytmów dobowych, także poza zadbaniem o jakość i moc oświetlenia miejsc pracy dziennej, w godzinach wieczornych należy zmniejszyć ekspozycję na światło i korzystać z jego źródeł o barwie ciepłej. Czas nocy z kolei powinien mijać w całkowitej ciemności, której uzyskanie często – również we wnętrzach – utrudnia zanieczyszczenie światłem, dostające się przez okna. Architektura opiera się na relacji materia-otwór, w związku z czym żółta łuna nocnego oświetlenia będzie wpływać na trudność w uzyskaniu ciemności w pomieszczeniach. Technologia pozwala na uzyskanie coraz większych tafli szkła w budynkach; to niewątpliwy walor w kwestii korzystania z energii cieplnej, jednak przeszklenia nie stanowią naturalnej bariery od prześwietlenia oraz przegrzewania się budynków światłem słonecznym, co może oznaczać konieczność korzystania z klimatyzacji w celu uzyskania komfortowej temperatury w ciepłe i słoneczne dni. Warto też przypomnieć o zanikającym od czasów modernizmu okapie dachowym, który jest nieodłącznym elementem np. tradycyjnej architektury japońskiej. Mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni przykładają dużą wagę do tego, aby światło wpadające do wnętrza nie było agresywne.

4. Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019, s. 84

W tym celu stosują również częściowo transparentny papier wypełniający otwory przesuwanych ekranów *shoji*: „I nic – według nas – nie dodaje urody bardziej naszym domom jak owo niebezpośrednie, tępe światło.”⁵ Poza – w dużym stopniu względną oraz uwarunkowaną kulturowo – kwestią estetyki, bezpośrednio wnikanie światła w nowoczesnych i współczesnych budynkach może zaburzać funkcjonowanie człowieka poprzez męczące dla wzroku prześwietlenie lub nadmierne rozjaśnianie pomieszczeń sypialnianych o świecie (szczególnie okien orientowanych na wschód) w letnim okresie krótkiej nocy. Gdy mieszkaniec takiej architektury zapragnie spać przy otwartym oknie, nawet zasłony czy rolety typu *blackout* (zaciemniające) mogą nie spełnić swej roli. Podstawowym założeniem zwiększenia nasłonecznienia wewnątrz były kwestie higieniczne, jednak ich doświetlenie pozbawione refleksji nad tym, o jakiej porze dnia będzie wnikać do nich bezpośrednie światło słoneczne i jak to wpłynie na ich przegrzanie i prześwietlenie zdecydowanie nie służy ich użytkownikom. Biorąc również pod uwagę tendencję współczesnego zachodniego człowieka do przedłużania dnia sztucznym oświetleniem do coraz późniejszych godzin wieczornych, można zobaczyć, jak coraz bardziej nieobecna staje się ciemność w życiu mieszkańców miast. Jak zauważa Tanizaki, „ze światła korzystamy dziś nie tylko po to, by wygodnie nam było czytać, pisać lub szyć, ile by możliwie z każdego zakątka przegnać cień.”⁶ Mit złej ciemności, nastawienie na efektywność i percepcję wzrokową, brak wiedzy o tym, jak ciemność jest potrzebna człowiekowi – to wszystko sprawia, że w praktyce, świadomie lub nie, uciekamy od niej.

5. Tanizaki J., *Pochwała cienia*, tłum. Henryk Lipszyc, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 40

6. Tamże, s. 70

4.1. BEZPIECZNA CIEMNOŚĆ WE WNEŹRZACH

W miastach i dużych skupiskach ludzkich bezpieczeństwo ma być nam zapewnione poprzez kontrolę: monitoring, sterylizację otoczenia, sztuczne oświetlenie w godzinach nocnych i wieczornych. Te rozwiązania mogą być skuteczne pod kątem ochrony przed przestępczością oraz higieny wobec kontaktu z dużą ilością nieznanymi osobami, jednak nijak się mają do poczucia bezpieczeństwa wynikającego z funkcjonowania ludzkiego układu nerwowego. Do jego regulacji potrzebujemy w pierwszej kolejności odciążenia od nadmiaru bodźców, do czego nadmierna stymulacja zmysłu wzroku poprzez prześwietlenie środowiska człowieka i wszechobecność ekranów i informacji z nich płynących niewątpliwie się przyczynia. Podobny wpływ ma kakofonia dźwięków generowanych przez sygnały, informatory, samochody i wszelki nadmiar odgłosów o innym pochodzeniu niż naturalnym.

Warunki zapewniające prywatność w obrębie przestrzeni przebywania człowieka także stanowią o poczuciu bezpieczeństwa. W „*Oczach skóry*” Juhani Pallasmaa przywołuje słowa architekta Luisa Barragana odnośnie modernistycznej tendencji do tworzenia coraz większych przeszkleń: „[...] pozbawiają one budynków poczucia intymności, efektu cienia i atmosfery. Architekci na całym świecie popełnili błąd, ustalając proporcje, które przypisali dużym oknom i przestrzeniom otwierającym się na zewnątrz. [...] Utraciliśmy poczucie intymności życia i zostaliśmy zmuszeni do tego, aby wieść życie publiczne, znacznie oddaleni od domu.”⁷ Odnośnie wnętrz publicznych, według Pallasmy byłyby dużo przyjemniejsze, gdyby oświetlenie było mniej intensywne i równomierne. Jako przykład podaje salę obrad ratusza SÄynätsalo

7. Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s.59

Alvara Aalto, porównując je do „ciemnego łona”, które „odtworza mistyczne i mitologiczne poczucie wspólnoty; ciemność wytwarza poczucie solidarności i wzmacnia siłę słowa mówionego.”⁸

Na podstawie rozmów z rówieśnikami dla mojego pokolenia swego rodzaju archetypicznym obrazem „przytulności” jest mieszkanie babci i dziadka. Działa ono zwykle kojąco na nasze zmysły: znajduje się w nim wiele tkanin – dywany, zasłony, firanki oraz serwetki często umieszczane nie tylko na stole, ale też innych meblach nie tylko działają nie tylko na zmysł dotyku, ale także pochłaniają dźwięki, tworząc kojącą dla ucha akustykę. Hodowane przez babcię rośliny doniczkowe, obecnie przeżywające swój renesans także we wnętrzach mieszkalnych młodych ludzi, zapewniają kontakt z kojącą zielenią i naturą i wpływają na odpowiednią jakość i wilgotność powietrza.⁹ W powietrzu unosi się zapach świeżo upieczonego ciasta, przygotowanego dla wnuków. Co nie mniej ważne, dziadkowie witają nas w atmosferze miłości i akceptacji, nie stroniąc od dotyku i gotowi uraczyć kubkiem ciepłej herbaty.¹⁰ Powyższy opis nie odnosi się bezpośrednio do ciemności, ale pozwala odczuć jak poczucie bezpieczeństwa buduje się za pomocą innych zmysłów i może nakierować na jego stworzenie przy braku światła.

Jako elementy mogące wpływać na kształtowanie poczucia bezpieczeństwa w ciemności pełnej lub częściowej do wzięcia pod uwagę przez projektanta uwzględniłabym:

8. Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s.59
9. Według badań obecność roślin we wnętrzach wpływa na obniżenie poziomu stresu oraz wzrost uważności i kreatywności. Jurga J., *Szałas na hałas. O tworzeniu poczucia bezpieczeństwa za pomocą zmysłów w domu, przestrzeni i Kosmosie*, Wydawnictwo Nieśpieszne, Kraków 2022, s.76
10. Ponad 75-letnie badanie prowadzone przez Harvard University potwierdza, że podstawowym warunkiem dla poczucia szczęścia, bezpieczeństwa oraz dobrego zdrowia są dobre bliskie relacje z innymi. Robert Waldinger, *What makes a good life? Lessons from the longest study on happiness*, https://www.ted.com/talks/robert_waldinger_what_makes_a_good_life_lessons_from_the_longest_study_on_happiness, dostęp 1.07.2022

- A. ergonomię – czy poruszanie się nie powoduje obijania się o kanty, czy nie jest problematyczne ze względu na nieprzemyślany układ funkcjonalny wnętrza;
- B. zadbanie o poczucie prywatności poprzez możliwość zakrycia otworów odsłaniających na zewnątrz (i tym samym o ciemność w nocy poprzez odizolowanie od miejskich świateł);
- C. zwrócenie uwagi na to, czy materiały wykończeniowe są przyjemne w dotyku, czy odnoszą się do kojącej człowieka naturalności oraz w jakim stopniu pochłaniają lub odbijają światło; unikanie nadmiaru odbić i połysków, które mogą powodować dezorientację oraz budować wielokrotność niematerialnych planów;
- D. zadbanie o akustykę za pomocą pochłaniających dźwięki materiałów. W wypadku niepokoju związanym z przebywaniem w ciemności delikatne sączenie się ulubionej muzyki może obniżyć lęk;
- E. zaprojektowanie scen świetlnych dostosowywanych do pory dnia. Sposobem dążenia do tego może być uwzględnianie różnego typu źródeł światła – bezpośredniego, pośredniego (odbitego) i rozproszonego oraz odpowiednie użycie faktur w zależności od ich stopnia odbijania lub pochłaniania światła. Sterowanie za pomocą ściemniacza pozwala na regulację natężenia, dostosowując je do cyklu dobowego. Wieczorami należy zadbać o światło o barwie cieplej; żywy ogień w postaci świec czy kominka może mieć dodatkową funkcję budowania poczucia bezpieczeństwa, odnosząc się do gromadzenia wspólnoty przy ogniu już od początków ludzkich dziejów;
- F. zadbanie o jakość powietrza we wnętrzu (zmysł węchu jest bardzo atawistyczne powiązany z poczuciem bezpieczeństwa – odpycha lub przyczynia się do odczuwania przyjemności; w wypadku wycucia np. zapachu szkodliwej dla nas pleśni może się wiązać

z dużym dyskomfortem); podstawa to właściwa wilgotność. Dobry wpływ na samopoczucie ma zapach ulubionego jedzenia, pomocne mogą być także olejki eteryczne, np. o funkcjach relaksujących czy ułatwiających zasypianie.

Jun”ichirō Tanizaki poetycko opisuje, jak spójne jest jego wielozmysłowe doświadczenie posiłku z ciemnością japońskich wnętrz: „A kiedy yōkan podaje się na deserowej tacce z laki, gdzie pogrążone w mroku nie odróżnia się barwą od barwy naczynia, tym bardziej skłania do medytacji. Wkładamy sobie do ust coś chłodnego, gładkiego i mamy wrażenie, że to ciemność pokoju zamieniła się w słodką bryłkę i rozplywa się na czubku języka.”¹¹

11. Tanizaki J., *Pochwała cienia*, tłum. Henryk Lipszyc, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s.36

*DROGA DO
OSWOJENIA*

1. POCZUCIE BEZPIECZEŃSTWA

Oswajanie to proces, którego celem jest uzyskanie poczucia bezpieczeństwa względem kogoś lub czegoś. Obniżanie poziomu lęku odbywa się przez doświadczanie – do którego potrzebujemy ciała. Przykładowo, nie oswoimy dzikiego zwierzęcia tylko poprzez umysłową koncepcję – aby to zrobić, konieczne jest regularne przebywanie z nim oraz stopniowe przyzwyczajanie go do swojej obecności i coraz większej bliskości. Podobnie wygląda sytuacja ze wspomnianą w poprzednim rozdziale terapią nyktofobii – wymaga ona cielesnej ekspozycji na etapowo rosnący poziom ciemności. Doświadczenie bezpieczeństwa w takich warunkach „aktualizuje” reakcję ciała na narastający mrok, który wcześniej był zwiastunem zagrożenia.

Jednym ze zmysłów, które pozwalają na odbieranie bodźców w ciemności, jest dotyk. Zmysł ten rozwija się jako pierwszy w życiu płodowym i w głównym stopniu odpowiada za poczucie bezpieczeństwa, zarówno u noworodków i starszych dzieci, jak i dorosłych. Co więcej – czucie własnego ciała za sprawą zmysłu dotyku buduje świadomość istnienia. Składa się na to interocepcja (zdolność odczuwania ogólnego stanu organizmu – ruchy organów i mięśni, ból), eksterocepcja (czucie powierzchniowe) i propriocepcja (czucie ułożenia części ciała względem siebie). Nawet słuch jest formą percepcji dotykowej.¹ Wzrok, smak, węch, słuch – wszystkie te zmysły stanowią poszerzenie możliwości percepcyjnych, jednak dla

człowieka możliwe jest przeżycie bez nich. Inaczej sytuacja wygląda ze zmysłem dotyku, którego poprawne funkcjonowanie wręcz decyduje o przeżyciu. Stymulacja dotykowa stanowi bodziec już na etapie życia płodowego poprzez rozwój lanugo – włosów pokrywających prawie całe ciało, których receptory np. w wyniku ruchu wód płodowych przesyłają impulsy do mózgu, stymulujące układ nerwowy do dalszego rozwoju. Po narodzinach dotyk (głównie matki) nadal przekazuje impulsy elektryczne, stymulujące proces wzrostu neuronów. Dotykowe poznanie świata odpowiada za rozwój układu motorycznego i sensorycznego, zdolności kognitywne i werbalne, a przede wszystkim daje sygnał o stałej opiece, we wczesnym życiu dziecięcym koniecznej do przeżycia. Jak pokazują smutne przypadki z domów dziecka, nawet nakarmione i zadbane niemowlęta umierały w wyniku deprivacji dotykowej² – nie otrzymując informacji, że żyją w opiekuńczej społeczności, która w warunkach naturalnych stanowiłaby o sensie przeżycia i dalszego rozwoju. W przypadku dzieci brak bliskości fizycznej powoduje nie tylko poczucie bycia nieakceptowanym, co znacząco odbija się na stanie psychicznym i stosunku do własnej cielesności nieraz do końca życia, ale także nieodwracalne deformacje mózgu i innych struktur organizmu, zaburzenia wzrostu i funkcjonowania układu immunologicznego. W mniej rozwiniętych społecznościach afrykańskich, azjatyckich czy amerykańskich (Ameryka Południowa), niemowlęta nieustannie przebywają przy matce za pomocą chust czy innego rodzaju przepasek. Tymczasem w zachodniej medycynie, zbudowanej na myśli filozoficznej faworyzującej zmysł wzroku i racjonalizm ponad instynktem, w XX wieku lekarze i behawioryści zalecali ograniczanie kontaktu fizycznego z dzieckiem do minimum, co skutkowało emocjonalnym i fizycznym zaburzeniem w rozwoju dziecka i jego relacji społecznych. Dla

1. Grunwald M., *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku*, tłum. Ewa Kowynia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 29

2. Grunwald M., *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku*, tłum. Ewa Kowynia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 44

dorosłych dotyk jest również jak lekarstwo – łagodzi stres i stany lękowe poprzez spowolnienie akcji serca, obniżenie ciśnienia i poziomu kortyzolu.

Zmysł dotyku, na którego składa się czucie własnego ciała, w życiu człowieka i innych ssaków buduje poczucie bezpieczeństwa. W dalszej części rozdziału przyjrę się, jak na relację z cielesnością traktowano w różnych ujęciach filozoficznych i jak wpływała na budowanie życia i przestrzeni. Choć połączenie z ciałem stanowi wrodzoną część ludzkiego życia, umiejętność odczytywanie jego sygnałów i instynktów może być pielęgnowane i rozwijane lub zagłuszane w zależności od kontekstu kulturowego.

2. RELACJA Z CIAŁEM W UJĘCIACH FILOZOFICZNYCH

2.1. CIAŁO W UJĘCIU DUALISTYCZNYM

Wyraźny dualizm ciała i duszy osadził się w filozofii europejskiej za sprawą Platona, którego myśl była następnie kontynuowana między innymi przez Arystotelesa, Kartezjusza i teologów chrześcijańskich. Platoński idealizm przedstawia duszę jako niezależną, oddzielną i doskonalszą od ciała, nieśmiertelną, mającą zdolność do poznania prawdy i idei, które niosą jej wyzwolenie. Poznanie zmysłowe znajduje się niżej w hierarchii, a ciało jest więzieniem dla duszy, która znalazła się w nim w wyniku grzechu. „Jeśli kto z nas pragnie kiedy poznać coś w sposób czysty, musi się od ciała wyzwolić i samą tylko duszą oglądać rzeczywistość samą.”¹ Pod tymi słowami Platona mógłby podpisać się św. Augustyn, dla którego ciało i zmysły są zbędne do posiącia wiedzy, czyli prawd wiecznych. Dla filozofa chrześcijańskiego dusza i ciało znajdują się wręcz w stanie rozdarcia, gdzie dusza dąży ku poznaniu Boga, a ciało poprzez żądze cielesne odciąga człowieka od złączonego z Bogiem świata idealnego. Według Augustyna to „...dusza, a nie ciało

1. Rogowska-Stangret M., *Ciało – poza innością i tożsamością*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 13

poznaje Boga”², a samą duszę człowiek zna lepiej niż swoje ciało. W średniowiecznych praktykach, szczególnie w życiu zakonnym, powszechna była asceza głównie w formie powstrzymywanie się od jedzenia i picia, a nawet umartwiania ciała poprzez chłosty, jako że „...możliwość rozwoju duchowego jest utrzymywana wraz z umartwiającą ciało wstrzeźliwością.”³

Kartezjusz, „ojciec nowożytnej filozofii”, kontynuuje dualistyczne zapatrywanie na duszę i ciało. Wprowadza skrajnie mechanistyczną interpretację ciała, nie wpływającego na duszę, „[...] której przymiotem jest tylko myślenie.”⁴ Jedynie własnej myśli możemy być pewni, podczas gdy doświadczenia zmysłowe są źródłem złudzeń. W kartezjanizmie wyraźnie widoczna jest relacja podmiot-przedmiot, gdzie rozumna dusza – „ja” stanowi podmiot, a ciało ma funkcję wyłącznie praktyczną, działa jak maszyna, automat, w którym „ja” mieszka.

Dualistyczna interpretacja człowieka i świata buduje liczne opozycje, które według Moniki Rogowskiej-Stangret „...nie są niewinne, nie służą jedynie podaniu charakterystyki świata, w którym żyjemy, wdziera się w nie bowiem wartościowanie, podlegają ocenie, na której podstawie ustalane są rozmaite normy [...] Jasność podziału umysł-ciało i jego hierarchizacja oraz ocena padły na podatny grunt ludzkiej skłonności do oceniania, wartościowania i stereotypizacji, które charakteryzuje życie jednostkowe i społeczne.”⁵

Trudno o poczucie bezpieczeństwa w stanie takiej obcości, a wręcz wrogości względem własnego ciała. Niemiecki filozof Gernot Bohme „...widzi owo wyobcowanie między innymi

-
2. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii T.1. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 198
 3. Starowieyski M., *Starożytne reguły zakonne*, Warszawa 1980, s. 243-244, w: *Ciało w praktykach religijnych i duchowych*, s. 75
 4. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii T.1. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 51
 5. Rogowska-Stangret M., *Ciało – poza innością i tożsamością*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 16-17

w tym, że sami nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie o to, co się z nami dzieje. Takiej odpowiedzi oczekujemy od specjalisty – lekarki, dietetyka, kosmetyczki, rehabilitanta itd. W tym sensie, podkreśla filozof, zdajemy się patrzeć na nasze ciała z zewnątrz, patrzymy na nie jak na jakieś organizmy, których nie doświadczamy bezpośrednio.”⁶

Dopiero wraz z fenomenologiczną filozofią Maurice Merleau-Ponty’ego, bliską spojrzeniu człowieka archaicznego, któremu świat „objawiał się”, cielesne poznanie uzyskało stabilny status w filozofii zachodniej. Merleau-Ponty wychodzi poza podmiotowo-przedmiotowe rozumienie relacji z ciałem poprzez wydobycie go ze sfery przedmiotowej. „Świadomość, by tak rzec, nie jest samotna – oddzielona od świata i innych, wprost przeciwnie: charakteryzuje ją zanurzenie w doświadczaniu świata i ciała; jest ucieleśniona i owego ucieleśnienia porzucić nie może: „Świadomość jest byciem przy rzeczy za pośrednictwem ciała.”⁷

2.2. CIAŁO W KULTURACH MITYCZNO-POETYCKICH

Kultury mityczno-poetyckie charakteryzuje brak typowej dla myślenia zachodniego relacji podmiot-przedmiot. Poznanie jest zawsze spotkaniem z drugą istotą i próbą zrozumienia jej; poprzez swoją obecność objawia się ona w swojej indywidualności. W przeciwieństwie do transcendentalizmu typowego dla myślenia dualistycznego, w immanentnym świecie kultur mityczno-poetyckich nie można wyciągnąć abstraktu z konkretnego. Konkretny przejawia się jako ciało, materia. Natura i człowiek nie są w opozycji, w związku z czym nie wymagają osobnych form

-
6. Rogowska-Stangret M., *Ciało – poza innością i tożsamością*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 16-17
 7. Tamże, s. 25

poznania, a działanie człowieka jest nakierowane na pielęgnowanie tego połączenia.

Według Gernota Bohme dla Greków żyjących w czasach antycznych wymiar sakralny odczuwany był poprzez ciało.⁸ Stawia tę tezę na podstawie analizy przestrzeni teatralnych oraz sposobu oddziaływania chóru na widzów. Nietzsche pisał, że chór był nośnikiem i przekaznikiem „mądrości dionizyjskiej”.⁹ Zanim chór stał się jedną z postaci teatralnych, pojawiał się także we wszystkich ceremoniach przejścia (narodziny, zaślubiny, śmierć), angażując uczestników zmysłowo (śpiewem, tańcem, rytmem, intonacją).

Ciało jako przekaznik doznań duchowych i łącznik człowieka z resztą świata było charakterystyczne dla kultur mityczno-poetyckich. Dobrym przykładem jest kultura minojska, w której misteryjny taniec stanowił wyraz dla ówczesnej duchowości. Minojczycy dzielili swoją subiektywność z resztą świata, który „[...] pojmowany był jako dynamiczna całość relacyjnych powiązań, człowiek zaś jako jedno z ogniw tej całości podległe oddziaływaniom pochodzącym z różnych jej poziomów.”¹⁰ W relacji z resztą świata poszukiwali przede wszystkim podobieństw, dzięki którym tworzyli z nim wspólny organizm. To, co zastane (natura, ciało), było świadectwem uczestnictwa w misterium życia i śmierci.

8. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 113

9. Tamże, s. 111

10. Tamże, s. 99

3. PERCEPCJA PRZESTRZENI

3.1. POJMOWANIE PRZESTRZENI W EUROPEJSKIEJ FILOZOFII

W okresie renesansu intensywnie rozwijała się refleksja odnośnie architektury. W tym czasie dużym powodzeniem cieszyła się myśl neoplatoników. Odrodzenie myśli platońskiej na początku XV wieku osadzało „prawdziwe piękno w idealnym świecie bytów duchowych, ponad światem materii”,¹ do którego dostęp miał umysł artysty. Koncepcja idealnego piękna ujawniała się za pomocą geometrycznego rysunku, na którego znaczenie wpłynęło również wysokie uznanie dla perspektywy linearnej. Odbiór piękna traktowany był jako bodziec intelektualny. Leone Battista Alberti pisał o rysunku architektonicznym: „Rysunek nie zdąza do naśladowania materii (...). Przy pomocy rozumu i doświadczenia wprowadza cały kształt budynku, niezależny od jakiegokolwiek materii. Nazwiemy więc rysunek projektem (preorinatione) powziętym przez umysł, składającym się z linii i kątów, kierowanym przez umysł i talent.”² Dla Albertiego projekt architektoniczny nie czerpie z występujących w naturze materialnych form, tylko jest wyrazem zdolności ludzkiego umysłu do matematycznego przedstawiania za pomocą prostych linii i kątów.

1. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 27

2. Tamże, s. 29-30

Rolę rysunku w architekturze umacnia filozofia Kartezjusza, dla którego poznanie umysłowe dokonuje się poprzez uczestniczenie w boskiej perspektywie; tym samym „rzut z góry” staje się karmiący dla „oka Umysłu”, które jest „[...] samotne, pojedyncze, patrzące nieruchomo i niezmiennie z jednego punktu widzenia. Jest to zarazem oko oderwane od jakichkolwiek związków z ciałem, patrzące chłodno, beznamiętnie, wyłącznie badawczo.”³

Chociaż takiej optyce przyjętej w obszarze projektowania, percepcji i roli człowieka w przestrzeni towarzyszyły później również inne, mocno utrwaliła się w tradycji architektonicznej. Sytuację w taki sposób rozpoznaje Magdalena Borowska: „Tradycyjne myślenie o architekturze opiera się na założeniu, że można „odczytać” znaczenia wpisane w architektoniczną przestrzeń przez architekta oraz ocenić wartość estetyczną dzieła architektonicznego z rysunku projektowego, bez wchodzenia w „jego przestrzeń”, bez dotykania jego ścian, bez poddawania się zmysłowemu oddziaływaniu „jego ciała”. Efektem poddania percepcji przestrzeni architektonicznej dominacji odcieleśnionego widzenia i kulturowym narzędziom jego reprezentacji (tj. np. rysunek perspektywiczny i aksonometryczny) jest redukcja przestrzeni architektonicznej do obrazów pojawiających się na siatkówce ludzkiego oka. Przestrzeń traci w tych obrazach właściwą sobie plastyczność; powierzchnie budynków stają się w nich płaskie, jednolite i nieme, giną niuanse oświetlenia i faktur (m.in. efekty nieprzejrzystości, transparentności i głębi), obiekty stają się wizualnymi, odcieleśnionymi przedstawieniami, które – jeżeli działają aktywizująco na odbiorcę – to wyłącznie na jego intelekt. [...]”

Gdy natomiast bezpośrednio doświadczamy architektury – gdy ją, w sensie nadanym temu słowu przez Merleau-Ponty’ego, „widzimy” – fizyczny wymiar jej istnienia dotyka

3. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 32

nas cielesnie. Gdy jesteśmy stosunkowo blisko czy wewnątrz jakiegoś obiektu percypujemy go całym ciałem, jednocześnie mięśniami, narządem słuchu, powonienia; odczuwamy jak budynek na nie działa, jak pobudza nas do ruchu w określonym kierunku bądź zatrzymuje.”⁴

3.2. PERCEPCJA PRZESTRZENI W KULTURACH MITYCZNO- POETYCKICH

W badaniach przestrzeni architektonicznych w kulturach mityczno-poetyckich koncentruję się na architekturze minojskiej ze względu na jej wysoki poziom zaawansowania, obfitość źródeł w postaci dobrze zachowanych odkryć archeologicznych i opracowań oraz centralnej dla kultury Minojczyków postaci Bogini. W kolejnym rozdziale podejmuję analizę zespołu świątynno-pałacowego w Knossos, a w tej części pracy chciałabym zarysować ogólny stosunek do tworzenia i percepcji przestrzeni kultury minojskiej.

Założenia minojskie w swojej strukturze wydają się naśladować naturalny kreteński krajobraz w sensie „...dynamicznych procesów zachodzących w naturze i zasad nimi rządzących.”⁵ Kultura polegająca na pielęgnowaniu zależności istniejących w świecie odzwierciedlała to podejście w architekturze. Dynamika i rytmiczność układów, form i dekoracji nawiązuje do nieustannej zmienności w naturze. Nikolaos Platon, badacz sztuki minojskiej, pisze o jej twórcach: „Stworzyli oni kulturę, której cechą charakterystyczną było umiłowanie życia i przyrody, oraz sztukę przesyconą wdziękiem i elegancją. [...] Ich dominującą cechą

4. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 96-97

5. Tamże, s. 102

jest ruch: postacie poruszają się z czarowną elegancją, linie dekoracyjnych rysunków wiją się i skręcają. Nawet kompozycje architektoniczne, z całym bogactwem swych form i kombinacji, przeniknięte są nieustannym ruchem. Sztuka zdominowana jest przez konwencje, ale jednocześnie sprawia wrażenie naturalistycznej. Tajemnicze życie przyrody odsłania się przed nami w ludzkiej twórczości, która przydaje mu osobliwego uroku i czaru. Wszystkie te dzieła grają ku nam tonami hymnu do natury jako bogini. To hymn radości i życia.”

Czerpanie z otaczającego krajobrazu w tworzeniu architektury może mieć również wpływ na ogólne poczucie bezpieczeństwa i osadzenia w przestrzeni jej użytkowników. Badania nad antropologią architektury wykazały, że pominięcie w procesie projektowym takich czynników jak terytorializm, przywiązanie do miejsca urodzenia, podział na „swoich” i „obcych”, sakralny aspekt środowiska i życia ludzkiego, proksemika, ergonomia i harmonijne „zgranie” obiektu z naturalnym otoczeniem,⁶ skutkuje uczuciem strachu i zmęczenia, a nawet zachowaniami patologicznymi i przestępczymi.⁷ Architektura minojska niewątpliwie przedstawia spójność z krajobrazem i odczuwaniem sacrum.

3.3. WIELOZMYŚLOWY ODBIÓR ARCHITEKTURY

Przebywanie w obrębie tworu architektonicznego jest doświadczeniem wielozmysłowym. Widzimy, jak światło i cień układają się na przegrodach przestrzennych, jakie zastosowano materiały i jakie są ich kolory. Słyszymy, jaki dźwięk wydają nasze kroki na posadzce. Dotykamy klamek, tekstur i opieramy się o ściany,

6. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 55

7. Tamże, s. 54

filary czy meble. Każda przestrzeń ma swój zapach, którego odbiór jest też znacząco skojarzony ze zmysłem smaku.

Od epoki renesansu szczególną waloryzacją w świecie architektury cieszy się zmysł wzroku kosztem uwzględniania innych zmysłów w procesie projektowym. Nie tylko wpływa to na zubożenie doświadczenia odbioru przestrzeni, ale także na poczucie bezpieczeństwa. Jak pisze Augustyn Bańka: „Przeźrenie dotykowa ma istotne znaczenie z punktu widzenia poczucia bezpieczeństwa. Przestrzeń odbierana zmysłem dotyku uważana jest za przestrzeń o wiele bardziej przyjazną człowiekowi niż przestrzeń wizualna. Poczucie bezpieczeństwa wzmacnia w szczególności dotyk aktywny. Faktura jest jednym z najważniejszych elementów środowiska, ponieważ pamięć dotykowa opiera się na najbardziej osobiście doświadczanych wrażeniach zmysłowych.”⁸ Ze względu na przebywanie wśród naturalnych materiałów od początków dziejów ludzkości, nasze oko przyzwyczajone jest do załamania na fakturze, jak np. na drewnie czy kamieniu. Współczesna architektura często cechuje się użyciem sztucznych materiałów, jednolitych i niewrażliwych na upływ czasu, które powodują dysonans percepcyjny oraz „... sprawiają, że odczuwamy w bezpośrednim kontakcie z nimi męczącą monotonię, znaczeniową pustkę, brak.”⁹

W badaniu ciemności naturalnym moim krokiem jest zwrócenie się w stronę wielozmysłowej percepcji. Ze względu na ograniczenie bodźców wizualnych, odbiór przestrzeni poprzez resztę zmysłów wyostrowa się. Odbieramy wtedy przestrzeń przede wszystkim słuchem, dotykiem, węchem. Wielkim orędownikiem wielozmysłowości w architekturze jest Juhani Pallasmaa. Jego zdaniem „dotyk integruje doświadczanie świata i nas samych.” Pallasmaa powołuje się na słowa Davida Michaela Levina o „wid-

8. Bańka A., *Spoleczna psychologia środowiskowa*, Wyd. Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2002, s. 150

9. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 97

mie rządów patriarchalnych”,¹⁰ mówiących o „woli władzy we wzroku” i jego tendencji do „chwytania i zatrzymywania, do urzeczowienia i ujmowania w całość; skłonność do tego, aby dominować, zabezpieczać i kontrolować.”¹¹ Architekt zauważa ważną rolę cienia i ciemności w architekturze; skłania do medytacji, poczucia bezpieczeństwa i intymności, „odtworza mistyczne i mitologiczne poczucie wspólnoty.”¹²

Redukcjonizm sensoryczny wiąże się z tendencją do mechanistycznego spojrzenia na człowieka i jego otoczenie – np. pozbawiony cech indywidualnych Modułów i modernistyczna „maszyna do mieszkania” – oraz wyabstrahowania z materii. „Dominacja wzroku i stłumienie pozostałych zmysłów popycha nas w stronę wyłączenia, izolacji i powierzchowności. Sztuka oka z pewnością wytworzyła narzucające się i dające do myślenia konstrukcje, ale bynajmniej nie ułatwiła człowiekowi zakorzenienia się w świecie.”¹³ Obecnie dzięki teorii i praktyce takich współczesnych architektów jak Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor czy Steven Holl możemy mówić o dowartościowaniu roli *aisthesis* w architekturze.

10. Pallasmaa J. *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 24

11. Tamże, s. 25

12. Tamże, s. 59

13. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 97, s. 26

4. ZMYSŁY W PROCESIE PROJEKTOWYM

4.1. *MĒTIS*

Mētis to rodzaj wiedzy odnoszącej się do wielopostaciowej, zmiennej rzeczywistości. W ramach filozofii zachodniej dążącej do prawdy niezmiennej i stałej *mētis* nie została uznana jako narzędzie poznawcze. Jej odrzucenie przez Arystotelesa jako wiedzy asystemowej jest poniekąd odzwierciedleniem niskiej waloryzacji działania zmysłów. Arystoteles wprowadził hierarchiczny podział na wiedzę teoretyczną i praktyczną, stawiając tę pierwszą ponad drugą. *Mētis* wymyka się uniwersalizacji poprzez swoją skłonność do pracy ze zmianą, przez co jest przydatna w działaniach rzemieślniczych, które wymagają dialogu z podlegającym transformacji materiałem.

„*Mētis* bywa także interpretowana jako wiedza kobiet: kuchenne mądrości i babcine sposoby, niedostrzegalne z zewnątrz domowe zabiegi zapewniające trwanie i fizyczne funkcjonowanie najbardziej materialnych poziomów codzienności – niezwykle cenny przedmiot ustnego i ucieleśnionego przekazu. Zawsze doraźna, zmienna, nieustrukturowana logicznie, osadzona w ciele i jego zmysłach. W przytoczonej uwadze Elkinsa na temat ceramiki doświadczenie chwytu, dotyku i widzenia jest irracjonalne, ponieważ stosuje on nowoczesną, dualistyczną ontologię ciała i umysłu. Oczywiście w tym ujęciu *mētis* nie jest racjonalna – Arystoteles pominął ją na swej liście cnót duszy rozumnej. Niemniej wymaga ona często bardzo skomplikowanych kalkulacji i w żaden sposób nie można jej odmówić intencjonalności. Nowoczesny dualizm utrudnia zrozumienie sposobu funkcjonowania *mētis* dlatego, że kalkulującej racjonalności

przeciwstawia emocjonalną impulsywność. Tymczasem garn-carz zmieniający nacisk jednej z dłoni na centrowaną glinę nie działa ani pod wpływem impulsu ani na podstawie racjonalnej kalkulacji. Działa dzięki uważności.”¹

Wiedza mētyczna zawsze osadzona jest w kontekście, za-pisana w ciele, w jednostkowym doświadczeniu, nie podlega abstrakcji. Wymaga nie tylko elastyczności i uważności na zmienną rzeczywistość, ale też sprytu, by tę zmianę ułaskawić lub przegonić. Mētis (Metyda) była pierwszą żoną Zeusa, która poradziła mu, by podał Kronosowi środek na wymioty, gdy ten połknął jego rodzeństwo. „Mētis oznacza spryt i przemyślność, zdolność błyskawicznej reakcji na zmieniający się układ sił.”² W odniesieniu tych cech do pracy z ceramiką badaczka mētis w kontekście rzemiosła i designu Ewa Klekot pisze: „Przemiana płynnego czy elastycznego surowca w trwałą formę naczynia to właśnie sytuacja, w której wieloraka, zmienna rzeczywistość ulega temu, kto potrafi poddać ją swej kontroli, zamykając w granicach jednej, nieziennej formy, a dzięki temu sam jest od niej bardziej wielopostaciowy i ruchliwy. To z jednej strony podstawy ontologii w postaci wzajemnych relacji bytu i stawania się, a z drugiej niepoddające się językowej abstrakcji działania garn-carza, któremu ucieleśniona wiedza pozwala nie tylko wyczuć skłonność materiału, ale także go przechytrzyć.”³

4.2. DESIGN HAPTYCZNY

Design haptyczny poszukuje metodologii projektowej, która wychodzi poza skupiony na zmyśle wzroku paradygmat produktu przede wszystkim atrakcyjnego wizualnie i dąży do pozytywnie

1. Klekot E., *Metis – wiedza asystemowa*, https://journals.openedition.org/td/847?fbclid=I-wARoVNxxenuypzGJ7aAsxeJYDnbGsTiKO36goZeXbmUfMJQhOPDPFWutjs_o
2. Tamże
3. Tamże

odbieranych doświadczeń dotykowych. Niemieckie laboratorium „Haptik”, prowadzące badania nad zmysłem dotyku, opracowało aspekty konieczne do wzięcia pod uwagę przy procesie projek-towym. Należą do nich:

- A. Bezpieczeństwo obsługi – wykluczenie potencjalnych źródeł zagrożenia podczas używania produktu, np. mechanizm, który może zmiażdżyć palec.
- B. Proces obsługi – dopasowanie cech cząstkowych przedmiotu (waga, wielkość, siła operacyjna itd.) do umiejętności manualnych i potrzeb grupy docelowej (otoczenia).
- C. Ochrona obsługi – dążenie do eliminacji aspektów, które mogą źle wpłynąć na samopoczucie lub zdrowie – np. wibracje podczas działania urządzenia, mogące uszkodzić wrażliwość dłoni.
- D. Komfort obsługi – możliwość personalizacji cech produk-tu dla wygody korzystania z niego – np. regulacja wysokości i kątów nachylenia w fotelu.
- E. Jakość obsługi – polega głównie na doborze materiałów, które cechuje trwałość, mniejsza podatność na uszkodzenia, jak również o strukturach wskazują-cych na ręczne, wysokiej jakości rzemiosło.
- F. Serwisowanie – dążenie do optymalizacji procesu monta-żu, pielęgnacji, konserwacji i naprawy urządzenia zarówno przez użytkownika, jak i personel.
- G. Haptyczne aspekty marki – polegają przede wszystkim na rozpoznawalności produktu na podstawie zmysłu dotyku, np. bazując wyłącznie na kształcie słoika.⁴

Takie podejście przybliży do uzyskania produktu odpowiadają-cego na potrzeby i możliwości ludzkiego zmysłu dotyku. Dzięki analizie haptycznej producenci rzadziej bazują na iluzji wzro-

4. Grunwald M., *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku*, tłum. Ewa Kowynia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 164

kowej, jaką może być np. powleczenie plastiku folią imitującą metal i pragną zapewnić większą satysfakcję wynikającą z ich użytkowania – gdy dłonie wyczuwają realność materiału, a naturalny odruch harmonizuje ze sposobem obsługi.

4.3. SOMAESTHETIC INTERACTION DESIGN

Somaesthetic interaction design to termin stworzony przez Kristinę Hook, profesorkę pracowni Interaction Design na Royal Institute of Technology w Sztokholmie. Metoda opiera się na somaestetyce Richarda Shustermana, którą on sam definiuje jako „krytyczne i melioracyjne badanie doświadczenia, gdzie ciało traktowane jest jako ośrodek zmysłowo-estetycznego wartościowania (*aisthesis*) i twórczej autokreacji.”⁵ Shusterman odnosi się do świata starożytnej Grecji, gdzie ciało było siedzibą „niosącej znaczenie ekspresji estetycznej”, „miejscem skoncentrowanych uczuć estetycznych.” Istotnym celem proponowanych przez niego somaestetycznych ćwiczeń (np. skanowanie ciała – koncentrowanie uwagi na poszczególnych częściach ciała) jest poszerzanie empatii względem siebie i innych poprzez głębsze odczuwanie.

Podejście Hook także koncentruje się na poszerzaniu doświadczenia cielesnego, z tymże z uwzględnieniem interakcji z technologią. Bardzo dynamicznie rozwijający się świat technologiczny przemawia głównie do naszego zmysłu wzroku. Poprzez ekrany komputerów, telefonów i tabletów nasze oczy odbierają ilość informacji, symboli i wszelkiego rodzaju bodźców wzrokowych, które nierzadko znacznie przekraczają możliwości mózgu do ich przetworzenia. Nadmiar znaków i obrazów przy zaniku realnego

doświadczenia sprzyja budowaniu iluzji i wyłącznie umysłowych koncepcji na temat świata i konkretnych użytkowników świata cyfrowego. Także projektowanie często odbywa się poprzez płaskie, cyfrowe *moodboardy*, stanowiące zbiór obrazów znalezionych w Internecie. Niesie to ryzyko spłaszczenia twórczości do powielania tych samych rozwiązań w nieco innych konfiguracjach kompozycyjnych. W *somaesthetic interaction design* widzę możliwość wyjścia poza taki schemat i uwzględnienie doświadczenia wielozmysłowego także w obrębie technologii. Czerpiąc z metod Shustermana, przed procesem projektowym Hook zaprasza do skanowania ciała. Celem tego ćwiczenia jest zwiększenie uważności na własne samopoczucie i osadzenie w ciele, by projektowanie nie odbywało się wyłącznie drogą koncepcji umysłowej. Innymi metodami opisanymi przez Hook są: *slovstorming* (idee bliższe własnemu „ja” niż *brainstorming*), doświadczanie materiałów z opaską na oczach, projektowanie „na miejscu” (szkicowanie ruchem).

Jednym z przykładów projektów stworzonych w nurcie *somaesthetic interaction design* jest *soma mat* – mata piankowa zsynchronizowana z aplikacją kierującą ćwiczeniem skanowania ciała, wzbogaconym o ciepło wydzielane przez matę. Gdy głos instruktora wskazuje konkretną część ciała, mata podgrzewa się w tym samym miejscu. Dzięki temu odczucie relaksacyjnej części ćwiczenia i uważności na wskazane miejsce w ciele może zostać wzmożone.

Dużym walorem *somaesthetic interaction design* jest świadomość połączenia ciała, emocji i myśli oraz czerpanie z wiedzy osadzonej w ciele, nie tylko w umyśle. Hook opisuje ruch jako podstawę życia. Werbalizacja jest skrótem w komunikacji, a żeby stworzyć projekt oparty na ruchu, musimy go doświadczyć (bez drogi na skrót).

5. Shusterman R. *Somaestetyka*, tłum. Sebastian Stankiewicz, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, nr 7 (1) 2005

SACRUM
W PRZESTRZENI

1. SACRUM A MATERIA ARCHITEKTONICZNA

W omawianiu kwestii sacrum w architekturze dotykamy tematu immanencji i transcendencji. *Sacrum* rozumiane jest inaczej w systemach religijnych, gdzie świętość jest zewnętrzna w stosunku do świata, a inaczej w wierzeniach, w których bóstwo jest niejako wtórne wobec niezwykłości zastanego: miejsca, zjawiska, obiektu. Religie, które opierają się na postaci transcendentnego Boga, mają tendencję do desakralizacji natury, pozbawienia jej świętości immanentnej.¹ Z zasady – choć zazwyczaj nie sprawdza się to w praktyce – odrzucają świętość wszystkiego, co nie jest Bogiem i duszą.² Immanencja *sacrum* z kolei jest ściśle powiązania materią, mocą życiową zawierającą się wewnątrz niej. Sakralność miejsca, w tym budowli, to cecha religii pierwotnych, nie judeochrześcijańskich. Często odnosi się do mitu, na przykład związanego z pierwszym pagórkiem, który wyłonił się z Prawód, albo do cykli kosmicznych, jak w przypadku założeń

1. Francuski filozof Paul Ricoeur w swojej pracy *Objawianie a powiadamianie* bada różnice między fenomenologią *sacrum* (religie pierwotne) a hermeneutyką powiadamiania (religie kerygmaticzne – oparte na słowie). W tych pierwszych, świat przeniknięty jest immanentną mocą pierwotnej świętości życia. Charakteryzuje je zjawisko hierofanii ("wszystko, przez co pokazuje się *sacrum*") i hierogamii, czyli połączenia (mitycznych zaślubin) nieba i ziemi. Esencję stanowi celebrowanie więzów mikro- i makrokosmosu ("hierogamii nieba i ziemi odpowiada związek mężczyzny i kobiety [...], wewnątrz ziemi odpowiada kobiecie łono..." itd.), jak też szczególnie „pakt śmiertelnika z ziemią.” Natomiast, świat religii kerygmaticznych Ricoeur określa jako świat „rozpadający się [...] w kierunku Królestwa Bożego”. To właśnie w tym wypadku dochodzi do oddzielenia świata natury od transcendentnej boskości. Według filozofa, bez poczucia więzi z *sacrum* w rytmie natury, religijność obumiera.
2. Wąs C., *Sacrum w architekturze*, s. 239

przestrzennych wyznaczonych przez ścieżkę słońca i innych gwiazd. W starożytnym Egipcie o każdej świątyni mówiono, że powstała jeszcze w czasach mitycznych ciemności.³

Przenikanie się tych dwóch dróg rozumienia *sacrum* może zobrazować historia chrześcijaństwa. Na początku jego dziejów dominowała oryginalna względem wcześniejszych praktyk religijnych idea świątyni duchowej poprzez zgromadzenie wspólnoty. Spotkania liturgiczne mogły odbywać się w dowolnej przestrzeni, zazwyczaj w domu jednego z wyznawców, gdzie przy wspólnym stole odtwarzano ostatni posiłek Chrystusa. W tym wypadku sakralność w żadnym stopniu nie odnosiła się do miejsca, znaczenie miało spotkanie wspólnoty duchowej i przeżycie ofiary eucharystycznej. Przez trzy wieki chrześcijaństwo odbywali swoje praktyki bez własnych świątyń, adaptując w tym celu coraz większe budynki ze względu na rosnącą liczbę wyznawców. Były to przede wszystkim bazyliki, które z początku nie różniły się niczym od tego samego typu budynków przeznaczonych do celów publicznych. Z czasem bazyliki chrześcijańskie zaczęły nabierać indywidualnych cech, a także pojawił się w nich ołtarz. Równoległe rozpoczął się proces, który Cezary Wąs nazwał „neopogańską rewolucją w świecie pojęć chrześcijańskich” poprzez „lokalizowanie świętości, jej temporalizację i uprzedmiotowienie”⁴ jako efekt uznania, że miejsca związane z życiem Chrystusa są święte (powstanie Bazyliki Narodzenia w Betlejem i Bazyliki Grobu Pańskiego w Jeruzalem). W ten proces włączyło się także poświęcanie świątyń męczennikom i apostołom, kult szczątków, wiara w moc relikwii. W średniowieczu dużego znaczenia nabrała symbolika budowli: poprzez dodanie transeptu kościoły powstawały na planie krzyża łacińskiego, dodatkowo uświęcając budynek, a wejście zaczęło oznaczać granicę między *sacrum* a *profanum*.

3. Frankfort H.A., *Intellectual Adventure Of Ancient Man. An Essay On Speculative Thought In The Ancient Near East*, The University of Chicago Press, Chicago 1946, s. 21
4. Wąs C., *Sacrum w architekturze*, s. 249

„Zamiast misterium liturgii, wprowadzone zostało misterium *miejsca świętego*. Sakralizując przestrzeń, powrócono do jednego z głównych pogańskich typów świętości. Paradoksalnie zatem, największe osiągnięcie architektury chrześcijańskiej, jakim była gotycka katedra, jest w wyjątkowym stopniu przesycone pogańską koncepcją *miejsca świętego*.”⁵

Nieco inaczej temat ujmują ks. D. Ostrowski. W swojej pracy⁶ nie koncentruje się na idei świątyni duchowej i desakralizacji świata, ale podkreśla istotność obecności Boga dla chrześcijan w całym wszechświecie. Dlatego też świątynie chrześcijańskie miały odzwierciedlać cały kosmos, przywracając ład i harmonię w relacji człowieka z Bogiem i światem. Takim przykładem są między innymi sklepienia kościołów gotyckich, dekorowane wzorami gwiazd na granatowym tle, jak i symbolika form geometrycznych, używanych do wytyczania kształtu budowli – koła (niebo) i kwadratu (ziemia). Świątynia miała stanowić „pomniejszenie kosmosu.”⁷

Zmierzając w stronę syntezy, poza okresami renesansu i oświecenia, kiedy architektura służyła wartościom pozareligijnym – na chwałę ludzkiego intelektu, przez większość czasu powstawania kościołów chrześcijańskich interpretowane one były jako budowle święte. Wraz z ruchem odnowy liturgicznej na początku XX wieku wznowiono dyskusję na temat znaczenia liturgii. Podkreślano w niej „chrystocentryczny i eklezjologiczny charakter chrześcijaństwa”⁸ dążąc do desakralizacji przestrzeni i „oczyszczenia świata z elementów religii pierwotnych.”⁹ Chęć powrotu do charakteru liturgii koncentrującego się na zebraniu

5. Wąs C., *Sacrum w architekturze*, s. 251

6. Ostrowski D., „Ciesz się i raduj, córo Syjonu, bo już idę i zamieszkać pośród Ciebie” (Za 2, 14). *Świątynia – miejsce spotkania Świętego i stworzenia*, w: *Wolą Boga jest wasze uświęcenie. Teologia sakramentów uświęcenia*, red. K. Porosło, Kraków 2016, s. 37-60

7. Wąs C. *Sacrum w architekturze*, s. 251

8. Tamże, s. 253

9. Tamże, s. 254

wspólnoty wpłynęła na wygląd współczesnych kościołów, które w większości są jednoprzestrzennymi halami. Wnętrza mają charakter pustki, która może zostać wypełniona treścią liturgii i wspólnego przeżycia duchowego.

Przyglądając się historii chrześcijańskiej architektury sakralnej, nasuwa się też refleksja na temat różnicy między przymiotnikami „święty” a „uświęcony”. Pierwszy z nich jest bardziej związany z immanentnym charakterem świętości, która objawia się w świecie. „Uświęcony” z kolei opisuje akt ludzki czynienia miejsca lub obiektu jako pośredniczącym w kontakcie z Bogiem. Według ks. B. Sneli poświęcenie budynku kościelnego nie jest aktem jego sakralizacji, „...ile raczej rytualnym aktem przeznaczenia dla celów wspólnoty kościelnej.”¹⁰ Podsumowując, sakralność miejsca może wpływać z immanentnego charakteru świętości – czarowności przenikającej całe istnienie, objawienia się *sacrum* w konkretnym miejscu lub wyznaczenia miejsca spotkania z boskością przez człowieka za pomocą środków, które omówię w kolejnej części rozdziału.

10. Wąs C. *Sacrum w architekturze*, s. 254

2. CECHY PRZESTRZENI SAKRALNEJ

Sakralizacja miejsca w działaniu człowieka może nastąpić już poprzez samo wydzielenie szczególnej przestrzeni, jednak pewne zabiegi dodatkowo podkreślają jej znaczenie. W wyróżnieniu cech kształtujących przestrzeń sakralną posłużę się przede wszystkim klasyfikacją uczynioną przez teoretyka architektury Cezarego Wąsa. Przede wszystkim budynek sakralny jest nośnikiem świętej treści, w ramach której następuje rytualne powtórzenie zbawczego wydarzenia. Zawarta w nim święta symbolika czyni świątynię rozpoznawalną jako miejsce kontaktu z boskością. Wąs zauważa, że symbole są wyobrażeniem zjawisk „niewysłowionych, niepoznawalnych, bytów niemożliwych do zrozumienia”, jednak poprzez powtórzenie nabywają „pewnej zrozumiałości”.¹ Tajemnicę istnienia można również ukazać drogą zawierania w artystycznych formach cech bytu świętego jak: „niesamowitość, inność, groza, potęga, majestat, czystość, irracjonalność”.² Doświadczenie przeżycia o treściach religijnych ułatwiają również takie cechy jak „piękno czy wzniosłość”,³ czyli walory artystyczne miejsca. Przebywanie w przestrzeni o wysokim poziomie estetyki wspomaga odnowienie stanu duchowego i umacnia w poczuciu sensu bycia. Równie istotnym aspektem jest funkcjonalność dopasowana do formy obrzędu i spotkań wspólnoty religijnej.

1. Wąs C. *Sacrum w architekturze*, s. 242

2. Tamże

3. Tamże

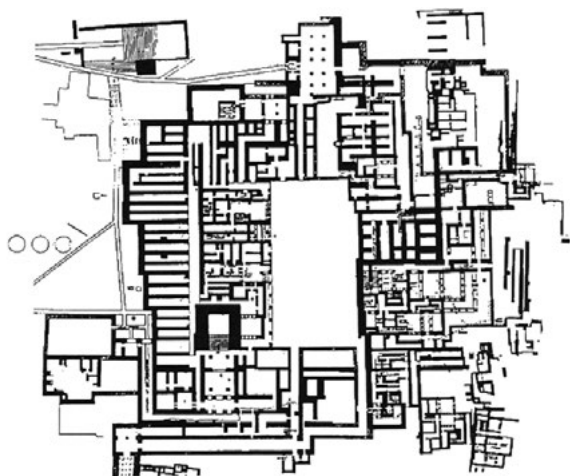
3. SACRUM W PRZESTRZENI NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH ŚWIĄTYNI

W wyborze analizowanej architektury kieruję się przede wszystkim ich spójnością z przedmiotami moich badań, czyli tematem ciemności i żeńskiego dziedzictwa duchowego oraz chęcią weryfikacji sposobu ujmowania ciemności w miejscach sakralnych. Badam architekturę miejsc, gdzie centralną postacią wierzeń była Bogini – neolityczną Maltę i minojską Kretę. Celem przyjrzenia się przestrzeniom sakralnym, w których wyraźnie zaznacza się obecność ciemności, badam dwie kaplice – Notre Dame du Haut w Ronchamp i kaplicę Brata Klausa projektu Petera Zumthora oraz katedrę gotycką w Chartres.

3.1. ŚWIĄTYNIA MINOJSKA W KNOSSOS

Minojska Kreta obfitowała w założenia świątynno-pałacowe, z których do naszych czasów najlepiej zachowała się świątynia w Knossos, odkryta przez Arthura Evansa. W zastosowanych w niej rozwiązaniach można dostrzec spójność z ówczesnym odbiorem świata. Świątynia zbudowana jest w sposób sprzyjający częstym zakrętom i ruchowi, ukazujących „dynamiczność powiązań wielu równorzędnych elementów.”¹ Widać to

1. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 102



7.
Zespół świątynny
w Knossos, widok z góry

wyraźnie w gwałtownie skręcających, otwartych korytarzach procesyjnych w zachodnim skrzydle, prowadzących do dziedzińca. Centralnie usytuowany plac był typowy dla założeń minojskich i służył przede wszystkim do grupowych tańców ceremonialnych. Świątynia wydaje się wręcz wymuszać na odbiorcy meandryczny ruch. „Zamiast hierarchii, uporządkowania i monumentalności dostrzec można w tej budowlu wielość rozwiązań sprzyjających aktywizacji potencji percepcyjnej odbiorców obejmującej różne zmysły i zachodzące między nimi synestazyjne interakcje. Wydaje się ona tak zaprojektowana, by oddziaływać na odbiorców nie tylko frontalnie, ale także w sposób uwzględniający ich ruch i spowodowane nim różnorodne modyfikacje ich percepcji wizualnej.”² Niejednokrotnie fresk nie jest w pełni dostępny w widoku frontalnym, na przykład w zachodnim portyku przysłania go kolumna, wymuszająca jej obejście. Według McAnn „cała ta sekwencja jest przygo-

2. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 102

towana po to, by wymóc na nas serię nagłych skrętów i równocześnie – zmian wizualnych ogniskowych w zmieniających się współzależnościach, by wzbogacić koncentrację wizualną o wymiar cielesny.” Dzięki temu otwiera się dostęp do „percepcyjnie odczuwalnej sieci relacji podmiotowo-przedmiotowych (otwierających na transcendencję).”³ Także rytmiczność wzorów dekoracyjnych, prowadzących od jednego do drugiego, rogów konsekracji, kolumn znacząco wcinających się w przestrzeń, wcięć i balkonów, wiązać się może z umiłowaniem ruchu i rytmu w tańcu, tak ważnego dla ówczesnej religijności, rytmów natury, a także – jak zakładam – rytmu życia, śmierci i odrodzenia. Szczególnym miejscem celebrowania tych cykli mogła być część zachodniego skrzydła nazwana przez Evansa „trójstronną świątynią”. W jej tylnej części znajdowały się dwa nieduże, ciemne pomieszczenia z obniżoną posadzką, zwane „kryptami kolumnowymi”, służące do ofiar libacyjnych. W religiach antycznych nalewanie płynów do ciemności Ziemi wiązało się z bóstwami podziemia. W pomieszczeniu obok znajdują się również zanurzone poniżej poziomu posadzki dwa duże, kamienne otwory, w których znaleziono wiele cennych przedmiotów, między innymi figurki Wężowej Bogini. Mogły także pełnić funkcję miejsca składania ofiary lub stanowić repozytorium. Tuż obok „trójstronnej świątyni” znajduje się najbardziej znana część założenia w Knossos zwana Salą Tronową ze względu na znalezione w niej kamienne siedzisko z ozdobnym oparciem. Badacze jednak są raczej zgodni, że nie pełniła funkcji sali tronowej w obecnym znaczeniu tego słowa, tylko służyła do ceremonii religijnych. Sala otoczona jest serią małych, ciemnych pomieszczeń, a w części za kolumnami znajduje się obniżony fragment, zwany basenem – jednak nie nalewano do niego wody. Zejście w dół najpewniej wiązało się z doświadczeniem rytualnej śmierci, odnowienia. Przy północ-

3. Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 104

nym wejściu, od strony dawnego minojskiego miasta, także znajduje się takie rozwiązanie, co tym bardziej może podkreślać oczyszczającą funkcję rytuału przed przekroczeniem progów założenia świątynnego. Północny „basen” cechuje się wysoką estetyką. Długie, skręcające korytarze, labiryntowe rozwiązania, wchodzenie w ciemność i wychodzenie z niej – czy to wszystko droga do „bogini miłości, która świeci i ciemnieje?”⁴

3.2. ŚWIĄTYNIE NEOLITYCZNE NA MALCIE

Poza Kretą minojską, wyspą obfitującą w świątynie Bogini jest Malta i sąsiadująca z nią mniejsza wyspa Gozo, na której znajduje się najstarsza wolnostojąca budowla kamienna na świecie. Budowa Ggantiji rozpoczęła się w 3600 p.n.e. i składa się z dwóch bliźniaczych świątyń. Bazując na podobieństwie do ówczesnych figurek kobiecych, istnieją teorie, że świątynie są odzwierciedleniem ciała Bogini. Podobnie jak plan krzyża łacińskiego w katedrach gotyku, taki intencjonalny układ mógł być dodatkowym uświęceniem budynku. Być może opowiada o dwoistości neolitycznej Bogini lub o kobiecej zdolności do przekazywania życia (matka i córka). Późniejsze świątynie powstałe na Malcie mają podobny plan, szczególnie Mnajdra (3000 r. p.n.e.), inne również wyraźnie nawiązują do podwójności Ggantiji, ale są dużo bardziej rozbudowane i o nieco swobodniejszym planie (np. Traxien 3000-2500 p.n.e.). Łącznie

4. Zgodnie z najnowszym odczytaniem dysku z Fajstos dokonany przez dr Garetha Ovensa, strona A opisuje ciężarną boginię, która świeci, a strona B zanikającą, ciemniejącą boginię. Niektóre słowa i zwroty z dysku pojawiają się także w świętych jaskiniach i górach Juchtas w pobliżu Knossos. Źródło: „The Phaistos Disk refers to the goddess of love who glows and grows dim” https://www.archaeology.wiki/blog/2018/02/09/102801/?fbclid=IwAR1SMN6o-Lzhxkdp-G8L_NuRUblRmXECBc16Eoh9ff7jZWrohTAtfv3fgek, dostęp 11.11.2019

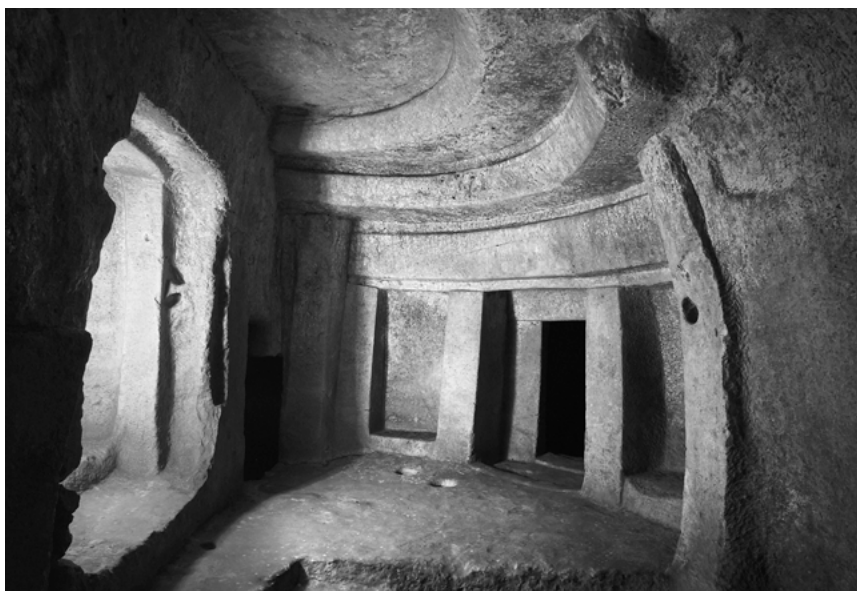


8. Neolityczna świątynia Mnajdra na Malcie

odkryto tam siedemnaście świątyń i według badaczy „w okresie neolitu Malta była *isola sacra*.”⁵

Ggantija posiadała zadaszenie pozorną kopułą, a jej ściany były otynkowane i pomalowane czerwoną ochrą. W wyniku braku zabezpieczenia odkrytej świątyni w czasach przed II wojną światową z tynku i malowideł niestety nic nie pozostało. Wejście posiadało drzwi, w kamieniu widoczne są wydrążone otwory na zawiasy. O tym, że świątynia była poświęcona Bogini, świadczyć może znaleziony wewnątrz pubic triangle, jak i relief węża wykuty w skale przy progu. Symbolika Malty w dużym stopniu wiąże się ze Starą Europą czy kulturą minojską. Tutaj także, poza wężem, figurkami kobiecymi (a także wielką figurą Bogini z Hagar Qim) i pubic triangle pojawia się spirala (szczególnie podwójna spirala), rogi nawiązujące do księżyca i rogate zwierzęta, drzewo, ptaki.

5. Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych, T.1 Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007, s. 84



9. Zespół świątynno-grobowcowy Hypogeum Hal-Saflieni, Malta

Elementem świątyni, który zwrócił moją uwagę w trakcie wyprawy badawczej na Maltę, były dwa otwory wydrążone w skale przed wejściem i połączone kanałem od dołu. Sprawia on, że niezależnie od tego, do którego z otworów wlewa się płyn, w obydwu pojawia się taka sama jego ilość. Czy to kolejny symbol opowiadający o idei połączenia? A może o równowadze światła i ciemności, którą celebrowali ówczesni mieszkańcy wyspy przez budowanie świątyni w taki sposób, aby w dni równonocy wiosennej i jesiennej, dokładnie o wschodzie słońca, światło padało na ołtarz znajdujący się naprzeciw wejścia?

Poza świątyniami wolnostojącymi na Malcie znajduje się także przykład podziemnego założenia świątynno-grobowcowego o powierzchni około 600 m² i głębokości sięgającej prawie 11 metrów, Hypogeum Hal-Saflieni. Składa się z trzech poziomów, z których każdy powstał w innym czasie w okresie 3800 do 2500 r.p.n.e.

Hypogeum zostało wydrążone w tamtejszym miękkim wapieniu, który miejscami imituje konstrukcje architektoniczne. Tak jak w innych świątyniach na wyspie, jego ściany tworzą obłe wnętrza przypominające łono. Christina Biaggi w swojej pracy doktorskiej „*Habitations of the Great Goddess*” przywołuje słowa Sibylle von Cles-Reden: „The Hypogeum consists entirely of curved lines, concave surfaces and rounded vaults. [...] these caverns must have suggested the protective darkness of the maternal womb in which the dead were laid out like seeds to be regenerated and made fertile again”.⁶ Podobnie na temat znaczenia formy architektonicznej na neolitycznej Malcie wypowiada się Eliade: „Sama konstrukcja maltańskich sanktuariów, przybierająca kształt zakrzywionej linii, wydaje się niepowtarzalna; archeolodzy określają ją jako *nerkopodobną*, choć, zdaniem Zuntza, przypomina ona bardziej macicę. Ponieważ świątynie były pokryte dachem, a sale pozbawione okien i mroczne, wejście do sanktuarium było równoznaczne z wejściem do wnętrza ziemi, tj. do macicy chthonicznej bogini. Także groby wykute w skale miały formę macicy. Można więc powiedzieć, że osoba zmarła była złożona w łonie ziemi, aby narodzić się do nowego życia. Świątynie odtwarzają ten sam model w większej skali. Wchodzący do świątyni żywi ludzie przenikają w ciało bogini. Faktycznie – konkluduje Zuntz – owe budowle stanowią scenę kultu misterii w dosłownym tego sensie.”⁷

Wnętrze Hypogeum było udekorowane malunkami z czerwonej ochry, z czego także większość nie przetrwała do dzisiaj od czasów odkrycia, gdyż uległa zniszczeniu przez szukających w nim schronienia ludzi i zwierząt w trakcie wojny. Jedyne obecnie możliwe do zobaczenia są spiralne malunki na sklepieniu jednego z pomieszczeń. Wewnątrz znaleziono sporo artefaktów, między innymi figurkę „Śpiącej kapłanki.” Biaggi

6. Biaggi C., *Habitations of the Great Goddess*, Knowledge, Ideas&Trends, Manchester 994, s. 29

7. Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych, T.1 Od epoki kamiennej do misterii eleuzyńskich*, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007, s. 84-85

przywołuje teorię, że w specjalnie wydrążonych otworach kapłanki praktykowały *incubatio*, czyli spanie w świętym miejscu w celu otrzymania snów-przekazów lub uzdrowienia. Równie intrygującą częścią kompleksu jest *oracle hole* przy pomieszczeniu ze spiralnymi malunkami, która jest wielkim osiągnięciem akustycznym, gdyż głos rozchodzi się z niej na całe Hypogeum.

3.3. KAPLICA NOTRE DAME DU HAUT W RONCHAMP

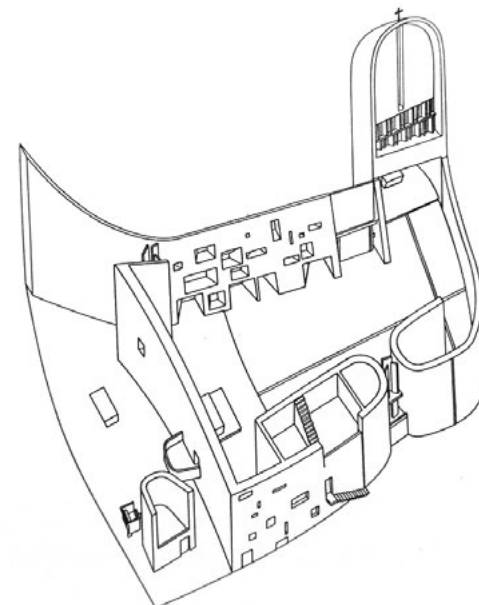
Wzgórze w Ronchamp na wschodzie Francji ma długą duchową historię – było świętym miejscem dla Celtów, później dla chrześcijan. To właśnie na jego szczycie powstała w latach 50. XX wieku kaplica Notre Dame du Haut autorstwa Le Corbusiera. Jej forma odbiega od typowych dla czołowego architekta modernizmu prostokątnych, dobrze doświetlonych budynków. Przeciwnie, architektowi zależało na wyciemnieniu wnętrza, stworzeniu „naczynia intensywnej medytacji i koncentracji”,⁸ które swą obłością i krzywiznami rzeczywiście przypomina gliniane dzieło ludzkich rąk. Ze względu na „kapryśną formę, teatralną przestrzeń, hipnotyczne światło i religijne przeznaczenie”⁹ projektowi zarzucany był „irracyonalizm”.

Źródła nietypowej formy krytycy i badacze architektury poszukiwali w podróżach architekta, m.in. do Grecji (Akropol), Włoch, Turcji i Magrebu. Niektórzy dopatrywali się inspiracji w architekturze megalitycznej,¹⁰ podobieństwa „do pieczary,

8. Wąs C., *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, s. 78

9. Tamże, s. 76

10. Na przykład John Alford w „*Creativity and Intelligibility in Le Corbusier's Chapel at Ronchamp*”, „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*” 1958, 16, nr 3, s. 302.; tamże



10. Aksonometria kaplicy Notre Dame du Haut w Ronchamp

w której odbywa się kult pierwotnej Wielkiej Matki.”¹¹ Również mi nasunęło się takie skojarzenie, szczególnie gdy w czasie odwiedzin w Muzeum Archeologicznym na Gozo dowiedziałam się o podróży Le Corbusiera do neolitycznych świątyń: Mnajdry, Hagar Qim i Ggantiji w 1928 roku. Architekt pozostał pod wielkim wrażeniem ich struktur i po przejściu przez trylityczne wejście miał powiedzieć: „The man that made this door is my brother across time.”¹² W krzywiznach grubych, lekko zapadających się do wnętrza ścian kaplicy, nietrudno dostrzec pokrewieństwo ze strukturami świątynnych ruin. Niegdyś pokryte kopułą pozorną, ich ściany w górnej części również kierują się ku wnętrzu. Flora Samuel porównuje wygięte ściany i nabrzmiały dach kaplicy

11. Alford J., *Creativity and Intelligibility in Le Corbusier's Chapel at Ronchamp*, „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*” 1958, 16, nr 3, s. 91

12. Tablica w Muzeum Archeologicznym na Gozo

w Ronchamp do brzucha ciężarnej kobiety.¹³ Wątek feministyczny w interpretacji dzieła Le Corbusiera jest dość znaczący i odnosi się także do symboliki trzech wież, które miałyby przedstawiać trzy Marie u grobu Chrystusa lub stanowić wizerunki Wielkiej Matki na podstawie podobieństwa do późnoneolitycznej figurki kobiecej z południowej Francji.¹⁴

Ciekawym „składnikiem” kaplicy w Ronchamp jest poszukiwanie przez Le Corbusiera pewnego rodzaju duchowej syntezy. Poza symboliką chrześcijańską i odniesieniem w formie do struktur megalitycznych – początków życia religijnego człowieka, architekt czerpał również z myśli astrologicznej i alchemicznej. Kompozycje otworów okiennych w południowej ścianie mają odzwierciedlać konstelacje Panny i Hydry. Wątki alchemiczne pojawiają się w kolorystyce witraży wież¹⁵ i symbolach ukazanych na drzwiach wejściowych.¹⁶ Pokazują one spotkanie przeciwieństw, które w interpretacji alchemicznej dążą do unii i powrotu do źródła kreacji. „Wszystkie owe stosowane pary, odpowiadające pojęciom światła i ciemności, elementom duchowym i seksualnym czy męskim i żeńskim, wydają się u Le Corbusiera opowieścią Jungowską – a więc raczej psychologiczną niż rzeczywiście alchemiczną.”¹⁷ W całej tej wielości wątków, architektowi udało się stworzyć dzieło niekrzykliwe, choć wyraziste, którego wnętrzu zaprasza do kontemplacji w obecności cichej stabilności grubych murów. Nie da się odmówić mu zmysłowości, której doświadczenie

13. Wąs C., *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, s. 78

14. Tamże, s. 84

15. Zastosowane przez Le Corbusiera kolory to biel, czerwień i fiolet – w symbolice potrójnej natury Bogini (dziewica, kobieta-matka, starucha) pojawiają się także te kolory (czerń zamiast fioletu).

16. Jednym z nich jest wąż; nasuwa się hipoteza, czy nie jest również nawiązaniem do progu neolitycznej Ggantiji, gdzie znajdował się relief węża?

17. Wąs C., *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, s. 85

łączy ludzi ponad wyznaniem i która była celem Le Corbusiera – „forma była odpowiedzią na psychofizjologię uczuć (*de la sensation*).”¹⁸

3.4. KAPLICA BRATA KLAUSA

Półmrok charakteryzuje kaplicę imienia Brata Klausa projektu Petera Zumthora. Jedynymi źródłami światła (poza drzwiami wejściowymi w wypadku ich otwarcia) jest niewielki oculus w kształcie kropli oraz małe otwory pozostałe po szalunku, wypełnione szklanymi kulami. Wnętrze sprawia wrażenie jaskini – surowe, betonowe ściany o strukturze, która powstała w dużym stopniu w uwarunkowaniu o proces, nie tylko na bazie rysunku architektonicznego. Wypalone drewniane bale pozostawiły na ścianie negatyw swojego kształtu i ślady węgla, dodatkowo wyciemniając wnętrze. Myśl o tym procesie przywołuje we mnie refleksję nad śmiercią, która miała udział w powstawaniu budynku (symbolika popiołu, „ofiara” ze stu dwunastu drzew, odniesienie do kremacji pośmiertnej). Uważam do za wartość dodaną, gdyż zagadka śmierci stale towarzyszy życiu duchowemu. Mimo mojego osobistego skojarzenia, projekt ma odnosić się do stanu obcowania w łonie matki (jak wskazuje myśl prowadzona przeze mnie we wcześniejszych rozdziałach, nie stoją one w opozycji). Nawiązuje to do wizji mistycznej Brata Klausa, w której unosząc się we wodach płodowych dostrzega nagły rozbłysk gwiazdy. Rzeczywiście, w jasny dzień spojrzenie prosto w oculus z mroku wnętrza kaplicy potrafi wywołać takie wrażenie. Niewielkie rozmiary budynku, organiczna forma jego wnętrza i skracające, wąskie wejście jak przez kanał rodny, tworzą odczucie intymności i bliskości z otulającymi, pochylającymi się jak w wigwamie

18. Wąs C., *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, s. 85

ścianami. Tutaj ciemność jest bezpieczna, choć związana też ze śmiercią. Można jej doświadczyć jak powrotu do matczy- nego łona.

3.5. KATEDRA NOTRE DAME W CHARTRES

Katedra w Chartres znana jest ze swej wielowątkowości, nabytej przez długą historię. Studnia celtycka znajdująca się w krypcie, bogata symbolika chrześcijańska, zagadkowy labirynt przyciągają pielgrzymów różnego pochodzenia. Ten przykład architektury gotyckiej zwrócił moją uwagę ze względu na szczególnie rozbudowaną część podziemną z IX wieku, w której również odbywają się nabożeństwa. W krypcie znajduje się figurka Czarnej Madonny (*Notre Dame de Sous Terre* – Nasza Pani z Podziemi) – tronująca, oraz w części nawowej drugie przedstawienie – *Notre Dame du Pilier* (Nasza Pani ze Słupa). Ich nazwy wydają się znaczące; jak w mitach o zejściu do podziemi, odnoszą się do świata górnego i dolnego. Figurce z krypty towarzyszy fragment relikwii – *Sancta camisia*, tunika, którą miała mieć na sobie Maria Panna podczas narodzin Chrystusa.

Ciemność przez długi czas była charakterystyczna dla budowli nie tylko w podziemiach – gdy odwiedzałam katedrę w 2008 i 2011 roku, główną część świątyni również cechował półmrok, tworzący niezwykłą atmosferę wyciszenia, tajemniczości i świętości. Po trwającej dekadę renowacji wnętrz główna nawa została oczyszczona i pomalowana na jasny kolor.¹⁹ Przedtem jej ściany, filary i sklepienia były dużo ciemniejsze, na co wpłynąć miał również zbierający się osad z kadzideł, świec i lamp olejnych. Choć istniały przesłanki archeologiczne i architektoniczne do

wykonania takiej restauracji (ochrona budulca przed nagromadzonym brudem i katedra gotycka jako „świątynia światła”),²⁰ z żalem oglądam zdjęcia odnowionej, jasnej nawy, wspominając niezwykle wrażenia wywołane półmrokiem wnętrza. Renowacja została odebrana jako kontrowersyjna, między innymi krytyk architektury Martin Filler skomentował ją jako „scandalous desecration of a cultural holy place.”²¹ Widoczny efekt ma swoich zwolenników i przeciwników i przyjmuję argumenty obu stron, jednak jedno jest dla mnie pewne: przebywanie w katedrze w Chartres sprzed renowacji było jednym z moich intensywniejszych doświadczeń przestrzeni sakralnej, a zarazem uświadomieniem, jak znaczący wpływ na to miała ciemność obecna we wnętrzu.

19. Filler A., *A Scandalous Makeover at Chartres* <https://www.nybooks.com/daily/2014/12/14/scandalous-makeover-chartres/>

20. *A Controversial Restoration That Wipes Away the Past*, <https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/design/chartres-cathedral-restoration-controversial.html>

21. *Tamże*

*POSZUKIWANIA
PROJEKTOWE*

1. IDEA I ZAŁOŻENIA PROJEKTU

Celem projektowym niniejszej pracy jest stworzenie przestrzeni, która pokazałaby mityczne, symboliczne znaczenie ciemności, które opisuję przede wszystkim w rozdziale poświęconym żeńskiemu dziedzictwu duchowemu. Choć w dużym stopniu opieram się na badanych świątyniach Bogini (Malta i Kreta), w swojej pracy nie poświęcam budowanej przestrzeni wybranej religii. Ze względu na brak konkretnej liturgii czy symboliki religijnej odwołuję się przede wszystkim do takich cech przestrzeni sakralnej jak niesamowitość, inność (rozdział V 2) oraz do świętości ciemności jako zjawiska, w którym życie i śmierć spotykają się i przemieniają poprzez odrodzenie. Pojawia się jednak symbolika znaczeniowa. Współistnienie światła i ciemności oraz ich cykliczność odnoszą się do duchowego żeńskiego pierwiastka. Wnosi on również jakości otulenia, dotyku, jak w łonie czy ramionach matki, prowadząc do poszukiwania rozwiązań tworzących poczucie bezpieczeństwa w ciemności, które w założeniu buduję za pomocą odniesienia się do działania zmysłów.

W wymiarze metodologicznym zależało mi na zaangażowaniu metis i wielozmysłowości na etapie procesu projektowego, a nie tylko odbioru finalnego dzieła. Nie chciałam, żeby projektem kierował wyłącznie konceptualizm. Praktycznie od początku pracy nad doktoratem dążyłam do zbudowania przestrzeni w skali 1:1, gdyż wiedziałam, że dzięki temu będę miała możliwość zbadania procesu na każdym etapie. W dalszej części rozdziału przeprowadzę przez różnego rodzaju działania projektowe związane z rozprawą.

2. ANALIZA ISTNIEJĄCYCH ROZWIĄZAŃ

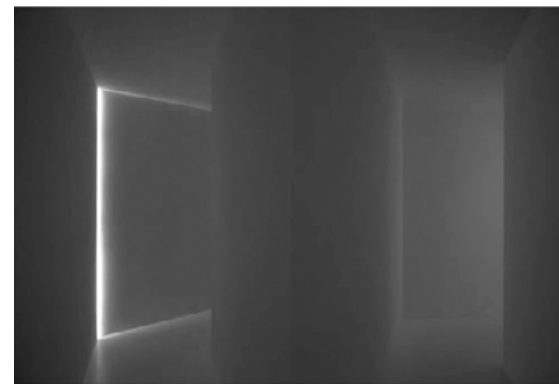
Jednym z pierwszych kroków etapu projektowego było zbadanie istniejących instalacji przestrzennych, które podejmują temat ciemności. Przywołuję trzy z nich, z czego dwie odnoszą się w głównej mierze do percepcji cielesnej i złudzeń optycznych ("Sense of equilibrium" i „Path”) oraz „Varese Room”, mającą działać wyciszająco i introspektywnie.

2.1. VARESE ROOM – MARIA NORDMAN

Niemiecka artystka Maria Nordman w 1975 roku w Villa Panza w Varese zbudowała wyciemnione pomieszczenie o prostokątnym kształcie z dwiema wąskimi szczelinami przepuszczającymi światło. [il. 11] Zgodnie z zaleceniem autorki, odbiorca powinien przebywać w sali sam i przynajmniej na czas, w którym wzrok przyzwyczai się do ciemności. Dopiero wówczas na ścianie pojawiają się delikatne smugi światła. Instalacja ma służyć kontemplacji, zanurzeniu się we własnym wnętrzu, wyciszeniu. Artystka chciała stworzyć miejsce, w którym do głosu dojdą uśpione instynkty, zagłuszone hałasem codzienności. Takie założenie pokazuje introspektywne działanie ciemności. Cechą tej przestrzeni mogącą być punktem odniesienia dla mojego projektu jest jego kontemplacyjność związana przede wszystkim z płynną interpretacją czasu, dostosowaną do potrzeb i fizjologii narządu wzroku indywidualnej osoby.



11.
Maria Nordman, *Varese
Room*



12.
Elin Hansdottir, *Path*

2.2. SENSE OF EQUILIBRIUM – ANNA WEJKOWSKA-LIPSKA

Instalacja Anny Wejkowskiej-Lipskiej „Sense of equilibrium” stanowi część pracy doktorskiej „Non-visual”, badającej odczytywalność architektury za pomocą innych zmysłów niż wzrok, koncentrując się przede na zmysle równowagi i balansu. W dużym stopniu autorka opiera swoje badania na pracy z osobami niewidomymi. Prezentacja instalacji, stanowiącej wolnostojący, wyciemniony boks, odbyła się w 2012 roku w Ljublanie na Wystawie Międzynarodowej „Sensability”. Pochyłości płaszczyzn we wnętrzu wpływają na propriocepcję, pobudzając doświadczanie emocjonalne i cielesne, a zarazem negując prawdziwość postrzegania wzrokowego poprzez odwróconą projekcję krajobrazu miejskiego na jednej ze ścian. Instalacja zaprasza również do doznań haptycznych poprzez dotykowy dostęp do faktur materiałów znajdujących się w otworach w ścianie. W swojej pracy autorka stawia interesujące pytanie: „Czy zachwiana równowaga w przestrzeni rzeczywiście daje poczucie dezinformacji, czy stanowi formę rehabilitacji w kontekście poznania własnego ciała i jego ruchów będących narzędziem do odczytania prze-

strzeni architektonicznej i odnajdywania się w niej w każdych warunkach przestrzennych?”¹ Powyższe pytanie nasuwa mi refleksję odnośnie percepcji i zatarcia granicy między spotkaniem z przestrzenią a spotkaniem z własnym ciałem – wpływ układu przestrzennego mogącego wydawać się niesprzyjającym dla człowieka pogłębia jego relację z cielesnością.

2.3. PATH – ELIN HANSDOTTIR

Struktura przestrzenna „Path” [il. 12] autorstwa Elin Hansdottir stanowi labirynt każdorazowo dostosowywany do zastanej powierzchni w wystawiającej galerii. Instalacja była pokazywana kilkakrotnie, po raz pierwszy w 2008 roku w Maribel Lopez Gallery w Berlinie. Zadaszone przegrody ciasno wypełniają przestrzeń i poza kilkoma rozświetleniami pionowymi i poziomymi szczelinami wpuszczającymi światło zewnętrzne, wewnątrz panuje ciemność. Ze względu na ostre kąty ścieżki w obrębie struktury powstają różnego rodzaju optyczne złudzenia – cienie

1. Wejkowska-Lipska A., *Non-visual*, s. 82

mogą być interpretowane jako materialne płaszczyzny, ściany jako przestrzeń i światło jako ściany. Przede wszystkim ruch i dotykowa percepcja weryfikują realne ułożenie przegród. Poza samą ścieżką wyznaczoną przez pionowe płaszczyzny w instalacji znajduje się jedynie pojedynczy odbiorca, co kieruje uwagę stricte na jego ciało, percepcję i osobistą rolę w tej przestrzeni. Inaczej niż w filozofii zachodniej, gdzie wśród zmysłów to wzrok stanowi główne narzędzie poznania prawdy, w obrębie instalacji tę rolę wyraźnie pełni dotyk i ruch odbiorcy. Z tego względu „Path” stanowi punkt odniesienia dla projektu przestrzeni oswajającej ciemność.

3. *BADANIA PROJEKTOWE*

3.1. *NACZYNIA CERAMICZNE I INSTALACJA Z TYNKÓW GLINIANYCH*

Na początku mojej pracy nad doktoratem badałam żeńskie dziedzictwo duchowe i miejsca mu poświęcone. W tym celu w marcu 2019 roku odbyłam podróż na Maltę, gdzie odwiedziłam świątynię neolityczną. Moją szczególną uwagę zwrócił ich element architektoniczny – połączone otwory na poziomie progu wejściowego. Interpretację ich znaczenia podjęłam w poprzednim rozdziale. Wspierając proces poszukiwania odpowiedzi, stworzyłam serię naczyń ceramicznych na bazie tego założenia. [il. 13] Był to też etap, w którym zacieśniłam swoją relację z gliną, ceramicznym rzemiosłem i rolą *metis* w procesie twórczym. Praca w glinie łączy w sobie zarówno myślenie koncepcyjne (wizja formy), jak i doświadczenie wielozmysłowe i relację tworzoną z materiałem – konieczność żywej reakcji na strukturę konkretnej gliny, jej dynamicznie zmieniający się poziom wilgotności i stan tężenia. Podczas pracy nad naczyniem ceramicznym uczestniczy się w „magii przemieniania”¹ czynnie oraz biernie – poprzez samo następujący proces wysychania formy po decyzję o wypaleniu jej w piecu.

Pracę z gliną poszerzyłam o tynki gliniane, budownictwo naturalne i architekturę kultur tradycyjnych. Tak o niej pisze Juhani Pallasmaa: „Architektura kultur tradycyjnych jest w oczywisty

1. Nawiązuję do misterii przemiany związanych z symboliką transformacji naczyń / pieca; rozdział II 2.1. i 3.1.



13. Naczynie autorskie z *Serii maltańskiej*

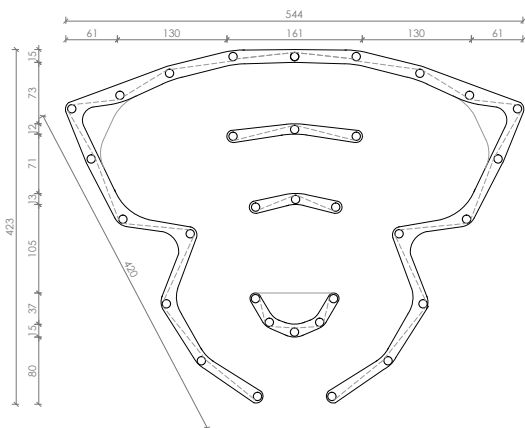
sposób istotnie powiązana z dyskretną mądrością ciała, nie zaś poddawana wizualnej i konceptualnej dominacji. W tradycyjnych kulturach budowanie jest kierowane przez ciało w taki sam sposób, w jaki ptak kształtuje swoje gniazdo za pomocą ruchów ciała. Budowle z gliny i błota w różnych częściach świata są raczej rezultatem pracy mięśni i doświadczeń dotykowych, a nie pracy oka.”² Rozwijałam więc koncepcję struktury, która miałyby powstać w taki sposób, zarazem opowiadając o bezpiecznej ciemności i jej cykliczności. Bazą pod mieszankę gliny z piaskiem i słomą miałyby być plecionka na wbijanych w ziemię palach drewnianych, co pozwoliłoby na tworzenie przyjaznych ciału obłości. We wnętrzu ściany ciasno zamyka-

2. Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s.34

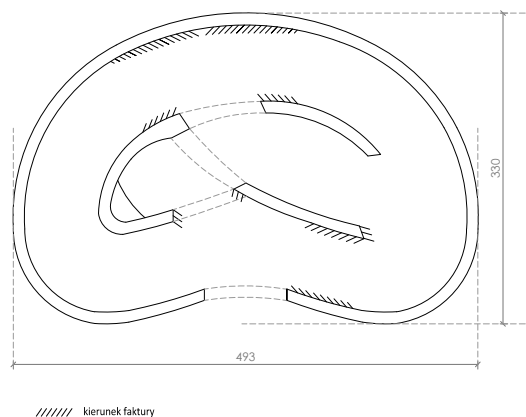
ją przestrzeń, pozostając stale w zasięgu rąk. W pierwszych koncepcjach głównym nośnikiem symbolicznej treści miały być trzy formy gliniane, przedstawiające życie, śmierć i odrodzenie – nie tylko poprzez kształt, ale także za sprawą stanu materiału. Plastyczność gliny w relacji z wodą oraz kruchość, pękliwość po jej utracie, a następnie możliwość „ożywienia” materiału po ponownym zwilżeniu już samo w sobie opowiada o cyklach życiowych. Formy byłyby umiejscowione w trzech okrągłych „kaplicach”, gdzie pomiędzy reprezentującymi śmierć i odrodzenie przechodziłoby się wąskim korytarzem, najciemniejszym miejscem we wnętrzu. [il. 14]

Na dalszych etapach rozwoju projektu cykl życie-śmierć-odrodzenie miał zostać pokazany za pomocą jednego naczynia oraz poprzez struktury na ścianie. Całość instalacji stanowi wijąca się ścieżka z osobnym wejściem i wyjściem. Im bliżej wyjścia, gdzie również wzrasta stopniowo ilość światła, tym bardziej faktura ściany się „odradza”. Forma wejścia poprzez wycofanie względem zaoblonych ścian przypomina gest objęcia. Tynk gliniany zmieszany z piaskiem i słomą jest dosyć plastyczny i tutaj pojawia się też koncepcja struktury ściany wskazującej na właściwy kierunek przemieszczania się (przyjemna w dotyku w jedną ze stron, chropowata i stawiająca opór w drugą). Celem poszukiwania struktur wykonywałam testy z docelowego materiału. W finalnej wersji instalacji po wejściu można wybrać kilka kierunków, gdzie za pomocą doznań haptycznych można skierować się w zamierzoną w projekcie stronę. Trasa odzwierciedla odwróconą ósemkę – znak nieskończoności, co opowiada o nieustannie ponawiającym się cyklu. [il. 15]

Pogłębianie wiedzy na temat materiału i jego testowanie sprawiły, że realizacja projektu zaczęła się oddalać. Wszelkie nierówności na ścianie pokrytej tynkiem glinianym, które miałyby wskazywać kierunki, pod wpływem dotyku ulegają kruszeniu. Taki efekt również niesie swoją opowieść, a ślad gestu osoby odwiedzającej udział we współtworzeniu architektury w czasie, jednak pojawiły się pytania o trwałość całego projektu, w tym pod kątem możliwości odwiedzenia przez recenzentów. Po-



14.
Jedna z koncepcji
instalacji z tynków
glinianych



15.
Jedna z koncepcji
instalacji z tynków
glinianych.

nadto, w polskich warunkach klimatycznych (wilgoć i deszcze), tynk gliniany na strukturze nim pokrytej spływałby stopniowo, a przy obfitym deszczu nawet gwałtownie. Solidne, a przy tym estetyczne zadanie całej formy wiązałoby się ze zbyt dużymi kosztami, także ze względów technologicznych, jak i finansowo-logistycznych zdecydowałam się na realizację instalacji przestrzennej na bazie innych materiałów.

3.2 LIGHT AS CREATIVE TOOL

W maju 2018 roku wzięłam udział w międzynarodowym warsztacie i konferencji „Light as Creative Tool”, zorganizowanym przez Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W grupie dr Martiny Tritthart wraz ze studentką architektury Politechniki Gdańskiej Anną Jasieńską wykonałyśmy instalację wewnątrz boks służyący do projekcji wideo, wyłożonego ciemną tkaniną.

Przed przystąpieniem do projektowania spędziłyśmy w boksie niecałą godzinę, badając nasze odczucia związane z przebywaniem w ciemności, które pod koniec omówiliśmy. Poniższy opis relacjonuje zdania, jakie padały w naszej rozmowie, w związku z czym mogą cechować się pewną potocznością. Naszym wspólnym wrażeniem było poczucie bycia schowaną i bezpieczną, pojawiło się wspomnienie z dzieciństwa skrywania w ciemności szafy. Padały także słowa o uczuciu, że ciemność jest bliska, przez co pojawia się poczucie mniejszej przestrzeni; że jest „moja” – bo jestem bliżej siebie, bo dociera mniej bodźców zewnętrznych i pojawia się możliwość większego skupienia na własnym wnętrzu; o bardziej przestrzennym odbiorze dźwięku, także tego płynącego z zewnątrz; ale to, co chyba najbardziej zapadło mi w pamięć, było poczucie braku czasu, jakby niemożliwym, a wręcz niewskazanym było odmierzenie go. Zapewne miało to silny związek z fizjologią, przyzwyczajoną do odczytywania pory dnia na podstawie barwy i kąta światła dziennego. Tym niemniej, było w tym doświadczeniu coś więcej, coś z delektowania się chwilowym stanem zawieszenia w przestrzeni „bez czasu”. Tanizaki podobne wrażenie opisuje w kontemplacji wnętrza tokonoma typowej dla japońskich domów, „do których nie docierało światło dnia. [...] Zatrzymuję się przed nią i nagle zapominam o upływie czasu.”³

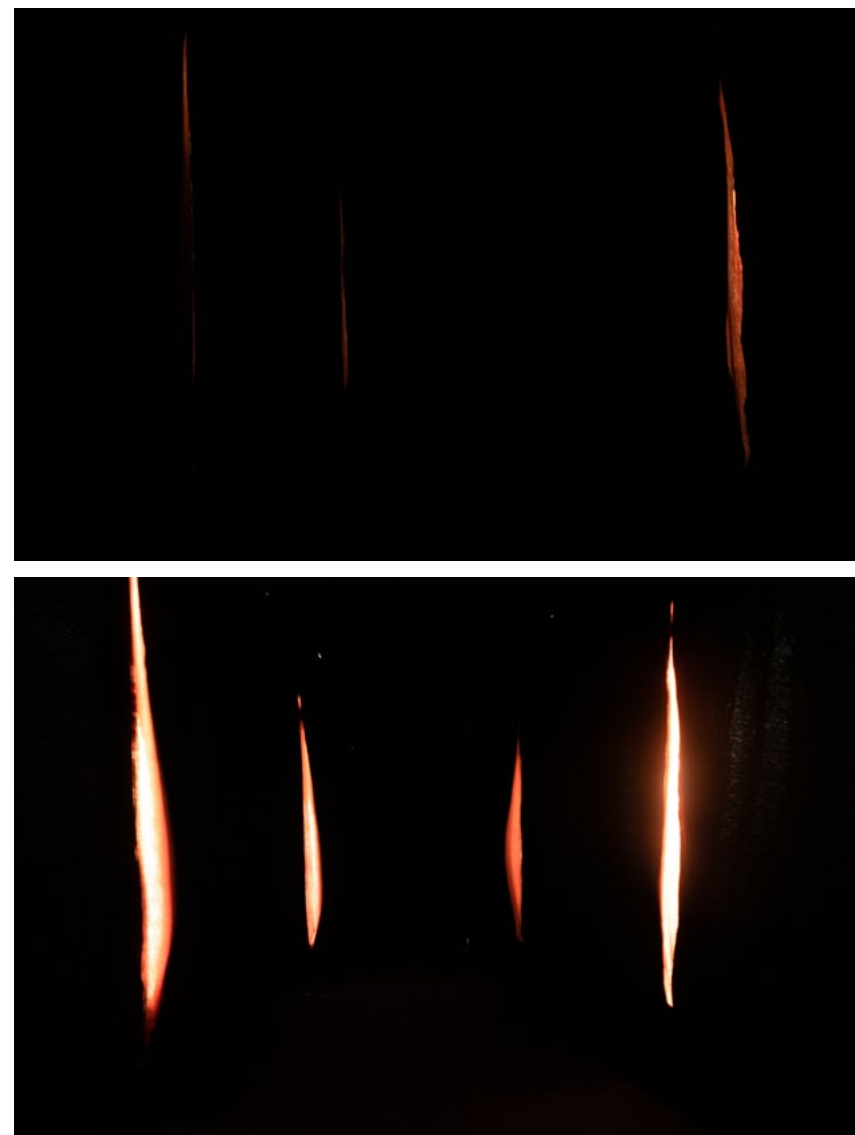
3. Tanizaki J., *Pochwała cienia*, tłum. Henryk Lipszyc, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 44

Wewnątrz boksu rozwiesiliśmy labirynt z ciemnych tkanin o różnych fakturach, gdzieś tam podświetlony źródłami LED. Na końcowej ścianie zamocowałyśmy folię lustrzaną, w półmroku pokazującą odbicie odbiorcy. Instalacja ma odnosić się do odczuć dziecka schowanego w szafie, które wśród miękkich tkanin czuje się bezpiecznie, nie jest widziane, ukradkiem może widzieć świat przez niewielkie źródło światła zewnętrznego. Zmniejszenie ilości bodźców sprzyja wejściu do wewnątrz. W ciemności i ciszy spotykamy siebie.

3.3. BREATHING DARKNESS

Instalację *Breathing darkness* miałam okazję zrealizować w Instytucie Cybernetyki Sztuki (ICS) w Gdańsku na potrzeby niniejszego doktoratu między sierpniem a wrześniem 2021 roku. Główną ideą projektu było odniesienie się do cykliczności światła i ciemności, co postanowiłam pokazać za pomocą ruchu tkanin zasłaniających i odsłaniających oświetlenie. Doświadczenie z budowaniem przestrzeni z zawieszonych tekstyliów z warsztatu *Light as Creative Tool* posłużyło mi za materiał w świadomym konstruowaniu przegród.

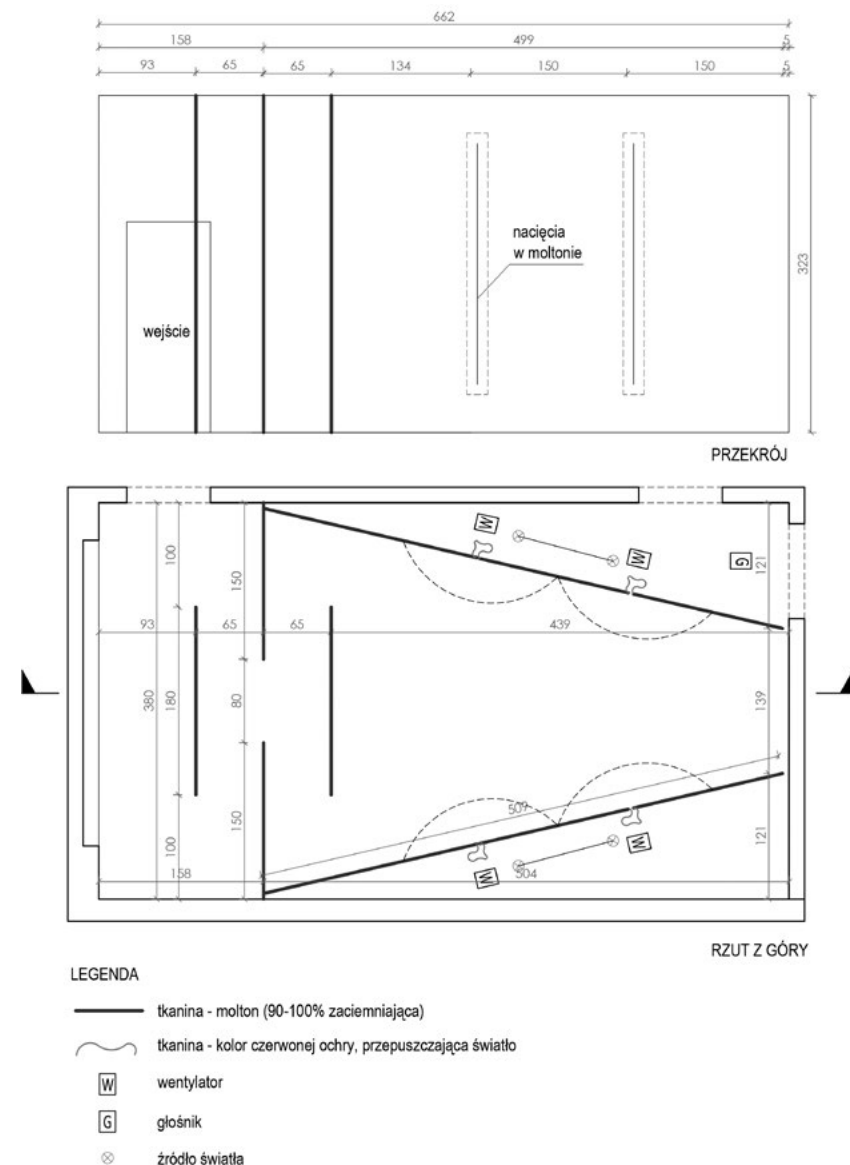
Projekt został zrealizowany w prostokątnym pomieszczeniu o powierzchni 25 m kw bez dostępu światła dziennego. Wzdłuż dłuższych ścian, na ich pełną wysokość, zawieszono zostały tkaniny nie przepuszczające światła (czarny molton sceniczny) z nacięciami wypełnionymi częściowo przeziernym materiałem w kolorze ochry. Gdy kotary nie są poruszane, otworów praktycznie nie widać – waga moltonu wypycha zapas drugiej tkaniny do wewnątrz i zakrywa nacięcia. Od tyłu rzędy tkanin podświetlają reflektory. W czasie działania instalacji tkaniny poruszają cztery wentylatory sterowane za pomocą programatora czasowego, rytmicznie ukazując i zasłaniając światło. Instalacji towarzyszą dźwięki spokojnego wdechu i wydechu, zsynchronizowane z ruchem tkanin. Na posadzce znajdują się



16. Instalacja *Breathing darkness* – dokumentacja fotograficzna. U góry faza wdechu, na dole wydechu.

miękkie, czarne maty amortyzujące. Ta część stanowi „serce” instalacji, do którego wprowadzają wiszące przegrody z moltonu, meandrycznie kierujące ruchem odbiorcy i powodujące kontakt dotykowy. Tkaniny u wejścia zasłaniają również dostęp światła z korytarza.

Przez okres trzech miesięcy przed realizacją w ICS testowałam różne tkaniny na podstawie próbek. Badałam ich pracę ze światłem i działanie w ruchu. Jedną z koniecznych wytycznych do wyboru podstawowej tkaniny była jej nieprzepuszczalność światła w celu uzyskania ciemności. Rozważałam także, czy to tkanina powinna zasłaniać dostęp światła, czy też raczej jego źródło przyciemniać się i rozjaśniać. Uznałam, że praca (ruch) tkaniny w relacji iluminacją jest ciekawszym rozwiązaniem niż czysto technologiczna praca ściemniacza, w związku z czym źródła światła są stałe, a jego dostęp do wnętrza instalacji zależny jest od poruszenia kotar. Analizie poddałam pracę wybrzuszącej się tkaniny na modelach w skali 1:10 oraz jej zależność od zastosowanych szwów i zakładek. Sprawdzałam, jak zachowuje się cieńsza tkanina w kolorze ochry gdy jest przyszyta to moltonu oraz gdy stanowi niezależny element. Wyzwaniem projektowym był również dobór właściwych nawiewów, ich odpowiednia lokalizacja i synchronizacja z dźwiękiem – testy w skali 1:1. Pewne decyzje zostały podjęte już na miejscu, jak zwężanie się przestrzeni wydzielonej przez kotary przy tylnej ścianie. Miało to związek z zapleczem technicznym, ale przede wszystkim potęgowało wrażenie „otulenia” przez wybrzuszącej się tkaniny. Ta decyzja stanowi przykład zastosowania *mētis* w pracy projektowej, czyli osadzenie w kontekście konkretnego miejsca oraz pracy z materiałem. Znaczeniu oraz interpretacji projektupoświęcona jest dalsza część rozdziału.



17. Instalacja *Breathing darkness* w ICS – rzut i przekrój.

3.3.1. ZWIĄZKI Z BADANĄ ARCHITEKTURĄ

W projekcie odnosiłam się do architektury minojskiej Krety i neolitycznej Malty. Meandry wejścia prowokujące zakręty odbiorcy korespondują z labiryntową architekturą Knossos. Otwory, przez które przenika światło, między ciśnieniem napierającej tkaniny tworzą rytmy pustek. „Ożywienie” instalacji opowiada również o postrzeganiu świata przez Minojczyków jako obiekt żyjący, z którym jest się w nieustannej relacji, co przekładało się na ówczesną sztukę i architekturę.

Wybrzuszenia powstające przy ruchu tkanin nawiązują do obłości ścian świątyń maltańskich, których wnętrza przypominały łono. W ich ciemności zapalano pochodnie – kolor tkaniny wypełniającej nacięcia przypomina żywe płomienie, których światło rozchodziło się po ścianach.

Z nowszych realizacji na decyzję projektową odnośnie niewielkich odległości między tkaninami u wejścia do instalacji miała wpływ kaplica Petera Zumthora. Wąski korytarz prowadzący do wnętrza kaplicy buduje poczucie intymności tej architektury. Podobny zabieg zastosowałam w swoim projekcie – kontakt dotykowy z miękkimi przegrodami od początku tworzy bliską relację odbiorcy z przestrzenią.

3.3.2. SYMBOLIKA

W przypadku oddechu idea przeciwieństw wydaje się absurdalna i wyabstrahowana z rzeczywistości. Stosując tę koncepcję, wdech to odwrotność wydechu, a jednak stanowią tak płynną i nierozłączną całość, iż można powiedzieć, że oddech jest najlepszym (a przy tym stale towarzyszącym człowiekowi) przykładem jedności przeciwieństw. Postanowiłam odnieść się do niego jako kalki na relację światła i ciemności. Tak, jak wdech miękko przemienia

się w wydech, tak ciemność w światło i odwrotnie. Nie istnieje sztywna granica między tymi zjawiskami, oba przepełnione są *sacrum* i biorą udział w cyklu Życia-Śmierci-Odrodzenia. Wyłaniająca się cyklicznie z głębokiej czerni moltonu jasność reflektorów to opowieść o ciemności rodzącej światło. Oddech symbolizuje energię życiową (*prana*), która odnawia się w pierwotnych ciemnościach. Jego rozchodzący się po całej instalacji, nieprzerwany dźwięk można odebrać jako nieustanną obecność – istoty, która tę siłę życiową w sobie zawiera. Według Junga anima, czyli żeński pierwiastek w męskiej nieświadomości, „[...] jest tchnieniem, jak na to wskazuje także jej nazwa (*anemos* = wiatr).”⁴ Oddech łączy nas też ze wszystkimi żyjącymi istotami. Falujący, rytmiczny ruch tkanin nawiązuje do Prawód, pierwotnego oceanu.

Zastosowany kolor również niesie swoją symbolikę. Ochra już od czasów prehistorycznych używana była do barwienia ciała przed rytuałami, w pochówku i świątyniach malowidłach. Wiązana z krwią, symbolizuje życie, śmierć i odrodzenie. Dzięki odcieniowi tkaniny oświetlenie zyskuje ciepłą barwę, przywodząc wrażenie światła ogniska, przy którym zbiera się wspólnota. Ogień niesie także symbolikę oczyszczenia i transformacji.

3.3.3. ODDZIAŁYWANIE ELEMENTÓW INSTALACJI

3.3.3.1. ZAŁOŻENIA ODNOŚNIE ODDZIAŁYWANIA

W moim założeniu ciepłe i miękkie w dotyku tkaniny mają wpływać na poczucie bezpieczeństwa i otulenia. Sposób ich

4. Jung C.G., *Archetypy i symbole*, Warszawa 1981 s. 175

rozmieszczenia w strefie wejścia do instalacji, prowokujący ruch odbiorcy, ma przekierować uwagę w stronę ciała i zaangażowania somatycznego. Miętkość mat na podłodze to zaproszenie do rozluźnienia, przyjęcia wygodnej pozycji, w tym siedzącej lub leżącej. Delikatne zapadanie się materiału pod stopami jest również aluzją do przestrzeni rozpadania się ego, rozpuszczenia iluzorycznych tożsamości, czym między innymi jest doświadczenie pierwotnych, inicjacyjnych ciemności.

Nagranie spokojnego, regularnego oddechu jest sugestią do spowolnienia i pogłębienia wdechu i wydechu odbiorcy, sprzyjając rozluźnieniu. Zgranie własnego oddechu z dźwiękiem instalacji sprzyja odczuciu jedności z otaczającą przestrzenią. Obserwacja rytmicznego ruchu tkanin może hipnotycznie skupiać wzrok, podobnie jak morskie fale. Ciepły odcień, przez który przenika światło, ma też swój udział w budowaniu poczucia bezpieczeństwa, przywołując na myśl ciepło ogniska – od zarania dziejów miejsce chroniące przed atakiem nocnych drapieżników i gromadzące wspólnotę wokół kobiet opiekujących się ogniem, korzystających z jego mocy transformacji.

3.3.3.2 ODDZIAŁYWANIE WEDŁUG ODBIORCÓW PRZESTRZENI

W pierwszych dniach września 2021 roku instalację *Breathig darkness* w celach badawczych odwiedziło dziesięć osób, wchodzących pojedynczo lub parami. W jednym przypadku trzy osoby przebywały wewnątrz, co okazało się niewskazane ze względu na wzajemne rozpraszenie się poprzez indywidualne reakcje. Przed wejściem starałam się nie rozmawiać z odwiedzającymi, by nie sugerować skojarzeń. Większość z nich nie miała świadomości jaki jest temat tego projektu. Dopiero po wyjściu uczestników przeprowadziłam rozmowy i robocze ankiety, a niektórzy pozostawili osobiste notatki

z percepcji tej przestrzeni. Czas pojedynczej „sesji” wynosił blisko trzy minuty.

Moje pytania dotyczyły między innymi samopoczucia z przebywania wewnątrz instalacji (w tym poczucia bezpieczeństwa), czasu przebywania, skojarzenia z przestrzeniami sakralnymi. Dla znacznej większości instalacja była odczuwana jako bezpieczna, tylko dwie osoby udzieliły innej odpowiedzi – dla jednej z nich „oddech był straszny”, a druga doznała ambiwalentnych wrażeń, gdyż uznała ją zarówno za bezpieczną, jak i zagrażającą. Na temat odbioru wnętrza padły też słowa „spokój, głębia, rytm, mikroświat”, kilkukrotnie pojawiło się skojarzenie z wnętrzem łona. Odnośnie czasu przebywania jedna z osób odpowiedziała: „Chciałam zostać tam jak najdłużej”, inna zwróciła uwagę na to, że mogłaby odczuć tę przestrzeń bardziej medytacyjnie w zależności od ilości czasu w niej spędzonego.

Przy zapytaniu o skojarzenie z przestrzenią sakralną pojawiły się następujące wypowiedzi:

- Tak, poprzez rozświetlone elementy i poprzez wejście do instalacji oraz postawę w jej centrum, w ciemności. Również idea tchnienia była odczuwalna.
- [Nie] tylko dlatego, że przestrzeń sakralna dla mnie, to raczej coś trwałego, budynek itp. Tu skojarzenia me dotyczą raczej czegoś pierwotnego, mrocznego, także mitologicznego.
- Z przestrzenią ciała jako miejscem początku.
- Podobne uczucie towarzyszyło mi podczas ceremonii tematycznej (namiotu potów), w którym panuje kompletna ciemność reprezentując przestrzeń łona Matki Ziemi.
- Tak, sprzyjały wysokość miejsca i głębia materiału.

Zapytałam także o to, czy instalacja wpłynęła na postrzeganie ciemności. Odpowiedzi w większości całościowo objęły doświadczenie:

- Bardziej też na postrzeganie ciała i granic ciała. Czym jest granica gdy jest się ciałem? Ciemność też wydaje się teraz naturalnym stanem rzeczy.
- Będąc w środku podsuwały się na myśl takie refleksje, po-

wodowane były przez samą ciemność jak również przez hipnotyczny ruch oświetlanych elementów i próbę synchronizacji własnego oddechu z cyklem instalacji.

- Pobyt w przestrzeni, mimo że z początku wywołał we mnie lęk przemieszany z ekscytacją, później przywołał spokój, kojącą jakość ciemności, wycofanie i bezpieczeństwo, pozwolił na ograniczenie bodźców i skierowanie myśli do wewnątrz, a nawet chwilowe rozplynięcie ego.

Notatka jednej z uczestniczek podsumowująca odwiedzin w instalacji jest szczególnie interesująca i wraz z niektórymi wypowiedziami wydaje się potwierdzać, że przekaz i intencja autorska są możliwe do odczytania (pisownia oryginalna):

„To było tak, najpierw strach. Potem jak gdyby wciągnęła mnie jakaś biologiczna, żywa istota, tkanka. Potem stałam się jej częścią, oddychałam jej rytmem. Zatraciłam się w czasie. Czasu nie było tylko ten żywy twór, który mnie pochłonał, wtargnął do mego mózgu. Jednocześnie chciałam tam być, tą tkanką, ale też czułam, że po tym incydencie, też będę silniejsza, też tęsknię za tym... Chyba takie były początki życia taki oddech, ciemność, totalny kosmos. Ale też uczucie, że się jest w wulkanie, który czeka, jest w czuwaniu...”

4. WNIOSKI PROJEKTOWE

W moim odczuciu oswojenie ciemności w architekturze jest w pierwszej kolejności samym w sobie przyzwoleniem na jej obecność. Ze względu na intymność i introspektywność, z którą wiąże się doświadczanie ciemności, poczucie bezpieczeństwa w otoczeniu nieoświetlonym dotyczy raczej znajomej przestrzeni. Wówczas świadomość układu przestrzennego umożliwia poruszanie się w nim bez użycia zmysłu wzroku. Pamięć ciała i wyczulenie innych zmysłów pozwalają odnaleźć się w ciemności. W wypadku nieznannej przestrzeni znaczące ograniczenie percepcji wzrokowej może wywołać dyskomfort, lęk lub wycofanie. Tym niemniej w miejscach publicznych przeznaczonych do kontemplacji czy modlitwy (np. świątynie) lub zbierania się wspólnoty (np. miejsca spotkań towarzyskich) półmrok może sprzyjać głębi doświadczenia. Ogólne spostrzeżenia i wytyczne projektowe poruszone w rozdziale III 4.1. pozostają aktualne. Dotarcie do nich pomogło mi bardziej uwrażliwić się na przestrzeń.

Samą instalację *Breathing darkness* umieściłabym na pograniczu pracy projektowej i artystycznej. Jej główne aspekty projektowe to próba wypełnienia założeń i ujęcia metodyk z rozdziału IV 4. oraz nawiązania do rozwiązań architektonicznych. Z kolei jej interpretacja jako wypowiedzi artystycznej wynika z tego, że stanowi swego rodzaju wytrych do świata niedostępnego,¹ czym sztuka w swych dziejach dalszych i bliższych była nieraz. Instalacja składa się na mój komentarz do sytuacji społecznej i narracji kulturowej. Użycie przekazu symbolicznego i środków

1. W moim wypadku chodzi o pośredni komentarz odnośnie kobiecości wobec kwestii religijnych i niedostępności stanowisk duchownych (kapłańskich) dla kobiet np. w katolicyzmie.

plastycznych, by uzyskać konkretne oddziaływanie na odbiorców, wydają mi się punktem wspólnym projektowania i sztuki – twórczości człowieka jako takiej. Na podstawie wypowiedzi uczestników zamkniętej wystawy z września 2021 roku mogę wnioskować, że udało się czytelnie przekazać intencje zawarte w projekcie. Większość nich czuła się bezpiecznie we wnętrzu instalacji, często pojawiały się skojarzenia z przebywaniem wewnątrz łona i dla niektórych osób odczuwalny był regeneracyjny potencjał ciemności. Tym, co najbardziej przyczyniało się do obniżenia poczucia bezpieczeństwa według dwóch odbiorców był dźwięk oddechu, który po edycji w cyfrowej nabrał lekko metalicznego charakteru. Z mojej strony warto rozważyć jego ponowny montaż, by brzmiał oddech bardziej naturalnie. Bazując na wytycznych odnośnie kojenia zmysłów zawartych w rozdziale III 4.1, zastosowałam przyjemne w dotyku materiały, które również wyciszają dźwięki napływające z zewnątrz. Poza samymi zastawkami u wejścia do instalacji interakcja dotykowa się nie narzuca, jest raczej wyborem odbiorcy. Od jego lub jej decyzji zależy bliskość z wyrzuszającymi się tkaninami oraz powierzchnia styku z miękkimi matami na posadzce – czy będą to tylko stopy, czy również inne części ciała np. przy przybraaniu pozycji siedzącej lub leżącej. Adaptacja do ciemności jest zdarzeniem samym w sobie – podobnie jak w instalacji Marii Nordman *Varese Room* potrzeba chwili czasu, by wzrok przyzwyczaił się do ciemności, chociaż w tym wypadku ilość światła przedostającego przez częściowo przezierną tkaninę jest nieco większa. Iluminacja nie oślepia, choć może dobrze sprawdziłaby się dodatkowa warstwa tkaniny w kolorze ochry ze względu na możliwość dostrzeżenia zarysu wentylatorów.

Poprzez oparcie projektu na ruchu i użycie technologii instalacja ma związek z *somaesthetic interaction design*. „Przechytrzenie” tej technologii (np. przy dochodzeniu do synchronicznego sterowania ruchem tkanin i dźwiękiem, co przy mojej wiedzy inżynierskiej stanowiło wyzwanie), osadzenie w kontekście konkretnego miejsca oraz praca z materiałem w formie poznawania go to użycie *mētis*. Haptyczność była bardziej odczuwalna

w rozwijaniu projektu z użyciem tynków glinianych – być może ciekawym kierunkiem byłaby reinterpretacja materiału poprzez połączenie go z tkaninami. W wypadku *Breathing darkness* zależało mi jednak bardziej na położeniu akcentu na czytelnym przekazie znaczeniowym, w związku z czym skupiłam swoje główne wysiłki na dialogu z tkaniną i jej pracą w obrębie instalacji.

PODSUMOWANIE

Głównym zagadnieniem badawczym, które podjęłam w rozprawie, jest rozpoznanie żeńskiego pierwiastka duchowego w przestrzeni. Motywacją do podjęcia takiego tematu była zauważona przeze mnie już we wczesnym dzieciństwie nieobecność kobiet w pełnieniu funkcji kapłańskich oraz męski obraz Stwórcy i późniejsze zapytanie, czy ma to jakiegokolwiek przełożenie na istniejące miejsca sakralne.

Jednym z pierwszych kroków do odpowiedzi na to pytanie było zbadanie dziejów religii od strony historycznej i antropologicznej, jak również architektury i innej twórczości pochodzącej z miejsc, gdzie centralnym punktem wierzeń była Bogini (np. Malta i Kreta). W wyniku analizy materiałów badawczych, jak i osobistych odwiedzin świątyń maltańskich i kreteńskich, wydołyłam główne cechy ich założeń przestrzennych. Analizie poddałam także historyczne jak i współczesne obiekty sakralne z tradycji chrześcijańskiej, gdzie idea „świętyni światła” czasem ustępowała – lub współlistniała – z ciemnością, szczególnie jeśli obiektem kultu była Czarna Madonna (katedra Notre Dame w Chartres) lub gdy intencją architekta mogło być nawiązanie do ciemności matczynej łona (kaplica Notre Dame du Haut w Ronchamp Le Corbusiera i kaplica Brata Klausa Petera Zumthora). Przykłady te pokazują, jak silne jest oddziaływanie ciemności i półmroku na introspektywne doświadczenie duchowe pomimo powszechnego utożsamienia światła z dobrem i duchowością, a ciemności ze złem i nieczystością.

Ciemność przybliżyłam również jako zjawisko astrofizyczne – co sprawia, że odbieramy przestrzeń jako ciemną oraz jaka jest reakcja fizjologiczna i psychologiczna człowieka na zmianę światła w cyklu dobowym. Zbadałam temat lęku przed ciemnością (nyktofobii) i jego osławiania. Ciemność z poczuciem

bezpieczeństwa łączy z myślą dotyku. W okresie od renesansu do modernizmu architektura kierowana była przede wszystkim do zmysłu wzroku i odzwierciedlała tym samym okulocentryczny charakter kultury zachodniej, kojarzony przez niektórych badaczy z patriarchalną opresją (Levin). Teoria architektury powraca do refleksji nad wielozmysłowym doświadczeniem przestrzeni (Pallasmaa), które niewątpliwie było udziałem minojskich świątyń.

Do doświadczenia wielozmysłowego odniosłam się w części projektowej, dążąc do uzyskania takiej percepcji gotowego dzieła, jak i ukierunkowując sam proces powstawania w stronę zaangażowania cielesnego. Czerpałam zarówno z wiedzy metycznej pracując z tak podstawowym, wręcz prymitywnym materiałem jak glina, jak i z najnowszych metodyk projektowych jak *somaesthetic interaction design*. Nie uniknęłam tego, że projekt bazuje na koncepcji – po części jest to wynik użycia w nim symboliki, która w dużym stopniu również zawiera się w idei. Jednak w moim odczuciu zrobiłam krok – lub kilka – w stronę doświadczenia bardziej metycznego projektowania. Wymagał on porozumienia się nie tylko z materia, ale i z technologią – żywy dialog towarzyszył procesowi.

Wierzę, że w pracy udało mi się przywołać dobrodziejstwa ciemności oraz jej nieodzowność w fizjologicznym funkcjonowaniu człowieka i innych istot żywych, jak i udowodnić, że kontakt z nią ujmuje główny cel doświadczenia duchowego, jakim jest przejście przez stany liminalne: koniec, początek, transformacja. Żeński pierwiastek duchowy to jednak nie tylko ciemność – zawiera ją w sobie w obrębie wielkiego cyklu.

PODZIĘKOWANIA

Dziękuję Promotorowi Profesorowi Tadeuszowi Pietrkiewiczowi za otwartość, pomoc merytoryczną i przypomnienie o aspekcie architektonicznym i projektowym pracy przy moim zaangażowaniu w tematykę mitologiczną i religijną.

Dziękuję Markowi „Rogulusowi” Rogulskiemu za rezydencję artystyczną w Instytucie Cybernetyki Sztuki, gdzie miałam możliwość testowania rozwiązań i zrealizowania instalacji „Breathing darkness”.

Dziękuję Monie Renie Górskiej za szczerze wielkoformatowe i cenne uwagi odnośnie pracy tkanin.

Dziękuję Marcie Sapieryńskiej za współpracę przy nagraniu dźwięku oddechu i dr inż. Karolinie Marciniuk z Wydziału Elektroniki, Telekomunikacji i Politechnice Gdańskiej za udostępnienie sali nagrań.

Dziękuję Mateuszowi Ciompale i Angelinie Przale za pomoc w przygotowaniu pomieszczenia do realizowania instalacji.

Dziękuję Noemi Staniszeńskiej-Żurawskiej za wszystkie rozmowy i wymianę materiałami źródłowymi.

Dziękuję Profesorowi Markowi Jastrzębiec-Mosakowskiemu za wypożyczenie trudno dostępnych publikacji z osobistej biblioteki.

Dziękuję Adamowi Zienkiewiczowi za pomoc przy zaprogramowaniu sterownika do instalacji.

Dziękuję Vero Szafran za dokumentację fotograficzną.

Dziękuję Piotrowi Czechowskiemu za opracowanie graficzne.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PRZEDMIOTU

Bańka A., *Spoleczna psychologia srodowiskowa*, Wyd. Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2002

Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni

Baniukiewicz, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 2015

Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Wyd. Naukowe PWN, tłum. Norbert Leśniewski, Warszawa 1998

Begg E., *The cult of Black Virgin*, Penguin Books, London, New York, Arkana 1996

Biaggi C., *Habitations of the Great Goddess*, Knowledge, Ideas&Trends, Manchester 1994

Bolewski J., *Biała Bogini, Czarna Madonna. Maryjne światło w ezoterycznym odcieniu*, wyd. Rhetos, Warszawa 2005

Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wyd. Naukowe Semper, Warszawa 2013

Burkert W., *Starożytne kultury misteryjne*, tłum. Krzysztof Bielwask, wyd. Homini, Kraków 2014

Campbell J., *Potęga mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013

Eliade M., *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998

Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych, T.1 Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007

Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, Wydawnictwo Znak, tłum. Krzysztof Kocjan, Kraków 1997

Eliade M., *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996

Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993

Estes C.P., *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. Agnieszka Cioch, Zysk i S-ka, Poznań 2015

Frankfort H.A., *Intellectual Adventure Of Ancient Man. An Essay On Speculative Thought In The Ancient Near East*, The University of Chicago Press, Chicago 1946

Geddes L., *W pogoni za słońcem*, tłum. Andrzej Wojtasik, Insignis Media, Kraków 2019

Gimbutas M., *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, Londyn 1982

Grof S., *Najdalsza podróż. Misterium i świadomość śmierci*, tłum. M. Lorenc i D. Misiuna, Wydawnictwo Okultura, Warszawa 2014

Grunwald M., *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku*, tłum. Ewa Kowynia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Hall E., *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976

Hook K., *Designing with the body. Somaesthetic interaction design*, The MIT Press 2018

Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1981

Jurga J., *Szałas na halas. O tworzeniu poczucia bezpieczeństwa za pomocą zmysłów w domu, przestrzeni i Kosmosie*, Wydawnictwo Nieśpieszne, Kraków 2022

Kerenyi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997

Kerenyi K., *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, tłum. Ireneusz Kania, Homini, Kraków 2004

Landman M., *An Investigation In To The Phenomenon Of The Black Madonna*

Lerner G., *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press, 1986

Lerner G., *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, Oxford University Press, 1993

Neumann E., *Wielka matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008

Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012

Perera S.B., *Zstąpienie do Bogini*, tłum. Monika Srebro, Instytut Studiów Kulturowych RAVEN, Czeladź 2021

Ricoeur P., *Objawianie a powiadanie w: tegoż Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*, tłum. Ewa Bienkowska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1975

Rogowska-Stangret M., *Ciało – poza innością i tożsamością*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016

Rosa H., *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości*, tłum. Jakub Duraj i Jacek Kołtan, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2020

Sandberg S., *Ciemność. W obronie mroku*, tłum. Joanna Barbara Bernat, Wydawnictwo Kobiectwo, Białystok 2019

Sedlaczek T., *Ekonomia dobra i zła*, tłum. Dariusz Bakalarz, Studio EMKA

Tanizaki J., *Pochwała cienia*, tłum. Henryk Lipszyc, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii, Tom 2. Filozofia nowożytna do roku 1830*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii, Tom 2. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983
The Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement, red. Charlene Spretnak, Anchor Books, Nowy Jork 1982

Uliński M., *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Aureus, Kraków 2001

Wąs C., *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury, Wrocław 2008

Wejkowska-Lipska A., *Non-visual, praca doktorska*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2013

Zumthor P., *Myslenie architektury*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010

ARTYKUŁY I PUBLIKACJE ELEKTRONICZNE

Hubble Finds a Black Hole Igniting Star Formation in a Dwarf Galaxy <https://www.nasa.gov/feature/goddard/2022/hubble-finds-a-black-hole-igniting-star-formation-in-a-dwarf-galaxy> dostęp 15.02.2022

Klekot E., *Metis – wiedza asystemowa* https://journals.openedition.org/td/847?fbclid=IwARoVNxxenuypzGJ7aAsxeJYDnbGsTiKO36g0ZeXbmUfMJQh0PDPFWutjs_o dostęp 15.02.2022

Ostrowski D., „Ciesz się i raduj, córo Syjonu, bo już idę i zamieszkać wśród Ciebie” (Za 2, 14). *Świątynia – miejsce spotkania Świętego i stworzenia* (2016) <https://www.liturgia-pl/?page=theology&content=document&label=2016-01-01-B-DO-CRCS> dostęp 15.02.2022

Ramm B., *A Controversial Restoration That Wipes Away the Past* <https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/design/chartres-cathedral-restoration-controversial.html> dostęp 15.02.2022

Schusterman R., *Somaestetyka*, Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego, nr 7 (1) 2005

Szwinta C., *Mózg w porodzie* <https://dziecisawazne.pl/mozg-porodzie-warto-wiedziec-zeby-zaklocac-naturalnego-rytmu-porodu/> dostęp 15.02.2022

”The Phaistos Disk refers to the goddess of love who glows and grows dim” https://www.archaeology.wiki/blog/2018/02/09/102801/?fbclid=IwAR1SMN6o-LzhxkdpG8L_NuRU-blrLmXECBc16Eoh9ffjZWrOhTAtfv3fgek dostęp 11.11.2019

”Tokarczuk: Nie opuszcza mnie poczucie, że Bogini wraca” <https://wiesz.pl/2019/10/10/tokarczuk-nie-opuszcza-mnie-poczucie-ze-bogini-wraca/> dostęp 28.03.2022

Wąs C., *Sacrum w architekturze* https://www.researchgate.net/publication/234167430_Sacrum_w_architekturze dostęp 22.10.2019

Wąs C., *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, Nr 1(19)/2011 https://quart.uni.wroc.pl/pdf/19/quart19_Was.pdf, dostęp 10.02.2022

SPIS ILUSTRACJI

1. Wenus z Laussel, źródło: <https://lente-magazyn.com/bostwa-lunarne/>, s. 40
2. Świątynia z Popudni, źródło: Gimbutas M., *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, Londyn 1982, s. 46
3. Kaplica Bożego Narodzenia, źródło: <https://opoka.org.pl/biblioteka/Z/ZP/pk-201550-betlejem.html>, s. 50
4. Lady of Pazardzik, Karanovo, źródło: <https://wien.org.uk>, s. 52
5. Figurka Wężowej Bogini z Knossos, źródło: <https://pl.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/aegean-art1/minoan/a/snake-goddess>, s.
- 6a. Artemida z Efezu, źródło: <https://lente-magazyn.com/artemizjon/>, s. 64
- 6b. Czarna Madonna z Einsiedeln, źródło: <https://www.kloster-einsiedeln.ch/wp-content/uploads/Nassima-Kleid.jpg>, s. 65
7. Zespół świątynny w Knossos, widok z góry, źródło: <https://senapolat7.wordpress.com/category/arch221/page/4/>, s. 116
8. Neolityczna świątynia na Malcie – Mnajdra, źródło: http://www.maltaholiday-lets.com.mt/img/8/M124__MNAJDRA.jpg, s. 119
9. Zespół świątynno-grobowcowy Hypogeum Hal-Saflieni, Malta, źródło: <http://www.the-businessreport.com/article/we-strive-to-provide-an-unforgettable-experience-for-all-visitors/> s. 120
10. Aksonometria kaplicy Notre Dame du Haut w Ronchamp, źródło: Wąs C., *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, Nr 1(19)/2011, s. 123
11. Maria Nordman „Varese Room”, źródło: <https://phmanuelghidini.wordpress.com/2017/01/03/varese-room-maria-nordman/>, s. 132
12. Elin Hansdottir „Path”, źródło: <https://elinhansdottir.net/PATH>, s. 133
13. Naczynie autorskie z „serii maltańskiej”, fot. Katarzyna Przała, s.136
14. Jedna z koncepcji instalacji z tynków glinianych, arch. autorki, s. 138
15. Jedna z koncepcji instalacji z tynków glinianych, arch. autorki, s. 138
16. Instalacja Breathing darkness – dokumentacja fotograficzna, fot. Vero Szafran, s. 141
17. Instalacja Breathing darkness w ICS – rzut i przekrój, arch. autorki, s. 143

