NO limits

#2(14)/2026

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



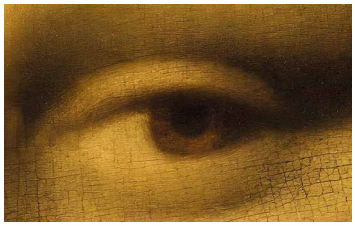
Temat numeru:

Nauka jest sztuką – sztuka jest nauką

ISSN 2719–2830

90

4  POCZUCIE PIĘKNA ZAPISANE W NEURONACH

 8 MONA LISA PATRZY

WIĘCEJ NIŻ SŁOWA. JAK SZTUKA POMAGA BADAĆ LUDZKIE DOŚWIADCZENIA 12

FILMOWA AUDIOSFERA, CZYLI JAK MUZYKA BUDUJE ŚWIAT KINA 14 

 16 TERAPIA ZAPISANA W NUTACH

IDENTYFIKACJA WIZUALNA TO NIE DEKORACJA – TO SYSTEM ZNACZEŃ  18

22  NATCHNIENIE TO ZA MAŁO. SZTUKA CERAMICZNA POTRZEBUJE WIEDZY

CZY SZTUKI PISANIA MOŻNA (SIĘ) NAUCZYĆ? 26 

28  SPIEGELMAN, SOSNOWIEC I SZTUKA RESEARCHU



2 (14) 2026

WYDAWCA
Uniwersytet Śląski w Katowicach

REDAKTOR NACZELNY
dr Agnieszka Sikora

SEKRETARZ REDAKCJI
Tomasz Płosa

KOREKTA POLSKOJĘZYCZNA
dr hab. Katarzyna Wyrwas, prof. UŚ

TŁUMACZENIE WERSJI ANGLOJĘZYCZNEJ
Artur Adamczyk

AUTORZY TEKSTÓW
Adam Bała, Weronika Cygan-Adamczyk, Julia Galas, mgr Tomasz Grząślewicz, dr Małgorzata Kłoskowicz, Olimpia Orządała, Tomasz Płosa, dr Agnieszka Sikora, Maria Sztuka

OKŁADKA
dr hab. Tomasz Kipka, prof. UŚ

PROJEKT GRAFICZNY, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
Patrycja Warzeszka

RADA PROGRAMOWO-NAUKOWA
- prof. dr hab. Mirosław Chorążewski (nauki chemiczne)
- dr hab. Agata Daszkowska-Golec, prof. UŚ (nauki biologiczne)
- prof. dr hab. Leszek Drong (literaturoznawstwo)
- dr hab. Łukasz Jach, prof. UŚ (nauki społeczne)
- dr Ryszard Knapek (Szkoła Doktorska)
- prof. dr hab. Jerzy Łukaszewicz (sztuki filmowe i teatralne)
- dr hab. Agnieszka Nowak-Brzezińska, prof. UŚ (informatyka)
- dr hab. Natalia Pawlus, prof. UŚ (sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki)
- prof. dr hab. Piotr Pinior (nauki prawne)
- dr hab. Lucyna Sadzikowska, prof. UŚ (literaturoznawstwo)
- ks. prof. dr hab. Leszek Szewczyk (nauki teologiczne)
- prof. dr hab. Piotr Świątek (nauki biologiczne)

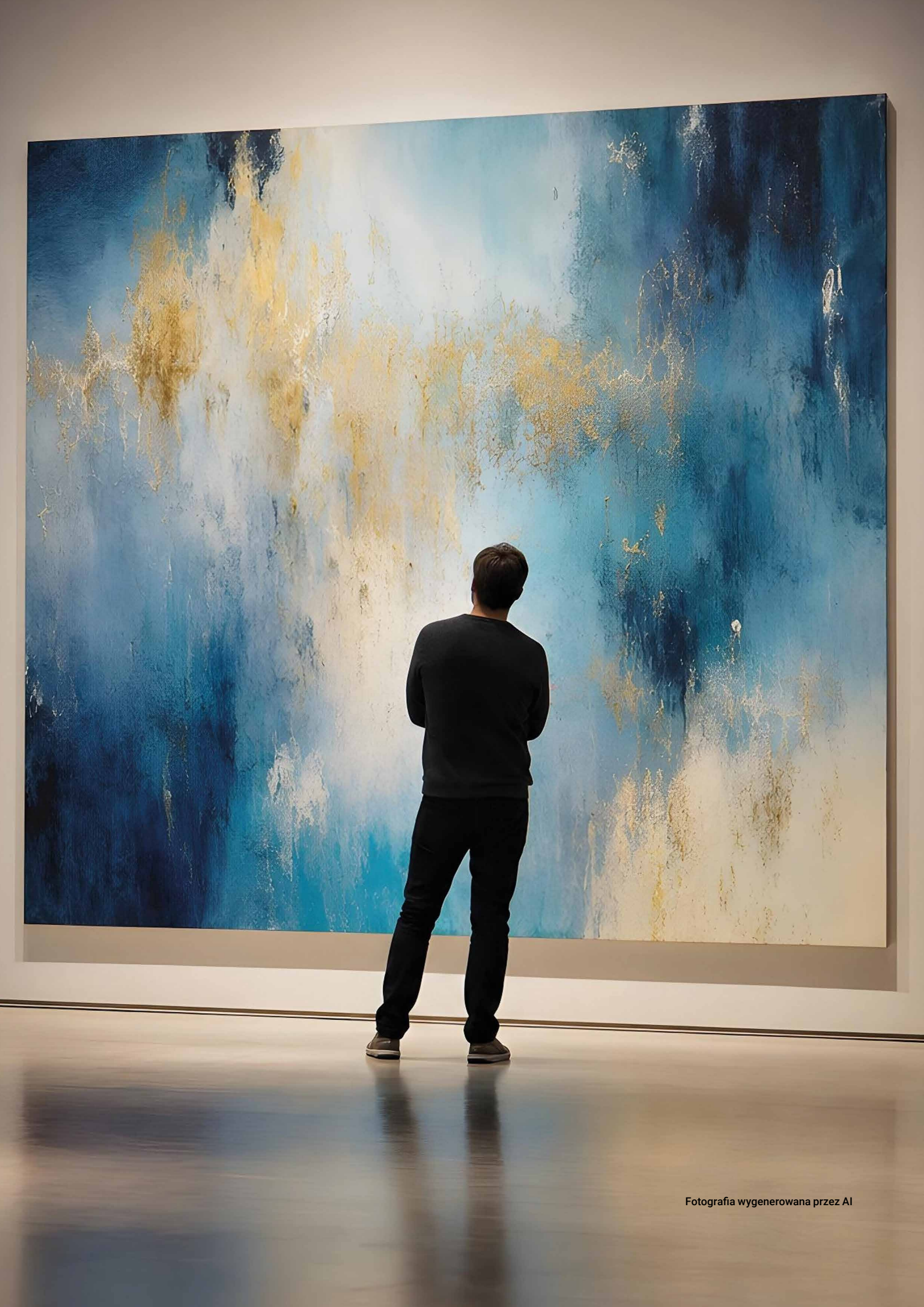
POCZUCIE PIĘKNA ZAPISANE W NEURONACH

Dlaczego jeden obraz potrafi przyciągnąć wzrok, podczas gdy inny nie robi na nas wrażenia? Co sprawia, że kilka dźwięków ułożonych w odpowiedniej kolejności może wywołać wzruszenie? Choć sztuka wydaje się domeną wyobraźni i subiektywnych doświadczeń, jej odbiór ma również wymiar biologiczny. Każde spotkanie z dziełem sztuki uruchamia w naszym mózgu złożoną sieć procesów odpowiedzialnych za percepcję, pamięć i emocje. Neurony analizują kształty, kolory i proporcje, porównują je z wcześniejszymi doświadczeniami, a następnie nadają im znaczenie. W ten sposób rodzi się przeżycie estetyczne.



dr Agnieszka Sikora

dr Jacek Francikowski
Instytut Biologii, Biotechnologii i Ochrony Środowiska
Wydział Nauk Przyrodniczych
Uniwersytet Śląski w Katowicach
jacek.francikowski@us.edu.pl



Fotografia wygenerowana przez AI

Naukowcy od dekad badają, co dzieje się w ludzkim mózgu podczas kontaktu ze sztuką. Dzięki nowoczesnym technikom obrazowania mogą śledzić aktywność poszczególnych obszarów mózgu i lepiej rozumieć, dlaczego niektóre dzieła zachwycają niemal wszystkich, a inne trafiają jedynie do wybranych odbiorców. Czy istnieje neuronalny przepis na piękno? I czego badania mózgu mogą nas nauczyć o nas samych?

– Tworzenie i odbieranie abstrakcji należy do tej sfery funkcjonowania umysłu, którą postrzegamy jako szczególnie subiektywną. O ile stosunkowo łatwo bada się recepcję, czyli to, co i w jaki sposób odbieramy, oraz reakcje emocjonalne czy motoryczne na określone bodźce, o tyle znacznie trudniej uchwycić to, co dzieje się „wewnątrz", na poziomie interpretacji i nadawania znaczeń – wyjaśnia dr Jacek Francikowski, biolog z Instytutu Biologii, Biotechnologii i Ochrony Środowiska na Wydziale Nauk Przyrodniczych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

POCZĄTKI

Jeżeli chcemy odpowiedzieć na pytanie, kiedy człowiek zaczął tworzyć sztukę, musimy najpierw ustalić, czym ona jest. Czy będą to znaki abstrakcyjne, wzory i symbole ryte na narzędziach pierwotnych ludzi? A może przedstawienia figuratywne, takie jak obrazy zwierząt, ludzi lub przedmiotów malowane na ścianach jaskiń? Czy wizerunki te miały na celu pokazać świat, czy opowiadały konkretne historie, np. polowań? W zależności od odpowiedzi na te pytania definicja sztuki będzie inna. Najogólniej można jednak powiedzieć, że to forma ludzkiej twórczości, która za pomocą obrazów, dźwięków, słów lub innych środków wyrazu wywołuje przeżycia estetyczne, emocjonalne lub intelektualne.

Na szczególną uwagę zasługują przedstawienia pochodzące z jaskini Blombos (Republika Południowej Afryki). Znaleziono tam kawałki ochry pokryte regularnymi, geometrycznymi wzorami wyrytymi przez człowieka około 75–100 tys. lat temu. Część badaczy interpretuje je jako najwcześniejsze przejawy sztuki abstrakcyjnej lub przynajmniej myślenia symbolicznego. Pierwsze obrazy przedstawiające rzeczywistość datowane są natomiast na około 45 tys. lat temu. Takim przykładem może być malowidło dzikiej świni odkryte na indonezyjskiej wyspie Sulawesi. To odkrycie było przełomowe, ponieważ przez dziesięciolecia sądzono, że kolebką sztuki figuratywnej była Europa – jaskinie, takie jak Lascaux czy Chauveta. Co ciekawe, w hiszpańskich jaskiniach znajdują się malowidła mogące mieć ponad 64 tys. lat, co wskazuje, że powstały jeszcze przed pojawieniem się *Homo sapiens* w Europie. Jeśli datowanie jest prawidłowe, oznaczałoby to, że także neandertalczycy tworzyli sztukę lub przynajmniej symbole.

Z punktu widzenia neuronauki te odkrycia są szczególnie interesujące, ponieważ najstarsze dowody artystycznej twórczości człowieka świadczą nie tyle o jego zdolnościach manualnych, ile o czymś znacznie ważniejszym: o pojawieniu się zdolności do tworzenia i rozumienia symboli. Wielu neuronaukowców uważa właśnie tę umiejętność za fundament zarówno sztuki, jak i języka, religii czy nauki.



Malowidło naskalne z jaskini Chauveta | fot. Thomas T., CC BY-SA 2.0, via Wikimedia Commons

CZY TYLKO LUDZIE ODCZUWAJĄ PIĘKNO?

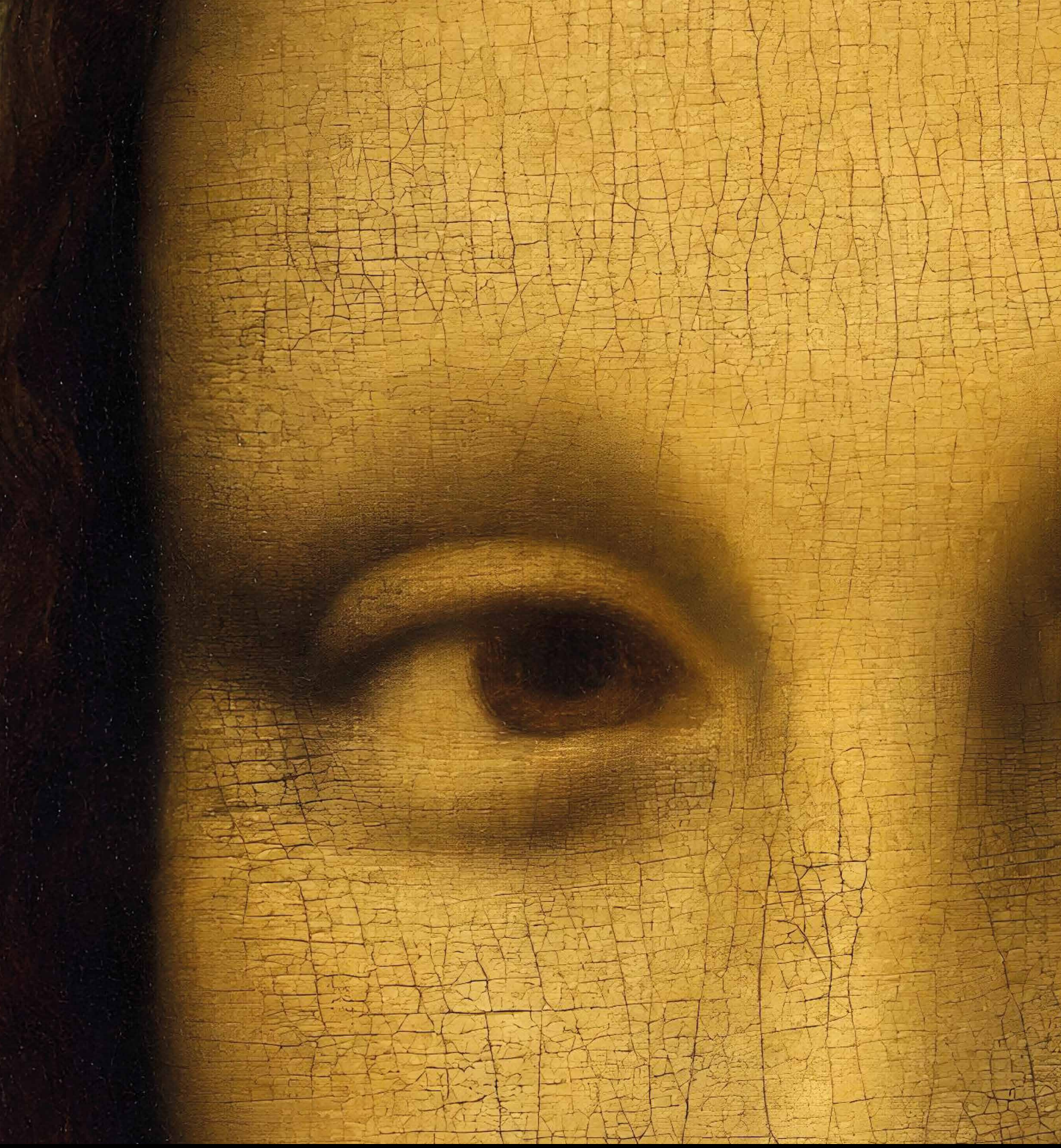
Przez długi czas w nauce dominował pogląd, że przeżycie estetyczne jest wyłącznie cechą człowieka i występuje, gdy ludzie wchodzą w interakcję z obiektami sensorycznymi z określoną postawą. Współczesne badania pokazują jednak, że podstawowe mechanizmy odpowiedzialne za ocenę estetyczną mogą występować także u zwierząt. Nie oznacza to oczywiście, że szympans zachwyca się obrazami impresjonistów albo że wilk rozmyśla nad architekturą gotyckiej katedry. Prawdopodobnie jednak wiele gatunków ma zdolność oceniania bodźców pod względem atrakcyjności, harmonii czy preferencji estetycznych. Dobrym przykładem mogą być ptaki altanniki (*Ptilonorhynchidae*). Samce budują z gałązek skomplikowane i strojne konstrukcje, tzw. altanki. Dekorują je kolorowymi przedmiotami: kwiatami, muszlami, owocami, a nawet kawałkami plastiku. Samice wybierają partnerów między innymi na podstawie atrakcyjności tych instalacji. Podobne zjawiska obserwuje się także u pawi czy niektórych ryb, u których dobór partnera zależy od oceny kolorów, symetrii, wzorów czy zło-

żonych pokazów ruchowych. Już Karol Darwin sugerował, że poczucie atrakcyjności mogło pojawić się w ewolucji wcześniej niż u człowieka i odgrywać ważną rolę w doborze płciowym.
Jaka zatem jest różnica pomiędzy ludzkim a zwierzęcym odczuwaniem piękna? Jak wskazują naukowcy, prawdopodobnie nie dotyczy samego odczuwania przyjemności estetycznej, lecz jej interpretacji. Człowiek nie tylko reaguje na piękno – potrafi się również zastanawiać nad jego znaczeniem, wiązać dzieło z własnymi doświadczeniami, rozpoznawać symbole i metafory, a także przeżywać sztukę jako źródło refleksji nad światem i sobą samym.

CO DZIEJE SIĘ W MÓZGU, GDY OBCUJEMY ZE SZTUKĄ?

Badania pokazują, że kontakt z dziełem sztuki nie aktywuje w mózgu jednego określonego ośrodka piękna. Zaangażowanych jest kilka współpracujących ze sobą obszarów odpowiedzialnych za analizę bodźców wzrokowych lub słuchowych, do tego układ emocjonalny, układ nagrody związany z odczuwaniem przyjemności oraz sieci odpowiadające za pamięć, znaczenie i interpretację.
Innymi słowy, kiedy patrzymy na obraz lub słuchamy muzyki, mózg nie tylko „widzi" lub „słyszy". Jednocześnie ocenia, czy bodziec jest interesujący, przyjemny, zaskakujący, znajomy lub ważny. Poczucie piękna wydaje się wynikiem współdziałania percepcji, emocji i systemów wartościowania.
– To, czego doświadczamy, w tym również kontakt ze sztuką, wynika ze sposobu, w jaki mózg przetwarza informacje – wyjaśnia dr Jacek Francikowski. – Chodzi zarówno o dane napływające z zewnątrz, jak i o zasoby już obecne w mózgu: wiedzę o świecie, wcześniejsze doświadczenia, przekonania czy utrwalone schematy poznawcze. Odbiór sztuki jest więc zawsze wypadkową tych elementów.
W tym kontekście szczególną rolę odgrywają obszary kory przedczołowej, która wiąże się z tzw. wyższymi funkcjami poznawczymi, takimi jak doświadczenie, integracja informacji czy ocena znaczenia bodźców. Właśnie tam lokalizuje się wiele procesów związanych z interpretacją i subiektywnym przeżywaniem.
– W badaniach nad percepcją sztuki obserwuje się aktywację obszarów związanych z emocjami, takich jak ciało migdałowate czy wyspa oraz struktur odpowiedzialnych za ocenę i integrację informacji, w tym kory przedczołowej. Równocześnie zaangażowane są także niższe poziomy przetwarzania, czyli obszary odpowiedzialne za podstawową analizę bodźców wzrokowych, słuchowych czy dotykowych – tłumaczy biolog. – W przypadku form złożonych, takich jak teatr czy opera, mamy dodatkowo do czynienia z integracją wielu modalności sensorycznych (zmysłów) oraz warstw narracyjnych. Mózg musi jednocześnie przetwarzać obraz, dźwięk, ruch i znaczenie fabularne, co dodatkowo zwiększa złożoność tego doświadczenia.
Interesującym przypadkiem są osoby niewidome. U nich odbiór sztuki opiera się głównie na modalnościach słuchowych i dotykowych, badania pokazują jednak, że nawet w takich sytuacjach może dochodzić do aktywacji kory wzrokowej. Oznacza to, że obszary pierwotnie związane z przetwarzaniem bodźców wizualnych mogą zostać „przejęte" przez inne funkcje, takie jak wyobrażenia czy przetwarzanie informacji przestrzennych.
– Nie oznacza to jednak, że mózg osób niewidomych „widzi" w taki sam sposób jak u osób widzących. Raczej tworzą one inne, specyficzne formy reprezentacji umysłowych, których nie da się bezpośrednio porównać z doświadczeniem wzrokowym. Pokazuje to elastyczność mózgu oraz jego zdolność do reorganizacji funkcjonalnej, którą nazywamy neuroplastycznością – dodaje naukowiec.
Jeszcze kilkadziesiąt lat temu sądzono, że dojrzały mózg nie podlega większym zmianom, a jego zdolność do tworzenia nowych połączeń nerwowych jest bardzo ograniczona. Dziś wiemy, że przez całe życie tworzy nowe połączenia między neuronami, wzmacnia jedne sieci neuronalne, osłabia inne, a czasem nawet przeorganizowuje funkcje poszczególnych obszarów. Neuroplastyczność sprawia, że uczymy się nowych umiejętności, adaptujemy do zmieniającego się otoczenia i odzyskujemy część funkcji po urazach. Ma ona również istotne znaczenie dla odbioru sztuki. Każdy kontakt z dziełem artystycznym pozostawia ślad w sieciach neuronalnych, wzbogacając nasze doświadczenia i wpływając na sposób interpretowania kolejnych bodźców. Dlatego historyk sztuki, zawodowy muzyk i osoba niemająca wcześniejszego kontaktu z daną formą twórczości mogą zupełnie inaczej odbierać ten sam obraz czy utwór muzyczny. Ich mózgi, kształtowane przez odmienne doświadczenia, wypracowały bowiem różne wzorce percepcji, skojarzeń i reakcji emocjonalnych.

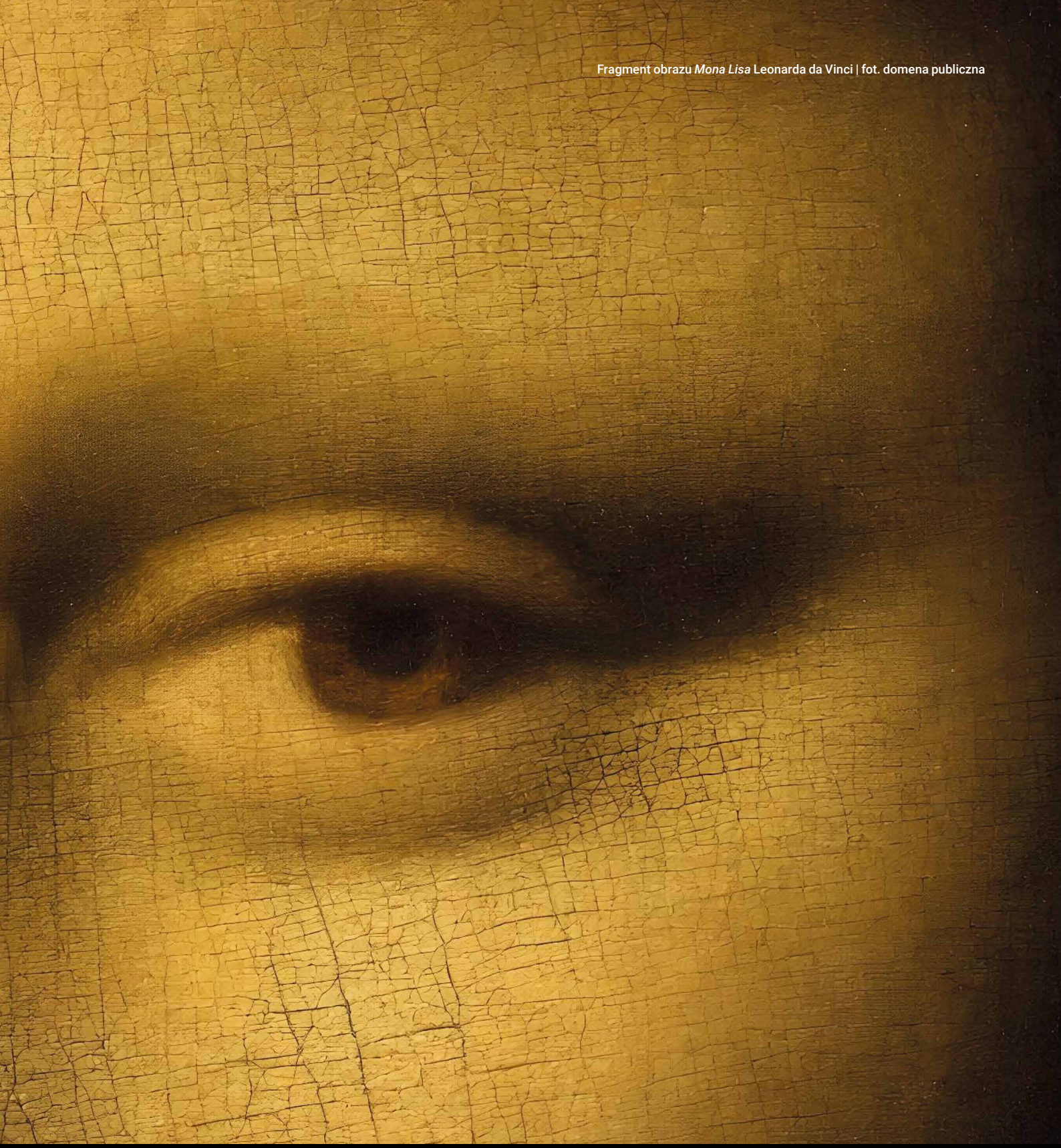
Warto dodać, że kontakt ze sztuką może mieć znaczenie nie tylko poznawcze i emocjonalne, ale również zdrowotne. Utrzymywanie mózgu w stanie stałej aktywności i regularna stymulacja w ciągu całego życia są wiązane z wolniejszym spadkiem funkcji poznawczych w starszym wieku. Badania sugerują, że różnorodne formy aktywności intelektualnej i sensorycznej, w tym obcowanie ze sztuką, mogą wspierać tzw. rezerwę poznawczą, czyli zdolność mózgu do kompensowania zmian neurodegeneracyjnych. Nie stanowią one gwarantowanej ochrony przed chorobami takimi jak demencja, ale mogą opóźniać pojawienie się objawów i łagodzić ich przebieg.



MONA LISA PATRZY

dr Małgorzata Kłoskowicz

dr Barbara Lewicka
Instytut Socjologii
Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet Śląski w Katowicach
barbara.lewicka@us.edu.pl



Fragment obrazu *Mona Lisa* Leonarda da Vinci | fot. domena publiczna

30 000 osób – tyle osób każdego dnia przyjmuje Luwr. To najchętniej odwiedzane muzeum na świecie stało się elementem masowej turystyki oraz punktem obowiązkowym na liście miejsc, które trzeba zobaczyć w Paryżu. Ogromne zainteresowanie prowadzi jednak do przeludnienia, które sprawia, że oglądanie arcydzieł staje się po prostu fizycznie trudne. Wzrost popularności muzeów zmienia intymne przeżycie estetyczne w często powierzchowne doświadczenie społeczne, w którym samo obcowanie z dziełem sztuki ustępuje miejsca rytuałom kulturowym i presji mediów społecznościowych.



Turyści fotografujący obraz *Mona Lisa* znajdujący się w paryskim Luwrze (2023)
fot. APK, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons

Symbolem tego zjawiska jest Mona Lisa – ikona kultury globalnej. Jej wizerunek masowo wykorzystują twórcy filmów, reklam, gadżetów, ubrań czy memów internetowych.

Wiele emocji budziła już wcześniej. Uwagę milionów przyciągnęła m.in. wtedy, gdy w 1911 roku włoski imigrant Vincenzo Peruggia ot tak zabrał ją z Luwru do własnego mieszkania. O tym incydencie zrobiło się głośno na całym świecie, a jedną z konsekwencji była decyzja o niewypożyczaniu arcydzieła innym muzeom. Wyjątek, po raz pierwszy, zrobiono w 1963 roku, gdy na prośbę Jacqueline Kennedy *Mona Lisa* przebyła ocean, aby spotkać się z amerykańską widownią. Świadkowie twierdzili, że zaiste był to spektakl godny renesansowego arcydzieła. W mroźną styczniową noc kilka tysięcy ludzi czekało, aby ujrzeć odsłonięcie jej wizerunku. Pokazywana najpierw w National Gallery of Art, a następnie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, przyciągnęła miliony, wzbudzała też ogromne zainteresowanie mediów. Jej twarz pojawiła się na pierwszych stronach gazet w kraju. Ze względu na ogromne zainteresowanie muzea musiały wydłużyć godziny pracy, a na zobaczenie dzieła każdy miał zaledwie kilka sekund.

– Świetnie podsumował to zjawisko Andy Warhol, zauważając, że ludzie nie przyszli tam po to, aby zobaczyć obraz, lecz aby wziąć udział w wydarzeniu towarzyskim. Nikt nie chciał poczuć się wykluczony. Gdyby Francuzi przysłali kopię, zapewne żaden ze odwiedzających nawet by się nie zorientował. Komentarzem Warhola do zagranicznej podróży *Mony Lisy* stała się słynna kolorowa litografia – wyjaśnia dr Barbara Lewicka z Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego, socjolożka zajmująca się amerykańską sztuką przełomu XIX i XX wieku.

To, co dla Warhola było ironiczną hipotezą, współczesne instytucje muzealne zaczynają przekuwać w świadomą strategię radzenia sobie z masową publicznością. Zamiast walczyć z potrzebą uwieczniania kontaktu ze sztuką na fotografii, oferują odwiedzającym alternatywne rozwiązania.

Ciekawą decyzję podjęto w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie w latach 2017–2019 w związku z remontem w Muzeum Czartoryskich można było zobaczyć inny słynny obraz Leonarda da Vinci. „*Dama z łasiczką* jest tu" – głosił wielki billboard zakrywający część jednej ze ścian gmachu muzeum.

– Specjalnie zaprojektowana przestrzeń sprzyjała bardziej intymnemu kontaktowi z arcydziełem, ale też nie można było wykonywać zdjęć. W pobliżu umieszczona została więc kopia obrazu dla tych, którzy mimo wszystko chcieliby udokumentować swój kontakt ze sztuką – mówi dr Barbara Lewicka.

Ten kontakt wiąże się z bardzo konkretnymi doświadczeniami. Najpierw stoi się w niemającej końca kolejce, by chwilę później w ograniczonej przestrzeni przesuwać się w mechanicznym rytmie od płótna do płótna. Trzeba bez przerwy uważać na eksponaty i ocierających się o nas ludzi. Powietrze staje się ciężkie, gęste od zaduchu i ludzkiego gwaru. A sam obraz? Ogląda się go w locie, zaledwie przez kilka sekund, czując na karku presję napierającego tłumu.

– Największe muzea świata stały się atrakcjami turystycznymi i można je dziś porównać do parków rozrywki. Jeśli są to wycieczki zorganizowane, to na taką wizytę nie ma zbyt dużo czasu, co sprawia, że ich uczestnikom towarzyszy nieustanny pośpiech – mówi badaczka.

– Dodam, że kilkanaście lat temu dyrektor Galerii Uffizi we Florencji zdecydował się usunąć rzeźby z głównego holu muzeum. Powodem był właśnie ogromny napływ turystów. Gromadziło się tam tak wiele osób, że obecność rzeźb znacząco utrudniała płynny przepływ ludzi. Zwiedzający niemalże potykali się o te obiekty, co uznano za niepraktyczne i niebezpieczne – zarówno dla samych rzeźb, jak i dla gości.

Masowość w odbiorze sztuki wiąże się też ze zmianą etykiety. Socjolożka wspomina oglądany z dziadkiem Konkurs Chopinowski na początku lat 90. ubiegłego wieku.

– Naszą uwagę na moment przykuła widownia. Pośród osób w wieczorowych strojach siedział mężczyzna w bluzie z Batmanem. Mój dziadek był zbulwersowany. Jeszcze trudniejszym doświadczeniem był dla mnie koncert w Złotej Sali Filharmoników Wiedeńskich, gdzie z jednej strony wspaniała orkiestra grała Brahmsa, a siedzący koło mnie mężczyźni przez cały czas byli wpatrzeni w swoje telefony – dodaje badaczka.

Jest to jedna z konsekwencji zmiany, w wyniku której takie miejsca tracą swoją pierwotną funkcję, stając się atrakcjami turystycznymi.

Samo wyobrażenie o muzeum jako monumentalnym, klasycyzującym obiekcie, w którym obowiązują określone normy, ma swoje korzenie w XIX wieku. Wcześniej różne kolekcje gromadzone były w tzw. gabinetach osobliwości. Luwr na początku był twierdzą, następnie rezydencją królewską, w której zaczęto gromadzić prywatne dzieła sztuki. Dopiero Rewolucja Francuska otworzyła drzwi obiektu dla masowej publiczności. Słynną szklaną piramidę dobudowano już w XX wieku.

Socjolożka zwraca uwagę, że XIX-wieczne budynki muzeów – i siedziby orkiestr – miały podkreślać ich rolę jako świątyń sztuki, budzić respekt. W muzeach dzieła pokazywano w układzie chronologicznym, aby zaznajomić odwiedzających z epokami historycznymi. Dzisiaj coraz częściej komponuje się ekspozycje zestawiające obiekty pochodzące z różnych okresów.

Wielkie dzieła stają się też symbolami, elementami naszej społecznej tożsamości, o czym świadczy incydent z 2022 roku, kiedy to dwie osoby z organizacji Just Stop Oil wylały puszki zupy pomidorowej na *Słoneczniki* Vincenta van Gogha w National Gallery w Londynie. Nagranie ze zdarzenia obiegło cały świat, sam obraz dzięki zabezpieczeniom nie został jednak uszkodzony. Podobne historie dotyczą obrazu *Mona Lisa*, który w ciągu ostatnich siedemdziesięciu lat w ramach różnych protestów został potraktowany m.in. kwasem, farbą w sprayu, ciastem czy także zupą. System zabezpieczeń uchronił te dzieła przed zniszczeniem dla kolejnych pokoleń.

– Wybór formy protestu nie był przypadkowy. To uderzenie w konkretny symbol. Nie uważam, aby wylanie puszki zupy na arcydzieło było w jakimkolwiek przypadku uzasadnionym działaniem, ale trzeba przyznać, że osoby te wiedziały, jak zwrócić uwagę mediów – wyjaśnia socjolożka.

Okazuje się, że w świecie zdominowanym przez masową turystykę i głośne protesty sztukę można też czasem oglądać inaczej. Chociażby zaglądając do magazynów, zazwyczaj zarezerwowanych dla historyków i konserwatorów sztuki. Na przykład w Muzeum Boijmans van Beuningen w Rotterdamie na czas przebudowy głównego gmachu udostępniło zwiedzającym swój wyjątkowy magazyn. To niezwykła lustrzana budowla przypominająca ogromną misę, w której odbija się panorama miasta.

Wpisuje się to w szerszy trend doświadczania różnych przestrzeni, nie tylko tradycyjnych wystaw. W Pinacoteca di Brera, w Mediolanie, jak mówi dr Barbara Lewicka, można przez szybę zobaczyć niekończące się magazynowe regały pełne obrazów. Obecnie w klasztorze St. Marco we Florencji w otoczeniu pięknych polichromii pokazywane są obrazy Marka Rothko. Badaczka podkreśla, że to nie jest przypadkowe miejsce, bo kolory dawnych fresków odnajdujemy w plamach barwnych amerykańskiego malarza.

– Najbardziej lubię jednak odwiedzać niewielkie, prywatne muzea. Często mieszczą się w nich niezwykłe kolekcje sztuki – mówi dr Barbara Lewicka. Być może to właśnie tam, z dala od przytłaczających kolejek, fleszy i pośpiechu, sztuka odzyskuje swoją dawną moc. A Mona Lisa? Widziałam ją raz. To wystarczy – podsumowuje badaczka.



Pierwsza dama Jacqueline Kennedy podczas ceremonii otwarcia wystawy *Mona Lisa* w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie | fot. John F. Kennedy Presidential Library and Museum (domena publiczna)

WIĘCEJ NIŻ SŁOWA

FOT. BARBARA KUBSKA



Warsztaty „Księżyc jest kobietą" skierowane do kobiet dotyczące wspierania dobrej relacji ze sobą i swoim ciałem. Uczestniczki tworzyły wspólną mandalę księżycową, na której notowały swoje doświadczenia z poprzedniego cyklu księżycowego.

Czy poezja może być wynikiem badań naukowych? Czy fotografia pomaga lepiej zrozumieć emocje niż ankieta? Coraz więcej badaczy sięga po *art-based research* – podejście, które łączy naukę i sztukę, by pełniej opisywać ludzkie doświadczenia. O możliwościach i zastosowaniach tej metody opowiada dr Magdalena Hyla-Zając z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Śląskiego. Nauka często kojarzy nam się z czymś przeciwstawnym do sztuki. Zdaniem badaczki te dwa światy można skutecznie połączyć.

JAK SZTUKA POMAGA BADAĆ LUDZKIE DOŚWIADCZENIA

Psychologowie od lat korzystają z ankiet i wywiadów, by lepiej zrozumieć człowieka. Słowa jednak nie zawsze wystarczają, dlatego część badaczy sięga po badanie przez sztukę. W tym przypadku narzędziami poznania mogą być m.in. fotografia, poezja czy film.

– Metoda ta rozwinęła się między innymi z przekonania, że nie istnieje jedna, w pełni obiektywna perspektywa pozwalająca opisać ludzkie doświadczenie. W badaniach nad człowiekiem wartością jest nie tylko mierzenie i porównywanie zjawisk, lecz także ich pogłębione, humanistyczne poznawanie. Sztuka może w tym pomagać, ponieważ pozwala docierać do cielesnych, emocjonalnych i twórczych wymiarów doświadczenia, które nie zawsze ujawniają się w rozmowie czy w kwestionariuszu – wyjaśnia psycholożka.

BADACZ (NIE)OBECNY

W wielu klasycznych podejściach naukowych zakłada się, że badacz powinien być bezstronnym obserwatorem. W *art-based research* wygląda to inaczej.

– Zakłada się, że całkowite oddzielenie człowieka od procesu badawczego nie jest możliwe. Naukowiec nie ukrywa więc swojej obecności, a czasem sam tworzy dzieła inspirowane spotkaniami i doświadczeniami osób uczestniczących w badaniu – tłumaczy dr Magdalena Hyla-Zając.

Badania oparte na sztuce mają także wymiar społeczny. Wyniki nie muszą przyjmować wyłącznie formy artykułu naukowego.

– Mogą być publikowane jako poezja, opowiadania czy wystawy. Szczególnie bliska jest mi sztuka dialogiczna, w której odbiorca nie tylko poznaje wyniki badań, ale może również dopowiedzieć własną historię i stać się częścią rozmowy – mówi badaczka.

Zdaniem psycholożki takie podejście pomaga także skuteczniej przekazywać zagadnienia naukowe.

– Żyjemy w czasach nadmiaru informacji i dezinformacji. Jeśli język nauki jest dla odbiorców zbyt trudny, łatwo ulegają pokusie, jaką niosą ze sobą proste wyjaśnienia. Dlatego naszym zadaniem jest przekazywanie wiedzy w sposób dostępny i odpowiedzialny – uważa dr Magdalena Hyla-Zając.

W tym kontekście ważna jest również etyka zawodowa.

– Niektórzy głoszą różne tezy, ale gdy ich działania prowadzą do cierpienia lub szkód, nie ponoszą za to odpowiedzialności. W nauce i psychologii odpowiedzialność za słowo jest niezwykle ważna – podkreśla naukowczyni.

OD POEZJI DO FOTOGRAFII

Dr Magdalena Hyla-Zając łączy pracę naukową z praktyką psychoterapeutyczną. Jej zdaniem sztuka otwiera dostęp do obszarów doświadczenia, do których trudno dotrzeć wyłącznie poprzez rozmowę. Nie wszystkim odpowiadają jednak działania oparte na rysowaniu czy bardziej złożonych technikach artystycznych. W takich sytuacjach pomocna może być fotografia.

– Wykorzystujemy zdjęcia, żeby o czymś porozmawiać. Dobrze sprawdza się to również w pracy grupowej, ponieważ obraz pomaga ludziom łatwiej się otworzyć i opowiadać o sobie – mówi psycholożka.

Badaczka wykorzystuje sztukę również w projektach naukowych. W ramach grantu Narodowego Centrum Nauki tworzyła poezję na podstawie wypowiedzi kobiet dotyczących pierwszej miesiączki.

W 2025 roku wraz z prof. Katarzyną Krasoń i prof. Jolantą Jastrząb opublikowała książkę *W podróży. W poszukiwaniu codzienności artyfikowanej* będącą przykładem praktycznego wykorzystania *art-based research*.

– Prowadziłyśmy warsztaty z seniorami w hospicjach i na uniwersytetach trzeciego wieku. Później każda z nas opowiadała o tych doświadczeniach poprzez własne medium: poezję, film i malarstwo. Pokazujemy w ten sposób, że klasyczne badania jakościowe, statystyka i sztuka mogą się wzajemnie uzupełniać – mówi dr Magdalena Hyla-Zając, która obecnie kontynuuje pracę z kobietami w obszarze relacji z cielesnością, rozwijając autorską koncepcję arteterapii kontekstualno-behawioralnej.

SZTUKA, KTÓRA ZMIENIA PERSPEKTYWĘ

Zdaniem naukowczyni sztuka może wspierać człowieka na poziomie społecznym, biologicznym i psychologicznym. Pomaga budować więzi, uruchamia wspomnienia i emocje oraz ułatwia lepsze rozumienie własnych doświadczeń. Przykładem są działania terapeutyczne wykorzystujące twórczość wizualną.

– Kiedy kobiety tworzą swoje portrety z perspektywy siły, sprawczości czy szczęścia, zaczynają inaczej postrzegać siebie. Takie doświadczenia zapisują się nie tylko w myślach, lecz także w ciele i emocjach – wyjaśnia.

W pracy terapeutycznej psycholożka korzysta również z mniej oczywistych mediów, np. z kart Dixit czy klocków Lego.

– Pamiętam klienta, który tworzył z klocków postacie symbolizujące różne części siebie. Dzięki temu łatwiej zaakceptował aspekty swojej osobowości, których wcześniej nie lubił. To pozwoliło przepracować pewne trudności znacznie szybciej, niż gdybyśmy wyłącznie o nich rozmawiali – opowiada psycholożka.

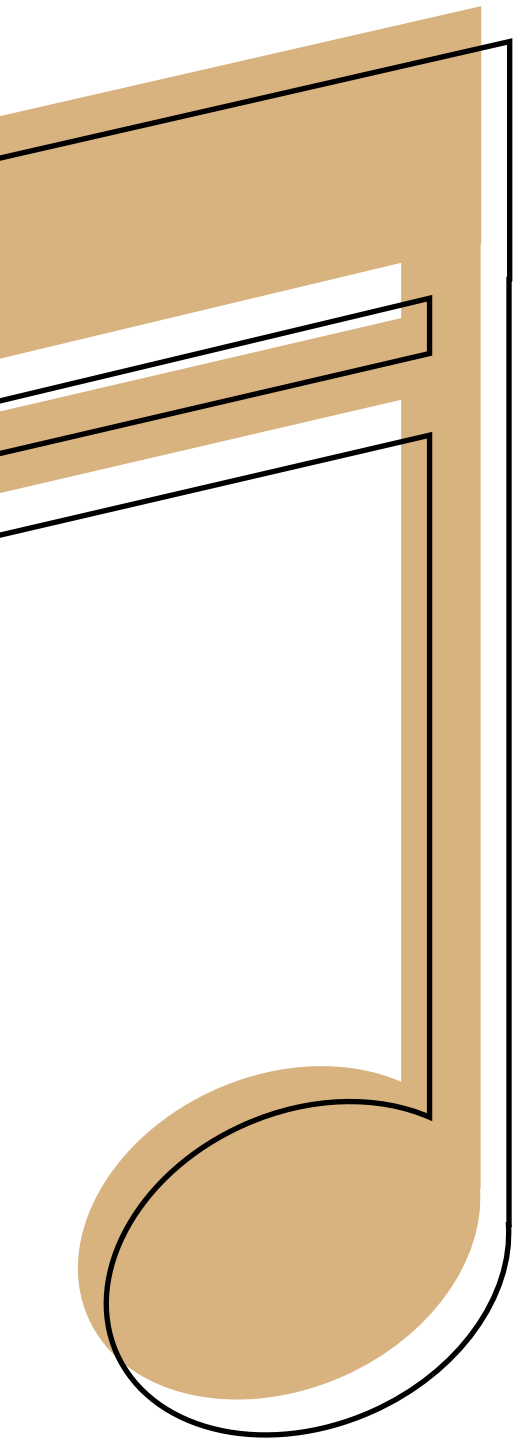
Dla dr Magdaleny Hyli-Zając sztuka nie jest jedynie dodatkiem do badań czy terapii. To sposób poszukiwania wiedzy o człowieku i jednocześnie narzędzie jej przekazywania.

– Chciałabym podkreślić: bądźmy odpowiedzialnymi naukowcami i szukajmy różnych sposobów docierania do ludzi. Sztuka nie jest jedynie obrazem, piosenką czy rysunkiem. To przede wszystkim sposób myślenia, otwartość i proces poznawania człowieka – podsumowuje psycholożka.

Olimpia Orządała

dr Magdalena Hyla-Zając
Instytut Psychologii
Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet Śląski w Katowicach
magdalena.hyla@us.edu.pl

Julia Galas



FILMOWA AUDIOSFERA, CZYLI JAK MUZYKA BUDUJE ŚWIAT KINA

Bardzo często pierwszym zmysłem, który kojarzy się z kinem, jest wzrok. Aby jednak prawdziwie *zobaczyć* film, musimy go również usłyszeć – odkrycie jego pełnej złożoności nie byłoby możliwe bez przełomu dźwiękowego w kinie i bez muzyki filmowej, która stała się nieodłącznym elementem opowieści pokazywanych na dużym ekranie. Muzyka zaprasza do podróży przez emocje bohaterów, odmienne lokacje i zwroty akcji, łącząc poszczególne sceny w spójną całość. Dzięki niej przestajemy być wyłącznie widzami: stajemy się częścią świata przedstawionego, aktywnymi uczestnikami historii, która rozgrywa się na naszych oczach.

dr hab. Bogumiła Mika, prof. UŚ
Instytut Nauk o Sztuce
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach
bogumila.mika@us.edu.pl

MUZYKA W PARTYTURZE KULTURY

– Zwrot audialny w kulturze, a także rosnąca wiedza na temat sposobu przedstawiania historii za pomocą dźwięków, stawiają dziś muzyce filmowej coraz większe wymagania. To już nie tylko tło następujących po sobie scen: muzyka tworzy dodatkową przestrzeń, zachęcając do wielokrotnego oglądania (odsłuchiwania!) filmu, w którym to nadbudowa dźwiękowa umożliwia poznanie kolejnych wymiarów narracji – mówi muzykolożka dr hab. Bogumiła Mika, prof. UŚ, która bada znaczenie stylów muzycznych oraz rolę instrumentów w różnych typach muzyki filmowej.

Muzyka kształtuje sposób, w jaki rozumiemy daną scenę w filmie – wychowani w konkretnej kulturze, mamy niejako „zaprogramowane" pewne sposoby interpretacji dźwięków, które pozwalają dobrze odczytać to, co widzimy i słyszymy na ekranie. Muzyka pozostaje więc nierozerwalnie związana z czasem, w którym powstała, dzięki czemu wprowadza do filmu związany z nim kontekst oraz buduje kolejne warstwy opowieści. Badaczka zauważa ponadto, że świadomy kompozytor korzysta z wiedzy, jaką do muzyki filmowej wnosi kształtowana przez pokolenia muzyka poważna, artystyczna. To samo dotyczy instrumentów – każdy z nich zaistniał w konkretnym momencie historycznym, a jego obecność była motywowana określonym celem i sposobem użycia. Z tego powodu już sam wybór instrumentu podpowiada widzom, czy będzie to np. scena miłosna (skrzypce) czy pochód zwycięzcy (trąbka). Potencjał ten doskonale wykorzystuje Ludwig Göransson w filmie *Oppenheimer* – wiodącym tematem ścieżki dźwiękowej są skrzypce, które, ze względu na różne sposoby użycia smyczka, zyskują tutaj zarówno liryczne, jak i niepokojące brzmienie.

DŹWIĘKOWY STORYTELLING

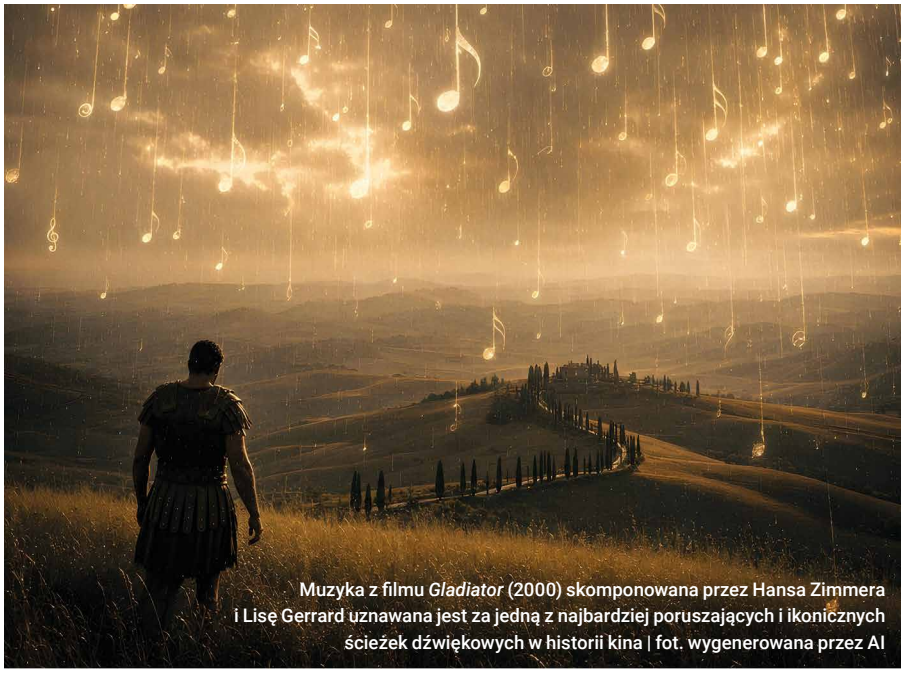
Dzięki odpowiednio dobranej muzyce film zyskuje głębię, a jego dźwiękowa fabuła uzupełnia powstały wcześniej scenariusz. Zmiany motywów muzycznych, a także liczba oraz sposób użycia instrumentów, z sukcesem informują nas o kolejnych etapach przedstawianej historii: pojedynczy dźwięk może być przypisany np. tylko do jednego bohatera, natomiast orkiestra wskaże zgromadzenie wielu postaci na ekranie. W ten sposób możemy analizować następujące po sobie sceny zarówno pod kątem narracji, jak i zmian w muzyce – we wspomnianym *Oppenheimerze*, kiedy główny bohater podejmuje decyzję o zaangażowaniu się w budowę broni atomowej, w tle pojawia się melodia grana na fortepianie, która jest przypisana do postaci jego żony. Choć jest to scena bez jej udziału, muzyka podpowiada, że to właśnie ona poniesie największe konsekwencje z powodu wyboru męża (samotność, trudy rodzicielstwa).

– Smutna rzeczywistość bohaterki staje się dla nas czytelna, mimo że nie ma dla niej uzasadnienia w tym, co widzimy na ekranie. To narracja, która wyłania się poprzez dźwięki: wiele wątków, które w książce opisalibyśmy kolejnymi rozdziałami, w filmie możemy przedstawić wyłącznie poprzez dobrze skomponowaną muzykę – wyjaśnia badaczka.

STRATEGIE MISTRZÓW

Prof. Mika podkreśla, że praca kompozytora, który w przemyślany sposób tworzy muzykę filmową, opiera się na trzech filarach: historii muzyki (rozwój stylów muzycznych i instrumentów na przestrzeni epok, melodie i brzmienia charakterystyczne dla różnych kompozycji muzyki klasycznej), jej związkach z kulturą (obecność i znaczenie dźwięków w różnych kulturach) oraz wiedzy na temat filmów (wykorzystywanie danych typów brzmień w kinie). Tego typu uważnością oraz zmysłem muzyczno-narracyjnym charakteryzują się dwaj mistrzowie muzyki filmowej: John Williams oraz Hans Zimmer. Warto zwrócić uwagę na różnice w sposobie pracy kompozytorów: Williams wykorzystuje wiedzę z zakresu muzyki klasycznej, która pozwala mu przypisywać do poszczególnych postaci i światów wyróżniające je motywy przewodnie. Dzięki temu nie tylko każdy z bohaterów jest dźwiękowo inaczej opisany, ale również relacje, jakie między nimi zachodzą, mają przełożenie na muzykę, którą słyszymy. Hans Zimmer łączy z kolei wiele scen jednym, rozwijającym się motywem, wpisując różne obrazy w spójny i rosnący wymiar brzmieniowy. Kompozytor wykorzystuje w tym celu muzykę elektroniczną, a także należące do konkretnych kultur instrumenty, którymi operuje w tradycyjny sposób bądź nadaje im nowe brzmienia.

– Jego twórczość przynosi wiele niespodzianek, a także zaskakujących dźwięków, które szybko stają się częścią kanonu kultury: jako przykład warto wspomnieć muzykę do *Króla Lwa* i zbudowany przez nią dźwiękowy obraz Afryki, jaki nosimy w sobie. To zjawisko pokazuje, jak znakomicie swoim warsztatem kompozytorskim i instrumentarium Zimmer buduje emocje i świat, który wychodzi daleko poza ramy ekranu – podsumowuje naukowczyni.



Muzyka z filmu *Gladiator* (2000) skomponowana przez Hansa Zimmera i Lisę Gerrard uznawana jest za jedną z najbardziej poruszających i ikonicznych ścieżek dźwiękowych w historii kina | fot. wygenerowana przez AI

Maria Sztuka

TERAPIA ZAPISANA W NUTACH



Fotografia wygenerowana przez AI

Odkrycie muzyki jako medium terapeutycznego nie jest wynalazkiem współczesnego człowieka. Już w czasach plemiennych szamani podczas rytuałów uzdrawiania, wprowadzając się w trans ekstatyczny, wspierali się jednostajnym rytmem bębna, hipnotyzującym śpiewem czy ekspresyjnym tańcem. Uzdrowicielskie praktyki ustąpiły miejsca wiedzy medycznej, która muzykę przez wieki pomijała. Dopiero w XIX wieku Canon Howard zaczął wykorzystywać ją podczas relaksacji pacjentów w londyńskich szpitalach, jako dyscyplina naukowa muzykoterapia pojawiła się jednak dopiero w XX wieku.

Paradoksalnie przyczyniły się do tego wojny światowe. Ranni żołnierze, zmasakrowani psychicznie weterani poddawani byli terapii wspomaganej muzyką. Gra na instrumencie, słuchanie kojących dźwięków łagodziły krwawe obrazy, pozwalały oderwać się od bolesnych wspomnień, przejmując funkcję swoistego rehabilitanta. W 1944 roku na uczelni w Michigan muzykoterapia po raz pierwszy na świecie uzyskała rangę samodzielnego kierunku studiów. Polska medycyna lecznicze właściwości muzyki zaczęła dostrzegać w latach 50. XX wieku. W 1973 roku na Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu uruchomione zostały pierwsze studia muzykoterapii, wkrótce dołączyły: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie i Akademia Muzyczna w Katowicach. W 2015 roku zawód muzykoterapeuty został wprowadzony do Klasyfikacji Zawodów i Specjalności i dziś certyfikowanych specjalistów można spotkać już w wielu szpitalach.

W latach 2018–2022 w pięciu krajach: Polsce, Norwegii, Izraelu, Kolumbii i Argentynie realizowany był międzynarodowy projekt badawczy LongSTEP, którego celem była analiza wpływu wczesnej interwencji muzykoterapeutycznej na wcześnie urodzone dzieci i ich rodziców. Kierująca projektem z ramienia Polski dr hab. Łucja Bieleninik (Uniwersytet Gdański) zaprosiła do udziału w nim dr Sarę Knapik-Szwedę z Instytutu Pedagogiki Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego, pedagożkę, klinicystkę, ceryfikowaną muzykoterapeutkę MT-C i superwizorkę (absolwentkę muzykoterapii Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach). Dzięki temu projektowi szpital w Rudzie Śląskiej, gdzie dr Sara Knapik-Szweda obecnie pracuje i prowadzi badania, stał się pierwszym szpitalem, który wprowadził profesjonalną muzykoterapię.

Ekstremalnie skrajny wcześniak zmaga się z niedojrzałością niemal wszystkich narządów, ma problemy z oddychaniem, niestabilną temperaturą, a ponieważ nie potrafi ssać, utrudnione jest także karmienie. Widok dziecka walczącego o życie to także traumatyczne doświadczenie dla rodziców, którzy czasem ze względu na stan dziecka nie mogą go przytulić i zdani są jedynie na obserwację inkubatora.

Praca muzykoterapeuty na oddziale neonatologicznym wymaga dużej uważności i poprzedzona jest spotkaniami z rodzicami, podczas których poznawane są ich emocje, potrzeby oraz preferencje muzyczne. To od jakości tej współpracy w dużej mierze zależy przebieg terapii.

W pracy z wcześniakami nie wykorzystuje się nagrań muzycznych. Podstawowym narzędziem terapeutycznym jest muzyka wykonywana na żywo oraz naturalny głos rodziców. Mama lub tata są zachęcani do spokojnego śpiewu, nucenia kołysanek lub czułego mówienia do dziecka. Umiejętności wokalne nie mają znaczenia – liczą się autentyczność, spokojny rytm i dostosowanie głosu do stanu dziecka. Głos rodzica rozpoznawany jest przez dziecko już od około 24. tygodnia ciąży, wzmacnia poczucie bezpieczeństwa, wspiera regulację oraz budowanie więzi.

– Reakcja dziecka na głos rodzica, kojącą kołysankę, jest widoczna na monitorach, które rejestrują saturację, tętno, częstotliwość oddechu – relacjonuje dr Sara Knapik-Szweda. – Parametry fizjologiczne zaczynają się normalizować, ponieważ zmniejsza się pobudzenie czy płacz. W kolejnych sesjach wzmacniają się umiejętności koordynacyjne związane z jedzeniem. Wsłuchiwanie się w głos rodzica wpływa także na uśmierzanie bólu, co w konsekwencji pozwala osiągnąć stan samoregulacji. Niezwykle ważnym aspektem stosowania tej terapii jest także jej nieinwazyjność. Gdyby bowiem pojawiły się efekty przestymulowania, choć to się jeszcze nie zdarzyło, w każdej chwili można przerwać sesję, zawsze bowiem dostosowujemy się do dziecka i wnikliwie go obserwujemy – podkreśla terapeutka.

Muzykoterapia w życiu dzieci przedwcześnie urodzonych przynosi same korzyści. Główną z nich – jak wskazywali rodzice – jest nawiązanie bardzo silnych więzi emocjonalnych, lepsze rozpoznanie zachowań dziecka, jego reakcji, upodobań czy lęków, a także nabycie umiejętności odczytywania oczekiwań, co skutkuje silnymi relacjami z dzieckiem. Wspieranie fizjologicznych, behawioralnych i emocjonalnych obszarów funkcjonowania dziecka i jego rodziców wpływa na prawidłowy rozwój dziecka. Takie podejście terapeutyczne nazywane jest metodą Family-Centered Music Therapy – stosuje ją w swojej pracy dr Sara Knapik-Szweda. Wielu terapeutów zauważa, że aspekt muzyczny, który rozwija się w człowieku, jest odruchem naturalnym, dowodzi tego chociażby pierwsze gaworzenie, które jest zbitką dźwięków i elementem komunikacji niewerbalnej. Czy muzyka więc powinna być częścią naszego życia? Laik odpowie – może, ale nie musi; nauka mówi zdecydowanie – tak!

– Muzyka wspiera połączenia neuronalne między lewą i prawą półkulą mózgu, a wręcz rozwija możliwości tworzenia synaps – podkreśla dr Sara Knapik-Szweda. – Jest stymulatorem mózgu, wydzielania hormonów, wpływa na neurogenezę, synchronizuje fale mózgowe. Rozwija także układ mimiczny (odpowiedzialny m.in. za reakcje emocjonalne), wspiera integrację zmysłowo-ruchową ponieważ naturalnie prowokuje ekspresję emocjonalną. Powoduje, że mózg szuka nowych rozwiązań, nowych połączeń, które z różnych przyczyn czasami zatraca – przekonuje badaczka.

Obecnie w Polsce jest pięć szpitali, w których prowadzona jest profesjonalna muzykoterapia dla wcześniaków i ich rodzin, a problem nie jest marginalny, każdego roku przed ukończeniem 37. tygodnia ciąży przychodzi na świat około 20 tysięcy dzieci.

– Wierzę, że szpitali, które doceniają rolę muzykoterapii, będzie przybywało – stwierdza z nadzieją dr Sara Knapik-Szweda.

dr Sara Knapik-Szweda
Instytut Pedagogiki
Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet Śląski w Katowicach
sara.knapik-szweda@us.edu.pl

Adam Bała

IDENTYFIKACJA WIZUALNA TO NIE DEKORACJA

TO SYSTEM ZNACZEŃ

dr hab. Tomasz Kipka, prof. UŚ
Instytut Sztuk Plastycznych
Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji
Uniwersytet Śląski w Katowicach
tomasz.kipka@us.edu.pl

W powszechnym odbiorze projektowanie graficzne bywa sprowadzane do czystej estetyki i powierzchownych upiększeń. Nowoczesna refleksja naukowa każe nam jednak porzucić myślenie o „ładnych obrazkach” na rzecz traktowania identyfikacji wizualnej jako zaawansowanego narzędzia poznawczego, społecznego i kulturowego.



Śląskie Centrum Wody (prezentacja hybrydowa) – Fuzja litery „Q" (Quality/Aqua) z organicznym kształtem kropli i fali; sygnet zestawiony z pełnym układem typograficznym opartym na przyjaznej minuskule | projekt: Tomasz Kipka

WIĘCEJ NIŻ LOGO

Czym właściwie jest identyfikacja wizualna? Czy powinniśmy rozumieć logo, kolory i fonty wyłącznie jako zestaw elementów graficznych, czy raczej jako autonomiczny język i system orientacji przestrzenno-symbolicznej?
– Identyfikacja wizualna nie jest dekoratorstwem, lecz zakodowaną formą opowieści o instytucji, mieście czy marce – mówi dr hab. Tomasz Kipka, prof. UŚ z Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego. – Stojąc przed procesem projektowym, należy rozstrzygnąć, czy poruszamy się w obszarze czystej sztuki, projektowania użytkowego, komunikacji społecznej, czy może strategii zarządzania tożsamością. Wszystkie te sfery się przenikają.
Warto uświadomić sobie, dlaczego samo logo nigdy nie wystarcza, by stworzyć rozpoznawalną i trwałą tożsamość. Znak jest zaledwie wierzchołkiem góry lodowej. Aby cały system wizualny skutecznie działał w przestrzeni społecznej, musi cechować się rygorystyczną spójnością, strukturalną prostotą, powtarzalnością oraz zdolnością do generowania adekwatnych emocji. Przede wszystkim jednak musi pozostać w absolutnej zgodzie z autentycznymi wartościami, które dana instytucja reprezentuje.

DIZAJN, KTÓRY PROWADZI ZA RĘKĘ

Identyfikacja wizualna to jeden z najbardziej powszechnych przykładów sztuki użytkowej. Towarzyszy nam w oprawie wizualnej projektów i wydarzeń, identyfikacji jednostek, w miejscach najbardziej prozaicznych, jak przystanki, a także w opakowaniach, szyldach, mediach społecznościowych oraz portalach internetowych. Pytanie o to, gdzie kończy się sztuka, a zaczyna pragmatyczny komunikat, coraz częściej traci sens, ponieważ obie te sfery nie muszą się wykluczać, lecz mogą się wzajemnie wzmacniać. Dobrze zaprojektowana codzienność wizualna realnie podnosi jakość naszego życia.
– Najlepsze projektowanie graficzne ma to do siebie, że pozostaje niemal niewidzialne. Prowadzi nas za rękę przez układy informacji na dworcach, systemy oznaczeń w urzędach czy wirtualną przestrzeń stron internetowych uczelni, dopóki działa bezbłędnie. Dostrzegamy je w sposób bolesny i dotkliwy dopiero wtedy, gdy zawodzi – rodząc chaos, frustrację i poczucie zagubienia. Sztuka nie potrzebuje wyłącznie sterylnych galerii. Z tą formą sztuki użytkowej stykamy się na każdym kroku – jej najważniejszy egzamin odbywa się w naszej codziennej przestrzeni życiowej, tej realnej i cyfrowej – wyjaśnia naukowiec.

PSYCHOLOGIA PORZĄDKU: DLACZEGO UFAMY PROJEKTOM?

Zaufanie do dobrze zaprojektowanych przestrzeni i komunikatów nie bierze się znikąd.
– Wynika ono bezpośrednio z ewolucyjnej budowy naszego aparatu poznawczego – wyjaśnia prof. Kipka. – Ludzki mózg przetwarza i dekoduje obrazy nieporównanie szybciej niż złożone komunikaty tekstowe. Narzędzia takie, jak kolor, rytm, kontrast, proporcje oraz precyzyjna hierarchia informacji, bezpośrednio determinują nasz odbiór rzeczywistości – budują w nas podświadome poczucie bezpieczeństwa i wiarygodności miejsca.
Przeciętny odbiorca rzadko kiedy świadomie analizuje krój pisma czy budowę znaku. Intuicyjnie czuje ład, porządek i profesjonalizm instytucji. Barwy i proporcje sterują afektami oraz decyzjami. Badacz wskazuje na destrukcyjną siłę chaosu wizualnego, który potrafi skutecznie osłabić i zdyskredytować komunikat, nawet gdy ukryta za nim treść merytoryczna jest niezwykle wartościowa i doniosła.

WIZUALNE LUSTRO TOŻSAMOŚCI

Skoro obraz opowiada o tym, kim jesteśmy, identyfikacja wizualna współczesnych instytucji publicznych lub uniwersytetów może ujawnić prawdę o organizacji, zanim ona sama ją zwerbalizuje. System wizualny działa jak lustro – komunikuje otoczeniu otwartość, nowoczesność, tradycję, skłonność do eksperymentu, lokalność bądź międzynarodowy elitaryzm, czasem całkowicie wbrew intencjom samych decydentów. Znakomity projekt potrafi wydobyć i ujawnić ukrytą tożsamość instytucji, której ona sama jeszcze w pełni sobie nie uświadomiła.
– Projektowanie dla uniwersytetu to proces skomplikowany: system musi harmonijnie spoić powagę akademickiej tradycji z nowoczesnym, dynamicznym językiem, który przemówi do młodych pokoleń – tłumaczy prof. Kipka. – Kolor i typografia stają się tu nośnikami wartości wspólnotowych, wiarygodności oraz powszechnej dostępności. Sytuację komplikuje fakt, że uczelnia mówi równolegle do wielu grup odbiorców: kandydatów, studentów, wybitnych naukowców, partnerów międzynarodowych, mediów i świata biznesu. Każda z wymienionych grup dekoduje ten obraz przez pryzmat własnych potrzeb.
Identyfikacja musi zatem odzwierciedlać rangę instytucji, być przyjazna, a zarazem na tyle pojemna semantycznie, by spójnie integrować autonomiczne wydziały, projekty badawcze i wydarzenia.

ŁAD W MIEJSKIEJ DŻUNGLI

Wychodząc z murów instytucji i przenosząc się w przestrzeń makro, trafiamy do współczesnego miasta: potężnego, agresywnego pola wizualnego, na które składają się szyldy, reklamy, murale, znaki drogowe oraz estetyka transportu publicznego. Naukowiec zwraca uwagę, że przestrzeń publiczna jest dziś drastycznie przeciążona bodźcami, co skutkuje zjawiskiem smogu wizualnego. Rola profesjonalnej identyfikacji i systemów informacji miejskiej polega na porządkowaniu i humanizowaniu miasta, a nie na pomnażaniu hałasu.

– Jeżeli projekt staje się częścią wizualnego zgiełku, oznacza to, że architektura informacji zawiodła. Dobrze przemyślane, budujące ład przestrzenny oznaczenia i ujednolicone szyldy pełnią ważną funkcję psychospołeczną. Ułatwiając orientację, bezpośrednio wpływają na dobrostan psychiczny i budują w mieszkańcach poczucie dumy, zakorzenienia oraz lokalnej przynależności – podkreśla badacz.

PARADYGMAT DOSTĘPNOŚCI

– Projektowanie nie może być zorientowane wyłącznie na zaspokajanie wysublimowanych potrzeb „estetycznego oka" – zastrzega prof. Kipka.

Identyfikacja wizualna w przestrzeni publicznej musi zachować pełną czytelność dla osób starszych, osób z niepełnosprawnościami wzroku, osób neuroróżnorodnych, obcokrajowców nieznających języka, a także dla każdego użytkownika działającego w silnym stresie, pośpiechu czy na małym ekranie smartfona. Naukowiec podkreśla, że pięknego projektu, który z powodu przerostu formy staje się nieczytelny, nie można uznać za dobry – jest to błąd w sztuce. Czy normy wynikające z konieczności zespajania estetyki z paradygmatem dostępności mogą ograniczać kreatywność twórcy?

– Przeciwnie – stanowią stymulujący rygor, który zmusza do głębszej dyscypliny projektowej, owocującej rozwiązaniami pięknymi i maksymalnie użytecznymi dla skrajnie zróżnicowanych grup społecznych – odpowiada naukowiec.

GRZECHY SYSTEMOWE. BRANDBOOK TO ZA MAŁO

Do najczęstszych grzechów identyfikacji wizualnej w sferze publicznej prof. Tomasz Kipka zalicza przypadkowość, nadmiar bodźców, niekontrolowane multiplikowanie logotypów, brak jasnych reguł, chaotyczne operowanie kolorem oraz uleganie partykularnym gustom jednostki zamiast myślenia o potrzebach ostatecznych, zróżnicowanych odbiorców. Co ciekawe, organizacje bardzo często generują wizualny chaos pomimo posiadania profesjonalnych ksiąg znaku, czyli brandbooków. Wynika to z faktu, że wdrożenie i utrzymanie systemu wymagają permanentnej edukacji całej instytucji, a nie tylko wąskich działów promocji i studiów graficznych. Bez mechanizmów skutecznej egzekucji zasad każda, nawet najlepsza tożsamość wizualna szybko ulegnie rozproszeniu na rzecz lokalnych nawyków. Nie bez znaczenia jest też upływ czasu. Jedne systemy wyglądają archaicznie po kilku sezonach, inne zachowują siłę przez dekady – zależy to od ich odporności na przelotne mody.

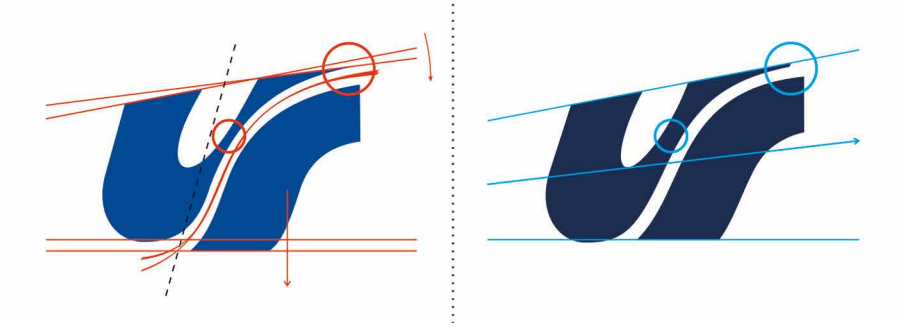
– Dobry projekt musi być ponadczasowy. Rebranding ma sens wtedy, gdy ewolucyjnie zachowuje ciągłość tożsamości, a jednocześnie odświeża wizerunek. Jeśli jest to tylko kosztowna kosmetyka bez głębszej strategii, staje się błędem. Instytucja publiczna nie może zmieniać wizerunku co sezon, ulegając trendom, ale nie może też pozostać zamrożona w poprzedniej epoce – przypomina badacz.

WRAŻLIWOŚĆ WIZUALNA W ERZE AI

Identyfikacja wizualna masowo opuszcza tradycyjny papier i przenosi się do środowiska ekranowego, animacji, aplikacji, rzeczywistości rozszerzonej oraz krótkich formatów wideo, takich jak chociażby tiktoki. Tradycyjne, niezmienne logo powoli traci monopol na rzecz systemów dynamicznych, elastycznych i responsywnych, które błyskawicznie reagują na kontekst użytkowania. Wbrew pozorom nie chodzi tu wcale o skomplikowane animacje, lecz o logiczną wariantowość znaku i sięganie po wersje, które najlepiej funkcjonują w danej przestrzeni. Cyfrowa epoka już zredefiniowała rolę znaku. W tę ewolucję nieuchronnie wpisuje się również generatywna sztuczna inteligencja. Stajemy przed pytaniem, czy AI będzie mądrym instrumentem wspierającym warsztat projektantów, czy raczej bezkrytyczną fabryką wtórnego, masowego chaosu wizualnego. Odpowiedź zależy od naszego przygotowania merytorycznego.

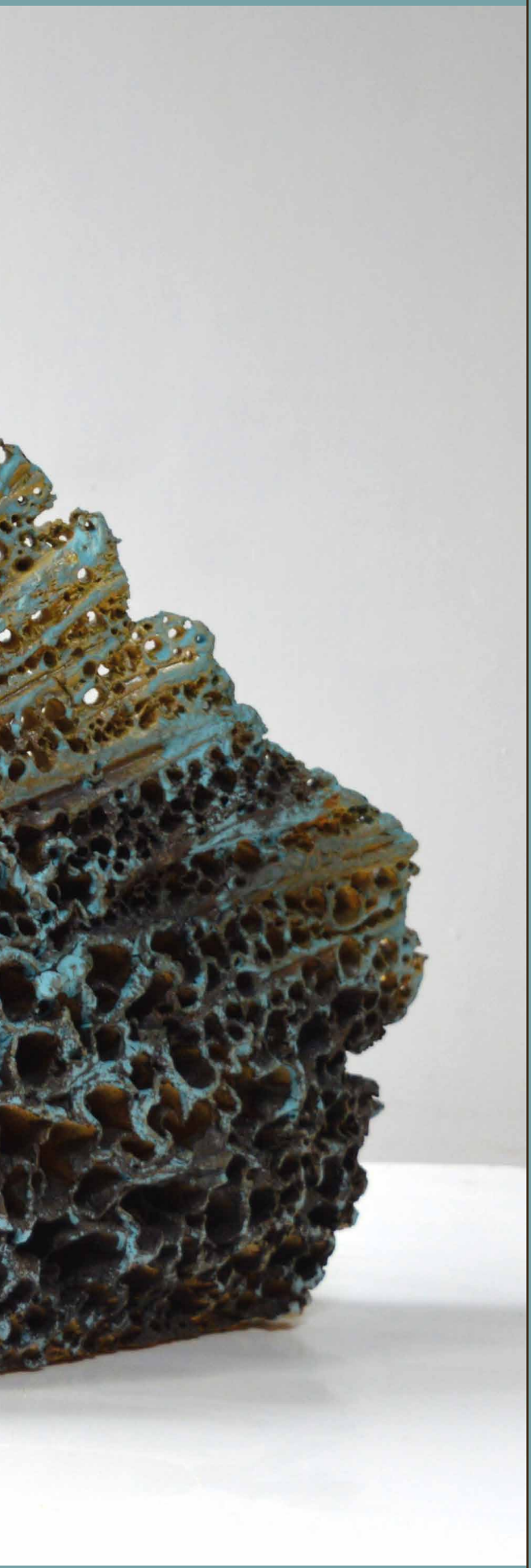
– Zamiast skupiać się wyłącznie na technicznej obsłudze nowych interfejsów, musimy wrócić do pracy u podstaw – do kształtowania fundamentalnej wrażliwości wizualnej. To właśnie świadome operowanie kolorem, rytmem, kontrastem, proporcjami oraz precyzyjną hierarchią informacji bezpośrednio determinuje nasz odbiór rzeczywistości. Klucz do przyszłości leży w ludzkiej świadomości i strategicznym zarządzaniu znaczeniem: technologia się zmienia, ale potrzeba czytelnego, bezpiecznego i spójnego kodu wizualnego pozostaje niezmienna – konkluduje naukowiec artysta.

Uniwersytet Śląski (analiza konstrukcyjna) – Ewolucyjny rebranding ukazujący precyzyjną korektę geometrii znaku. Studium obrazuje uporządkowanie osi konstrukcyjnych i linii wiodącej, korektę światła wewnętrznego fali oraz optyczną optymalizację | projekt: Tomasz Kipka





Rzeźba ceramiczna z cyklu: *Erozja* (2026),
glina szamotowa, szkliwa wysokotemperaturowe, angoby
temperatura wypału: 1230˚C



Natchnienie to za mało.

Sztuka ceramiczna potrzebuje wiedzy

Przepis na ceramiczny produkt? Najpierw skrupulatnie przygotowujemy odpowiednie komponenty, rodzaj gliny, do tego właściwe tlenki do zdobienia, wreszcie szkliwa. Musimy przy tym pamiętać o właściwym zaprojektowaniu formy, doborze sposobu suszenia czy dodatkowych wewnętrznych konstrukcjach zapobiegających deformacjom w piecu. W końcu nastawiamy temperaturę na tzw. pierwszy wypał gliny, która powinna mieścić się w przedziale 800–1000°C. Przy drugim wypale możemy nagrzać piec nawet do 1300°C. Oczywiście pamiętamy, by temperaturę regulować z uwzględnieniem rodzaju gliny oraz użytych szkliw. Przy tym ściśle przestrzegamy krzywej wypału, czyli odpowiedniej zmiany temperatury w czasie, który jest kluczowy do uzyskania pożądanych efektów. Całość przyprószamy kreatywnością.

Weronika Cygan-Adamczyk

dr Jolanta Herma-Pasińska
Instytut Sztuk Plastycznych
Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji
Uniwersytet Śląski w Katowicach
jolanta.herma-pasinska@us.edu.pl

dr Jolanta Herma-Pasińska

Rzeźba ceramiczna z cyklu: *Searching for essence* (2025), glina szamotowa, szkliwa wysokotemperaturowe temperatura wypału: 1230˚C





Rzeźba ceramiczna z cyklu: *Destruction* (2021), glina szamotowa, szkliwa wysokotemperaturowe, temperatura wypału: 1220˚C

Od kuchni sztuka ceramiczna niewiele przypomina proces, który kojarzymy zwykle z inwencją, weną i natchnieniem. Niewtajemniczonym może się wydawać, że obraz, grafika czy rzeźba w niemal magiczny sposób powstają ożywiane pędzlem, dłutem lub dłońmi artysty, przenikając z jego umysłu do naszej rzeczywistości. To oczywiście nigdy nie jest tak łatwe, a proces twórczy bywa niezwykle wymagający, czasochłonny i nieraz okupiony wieloma porażkami. Kreatywność jest, rzecz jasna, w sztuce niezbędna, ale rzadko zastanawiamy się nad tym, jak bardzo artysta musi polegać na wiedzy i doświadczeniu oraz jak bardzo jego wysiłki przypominają pracę... naukowca.

Nieustanne eksperymentowanie

– Ceramiki nie da się wykonywać z powodzeniem, jeżeli nie zna się dogłębnie technologii. Myślę, że to jest najbardziej wymagająca dziedzina sztuk wizualnych. Trzeba posiąść sporą wiedzę, i to z różnych dziedzin: trochę z zakresu chemii, trochę z fizyki. Cały proces przygotowania i tworzenia ceramiki musi być dokładnie przemyślany – mówi dr Jolanta Herma-Pasińska, adiunktka na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego. Prace ceramiczne artystki prezentowane były na licznych wystawach w Polsce i za granicą, w tym w Niemczech, Chorwacji, Austrii, Hiszpanii czy we Włoszech. Współpracuje z Fine Art Gallery (członek prestiżowej International Academy of Ceramics) w pełni poświęconej sztuce ceramicznej, a jej dzieła można obejrzeć m.in. w Muzeum Śląskim.

Na efekt końcowy dzieła wykonanego z gliny wpływać mogą tak pozornie błahe rzeczy, jak to, czy wypalany obiekt mieści się bliżej tylnej ściany pieca lub też wstawiono go na górnej półce piecowej. Nawet liczba przedmiotów ma znaczenie, bo sąsiedzi mogą wzajemnie oddziaływać na swój odcień szkliwa poprzez wyparowywanie konkretnych związków chemicznych. Ekspertka zauważa, że choć w stosowanych dziś powszechnie piecach elektrycznych wiele niepewności można znacznie ograniczyć, to i tak nigdy nie da się przewidzieć stopnia zgodności finalnego produktu z pierwotną koncepcją.

– Chyba dlatego ceramika jest tak fascynująca, bo przypomina ciągłe ściganie się z materią. Zawsze jestem ciekawa, czy tym razem wygra ona, czy ja. Każdemu otwarciu pieca towarzyszy przyspieszone bicie serca – opowiada artystka.

Dla początkujących ceramików ta swoista kapryśność gliny bywa przyczyną wielu frustracji. Tymczasem nierzadko najpierw suszony, a następnie wypalony przedmiot przekracza oczekiwania twórcy. Nawet doświadczeni ceramicy, choć doskonale obeznani z danym rodzajem gliny i szkliwa, mają często ledwie przybliżone wyobrażenie tego, co uda im się osiągnąć. To na eksperymentowaniu właśnie lubią się często opierać. Inaczej jest w malarstwie – kolor farby przed nałożeniem na płótno i po naniesieniu na obraz nie różni się specjalnie. W przypadku ceramiki szkliwo przed wypałem wygląda zupełnie inaczej od tego, co widzimy po wyjęciu z pieca. Zanim zresztą przejdzie się do realizowania konkretnego pomysłu, zwykle wykonywanych jest wiele próbek, podczas których sprawdza się zachowanie gliny, jej skurczliwość, szkliwo oraz reakcję na daną temperaturę. Nawet przy całym tym pietyzmie dla ceramicznego rzemiosła nie sposób czasem uniknąć porażki. Kilkadziesiąt godzin pracy może skończyć się rozczarowaniem, gdy np. zbyt duża temperatura w piecu opalanym drewnem spowoduje przetopienie gliny. Niepowodzenie nadal jest lekcją dla artysty, który w ten sposób lepiej poznaje materię, jaką próbuje kształtować.

Szczypta soli

Na sztukę składa się nie tylko sam efekt końcowy – dzieło, jakie prezentuje światu twórca. Jest nią również proces jego kreowania. Doskonale widać to w przypadku ceramiki, której powstawanie może trwać miesiącami. Tak było z instalacją, nad którą dr Jolanta Herma-Pasińska pracowała dwa lata, próbując połączyć glinę z solą. Artystka zaczęła od zanurzania wypalonych obiektów w kuwetach z solanką, by hodować kryształy na ceramicznych czerepach.

– Pierwotnym zamysłem było uzyskanie ciemnych i dużych obiektów stworzonych z wysokoporowatej gliny szamotowej i połączenie ich z białymi, porcelanowymi elementami. To właśnie na porcelanie – wysoko spieczonej i niskoporowatej glinie – miały być osadzone kryształki soli. Okazało się jednak, że jest to bardzo żmudny proces – wspomina ekspertka. Po paru tygodniach, gdy nie było widać oczekiwanych efektów, zaczęła testować inne rodzaje glin. Zauważyła, że sól reagowała inaczej w zależności od gliny czy szkliwa. Wreszcie, na części obiektów zaobserwowała kamienne kryształy. W innych dało się dostrzec rachityczne linie, podkreślające mikropęknięcia w ceramicznym szkliwie. Finalny produkt przeszedł oczekiwania samej twórczyni. W sztuce ceramicznej ryzyko może się opłacić.

– Ceramika daje nieograniczone możliwości tworzenia. Po ponad dwudziestu latach zajmowania się nią nadal znajduję nowe ścieżki – mówi ekspertka. Wśród szczególnie wymagających projektów wymienia ponad dwumetrowe konstrukcje (jeśli chodzi o niebezpieczeństwo deformacji, przeciążeń czy pęknięć podczas wypałów, rośnie ono wraz z rozmiarem i wagą realizowanego obiektu) oraz te z perforowaną powierzchnią, czyli osłabioną przez wycinane w materiale otwory. Całość przypomina próby „przechytrzenia gliny", testowania tego, jak bardzo będzie ona skłonna do współpracy z artystą.

W celu wzmocnienia konstrukcji stosuje się m.in. wewnętrzne żebrowania czy kołnierze wzmacniające, niewidoczne z zewnątrz, dzięki którym łatwiej zapobiec deformacjom. Kolejność oraz grubość nakładania warstw szkliw czy angob (barwionych glinek) także ma znaczenie, podobnie jak to, czy forma, jaką chcemy nadać obiektowi, ma być bardziej geometryczna albo organiczna. To właśnie prostota zdaje się w ceramice najtrudniejsza. Geometryczne kształty podczas skurczu mają dużo więcej naprężeń, które powodują pękanie, niż obłe, nieregularne kształty organiczne. Należy mieć też na uwadze, że podczas wypału i schnięcia ceramiki kurczy się ona o 8–14%.

Współczesna archeologia

Wyjątkowość ceramiki przejawia się nie tylko w tym, jak wymagającym potrafi być zajęciem. W niezwykły sposób potrafi bowiem łączyć w sobie nowoczesność z historią. Przejawia się to choćby w ciągle rosnącej popularności alternatywnych metod wypalania. Coraz więcej osób sięga po sposoby stosowane przez naszych przodków. Jednym z nich jest wypalanie w dołach czy wykorzystywanie pierwotnych technik. Powstała w taki „przestarzały" sposób ceramika nie jest w niczym gorsza od stworzonej z użyciem współczesnych rozwiązań. Rekonstrukcja tych dawno zapomnianych procesów jest dziś zresztą całkiem istotnym źródłem wiedzy historycznej i pozwala lepiej badać starożytność.

– Parę lat temu miałam okazję zgłębiać starożytną etruską technikę zdobienia glinianych obiektów tzw. terra sigillata, której niezwykłe piękno jedwabistych, gładkich powierzchni zachwyca do dziś. Podążając śladami naszych przodków (pozostałości naczyń wykonanych tą techniką odnaleziono również na naszych ziemiach), nauczyłam się uzyskiwać półmatowe wykończenie ceramiki z szeregiem ziemistych tonów i miękkością w dotyku, używając jedynie różnych rodzajów i odcieni glin o zróżnicowanych konsystencjach oraz odpowiednio polerując powierzchnię czerepu ceramicznego – wspomina dr Jolanta Herma-Pasińska.

Wyroby ceramiczne mogą też dziś powstawać w oparciu o nowoczesne technologie i nie chodzi tu tylko o coraz lepsze piece elektryczne. Istnieją już drukarki 3D dla różnego rodzaju glin. Ta metoda wymaga wcześniejszego zaprojektowania obiektu w odpowiednim programie, a dzięki znacznie większej precyzji maszyny można uzyskać produkt o dużo bardziej delikatnych strukturach niż te, jakie mogą wyjść spod dłoni człowieka.

Spośród różnych przejawów ludzkiej kreatywności ceramika dostarcza wyjątkowo wdzięcznego dowodu na to, że łączenie sztuki z nauką jest możliwe, a w wielu przypadkach nieuniknione. Dzięki wiedzy i doświadczeniu można tworzyć lepsze i wytrzymalsze dzieła, a z pomocą natchnienia możliwe jest popchnięcie nauki na nowe, niezbadane tory.

Czy sztuki pisania można (się) nauczyć?

Nie dziwi nas fakt, że osoby występujące w teatrze, filmie czy telewizji – poza nielicznymi wyjątkami – to absolwenci szkół teatralnych. Uznajemy również za normalne, że w akademii sztuk pięknych można studiować malarstwo i rzeźbę, a w akademii muzycznej – grę na instrumencie. Tymczasem w przypadku innego rodzaju aktywności artystycznej – twórczości literackiej – intuicyjnie nie wiążemy jej z możliwością kształcenia na poziomie uniwersyteckim.



Jeśli ktoś chciałby nauczyć się sztuki pisania poza tokiem pełnoprawnych studiów, może sięgnąć po następujące pozycje: Margaret Atwood *O pisaniu*, Olga Tokarczuk *Czuły narrator*, Mikołaj Marcela *Jak pisać, żeby napisać swoją książkę*, Katarzyna Bonda *Maszyna do pisania*, Linda Aronson *Scenariusz na miarę XXI wieku*, Adam Kulawik *Poetyka*



A przecież tak jak aspirujący aktor potrzebuje dobrej dykcji, przyszła malarka powinna rozpoznawać barwy, a przyszły wirtuoz gry na skrzypcach musi mieć dobry muzyczny słuch, również osoba o ambicjach do pisania prozy, poezji czy scenariuszy filmowych nie poradzi sobie bez zestawu pewnych kompetencji bazowych – w tym wypadku są nimi swobodne poruszanie się w materii języka i elementarne jego wyczucie. A te jak najbardziej można doskonalić.

– To symptomatyczne, że w ogóle stawiamy pytanie o możliwość uczenia i nauczenia kogoś sztuki pisania, bo nie zadajemy go w odniesieniu do innych form kształcenia artystycznego. To czyni z niej coś „nienauczalnego", z czym trudno mi się zgodzić – podkreśla badacz, poeta i krytyk literacki dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ z Instytutu Polonistyki Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Źródeł tych wątpliwości prof. Olszański upatruje w tym, że w polskiej kulturze paradoksalnie wciąż trzyma się mocno paradygmat romantyczny (wbrew poglądowi o jego zmierzchu głoszonemu przez Marię Janion, wybitną historyczkę literatury). W jego kontekście proces tworzenia literatury czy szerzej: pisanie traktuje się jako fenomen o niemal mistycznym charakterze, niemożliwy bez natchnienia lub iskry Bożej, których piszący doświadcza w odpowiednim momencie.

– Od starożytności przez epokę renesansu aż do czasów oświecenia funkcjonowało wiele zbiorów porządkujących reguł, których należało przestrzegać, tworząc tekst w obrębie konkretnego gatunku literackiego – nazywamy je poetykami. Opanowanie tych zasad stanowiło pewien kunszt, a pisanie stawało się wówczas, jak powiedzieliby starożytni Grecy, *techné*, praktyczną umiejętnością. Romantyzm, w którym nastąpiło rozluźnienie zasad twórczych, jest pewną cezurą także w tym sensie, że po nim poetyki w zasadzie już nie powróciły – mówi polonista z Uniwersytetu Śląskiego.

Znamienne jest również to, że najstarsza polska akademia muzyczna (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie) powstała w roku 1810, a osiem lat później powołano w Krakowie pierwszą w naszym kraju akademię sztuk pięknych, której obecnie patronuje malarz Jan Matejko. Musieliśmy czekać prawie dwa stulecia, aby w 2014 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach utworzono pierwszy w Polsce pełnoprawny kierunek studiów polegający na kształceniu umiejętności pisarskich – sztukę pisania. Dyrektorem tego kierunku od początku jest właśnie prof. Grzegorz Olszański.

Niezależnie od tego, jak do kwestii procesu pisania podchodzi osoba studiująca sztukę pisania – czy bliższe jej jest łamanie reguł w duchu praktyk awangardowych, czy też uznaje ona klasyczne zasady zawarte w poetykach, a obecnie raczej w różnego typu podręcznikach, których na rynku jest sporo – jej kompetencje związane z językiem na nic się nie zdadzą, jeśli nie wzmocni się ich praktyką pisarską i czytelniczą. Dlatego z jednej strony omawiane studia już od początku kładą nacisk na pisanie, z drugiej natomiast polegają na kształceniu literaturoznawczym, a więc obejmującym wiedzę z zakresu historii literatury, jej teorii oraz krytyki literackiej (choć nie na takim stopniu zaawansowania, jak w przypadku „standardowych" studiów polonistycznych).

– Syn Stanisława Lema, Tomasz, sparafrazował kiedyś jedno z trzech praw swojego ojca w sposób następujący: „Nikt nie czyta dziś książek, za to wszyscy je piszą" – uśmiecha się badacz. – Uważam, że nie ma pisania bez czytania, a opozycja pisarz kontra czytelnik jest fałszywa. Tylko rozległa praktyka czytelnicza, zarówna ta historyczno-teoretyczna, jak i codzienna, dla przyjemności, może ukształtować właściwie osobę tworzącą teksty, chociażby poprzez kompleksową znajomość konwencji, czyli zestawu przewidywalnych elementów, które rządzą prozą gatunkową i które czytelnik dobrze zna.

Napisanie jak najlepszego tekstu realizującego pierwotne założenia (gatunkowe, estetyczne, użytkowe) to oczywiście cel sam w sobie, niemniej dyrektor kierunku sztuka pisania podkreśla również wagę samego aktu pisania. Literatura to przecież, idąc za Ryszardem Koziołkiem (rektorem Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, literaturoznawcą i pisarzem), siła kształtująca naszą rzeczywistość i porządkująca ją, pozwalająca precyzyjniej wyrażać nasz intelekt, emocje, stany i poglądy, a więc – wyrażać nas samych. W tym kontekście pismo nie jest jedynie narzędziem, lecz raczej medium pozwalającym nam doskonalić myślenie i formę uczestnictwa w świecie.

Tomasz Płosa

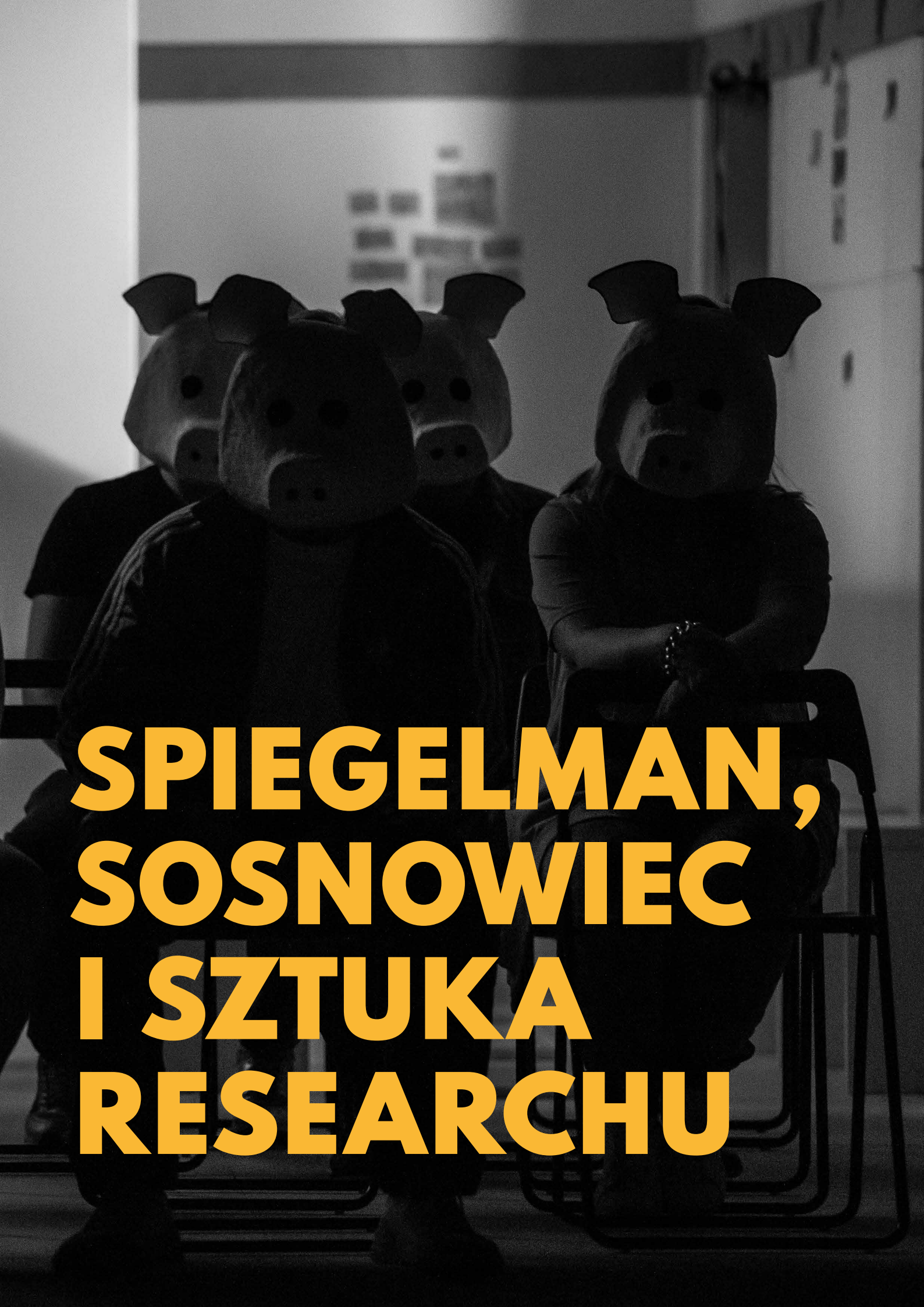
dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ
Instytut Polonistyki
Wydział Humanistyczny
Kolegium Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych
Uniwersytet Śląski w Katowicach
grzegorz.olszanski@us.edu.pl

mgr Tomasz Grząślewicz

mgr Tomasz Grząślewicz
Instytut Literaturoznawstwa
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Szkoła Doktorska w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach
tomasz.grzaslewicz@us.edu.pl



Scena ze spektaklu *Środula. Krajobraz Mausa* w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu | fot. Jeremi Astaszow



SPIEGELMAN, SOSNOWIEC I SZTUKA RESEARCHU

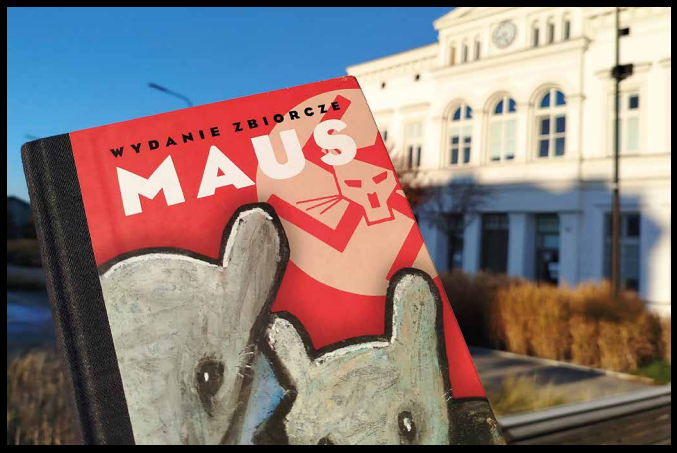
„Andzia i ja nie mieliśmy gdzie iść" – tymi słowami Władek Szpigelman, główny bohater komiksu *Maus. Opowieść ocalałego* komentuje desperacką decyzję o opuszczeniu kryjówki na terenie zlikwidowanego getta w Sosnowcu-Środuli. Trzymając się za ręce, Andzia i Władek wyruszają szukać szansy na przeżycie, a ich rozpaczliwe położenie uosabia swastyka, w kształt której krzyżują się drogi przed nimi. Pozostałe elementy widoczne na rysunku – hałdy, kominy, zakład przemysłowy i kamienica – świadczą o dobrym rozpoznaniu terenu przez amerykańskiego rysownika. Jego słynny utwór powstał w oparciu o wieloletnie badania, obejmujące między innymi topografię Sosnowca – miasta, w którym toczy się znaczna część fabuły *Mausa*.

Uhonorowany w 1992 roku Nagrodą Pulitzera *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana (syna Władka) uważany jest przez wielu za krok milowy na drodze do uznania komiksu za medium zdolne do przekazywania treści „poważnych", w tym przypadku traumatycznych. Akcja utworu rozgrywa się w dwóch płaszczyznach czasowych. Plan teraźniejszy to Nowy Jork w latach 70. XX wieku: po samobójczej śmierci matki młody Art regularnie odwiedza ojca i wypytuje go o przeszłość. Opowieści, które snuje Władek, przenoszą nas do okupowanej Polski, gdzie rodzina zagłębiowskich Żydów usiłuje przeżyć hitlerowskie piekło. Tłem znacznej części ich losów jest Sosnowiec – miasto, w którym żyją, prowadzą interesy, zmagają się z kolejnymi fazami prześladowań, wreszcie trafiają do getta, skąd mają zostać deportowani do KL Auschwitz.

Przetłumaczony na kilkadziesiąt języków *Maus* doczekał się licznych opracowań i publikacji naukowych, jednak przestrzeń Sosnowca jako miejsce akcji utworu nie była dotąd przedmiotem szczegółowych badań. Komiks Spiegelmana bywa analizowany w kontekście pamięci o Zagładzie, relacji między ocalałymi a pokoleniem ich dzieci, świadectwa, traumy oraz formy komiksowej. W Polsce pierwotny odbiór dzieła został zdominowany przez dyskusję (choć trafniej byłoby użyć słowa *awantura*) na temat szczególnej formy reprezentacji graficznej zastosowanej przez rysownika. W jego utworze Żydzi zostali przedstawieni jako myszy, Niemcy jako koty, Polacy zaś jako świnie. Świadomość powiązań między wydarzeniami w komiksie a realnymi lokalizacjami na terenie Sosnowca jest natomiast znikoma.

Czytając książkę *MetaMaus*, będącą rodzajem autokomentarza do *Mausa*, zaglądamy do wnętrza warsztatu autora. Widzimy kolejne etapy powstawania komiksu: popkulturowe inspiracje i odniesienia, drzewa genealogiczne i rodzinne fotografie, wstępne szkice. Wśród dołączonych do wspomnianego wydawnictwa materiałów źródłowych szczególne znaczenie mają transkrypcje oryginalnych rozmów Arta z ojcem. Władek nie opowiada w sposób linearny, chłodny i uporządkowany. Jego pamięć przeskakuje, miesza porządki, a w dodatku przekazuje ją synowi za pośrednictwem niezbyt wysokiej jakości angielszczyzny. Art z kolei wykazuje się sporą dociekliwością, dopytując o obce dla niego sosnowieckie realia, takie jak sposób funkcjonowania zakładów krawieckich, wygląd przydomowych komórek czy odległość między Sosnowcem a Dąbrową Górniczą („tak daleko, jak stąd do New Jersey" – słyszy w odpowiedzi). To dążenie do jak najściślejszego poznania i przekazania prawdy o wojennym doświadczeniu rodziców zaowocowało dziełem mocno osadzonym w realiach Sosnowca. Swego czasu głośny był list, w którym Art Spiegelman zaprotestował przeciwko umieszczeniu *Mausa* przez *New York Times Book Review* na liście bestsellerów w kategorii „fiction". Analiza wątków sosnowieckich obecnych na kartach komiksu pozwala przyznać autorowi rację, pomimo pewnych nieścisłości historycznych i ustępstw wynikających głównie ze specyfiki przyjętej formy utworu.

Pomimo upływu ponad trzydziestu lat od relacjonowanych wydarzeń i ograniczeń językowych Władek przekazuje wiele precyzyjnych informacji na temat miejsc i wydarzeń, które Art przetworzył później na kartach *Mausa*. W utworze kilka razy pojawia się główna ulica handlowa Sosnowca, czyli Modrzejowska. W trakcie wojny Władek przychodzi tu robić nielegalne interesy, a kreska jego syna udanie oddaje klimat centralnego punktu miasta, jego gęstej zabudowy i ciasnych podwórek. Przy tej właśnie ulicy działała cukiernia Mandelbauma (którego Władek później spotka w Auschwitz) oraz sklep Szklarczyka; obie placówki są w komiksie wspomniane. Na Modrzejowskiej Władek cudem unika niemieckiej łapanki: jak wiemy z relacji wielu świadków, ulica ta była szczególnie narażona na tego typu sytuacje. Również tutaj ma miejsce publiczna egzekucja, w trakcie której powieszono czterech Żydów. Choć



Maus w Sosnowcu | fot. Tomasz Grząślewicz



Wycieczka z przewodnikiem po Sosnowcu śladami *Mausa*
fot. Artur Ptasiński

w rzeczywistości zawiśli na drzewie, w komiksie widzimy ich na szubienicy.

Art Spiegelman często posługuje się symbolami jednoznacznie kojarzącymi się z wojenną traumą i cierpieniem. Nie był świadkiem opisywanych przez siebie wydarzeń. Jego wyobraźnia jako dziecka ocalałych nasycona jest, by użyć terminu zaproponowanego przez Marianne Hirsch, *postpamięcią* – pamięcią odziedziczoną, zbudowaną m.in. z opowieści, zdjęć, filmów i kulturowych wyobrażeń. Dlatego też w jego komiksie pojawiają się detale bardziej uniwersalne niż lokalnie precyzyjne: na przykład drut kolczasty, którym getto w Sosnowcu-Środuli w rzeczywistości otoczone nie było. Tego rodzaju szczegóły niekoniecznie odpowiadają temu, co potwierdzają dokumenty i fakty dotyczące Sosnowca, pełnią jednak ważną funkcję: pokazują, jak drugie pokolenie wyobraża sobie traumę, której nie mogło zobaczyć na własne oczy.

Wiele obrazków sosnowieckich pokazanych przez Spiegelmana znajduje dokładne pokrycie w faktach. W jednej ze scen zaglądamy przez okno kamienicy przy ul. Kołłątaja 6 należącej do Izraela Zylberberga, teścia Władka. Przy stole siedzi cała rodzina, która w trakcie posiłku omawia bieżące wydarzenia. „Każdy z nas dostaje kartki na dwadzieścia deko chleba dziennie i raz na tydzień odrobinę margaryny, cukru i dżemu. To wszystko" – komentuje szwagier Władka. Podane przez niego racje żywnościowe są idealnie zgodne z relacjami ocalałych świadków. Równie wiarygodnie przedstawione są okoliczności tzw. selekcji stadionowych, w wyniku których w sierpniu 1942 roku wywieziono do Auschwitz kilka tysięcy sosnowieckich Żydów. Niejedno świadectwo na temat tych dni zawiera szczegóły do złudzenia przypominające przetworzoną opowieść Władka: tysiące elegancko ubranych ludzi na ulicach, zamknięte bramy stadionów, dzielenie ludzi na kategorie, stemplowanie dokumentów. Podobnie jak w przypadku opisanej wcześniej egzekucji, znajdziemy tu też element symboliczny w postaci wagonu na płycie boiska sportowego, który zwiastuje nadciągającą deportację do obozu śmierci.

Z perspektywy badacza zajmującego się topografią literacką stosunkowo łatwe do identyfikacji tropy, jak ulica Modrzejowska czy istniejące do dziś boiska sportowe przy Alei Mireckiego, prowadzą do pytania: ile jeszcze komiksowych kadrów da się powiązać z realnymi ulicami, adresami, ludźmi i wydarzeniami? W przypadku lokalizacji mniej oczywistych z pomocą przychodzą archiwalne niemieckie dokumenty. To dzięki nim udało się ustalić, że rodziny Szpigelmanów i Zylberbergów w trakcie okupacji zmuszone były do przeprowadzki na terenie Sosnowca trzykrotnie. Niestety do naszych czasów nie zachował się żaden z budynków znajdujących się odpowiednio przy ul. 1 Maja 17 w śródmieściu, przy ul. Matki Teresy Kierocińskiej 8 na Starym Sosnowcu oraz przy ul. Okrzei 54 w getcie na Środuli. Godny podkreślenia jest jednak fakt, że lokalizacja tych potwierdzonych urzędowo miejsc jest spójna z narracją *Mausa*, pozwalając nam tym samym na wbicie kolejnych pinezek na mapie Sosnowca opartej na utworze Arta Spiegelmana.

O tym, że taka mapa jest potrzebna, świadczy zainteresowanie Sosnowiczan *Mausem*, czego dowodem była frekwencja na wydarzeniach organizowanych w latach 2022–2023 w związku z premierą przedstawienia *Środula. Krajobraz Mausa* w Teatrze Zagłębia oraz 80. rocznicą likwidacji getta w Sosnowcu-Środuli. W spacerach literacko-historycznych oraz wykładach wzięły wówczas udział setki osób pragnących poznać mało znane wątki z historii miasta. Globalna popularność dzieła Spiegelmana opartego na gruntownych badaniach obejmujących m.in. teren Sosnowca stwarza szansę na wzbudzenie międzynarodowego zainteresowania największym miastem Zagłębia Dąbrowskiego. Idealnym narzędziem do realizacji tego celu mógłby być dwujęzyczny szlak śladami komiksu *Maus. Opowieść ocalałego:* w przestrzeni miasta, w wersji wirtualnej, a może i w obu formach?

Dlaczego jeden obraz potrafi przyciągnąć wzrok, podczas gdy inny nie robi na nas wrażenia? Co sprawia, że kilka dźwięków ułożonych w odpowiedniej kolejności może wywołać wzruszenie? Choć sztuka wydaje się domeną emocji, wyobraźni i subiektywnych doświadczeń, jej odbiór ma również wymiar biologiczny.

→ str. 4

Projektowanie nie jest kwestią gustu, lecz dyscypliną rozumu. Hołd dla Massimo Vignellego to przypomnienie, że u podstaw wielkiej sztuki wizualnej leży naukowa precyzja, geometria i rygor logicznych systemów, które porządkują nasz świat. – Tribute to Massimo Vignelli (2021), Tomasz Kipka. Praca powstała z okazji 90. rocznicy urodzin włoskiego mistrza modernizmu. Vignelli traktował projektowanie nie jako dekorację, lecz jako strukturę opartą na logice i matematycznej dokładności. W tym ujęciu projektowanie zbliża się do nauk ścisłych – wymaga matematycznej precyzji, strukturyzacji informacji i poszukiwania uniwersalnych praw rządzących przestrzenią wizualną.

PEFC
PEFC/01-31-126
Promoting Sustainable Forest Management
www.pefc.org

NO limits

www.us.edu.pl/nolimits

+48 32 359 19 64
www.facebook.com/UniwersytetSlaski