

<http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl>

tytuł artykułu:

Krajobrazy sieci. Kosmografia Zbigniewa Blukacza

autor / autorzy:

Marek Pacukiewicz

źródło:

„Laboratorium Kultury” 5 (2016), s. 229–246

wersja pdf:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2016-12_pacukiewicz.pdf

afiliacja autora / autorów:

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Zakład Teorii i Historii Kultury

słowa kluczowe:

Zbigniew Blukacz, krajobraz, droga, kontekst kulturowy

abstrakt:

(na początku artykułu)

article title:

Landscapes of the netting. Zbigniew Blukacz's cosmography

author / authors:

Marek Pacukiewicz

source:

„Laboratorium Kultury” 5 (2016), pp. 229–246

pdf version:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2016-12_pacukiewicz.pdf

institutional affiliation:

University of Silesia, Faculty of Philology, Institute of Cultural Studies,
Department of Theory and History of Culture

keywords:

Zbigniew Blukacz, landscape, road, cultural context

summary:

(at the end of the article)

Krajobrazy sieci. Kosmografia Zbigniewa Blukacza

Abstrakt

Malarstwo Zbigniewa Blukacza wpisuje się we współczesne rozważania nad formą i treścią krajobrazu kulturowego. Twórczość artysty dokumentuje mediację pomiędzy naturą i kulturą: przywraca kontekstualność krajobrazu, ale też przedstawia go jako efekt interpretacyjnej pracy kultury. Centralnym punktem tej twórczości pozostaje jednak człowiek: umiejscowiony w przestrzeni twórca kultury.

Słowa klucze: Zbigniew Blukacz, krajobraz, droga, kontekst kulturowy

Ostatnimi czasy w humanistyce pojawiła się wyrazista refleksja na temat krajobrazu kulturowego¹. W badaniach tych podkreśla się zarówno materialny, jak i epistemologiczny wymiar geograficznego kontekstu człowieka. Krajobraz jest zatem równocześnie elementem przyrody oraz wytworem pewnych konwencji poznawczych i wzorów kulturowych; jest konkretną przestrzenią, która oddziałuje na podmiot za pośrednictwem wszystkich zmysłów, a zarazem kontekstualnym systemem taksonomicznym porządkującym świat według określonych kategorii, swoistym modelem poznawczym; krajobraz to przedmiot poznania, który intelektualnie i estetycznie pobudza podmiot, ale także wymaga od niego określonego systemu postaw i strategii działania – uczestniczymy w krajobrazie, który tworzymy.

¹Por. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013 oraz *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.

Usystematyzowana refleksja nad środowiskowymi uwarunkowaniami człowieka pojawiła się na gruncie antropologii kulturowej już na początku XX w., stymulowana przez pierwsze doświadczenia badaczy związane z pracą terenową. Dziewiętnastowieczna antropogeografia spod znaku Friedricha Ratzela oraz wywodząca się z niej niemiecka szkoła kulturowo-historyczna ściśle nawiązywały do twierdzenia Johanna Gottfrieda Herdera, że geografia to wprawiona w ruch historia. Dla badaczy tych celem dociekań była rekonstrukcja globalnego systemu dyfuzji i migracji, który pozwoliłby odtworzyć pradzieje ludzkości; kwestia kontekstualnych, środowiskowych i kulturowych uwarunkowań, schodziła jednak na plan zdecydowanie dalszy.

W 1887 r. Franz Boas, twórca nowoczesnej antropologii amerykańskiej, zwrócił uwagę na dwojakie podejście do tego rodzaju badań:

dyskusja między geografami i ich adwersarzami przypomina stary spór między zwolennikami metod historycznych i fizycznych. Jedna strona uważa, że najważniejszym celem nauki powinno być odkrycie praw ogólnych, druga zaś, że jest nim badanie zjawisk jako takich².

Równocześnie Boas dookreśla przedmiot badawczy studiów geograficznych z punktu widzenia antropologii kulturowej: „Ich dziedziną są zjawiska wynikające z układu lądów i wód, z form powierzchni Ziemi oraz ze zmiennych wzajemnych oddziaływań Ziemi i jej mieszkańców”³.

Podobne stanowisko przyjmuje bohater niniejszego numeru, Marcel Mauss, w słynnym szkicu poświęconym sezonowym przemianom społeczeństw eskimoskich. Podkreśla on konieczność zwrócenia uwagi na kontekst środowiskowy jako rodzaj całościowego zjawiska społecznego: „teren wywiera wpływ wyłącznie wtedy, gdy współdziała z tysiącem innych czynników, od których jest nieodłączny. [...] czynnik telluryczny należy powiązać ze złożoną całością środowiska społecznego”⁴.

W historii antropologii kulturowej, wraz z kontynuacją badań terenowych, obserwujemy duży wzrost zainteresowania krajobrazem. W pracach Bronisława Malinowskiego opis krajobrazu dookreśla kontekst niezbędny dla zrozumienia

² F. Boas, *Szkic o geografii*, w: E. Kocpzyńska, *Metoda i pasja. Antropologia kulturowa Franza Bosasa. Z wyborem pism*, Nomos, Kraków 2012, s. 160.

³ Tamże, s. 164.

⁴ M. Mauss, *Szkic o sezonowych przemianach społeczeństw Eskimosów. Studium z morfologii społecznej*, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, PWN, Warszawa 1973, s. 573.

swoistości badanej kultury; z kolei w pracach z kręgu ekokulturalizmu środowisko przyrodnicze staje się systemem w istotny sposób kształtującym model życia poszczególnych społeczności. Z drugiej strony, obserwujemy coraz silniej eksponowany czynnik społeczno-kulturowy. W tym ujęciu bardzo często obawa przed determinizmem biologicznym przekształca się w inne skrajne ujęcie sprowadzające się do tezy o determinizmie kulturowym i całkowitej plastyczności człowieka: w ten sposób klimat, ukształtowanie terenu, przyroda, stają się czynnikiem drugorzędnym, elementem tła i dekoracją. Paradoksalnie widać to podejście przede wszystkim u przedstawicieli szkoły konfiguracyjnej – niedysydejszych uczniów Boasa. Od pewnego czasu podejrzliwie traktowane są nawet opisy krajobrazu zamieszczane w monografiach terenowych, antropologia refleksyjna doszukuje się w nich bowiem przejawów etnocentrycznych klisz poznawczych i traktuje jako dowód czysto literackich proweniencji antropologii.

Problemy związane z krajobrazem rozumianym jako środowisko i otoczenie konkretnych kultur schodzą zatem w antropologii na plan dalszy, co równoległe przekłada się na podejrzliwe traktowanie kontekstu. Widać to wyraźnie w propozycjach Bruno Latoura, który proponuje odesłać kategorię kontekstu do lamusa i zastąpić ją pojęciem aktora-sieci⁵. Zdaniem francuskiego badacza dane są naszemu poznaniu tylko i wyłącznie sieci konkretnych działań oraz praktyk uruchamianych przez poszczególnych uczestników życia społecznego; nie ma żadnej uprzedniej sceny, żadnego otoczenia, żadnych warunków, zasad – jedynie ich aktualizacje. W efekcie krajobrazy kultury zastępowane są jej mapami⁶.

Nie przypadkiem przywołuję tutaj postać Latoura, wydaje mi się bowiem, że doprowadził on do skrajności dyspozycję bohatera niniejszego numeru „Laboratorium Kultury”, aby badać kulturę jako „całościowe zjawisko społeczne”. W efekcie społeczeństwo to jedynie sieć relacji – aby ją zrozumieć nie jest potrzebny żaden „krajobraz”, wystarczy dookreślić system połączeń. Stanowisko to wydaje się zgodne z wcześniej przywołanymi słowami Maussa, który stwierdza, że to, co geograficzne, w gruncie rzeczy jest społeczne. Pamiętać należy jednak, że chociaż Marcel Mauss w znaczący sposób przyczynił się do rozbudowania systemowego i teoretycznego zaplecza francuskiej szkoły socjologicznej, zawsze przywiązywał ogromną wagę do faktu i konkretności. Widać to w pieczołowitości, z jaką pisze o środowisku Eskimosów, albo w drobiazgowości, z którą gdzie indziej opisuje sposoby posługiwania się ciałem. Warto zatem przypomnieć, że

⁵ Por. np. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

⁶ Por. A. Kil, *Krótki przewodnik po mapowaniu kontrowersji*, „Prace Kulturoznawcze”, t. XVIII.

w zakończeniu *Szkicu o sezonowych przemianach społeczeństw Eskimosów* autor stwierdza, że ogólne wnioski wyciągać można jedynie z analiz konkretnych przypadków; przypomina również, że „życie społeczne we wszystkich jego formach – moralnej, religijnej, prawnej itd. – jest funkcją swego podłoża materialnego, [...] zmienia się wraz z tym podłożem”⁷, co oczywiście nie redukuje wpływu czynnika społecznego, nie sprowadza go też jednak do roli akontekstualnego szkieletu. Warto zatem w klasycznej antropologii poszukiwać podstawowych strategii poznawczych zorientowanych na środowisko człowieka, zwłaszcza że towarzyszy im często głęboka refleksja epistemologiczna.

Boas dzieli badaczy uwarunkowań geograficznych na „fizyków”, którzy zajmują się przede wszystkim systemową dedukcją, co często rozbija przedmiot ich zainteresowań na heteronomiczny zespół elementów, oraz na „kosmografów”, którym „praca nad wybranym przedmiotem” sprawia „przyjemność nie mniejszą od tej, którą odczuwa fizyk podczas swego systematyzującego porządkowania świata”⁸. Co ciekawe jednak, w tym kontekście Boas pisze również o „fizjonomii Ziemi”, którą kojarzy ze sztuką: „Treść fizjonomii Ziemi nie satysfakcjonuje fizyka, gdyż jej całościowość jest jedynie subiektywna. Geograf zajmujący się tą dziedziną kieruje się w stronę sztuki, gdyż wyniki jego badań dotyczą głównie uczuć, muszą więc być wyrażone w sposób artystyczny – aby zaspokoić uczucia, z których wyrastają”⁹. Kosmograf dąży do wyjaśnienia i zrozumienia poszczególnych zjawisk, jednak wymaga to od niego formułowania sądów, czyli zaangażowania afektywnego i estetycznego, a to zbliża go do humanistyki¹⁰.

Rozpoczynając tekst poświęcony twórczości Zbigniewa Blukacza od refleksji na temat antropologicznych badań nad kontekstem i przestrzenią kultury nie chcę bynajmniej zrównywać pracy artysty i etnografa/antropologa. Tego rodzaju porównania – kontynuujące niejako wątki antropologii refleksyjnej utożsamiającej badania nad kulturą z literaturą – wydają się dość banalne w swojej ogólności i z reguły sprowadzają zarówno kulturę jak i poświęconą jej naukę do uproszczonej kategorii dyskursu¹¹. Wydaje mi się jednak, że na gruncie sztuki bardzo często spotykamy się z próbą uchwycenia całości kontekstu, z którym to zadaniem mierzyć się muszą również nauki o kulturze. W tym względzie inspiracją do

⁷ M. Mauss, *Szkic o darze...*, s. 654.

⁸ F. Boas, *Szkic o geografii...*, s. 163–164.

⁹ Tamże, s. 165.

¹⁰ Por. tamże, s. 164.

¹¹ Por. H. Foster, *The Artist as Ethnographer? w: The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, ed. by G.E. Marcus, F.R. Myers, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995.

analizy dzieła sztuki jako wytworu kulturowego jest dla mnie projekt kulturowej antropologii literatury autorstwa Ewy Kosowskiej: „chodzi o celową, a niekiedy przypadkową rekonstrukcję tego, co tak trudno poddaje się scjentyfikacji – o rekonstrukcję lub imitację **oczywistego**”¹².

Niewątpliwie malarstwo Zbigniewa Blukacza pozostaje w kręgu powyżej przedstawionych dylematów związanych z krajobrazem kulturowym – unaocznia je nam. Niezależnie od tego, jaką przestrzeń artysta eksploruje na swoich obrazach – pola, bezdroża, drogi, zarośla, ścieżki, tory kolejowe, ulice, całe miasta – zawsze przygląda się jej uważnie jako środowisku człowieka, w czym przypomina Boasowskiego kosmografa. Równocześnie Blukacz stara się nam pokazać całość ludzkiego otoczenia w jego oczywistości.

Widzimy tutaj feerie przestrzeni i światła, ciągnące się poza horyzont płaszczyzny rzeźbione blaskami i cieniami. Częstokroć powracamy w te same miejsca, obserwując je w innym oświetleniu, o innej porze dnia lub roku; przyglądamy się detalom, wrzuceni w gęstwinę lub zamknięci w sercu miasta, mamy też jednak możliwość spojrzeć na całą okolicę z lotu ptaka. Gdziekolwiek pojawia się ludzka sylwetka, otoczona fakturą pola lub plaży, dominują jednak struktury odnajdywane w świecie przyrody: każda gałązka ma w kompozycji obrazu swoje znaczenie i miejsce. Blukacz przywraca krajobrazowi jego materialność i kontekstualność. Kładzie nacisk na trwałość środowiska jako fundamentu zmiennego sztafażu cywilizacji, dokładnie dobiera miejsca i uważnie się im przygląda:

Obcowanie z przyrodą zawsze było dla mnie czymś bardzo istotnym, uświadamiającym gdzie jest kolebka człowieka i życia w ogóle bez względu na to kim ten człowiek jest, ile zarabia, w jakim budynku się zamknie. Takie refleksje nasuwają się nawet w małym lasku niedaleko mojego domu, gdzie wibrujące światło słoneczne emanuje dobrocią, jakby chciało powiedzieć że Bóg mieszka w drzewach¹³.

Należy jednak podkreślić, że krajobraz nie jest przez malarza uprzedmiotawiany, nie jest celem samym w sobie. Odkrycie jego głębi skłania do przemyślenia na nowo związku człowieka z przyrodą w ramach kultury.

Jerzy Madeyski zauważa, że Blukacz kreuje swoisty „pejzaż wewnętrzny”, ale równocześnie bardzo mocno zakorzeniony jest w „tu i teraz określającym

¹² E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 21.

¹³ Z. Blukacz, tekst zamieszczony w katalogu wystawy *Pieśni drzew* w Galerii ZPAP ART. NOVA 2, Katowice 1995. Za: www.zbigniewblukacz.pl [dostęp: 29.12.2015].

w sposób bezsporny świadomość artysty” i nie zaciera kulturowych kontekstów inicjujących jego spojrzenie: to nadal jest „polski, zadumany krajobraz”¹⁴. Równocześnie Madeyski przypomina, że już realiści, tacy jak Zola, zaczęli podkreślać, że pejzaż to „natura widziana przez temperament twórcy” czy nawet, że jest „krystalizacją emocji”¹⁵. Kiedy Zbigniew Blukacz opowiada o swojej twórczości, bardzo często posiłkuje się określeniem „nastrój”¹⁶. Tutaj być może zbliżamy się do sensu zagadkowej wypowiedzi Boasa na temat twórczości artystycznej. Okazuje się bowiem, że ta „wewnętrzność” i emocjonalność nie mają wymiaru skrajnie subiektywnego. Pamięć jednostki, jej przeżycia, kształtują postrzeganie otoczenia, ale stanowią również pewną matrycę kulturową. Przypomina się antropologiczna prawda, że kultura jest równocześnie wokół człowieka i w człowieku, krystalizuje się w spotkaniu tego co zewnętrzne i wewnętrzne, materialne i niematerialne. To spotkanie właśnie dokumentuje Blukacz; jak sam bowiem stwierdza:

Malowanie jest sytuacją bardzo złożoną. Dla mnie istnieje coś, co nie jest ani obiektem, ani jego obiektywną rejestracją, lecz czymś, co jest pomiędzy nim, a malarzem. Jeżeli maluję np. taboret lub drzewo, to nie ilustruję tego co widzę, ale maluję coś co przepływa między tym co widzę, a mną. Na to coś składa się wiele rzeczy: cechy optyczne, momenty wzruszeń, silnych impulsów wewnętrznych, ogólnie mówiąc osobisty nastrój. Kolejne tego typu echo istnieje pomiędzy obrazem, a widzem. Nie wierzę tylko w obiektywną rzeczywistość. Wystarczy ją porównać z tym, co zobaczymy przez mikroskop elektronowy. Jak w muzyce: różnie może zabrzmieć ta sama partytura, ten sam zestaw nut¹⁷.

Zmieniając punkty widzenia, przechodząc pomiędzy szczegółem a ogółem kontekstu, Blukacz eksperymentuje z formą: „Jest to rodzaj narracji pozornie realistyczny, w którym przetwarzanie natury zmierza w stronę abstrakcji organicznej. W dużej części te obrazy są transpozycją natury uwolnionej od jakiegokolwiek określonej formy, tworzą magiczny kosmos mieniący się świetlistymi barwami”¹⁸. Oczywiście ten brak formy jest pozorny a natura okazuje się zapleczem

¹⁴ Tekst Jerzego Madeyskiego w katalogu: Z. Blukacz, *Poza horyzont*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2004, s. 28–29.

¹⁵ Por. tamże, s. 24.

¹⁶ Nie oznaczane przypisami wypowiedzi Zbigniewa Blukacza pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziliśmy 17 grudnia 2015 r. Prof. dr. hab. Zbigniewowi Blukaczowi serdecznie dziękuję za gościnę w pracowni.

¹⁷ Z wywiadu przeprowadzonego przez Małgorzatę Malinowską-Klimek, w katalogu wystawy: Z. Blukacz, *Punkt widzenia*, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec 2012, s. 11.

¹⁸ I. Walczak, *Jest obraz choć świat się zmienia*, w: Z. Blukacz, *Poza horyzont*, s. 54.

kultury, lecz to swoiste wrażenie bezkresu (niezależnie od tego, czy patrzymy na ciągnące się po horyzont pola, czy wpatrujemy w przypominające fraktale konfiguracje zarośli) zbudowane jest właśnie na emocjonalnej reakcji człowieka na otoczenie, jest efektem jego zaangażowania.

Zanurzone w doświadczeniu miejsca, w którym nawet światło zdaje się być rodzajem materii, obrazy te zdają się pytać: Kto patrzy? Gdzie jest patrzący? Można wręcz zaryzykować tezę, że krajobrazy Blukacza podejmują problem bycia-w-świecie na modłę heideggerowską: objawiające się w nich istnienie jest określoną, niezwykle precyzyjnie odtworzoną, strukturą ontologiczną, która zmusza do refleksji nad formą i miejscem świata. Uważam jednak, że obranie owej filozoficznej „drogi lasu” jako szlaku prowadzącego przez twórczość Zbigniewa Blukacza z racji ogólności pytań, jakie stawia, paradoksalnie – ogranicza jej kulturowe bogactwo.

Przejsie od „widzę” do „rozumiem” często dokonuje się w naszym przypadku w świetle oczywistości, w ramach odtwarzanego schematu. Nie tylko na gruncie badań nad kulturą – również kontekst naszego codziennego życia sprowadzamy do swoistej mapy: różnego rodzaju plany, schematy otaczają umysłowość zachodnioeuropejską tak gęstą siecią, że bardzo często matrycują nasze wyobrażenie miejsca, aczkolwiek – coraz dokładniejsze – jedynie ludzą bezpośredniością doświadczenia. W efekcie nie tylko pojmujemy nasze otoczenie jako latourowską sieć, ale też i postrzegamy je w ten sposób. Nie dziwi zatem ów coraz bardziej dwuznaczny status mapy, który dobrze oddają słowa otwierające esej autorstwa Andrzeja Niewiadomskiego: „Mapa nie jest zdaniem, nie jest mitem, nie jest spekulacją ani grą, nie jest wyłącznie żadnym z tych słów, wcielanych w życie, ani też każdym z nich po trosze”¹⁹. Można w tym miejscu przytoczyć również słowa kończące słynny wiersz *Mapa* autorstwa Elizabeth Bishop: „Delikatniejsze niż historyków są kartografów barwy”²⁰. Musimy jednak pamiętać o dylemacie, który przedstawia jego pierwszy wers: „Łąd leży w wodzie; linia w odcieniu szarości”:

Tytułowa mapa pokazuje się najpierw jako abstrakcja, która graniczy z nieprawdą: łąd wprawdzie leży (*lies*) w wodzie, ale jednocześnie kłamie (*lies*). Czy „kłamie” po prostu dlatego, że nie jest to w rzeczywistości łąd, tylko rysunek na mapie? Czy może tylko dlatego, że kontur łądu został podcieniowany na zielono? A może dwa zdania pierwszego wersu należy sobie przeciwstawiać, tak jak prawdę i fałsz? *Land lies in water* – fałsz, bo to ani łąd, ani

¹⁹ A. Niewiadomski, *Mapa. Prolegomena*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2012, s. 7.

²⁰ E. Bishop, *Jedenaście wierszy*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 176.

woda (przewrotnie kłamałby też czasownik, gdyby czynność „leżenia” uznać za wątpliwą w odniesieniu tak do rysunków, jak prawdziwych łądów); *it is shadowed green* – prawda, ponieważ słowa te mówią o czymś, o czym stosunkowo łatwo nam orzekać, o farbie i sztuce kładzenia koloru? A jednak trudno odpowiedzieć nawet na takie dziecinne pytania²¹.

Pytania te dotyczą zatem również kwestii czysto malarskich. Twórczość Blukacza konfrontuje nas z podobnymi dylematami; konkretyzując je w obrazach, malarz wskazuje skomplikowane ścieżki i drogi, które prowadzą do tych pozornych oczywistości.

W pierwszej kolejności to, co powszechnie uważane jest za sieć, strukturę, ruch, na powrót staje się miejscem, krajobrazem, za symulakrami objawia się kulturowa rzeczywistość; mapa zmienia się w obraz. Osią – zarówno kompozycji poszczególnych obrazów, jak i jednym z motywów przewodnich – jest droga, ścieżka, linia kolejowa, ulice. Zadziwia to, że artysta, nawet pokazując przepływ ruchu na tych szlakach – określa je jako miejsca: ważny jest ich materialny ciężar i trwanie. Obrazy Blukacza zdają się wydobywać swego rodzaju „pierwotną” formę i treść kulturową szlaków komunikacyjnych wytyczanych przez człowieka: „Istnieje utarty powszechnie pogląd, że drogi są równie stare jak cywilizacja. Niektórzy jednak historycy twierdzą, że drogi są starsze od cywilizacji. Według nich, skoro w okresie paleolitu [...] człowiek korzystał ze ścieżek wydeptanych przez zwierzęta – poruszał się już po drogach”²². Malarz pokazuje jednak nie tylko ich samoistność, ale również zależność od człowieka. Przy pomocy środków malarskich Blukacz kreuje gęstwinę światła, cieni i form, w obrębie której często musimy poszukiwać tej z pozoru oczywistej drogi. Również zmienne punkty widzenia każą nam zastanowić się: jak wyglądałyby te miejsca, gdyby na zawsze opuścił je człowiek.

Piotr Kowalski wskazuje drogę jako jeden z wyrazistych strukturalnych budulców kultury:

Droga oznacza [...] sam ruch, przemieszczanie między różnymi punktami w niejednorodnej przestrzeni i czasie. Odzwierciedla znajdowanie się „między”, w stanie zawieszenia i nieokreśloności, który staje się udziałem każdego, kto po opuszczeniu jednego miejsca (bądź w planie egzystencjalnym – statusu), nie dotarł jeszcze do następnego (nie zdobył nowej definicji)²³.

²¹ A. Sosnowski, *Końce poezji i „druga prezentacja” Elizabeth Bishop*, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 207.

²² W. Sterner, *Od Via Appia do autostrady*, Iskry, Warszawa 1974, s. 6.

²³ P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa–Wrocław 1998, s. 90.

Zbigniew Blukacz każe nam spojrzeć na ten hybrydyczny (równocześnie topograficzny i alegoryczny) twór z nieco innej perspektywy. Nakłaniając na do zatrzymania się na (i „w”) drodze, pokazuje ją jako swoiste miejsce, którego człowiek już nie przemierza, mija, lecz w którym najwyczałniej jest. Droga okazuje się być swoistym krajobrazem. Co więcej, bardzo często Blukacz przedstawia rozdroża, rozjazdy, a przecież drogi rozstajne w tradycji postrzegane były zawsze jako miejsca epifaniczne i demoniczne: „O ile bowiem znajdowanie się na drodze odpowiada sytuacji zawieszenia, bycia pomiędzy różnymi stanami, o tyle rozdroże zdaje się być punktem krytycznym, odzwierciedlającym niepewność losu i potrzebę dokonywania wyborów”²⁴. Dzięki temu malarz odkrywa przed nami różnego rodzaju „cudowne miejsca”, „zakamarki”: nie tylko prowadzi nas często ledwie widocznymi ścieżkami przez chaszczę, ale też – przede wszystkim – każe nam się zatrzymać. Na skrzyżowaniach odnajduje prawdziwe – w ramach współczesności – istoty z Tamtego Świata: światło, proste formy objawiające klasyczne kierunki: góra – dół, prawa – lewa; widz odnajduje nie tylko kontekst przyrody, ale też własne ludzkie spojrzenie.

Blukacz nie tworzy zatem romantycznych sielanek, jego malarstwo zmusza widza do wysiłku i interakcji. Sam artysta stwierdza zresztą, że w harmonię, którą buduje, wpisany jest również dramat. Wynikiem spotkania człowieka ze światem jest swoiste napięcie, choć próba spojrzenia na świat z zupełnie innej perspektywy może zaskakiwać swą oczywistością. Widać to wyraźnie w nasyconych światłem nocnych krajobrazach.

Wielokrotnie malarz każe nam zatrzymać się w miejscach, które na co dzień mijamy w pośpiechu, zatrzymujemy się w nich co najwyżej na chwilę, w ciągłym przepływie czekając na zmianę światła. Tunele, skrzyżowania, wąskie chodniki to miejsca tak ulotne i syntetyczne, że można by je nazwać za Markiem Augé nie-miejscami²⁵: są całkowicie odporne na ludzką i kulturową egzystencję, całkowicie sztuczne stają się wszechobecnym, ale niedostrzegalnym tłem. Blukacz odzyskuje je dla nas, dzięki światłu i spojrzeniu przywraca im status miejsc antropologicznych. Nagle widzimy je, na co dzień całkowicie od człowieka odklejone, jako bliskie mu, pozostające z nim w istotnym związku.

Równocześnie Blukacz bardzo często unaocznia nam tworzone przez człowieka mapy, pokazując je z lotu ptaka. Może to być fragment pola, żniwa, światła wigilijne, plaża, a także wyjątkowe *Mapy światła* – miasta oglądane z lecącego

²⁴ Tamże, s. 90–91.

²⁵ Por. M. Augé, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.

nocą samolotu. Co ciekawe, w twórczości malarza obserwujemy częste zwroty: od światła do ciemności, od krajobrazu agrarnego do miejskiego. Te ujęcia różnią się zasadniczo. Blukacz odkrywa swoistą kulturową matrycę współczesnej sztuki: jest ona „bardzo mocno umocowana w organizmie miasta”, opisuje jego problemy, staje się całościową, by nie rzec – totalną ekstensją i metaforą człowieka. Artysta zmieniając punkt widzenia pokazuje relacyjność cywilizacji i tego, co naturalne. Sztuczne światło, stając się prawdziwą tkanką miasta, czyni zeń na poły naturalny organizm. Tym samym miasto, które często wydawać by się nam mogło jedyną rzeczywistością, okazuje się rysunkiem światła wykrojonym z ciemności. Na obrazach z cyklu *Mapy światła* istnienie miasta balansuje pomiędzy naszą wiedzą kartograficzną a doświadczeniem przestrzeni. Tak jak na innych obrazach droga okazuje się miejscem, tak tutaj mapa zmienia się w krajobraz. W efekcie obserwujemy proces cywilizacyjnego przekształcania przyrody, który „podpatruje” naturę i próbuje ją naśladować, zacierając przy tym granicę pomiędzy cywilizacyjnym wtórnym środowiskiem człowieka a jego środowiskiem prymarnym.

Relacja kultura – natura wydaje się zresztą jednym z głównych tematów twórczości Blukacza. Jerzy Madeyski stwierdza, że artysta opowiada o sobie za pomocą „wokabularza natury”²⁶. Można też powiedzieć: pokazuje miejsca mediacji pomiędzy tymi sferami. Doskonale widzimy to w cyklach obrazów, na których pojawiają się szalasy, huśtawki, drabiny, „ikariada” w różnych wariantach²⁷. Za każdym razem musimy doszukiwać się ulotnych śladów działalności człowieka, ledwo wydeptanych w zaroślach ścieżek; szalasy to po prostu kilka patyków. Z kolei przyroda zdaje się tworzyć podobne konstrukty: tak dzieje się na naszych oczach w cyklu *Struktury jesieni*; to, co naturalne okazuje się tak naprawdę kulturowe.

Claude Lévi-Strauss przypomina, że „u tak zwanych ludów pierwotnych pojęcie natury zawsze ma dwuznaczny charakter; natura jest przedkulturą, a także podkulturą, stanowi też teren, na którym człowiek ma nadzieję na spotkanie przodków, duchów, bogów. Pojęcie natury zawiera więc składnik »nadmaturalny«, zaś owa nadnatura jest ponad kulturą, tak jak natura znajduje się poniżej”²⁸.

²⁶ J. Madeyski, s. 33.

²⁷ Cykl ten zdaje się być swoistą trawestacją słynnego *Pejzażu z upadkiem Ikara* Pietera Bruegla (ok. 1557). Co ciekawe, podczas gdy Bruegel z upadkiem Ikara kontrastuje „cywilizacyjny zgiełk” prac rolnych i żeglugi, Blukacz właściwie jedynie sugeruje obecność człowieka czyniąc upadku zaorane pole. Cykl ten płynnie łączy się, jak sądzę, z obrazami przedstawiającymi pierwsze lotnicze próby braci Wright, można zatem zaryzykować twierdzenie, że pomiędzy tymi dwiema propozycjami następuje inwersja relacji cywilizacja – natura.

²⁸ C. Lévi-Strauss, *Antropologia wobec problemów współczesnego świata*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 71.

Wydaje się, że w twórczości Blukacza owa „nadnatura” przejawia się w powracających tematach: ikariada, *terra incognita*, ale też sceny przywoływane z pamięci, takie jak plaża – odsyłają nas nie tylko w przestrzeń na nowo odkrytą, lecz także ku ideałowi Arkadii, jak zauważa Barbara Firla²⁹. Okazuje się, że archetypem kontaktu człowieka z naturą są wypoczynek, dzieciństwo, bezdroża, których domeną jest otwarta, nie w pełni jeszcze dookreślona przestrzeń. Od strony formalnej upatrywalbym owych poszukiwań w dążeniu przez artystę do piękna i harmonii³⁰. Blukacz pokazuje jednak, że ów wzór idealnej relacji pomiędzy człowiekiem a przyrodą jest niezwykle dynamiczny.

Antropolodzy zwracają uwagę, że natura i kultura nie są – wbrew potocznemu mniemaniu – zupełnie odseparowanymi od siebie opozycjami. Zdaniem Lévi-Straussa „opozycja natury i kultury nie jest pierwotną daną. Trzeba postrzegać ją jako sztuczny wytwór kultury, defensywne narzędzie, którym zakreśla swój obręb [...] być może złączenie natury i kultury wcale nie przybiera wykalkulowanej postaci ustanowionych hierarchicznie i niesprowadzalnych do siebie domen, lecz raczej syntetycznego ponowienia”³¹. Oznacza to, mówiąc najprościej, sprzeciw wobec traktowania natury jako „niezapisanej tablicy”, bowiem, jak twierdzi Tim Ingold, „»Natura«, jako środowisko obiektów neutralnych, nie jest z góry dana, lecz jest produktem perspektywy interpretacyjnej”; tej ramy interpretacyjnej dostarcza właśnie kultura³². Mamy zatem do czynienia z ciągłą transformacją natury w kulturę, która oznacza również swoiste „unaturalnianie” kultury. Zdaniem francuskiego antropologa, kultura z natury czerpie bowiem swój formalny charakter – uniwersalność³³. Tym samym kultura dąży do tego, aby zatrzeć własną sztuczność i konwencjonalność – dlatego też wiele kulturowych wzorów i zachowań określamy jako „naturalne” w swojej oczywistości.

Tę fundamentalną transformację uzmysławia nam Blukacz. Częste zmiany punktu widzenia, zaskakujące rozwiązania kolorystyczne, światło zlewające się z materią – czy jest to tylko gra przyrody, zmieniających się pór roku, czy raczej nasza niedomyślność, wadliwa pamięć lub złudzenie optyczne? Malarz

²⁹ Por. Barbara Firla, *Arkadie Zbigniewa Blukacza*, „Śląsk” 2006, nr 10, s. 80.

³⁰ Zwraca uwagę na to Jerzy Madeyski, s. 15–17, który cytuje również fragmenty z pracy kwalifikacyjnej II stopnia artysty.

³¹ C. Lévi-Strauss, *Elementarne struktury pokrewieństwa*, przeł. M. Falski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2011, s. 18.

³² T. Ingold, *Kultura i postrzeganie środowiska*, przeł. G. Pożarlik, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa 2005, s. 85–86.

³³ Por. C. Lévi-Strauss, *Elementarne...*, s. 56. Na temat mediacji pomiędzy naturą i kulturą por. K. Pomian, *Słownik pojęć antropologii strukturalnej Lévi-Straussa*, w: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, KR, Warszawa 2000, s. 356–360.

pokazuje nam otoczenie jako świat natury, ale równocześnie każe zastanowić się nad sposobem widzenia jako sposobem interpretacji; bardzo często spogląda poza horyzont, ale też różnymi metodami próbuje wykroczyć poza dyktat wzorcowego krajobrazu – jak stwierdza Madeyski, malarz podąża w głąb krajobrazu³⁴. Zdarza się, że Blukacz dzieli też swoje prace na części, w efekcie niektóre tryptyki prowadzą nas krok po kroku przez przestrzeń (w sensie dosłownym) naszej interpretacji świata. Jak sam stwierdza, czasem przypomina to pracę detektywa (zwłaszcza najnowsze obrazy, nad którymi obecnie pracuje, podejmują problem relacji pomiędzy pamięcią a światłem), bowiem artysta pozostawia widzowi wyczelowane ślady, tak by przemierzając świat mógł równocześnie podążać za własnym spojrzeniem. Dlatego też tak chętnie powtarza warianty poszczególnych tematów, a nawet konkretnych „widoków”.

Efekt „unaturalnienia” kulturowej interpretacji osiąga z pewnością Blukacz dzięki medium, jakim jest malarstwo: jego gest i materia są niejako w sposób „naturalny” fizyczne. Malarz zresztą zdaje się tę analogię i oscylacje eksponować:

Ostatnie cykle prac przedstawiają konkretny w odczycie pejzaż, gdzie można rozpoznać liście, gałęzie, pory roku. Z drugiej strony równie istotne znaczenie ma dla mnie topografia płótna: faktura i kształt plamy, uderzenie pędzla czy szpachli, swoisty spacer w rozpadlinach i labiryncie malarskiej materii. I jeżeli jest gdzieś prawdziwy sens tych obrazów to chyba na styku tych dwu światów, z których nie wiem jaki bardziej rzeczywisty³⁵.

Wydaje się, że ten mediacyjny efekt staje się wyraźny, kiedy porównamy np. obrazy Blukacza z podobnymi w tematyce grafikami autorstwa Jana Szmatłocha. Zupełnie inaczej prezentują się na nich zwrotnice, tory kolejowe – nawet podkreślona na grafikach z cyklu *Kalendarz śląski* faktura ścian każe myśleć przede wszystkim o ramie kultury. W obrazach Blukacza przejście jest płynne. Chociaż starannie zakomponowane, ewokują spontaniczność, naturalność, emocje człowieka pozostającego na otwartej przestrzeni. To odróżnia Blukacza od wielkich rewolucjonistów w opisywaniu natury: Whistlera, Turnera, Moneta, Cezanne’a. Francuzi czynią z odbiorcy swej twórczości widza w teatrze natury, jednak natura zdaje się być tworem sztucznym, całkowicie zastąpionym przez światło na usługach człowieka. Z kolei „Turner postrzegał artystę jako kogoś, kto nie jest obserwatorem, lecz częścią portretowanej przez siebie natury i jako taka

³⁴J. Madeyski, s. 23.

³⁵Z. Blukacz, *Od autora*, tekst w katalogu wystawy w Galerii Anna Iglińska, Kraków 2002. Za: www.zbigniewblukacz.pl [dostęp: 29.12.2015].

podlega tym samym uwarunkowaniom i przemianom jak wszystkie zjawiska będące przedmiotem jego sztuki³⁶. Tymczasem Blukacz nie tyle chce unaturalnić człowieka czy „ukulturalnić” przyrodę, co raczej pokazać sprzężenie zwrotne pomiędzy tymi tendencjami: kultura tworzona jest na wzór natury, z kolei w naturze dostrzegamy struktury na wzór kultury; tym samym „naturalność” formy jest efektem zatopienia jej w treści kontekstu. Ośrodkiem tej kulturowej transformacji zawsze pozostaje jednak człowiek.

Konstrukcje obrazów artysty powstają na przecięciu natury i kultury, często strukturami okazują się gałęzie drzew, z kolei elementy cywilizacji człowieka – od szafasów, przez huśtawki po tory, drogi a nawet całe miasta – przynależą już prawie całkowicie do porządku przyrody. Malarz przykłada ogromną wagę do kompozycji obrazu, wspomina o swoistej matematyce struktury:

Dla mnie matematyka obrazu, struktura, oprócz humanistycznej i tej, nazwijmy ją „romantycznej” treści jest najważniejsza. Struktura to jest to wszystko, co znajduje się na dwuwymiarowej powierzchni, ale kiedy to jest malowane farbą, dochodzi jeszcze trzeci wymiar, czyli grubość plamy. Dlatego tylko w kontakcie na żywo można zobaczyć, jak obraz wygląda naprawdę³⁷.

Zwraca uwagę w tym kontekście połączenie swoistego konstruktywizmu z czynnikiem humanistycznym. Przejawia się to m.in. w tym, że malarz próbuje nadać swojej twórczości wymiar „opisowy”, a nawet „epicki”, stroniąc od krótkich sygnałów, na których – jego zdaniem – przede wszystkim bazuje współczesna sztuka. Próbując dookreślić ów „ludzki” wymiar malarstwa Zbigniewa Blukacza, chciałbym przywołać Tadeusza Brzozowskiego³⁸, którego malarz wymienia jako ważną postać w kręgu swoich inspiracji.

Brzozowski bardzo często rozwiązując kompozycyjne problemy malarzkie, sprowadzał człowieka do rangi rekwizytu³⁹. Jednocześnie artystę interesuje problem ograniczenia ludzkiej egzystencji: odsłania „sytuację człowieka

³⁶ B. Venning, „Woda, obraz umysłu”. *Metafory w sztuce Turnera*, w: *Turner. Malarz żywiołów*, red. O. Westheider, M. Philipp, Muzeum Narodowe w Krakowie, Hamburg – Kraków – Margate 2011–2012, s. 85.

³⁷ Z wywiadu przeprowadzonego przez Małgorzatę Malinowską-Klimek, w: Z. Blukacz, *Punkt widzenia*, s. 13.

³⁸ Tadeusz Brzozowski (1918–1987) – malarz i pedagog. Początkowo tworzył obrazy figuratywne, zainspirowany przez Tadeusza Kantora „próbując abstrakcjonizmu z domieszką surrealizmu”; „Są to obrazy o silnej ekspresji, przepojone emocjami, pełne ruchu i napięcia. Jest tu jakaś »owadzia« agresywność form haczykowatych, drapieźnych, kaleczących”, cechuje je przy tym również „doskonałość laserunkowej techniki” oraz „niezwykle piękno nasyconych, dźwięcznych barw” (P. Trzeciak, *Tadeusz Brzozowski*, hasło w: *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Arkady, Warszawa 1995, s. 49–51).

³⁹ M. Markiewicz, *Dotychczasowa twórczość Brzozowskiego. Fazy. Etapy*, w: *Tadeusz Brzozowski*, oprac. M. Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987, s. 12.

zdominowanego przez przedmiot, przy czym rola przedmiotu przeniesionego z codzienności została poddana daleko idącej interpretacji⁴⁰. W malarstwie Blukacza rolę przedmiotu przejmuje krajobraz. Człowiek zostaje w nim umieszczony, co oznacza zarówno podkreślenie jego naturalnych uwarunkowań i ograniczeń, jak również konieczność przyjęcia określonej perspektywy poznawczej. W tym sensie Blukacz woli nazywać sam siebie raczej „malarzem przestrzeni” niż „pejzażystą”, być może chcąc odciąć się w ten sposób od tradycyjnej bierności, statyczności tej konwencji. Przestrzeń to dla malarza przede wszystkim punkty odniesienia, które kreują interpretację. Tym samym, przeplatając to, co „naturalne” z tym, co „kulturowe”, malarz gra pojęciem „przestrzeni” i „miejsca” w znaczeniu dookreślonym swego czasu przez Yi-Fu Tuana:

W doświadczeniu znaczenie przestrzeni nakłada się często na znaczenie miejsca. „Przestrzeń” jest bardziej abstrakcyjna niż „miejsce”. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. [...] Dla definicji pojęcia „przestrzeń” i „miejsce” potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót. Co więcej, kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce⁴¹.

Blukacz podejmuje też swoistą grę z widzem, choć nie jest może aż tak ironiczny, jak Brzozowski: „Jest to rozmowa pełna niebezpieczeństw, często błędząca po manowcach, gdzie widz doznać może zarówno olśnienia niespodziewanie odkrytą prawdą, jak też narazić się na niebezpieczeństwo ośmieszenia”⁴². Odbiorca twórczości Blukacza musi zatem być gotowy na swoiste obnażenie samego siebie: oczywistość natury okazuje się bowiem oczywistością spojrzenia; tylko dla kogoś, kto nie jest w stanie dostrzec drogi, którą malarz przebywa z nami w każdym obrazie, komplikacji formalnych środków jakimi się posługuje – oczywistość ta będzie tylko banałem, lecz taka konstatacja jest równoznaczna z brakiem autorefleksji i niechęcią do podjęcia rozmowy.

Brzozowski „dokonał [...] nobilitacji materii, której powierzył jednak o wiele ważniejsze zadania. Problem wolności rozumiał artysta odmiennie, rozgrywając tę sprawę w sferze dramatu ludzkiej kondycji, chcąc malarstwem »zna-leźć furtkę«, przełamać ograniczenia przez uświadomienie sobie stopnia ich

⁴⁰ Tamże, s. 23.

⁴¹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 16.

⁴² M. Markiewicz, *Dotychczasowa twórczość Brzozowskiego...* s. 37.

skomplikowania”⁴³. Blukacz, podobnie, twierdzi że: „Sztuka nie jest trudna – jest prosta, trzeba jedynie pokonać w sobie dużo barier”. Wyjątkowość twórczości Blukacza polega na tym, że potrafi on zamknąć niezwykle skomplikowaną strukturę ontologiczną i epistemologiczną w oczywiste „naturalnej” przestrzeni, pozostawiając w niej jednak również przejścia, prześwity, ścieżki wśród których mamy poszukiwać człowieka. Z pewnością dzieje się tak za sprawą nasycenia tej twórczości, podobnie jak u Brzozowskiego, ogromnym ładunkiem emocjonalnym.

Artysta, niezależnie od tego, czy odtwarza określone krajobrazy, czy je konstruuje, zazwyczaj musi najpierw „nasiąknąć” doświadczeniem konkretnego miejsca. I tutaj dokonuje się kolejny etap przenikania natury i kultury: określony sposób myślenia wyrażony jest „naturalnymi” emocjami, ale ów zachwyt światem jest również świadectwem poszukiwania harmonii w relacji człowiek – kontekst, spójności świata. Malarz, wiedząc, że jego twórczość prezentowana będzie w numerze „Laboratorium Kultury” poświęconym Marcelowi Maussowi, skojarzył swoją propozycję z ideą daru: jego twórczość jest „afirmatywna”, to „dobra energia” przekazywana światu. To bardzo istotna refleksja, nie tylko dlatego, że rzuca światło również na problemy współczesnej sztuki, która często zmienia się w „transgresyjny” dyskurs, w następstwie czego staje się coraz bardziej zindywidualizowana i wyobcowana. Blukacz zdaje się szukać, podobnie jak Mauss, czynnika *mana*, który eksponując relacje międzyludzkie, spajałby również – w sposób „naturalny” – otaczający człowieka kontekst. Podmiot przetwarza naturę nie w sposób skrajnie zindywidualizowany, ani też nie w oparciu o uniwersalne kategorie – to raczej mocno osadzone w czasie i przestrzeni strategie postrzegania, myślenia i działania. Dzięki malarstwu Blukacza bardziej zrozumiała staje się przywołana na wstępie teza Boasa, że badania geografa dotyczą głównie uczuć i powinny być wyrażane artystycznie: „Podczas gdy nauki fizyczne wyrastają z logicznych i estetycznych potrzeb ludzkiego umysłu, kosmografia posiada swoje źródło w osobistym uczuciu człowieka wobec świata, wobec otaczających go fenomenów”⁴⁴.

Malarz bardzo oszczędnie mówi o swoim malarstwie; uprawnione jest stwierdzenie, że jego twórczość „jawi się jako wyspa malarstwa, które tłumaczy się wyłącznie przez siebie samo”⁴⁵. Niewątpliwie obrazy Blukacza wyróżniają się na tle większości propozycji sztuki współczesnej tym, że zdają się wręcz ostentacyjnie ucinąć wszelkie komentarze. „Zaniemówienie” umiejscowionego człowieka to także „naturalna” kulturowa reakcja. Równocześnie jednak jestem przekonany,

⁴³ Tamże, s. 36.

⁴⁴ F. Boas, *Szkic o geografii...*, s. 163.

⁴⁵ M. Malinowska-Klimek, wstęp do katalogu Zbigniew Blukacz, *Punkt widzenia*, s. 5.

że dzieła Blukacza są istotne również z perspektywy badacza kultury, unaoczniają bowiem wagę kontekstu, przywracają go. Twórca pokazuje miejsce i moment, w którym zaczyna się każda refleksja na temat świata, a nawet więcej – moment, w którym ten „świat” zostaje ustanowiony⁴⁶.

Opowiadając o swojej twórczej strategii Zbigniew Blukacz porównuje ją do przechodzenia na drugi brzeg potoku: najpierw trzeba długo patrzeć i zaplanować drogę, ale potem skacze się po kamieniach intuicyjnie. Patrząc na obrazy Blukacza, badacz kultury współczesnej, na co dzień pochłonięty wyszukiwaniem struktur i schematów, przynajmniej przez chwilę może poczuć, że skacze po kamieniach na drugi brzeg.



Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.
- Bishop E., *Jedenaście wierszy*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, 175–204.
- Blukacz Z., *Pieśni drzew*, Galeria ZPAP ART. NOVA 2, Katowice 1995.
- Blukacz Z., *Poza horyzont*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2004.
- Blukacz Z., *Punkt widzenia*, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec 2012.
- Boas F., *Szkic o geografii*, w: E. Koczyńska, *Metoda i pasja. Antropologia kulturowa Franza Boasa. Z wyborem pism*, Nomos, Kraków 2012.
- Firla B., *Arkadzie Zbigniewa Blukacza*, „Śląsk” 2006, nr 10, s. 80.
- Foster H., *The Artist as Ethnographer?* w: *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, ed. by G. E. Marcus, F. R. Myers, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995.

⁴⁶ Na kwestię tę rzuca światło analiza językowa pierwszej frazy Księgi Genesis. Jak zauważa Kamilla Terminińska-Korzon, stworzenie świata przez Boga można by oddać również jako „powziął ideę, wyłonił z siebie, wymyślił, zaplanował, zaprojektował czy przywołał obraz”: „Bóg stwarza słowem. Odcinaniem, oddzielaniem, wyodrębnianiem jest każda predykcja” (*Bereszit – ćwiczenie wyobraźni*, s. 16 [wydruk komputerowy]; Autorce serdecznie dziękuję za udostępnienie tekstu). Stwarzanie kosmosu przez Blukacza jest więc wieloaspektowe, obraz objawia się na przecięciu wiedzy i doświadczenia, odkrywając nie tylko treść świata, ale też jego podstawowe „związki składniowe”.

- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Ingold T., *Kultura i postrzeganie środowiska*, przeł. G. Pożarlik, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa 2005.
- Kil A., *Krótki przewodnik po mapowaniu kontrowersji*, „Prace Kulturoznawcze”, t. XVIII, s. 117–130.
- Kosowska E., *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa–Wrocław 1998.
- Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, KR, Warszawa 2000.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia wobec problemów współczesnego świata*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Lévi-Strauss C., *Elementarne struktury pokrewieństwa*, przeł. M. Falski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2011.
- Mauss M., *Szkic o sezonowych przemianach społeczeństw Eskimosów. Studium z morfologii społecznej*, przeł. K. Pomian, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, PWN, Warszawa 1973.
- Niewiadomski A., *Mapa. Prolegomena*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2012.
- Sosnowski A., *Końce poezji i „druga prezentacja” Elizabeth Bishop*, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12.
- Sterner W., *Od Via Appia do autostrady*, Iskry, Warszawa 1974.
- Tadeusz Brzozowski*, oprac. M. Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987.
- Termińska-Korzon K., *Bereszit – ćwiczenie wyobraźni*, [wydruk komputerowy].
- Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987.
- Trzeciak P., *Tadeusz Brzozowski*, hasło w: *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Arkady, Warszawa 1995.
- Venning B., *„Woda, obraz umysłu”. Metafory w sztuce Turnera*, w: *Turner. Malarz żywiołów*, red. O. Westheider, M. Philipp, Muzeum Narodowe w Krakowie, Hamburg – Kraków – Margate 2011–2012.

Summary

Landscapes of the netting. Zbigniew Blukacz's cosmography

Zbigniew Blukacz's paintings fit in the contemporary considerations about the form and content of the cultural landscape. The work of the artist documents the mediation between the nature and culture. It brings back the contextuality of the landscape, but it also presents the landscape as an effect of the interpretative work of culture. Nevertheless, the central point of this work is still a human: creator of the culture placed in the space.

Keywords: Zbigniew Blukacz, landscape, road, cultural context

Marek Pacukiewicz

Doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Autor książek: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada* (2008), *Grań kultury. Transgresje alpinizmu* (2012) oraz tomów wierszy *Budowa autostrady* (2012), *Widokówki* (2016).