

**Ksenia Olkusz**

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu

## KIEDY SZTUKA JEST CIERPIENIEM... KONCEPCJE ARTYSTY I DZIEŁA WE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ LITERATURZE GROZY

„Zadaniem dzieła sztuki jest wyróżnić się z otoczenia, przyciągnąć i zaabsorbować uwagę odbiorcy, poruszyć go emocjonalnie i wywołać przepływ myśli tematycznie z dziełem związanych”<sup>1</sup>. Tak sprecyzowane imperatywy sztuki odzwierciedlają jednocześnie przekonanie, że także obowiązkiem artysty jest wyróżnić się, odbiegać od przyjętych wzorców zachowań czy relacji z otoczeniem. Podobna świadomość wiąże się jednak z uwikłaniem w pewne stereotypy, zamknięciem postaci artysty w określonym modelu psychologicznym i także portretowanie go w literaturze czy filmie. Jako że osoba twórcy ściśle powiązana jest z aktywnością artystyczną, proces powstawania dzieła sztuki jest całkowicie podporządkowany wewnętrznym przeżyciom i doświadczeniom artysty. Przeświadczenia te ilustruje w sposób niezwykle dobitny także współczesna polska fantastyka grozy, w której niejednokrotnie pojawiają się postaci twórców-szałeńców, kreujących niesamowite, nadprzyrodzone lub wynaturzone dzieła sztuki.

Krzysztof Piątkowski konstatuje, że „u schyłku XX wieku artyści postmodernistyczni już bezwstydnie żerują nie tylko na tradycjach artystycznych, stylach, żonglując nimi, ale także aprobują kicz. Wyrażają rozczarowanie do tradycyjnych pojęć estetycznych”<sup>2</sup> i odczucia te jednoznacznie uzasadniają obecność ekstremalnych eksperymentów artystycznych w aktywności bohaterów-twórców w literaturze grozy. Koncepcja sztuki bezustannie ewoluującej i wyzwolonej z ograniczeń zostaje w fantastyce grozy zredukowana przede wszystkim do działalności uwikłanej w zbrodnię. Przykładem takiej dążności są utwory, w których aktywność artysty wiąże się z aktami agresji, sadyzmem, odbieraniem życia. Schemat taki ilustruje m.in. opowiadanie Pawła Palińskiego *Judasz z krwi i kości*, w którym bohater tworzy instalacje z ciał zamordowanych przez siebie osób, a także tekst Pawła Roemera *Pauza generalna*, gdzie pojawia się motyw cierpienia jako tworzywa audialnego, czy opowiadanie Jarosława Grzędowicza *Pocałunek Loisetty*.

<sup>1</sup> P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/P\\_Przybysz/pdf/Neuroestetyka/4NeuroestAspekKomWizual.pdf](http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/P_Przybysz/pdf/Neuroestetyka/4NeuroestAspekKomWizual.pdf), s. 112, [data dostępu: 17.11.2009].

<sup>2</sup> K. Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 13.

Tutaj z kolei metoda artystyczna opiera się na pozowaniu ciał osób zabijanych w bestialski sposób. Refleksy uwikłania sztuki w cierpienie i unicestwienie dostrzec można także w opowiadaniach Kazimierza Kyrca Jr *Esencja* i *Casting na kata*, jak również w tekście Kazimierza Kyrca Jr i Łukasza Śmigiela zatytułowanym *Głowa do kochania*.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że w powszechnym mniemaniu wyznacznikiem arcydzieła jest przekroczenie, odwoływanie się do niezwykłości doświadczeń. Zbieżność między tym przeświadczeniem a dążeniem twórców fantastyki grozy do zaprezentowania świata poddanego transgresji determinuje sposób prezentacji tematyki związanej z uprawianiem sztuki. Choć dzieło sztuki w wielu wypadkach może (i powinno) szokować, to jednocześnie ma za zadanie pokazywać świat z innej perspektywy, nie tyle go naśladować, ile nadawać mu nowe znaczenia. Jednak aktywność artystów w fantastyce grozy jest przeważnie destrukcyjna i konkretyzuje się w postaci niszczenia ciała lub duszy osoby będącej tematem/uczestnikiem (dobrowolnym lub nie) dzieła sztuki. Prawidłowość tę realizuje opowiadanie Marcina Kryszczuka *Cena sztuki*, w którym proces powstawania malowidła równoznaczny jest z odebraniem duszy portretowanej dziewczynie. Pokrewne koncepcji życia w zamian za arcydzieło są także instalacje z głów ludzkich we wspomnianym już *Castingu na kata* i *Głowie do kochania* czy *Pocałunku Loisetty*.

W fantastyce grozy akt przemocy ukazany bywa jako tożsamy tworzeniu dzieła sztuki. To nie wysublimowana manifestacja wolności artystycznej, lecz po prostu teatr okrucieństwa, makabry, która w oczach szalonego twórcy przeobraża się w *opus magnum*. Uczynić tu jednak należy zastrzeżenie, że „rzeczywistość *macabre* w rozumieniu horroru pojmować należy jako równoległy do naszego wymiar «życia odwróconego», którego makabryczne byty przekraczając granice owych wymiarów istnienia, wchodzą w konflikt z rzeczywistością doczesną”<sup>3</sup>. W tym sensie będące formą sztuki okaleczenie postrzegane jest w fantastyce grozy jako metoda pobudzania lęku, sposób wyzwolenia określonych emocji. Skoro proces powstawania arcydzieła powszechnie uważany jest za tajemniczy, niemożliwy do jednoznacznego zdefiniowania, to odsłonięcie tego sekretu w literaturze grozy z konieczności musi wiązać się z traumatycznymi przeżyciami. Ilustruje to przeświadczenie szczególnie dążność do detalicznego opisywania deformacji i okaleczeń, obecna zwłaszcza w opowiadaniu Palińskiego *Judasz z krwi i kości*, co egzemplifikować mogą następujące passusy: „zwykle kobiece ciało, tajemnicze i zawile już samo w sobie, które on [...] wyniósł na piedestał Tajemnicy Tajemnic. [...] Fioletowe spuchnięte wargi sięgały ku niemu w niemej parodii czulego pocałunku. [...] Elektryczny łuk zapłonął wzdłuż pleców, rozpałił elektrodę w głębi mózgu i jej bliźniaczą siostrę gdzieś w lędźwiach. Anioł westchnął”<sup>4</sup>. W pracowni obłąkanego artysty „rozpięte na wielkim stelażu płaty błon otrzewnej lśniły w półmroku niczym tłusta mika. [...] Niekompletne ciała leżały porozrzucane tu i tam, ludzka glina, którą

<sup>3</sup> P. Majchrzak, *Kicz i makabra w kreacjach śmierci filmowego horroru*, [http://etnosfera.org.pl/index.php?p=tekst\\_6](http://etnosfera.org.pl/index.php?p=tekst_6), [data dostępu: 8.08.2010], s. 1.

<sup>4</sup> P. Paliński, *Judasz z krwi i kości*, [w:] *idem*, *4 pory mroku*, Lublin 2009, s. 52.

rzeźbiarz okroił i uznał za niepotrzebną. [...] Na stalowym stoliku sierpy nerek leżały niczym egzotyczne owoce”<sup>5</sup>.

Innym wariantem realizacji motywu artysty-mordercy jest „Bestia z Chaverone” (baron Collet de Chaverone) z opowiadania Grzędowicza *Pocałunek Loissety*. Czynnikiem inspirującym działania bohatera jest, jak się wydaje, dążenie do zanegowania podstawowych obszarów działalności czy umysłowości człowieka, a więc religii, nauki i sztuki (czyli wiary, wiedzy oraz piękna). Collet tworzy makabryczne rzeźby z ciał porywanych przez siebie osób i metodycznie wypełnia nimi osobliwą galerię, dokumentując ideę ofiary na ołtarzu sztuki w sposób aż nadto dobitny. Zamordowani są bowiem materiałem umożliwiającym działalność artystyczną i naukową jednocześnie. Kontrola nad człowiekiem wyraża się tutaj jako absolutna, całkowicie obiektywna obserwacja i przetworzenie obiektu doświadczalnego w dzieło sztuki. W dużym stopniu nawiązuje ów pomysł do koncepcji sztuki i nauki prezentowanej przez Gunthera von Hagensa (właśc. Gunther Liebchen), twórcy metody plastynacji. Kontrowersyjna działalność inicjatora wystawy zatytułowanej *Cielesne światy* polega na preparowaniu ciał i upozowywaniu ich.

Na wystawie plastynatów (tak nazywają się szczątki zastygłe w przezroczystym tworzywie sztucznym) można obejrzeć ponad dwieście eksponatów: ciała, wypreparowane organy, zwłoki pocięte na kilkadziesiąt plasterów o szerokości od dwu do ośmiu milimetrów. *Szermierz, Rzucający lasso czy Biegacz* (ukształtowany na podobieństwo rzeźby Umberta Boccioniego) ukazują detale muskulatury. Pochylony nad stolikiem *Szachista* obrazuje system nerwowy, *Figura ortopedyczna* nawiązuje do rysunku Leonarda da Vinci, w łonie *Kobiety leżącej* widoczny jest ośmiomiesięczny płód. Plastynat ze skórą przewieszoną przez ramię przedstawia człowieka pozbawionego naturalnego płaszcza ochronnego<sup>6</sup>.

Identycznie jak w opowiadaniu Grzędowicza ciało ludzkie odgrywa rolę tworzywa, jest modelem odtwarzającym sztukę lub po prostu w jakimś stopniu ją stanowiącym. Jak słusznie zauważa Katarzyna Michalak, „paradoksalnie wystawa pokazuje, że to, co estetyczne, jest nieetyczne”<sup>7</sup>. Podobna konstatacja dotyczy również działalności barona de Chaverone, który – mimo iż wykazuje się niezwykłą pomysłowością w preparowaniu zwłok i jeszcze większą w ich upozowywaniu – nie jest w stanie stworzyć prawdziwego dzieła sztuki, pojmanego jako twór tyleż piękny, co zgodny z etyką. Jeśli jednak wziąć pod uwagę koncepcję, wedle której „każde dzieło sztuki jest swoistym wytworem. Jako wytwór wskazuje na czynności, które do jego powstania doprowadziły, te zaś odsyłają do ich źródła – artyści i jego sztuki. [...] Twórczość polega na powołaniu do bytu rzeczy nowej: czegoś, czego przedtem nie było”<sup>8</sup>, to okazać się może, że seryjne zabójstwa dokonywane przez Chaverone’a podporządkowane są nie tyle służbie sztuce *sensu*

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> P. Cywiński, *Lekcja anatomii doktora Günthera von Hagensa*, <http://www.wprost.pl/ar/?O=1341&C=57>, s. 1 [data dostępu: 3.01.2009].

<sup>7</sup> Cyt. za: A. Kałuża, *Sztuczne ciała, ciała sztuki*, [http://witryna.czasopism.pl/gazeta/arttykul.php?id\\_arttykulu=172](http://witryna.czasopism.pl/gazeta/arttykul.php?id_arttykulu=172), s. 3 [data dostępu: 3.01.2009].

<sup>8</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 8.

*stricto*, ile właśnie imperatywowi tworzenia. Wynaturzenie bohatera polega zresztą nie na samym wykorzystaniu ludzkich ciał, lecz na metodzie ich pozyskania, upodobaniu do stosowania tortur, dążeniu do równoczesnego zaspokojenia pasji naukowej. Sztuka jest więc tutaj pretekstem pozwalającym realizować „ciemne żądze”, nie zaś faktycznym aktem twórczym.

Ocena arcydzieła przez artystów w fantastyce grozy jest jednak niepokojąco pokrewna normom sztuki otwartej, w myśl zasady, że

sztuka nie jest tylko tą jakością, która spełnia określone artystyczne oczekiwania ze strony kompetentnych wtajemniczonych i ma ich pobudzać do nowych oczekiwań. Sztuka jest tu wielowarstwowym pojęciem umownym, które zależy od umowy między twórcą a odbiorcą, a także od każdorazowego kontekstu sytuacyjnych potrzeb. Takie rozumienie sztuki zawiera w sobie możliwość zakwestionowania sztuki w tradycyjnym sensie<sup>9</sup>.

Tyle tylko, że przeznaczeniem sztuki wynaturzonej jest w fantastyce grozy zachwyt i zaspokojenie estetycznych (i sadystycznych) pragnień, zresztą najczęściej samego twórcy. Z reguły potrzeby te ukazane zostają jako rodzaj aberracji psychicznej, podsycanej narcystycznym przekonaniem o własnym geniuszu. W tym sensie zadania sztuki ulegają charakterystycznemu zaburzeniu, bowiem z założenia dzieło istnieje w kontakcie z odbiorcami, a nie tylko z własnym twórcą (jak w *Judaszu z krwi i kości*) czy jednym, wybranym odbiorcą (instalacja z ciał w *Głowie do kochania* i *Castingu na kata* czy rzeźby w *Pocałunku Loisetty*).

Fantastyka grozy przynosi taką koncepcję kreacji artystycznej, wedle której cierpienie i strach wpływają kształtując na dzieło sztuki, gwarantując autentyczność przeżyć zarówno samego artysty (na przykład w *Hodowli* Dawida Kaina czy *Krzyku malarza* Cichowlasa), jak i uwiecznianego obiektu (*Judasz z krwi i kości*, *Pocałunek Loisetty*, *Pauza generalna*). W tym ostatnim wypadku cierpienie ofiary/ uwiecznianego obiektu jest równoznaczne z wpisaniem emocji w istnienie dzieła sztuki. Według neuroestetyki, poszukującej odpowiedzi na pytanie, jak powstaje i w jaki sposób oddziałuje dzieło na odbiorcę, sztuka jest „bodźcem dla systemu percepcyjno-emocjonalnego”<sup>10</sup>. W ujęciu niektórych badaczy „artyści posiadają ukrytą wiedzę na temat zasad neurofizjologii percepcji i emocji, z której zazwyczaj nieświadomie korzystają podczas tworzenia [...]. W tym sensie każdy z artystów potrafi uruchomić zespół procesów neurofizjologicznych w mózgu odbiorcy i związane z tymi procesami doznania”<sup>11</sup>. W fantastyce grozy prowadzi to przekonanie do koncepcji, że artysta może być manipulatorem, determinować rozmaite przeżycia, kształtować je za pomocą działań nie zawsze ściśle związanych ze sztuką. Ilustruje tę prawidłowość opowiadanie Kryszczyka *Cena sztuki*, w którym silne emocje, jakie wywołuje portret, przekładają się na akcje podejmowane

<sup>9</sup> K. Piątkowski, *op. cit.*, s. 14.

<sup>10</sup> P. Markiewicz, P. Przybyś, *op. cit.*, s. 113.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 113-114.

przez bohaterów i ponownie zamykają się w obszarze sztuki (jako dzieło malarskie). Podobnie dzieje się w utworach *Głowa do kochania* i *Casting na kata*.

Interesującą koncepcję sztuki uwikłanej w cierpienie przynosi też utwór Tomasza Kiliana *Przenicowanie*, w którym bohater zostaje skonfrontowany z najbardziej ekstremalnymi formami twórczości. Przywołany tutaj zostaje archetyp artysty całkowicie utożsamiającego się z kreowanym przez siebie dziełem, wnikałającego w istotę sztuki w sposób psychiczny i fizyczny. Tworzenie jest w tym ujęciu związane z przeobrażeniem ciała, przetransformowaniem go, a więc skaryfikacją, kolczykowaniem, zadawaniem i odczuwaniem bólu. Sportretowani w opowiadaniu artyści ukazani zostali jako opętani ideą przeobrażenia, „brali [bowiem] to, co dawało ciało [...]. Szukali widmowego bytu, trwania w człowieku, lecz nie chodziło im o duszę [...]. Interesowało ich ciało, giętkie możliwości, przetwarzanie skóry i mięśni, kości i organów wewnętrznych, sprzężenie pomiędzy zimnym materiałem a gorącym wnętrzem człowieka”<sup>12</sup>. Ciało jako tworzywo staje się obsesją i jedynym celem poszukiwań; jest Sztuką i prawdą, do której bezwzględnie dążą bohaterowie.

W fantastyce grozy przywoływane są także koncepcje sugerujące zacieranie się granic między obłędem a geniuszem. Dzieło sztuki jest w tym ujęciu doświadczeniem ekstremalnym, bo opierającym się na procesach wykraczających poza sferę „normalności”, poza to, co akceptowalne. Liczne realizacje motywu artysty-psychopaty (seryjnego zabójcy) potwierdzają nie tylko rosnącą fascynację tematyką procesów postawiania dzieła sztuki i artysty w ogóle, lecz dowodzą jednocześnie niemożności wykroczenia poza pewien schemat. W tej bowiem perspektywie sztuka bezustannie wikła się w zbrodnię, ponieważ nie istnieją już granice, których dzieło nie może przekroczyć. Deformacja cielesna, procesy okaleczania i torturowania to w oczach obłąkanych bohaterów-twórców sposób na artystyczne samospełnienie. Ekspozowanie fizycznego i psychicznego bólu ofiar wyraźnie zaznacza się jako pragnienie nakreślenia psychologicznego portretu artysty wyalienowanego, innego, zmierzającego do skonfliktowania ze zbiorowością. Akt sztuki staje się tu jednak nie tyle manifestacją prawdziwej, autentycznej woli tworzenia, ile gestem nienawiści do tego, co stworzyła natura. Skłonność do defragmentowania, destrukcji lub torturowania ujawnia niebezpieczne zaangażowanie w działalność wykraczającą poza ramy akceptowalnej formuły tworzenia arcydzieł.

Tę jednowymiarowość sposobu postrzegania roli i aktywności artysty przełamują nieco utwory prezentujące sytuację diametralnie odmienną. Arcydzieło mające swoją genezę w cierpieniu przedmiotu quasi-artystycznych działań może być bowiem rezultatem cierpienia samego twórcy. Koncepcja taka rozwijana jest przede wszystkim jako przekonanie, że każdego artystę niepokoją jakieś „demony”. W fantastyce grozy owe perturbacje psychiczne wykładane są dość dosłownie i jednoznacznie jako zderzenie obszaru „normalności” z przestrzenią „nadmaturalną”. Ilustracją tej reguły może być opowiadanie Cichowlasa *Krzyk malarza*, nawiązujące do okoliczności powstania

<sup>12</sup> T. Kilian, *Przenicowanie*, [w:] *Nowe idzie*, pod red. M. Cetnarowskiego, Warszawa 2008, s. 70.

jednego z najsłynniejszych dzieł sztuki: *Krzyku* Edvarda Muncha. Postać przy balustradzie pod krwistoczerwonym niebem, z groteskowo wykrzywioną twarzą, uważa się za „symbol deformującej siły strachu”<sup>13</sup>. Impulsem do namalowania *Krzyku* stała się koncepcja budzącego przerażenie nieba jako „wszechobecnego krzyku natury”<sup>14</sup>. Cichowlas rozwija tę koncepcję, wykładając okoliczności powstania obrazu w kontekście zjawisk nadprzyrodzonych. Artysta pokazany zostaje jako jednostka dręczona halucynacjami i przeczuciami. Makabryczne wizje tytułowego malarza odnoszą się głównie do sfery przemocy, są jednocześnie przerażające i inspirujące. Momentem ukojenia staje się dla artysty wejście w świat własnych obaw, wpisanie ich w treść dzieła sztuki i symboliczne pogodzenie się z ich obecnością. Tworzywem obrazu staje się jednakowoż autentyczne przerażenie, wywołwane przez towarzyszącego twórcy demona. Fabuła utworu ilustruje powszechne mniemanie, że „oryginalny linearyzm Muncha to wyraz obsesyjnego skupienia na elementarnych emocjach: pożądaniu, zazdrości, lęku przed śmiercią, podsycanych egzystencjalizmem Kierkegaarda i panseksualizmem [...] Augusta Strindberga. [Dzieła] Muncha stanowić miały dziennik duszy w obliczu pokus samozatraty i odkrywania działania okrutnych sił transcendentalnych”<sup>15</sup>. Aberracja psychiczna, stanowiąca wyraźny leitmotiv utworu, nawiązuje tu do faktów znanych z biografii artysty, „obciążonego genetycznie skłonnością do depresji i zafascynowanego śmiercią i cierpieniem”<sup>16</sup>. Stan tytułowego malarza jest odzwierciedleniem przeświadczenia o prymarnym znaczeniu choroby psychicznej w procesie tworzenia dzieła sztuki. To popularne przekonanie doskonale wpisuje się w tematykę fantastyki grozy, a motyw artysty udęczonego i doświadczającego halucynacji zostaje wzmocniony i zwielokrotniony poprzez odwołanie do aspektów nadnaturalnych.

Innym wariantem koncepcji sztuki tworzonej pod wpływem odczuwanego cierpienia jest opowiadanie Jarosława Moździocha *Śląski naśladowca Hieronima Boscha*. Psychika artysty zostaje tu uwikłana w obserwację zmagania niewidzialnych sił. Predyspozycja twórcza bohatera polega na autentycznym percypowaniu rezultatów tego zmagania, a aktywność artystyczna staje się próbą zrelacjonowania tych spostrzeżeń. Jak zauważa Włodzisław Duch, „sztuka [...] od swego zarania nie mogła mieć na celu przedstawienia świata, bo świata nie można przedstawić, można jedynie przedstawić swoje odczuwanie świata”<sup>17</sup>, zatem wszelki dyskomfort w postrzeganiu rzeczywistości wydaje się w przypadku bohatera opowiadania jedynie złudzeniem, niedostępnym i nieodczuwalnym przez innych ludzi. Jednak metoda konstrukcji dzieła plastycznego opiera się w utworze J. Moździocha na dokładnym skopiowaniu dostrzeganych czy rejestrowanych przez malarza aspektów świata na wpuł materialnego. Artysta, a więc osoba

<sup>13</sup> G. Crepaldi, *Schiele i ekspresjoniści*, tłum. D. Łąkowska, Warszawa 2006, s. 20.

<sup>14</sup> O.W. Rachleff, *Okultyzm w sztuce*, wpraw. I.B. Singer, tłum. J. Korpanty, I. Liberek, Warszawa 1993, s. 127. Zob. też: A. Naess, *Munch. Biografia*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007.

<sup>15</sup> G. Crepaldi, *op. cit.*, s. 20.

<sup>16</sup> S.L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków 2010, s. 46.

<sup>17</sup> W. Duch, *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, [www.fizyka.umk.pl/ftp/papers/kmk/07-Neuroestetyka.pdf](http://www.fizyka.umk.pl/ftp/papers/kmk/07-Neuroestetyka.pdf), [data dostępu: 17.08.2010].

będąca w kontakcie zarówno z fizycznym, jak i z metafizycznym wymiarem, pozostaje w stanie koszmarnej zawieszki pomiędzy nimi. Bohater jest świadkiem koegzystencji tego, co widzialne, z tym, co zasłonięte, a więc pozostające poza zwyczajnym doświadczeniem. Tytuł opowiadania sugeruje przy tym identyczność przeżyć i podobieństwo twórczości bohatera do aktywności artystycznej niderlandzkiego malarza Hieronima Boscha (właśc. Jeroen Anthoniszoon van Aken), słynącego z niepowtarzalnego stylu i niezwykłych wyobrażeń świata. Treść opowiadania stanowi w dużej mierze potwierdzenie przekonania o niezrozumieniu malarstwa Boscha przez współczesnych nam odbiorców sztuki. Zauważyć jednak należy, że „w ocenie jego [Boscha] sztuki posługiwano się wyłącznie formalnymi lub też powierzchownymi kryteriami, traktując ją w najlepszym razie jako służebną ilustrację powstałej myśli, nigdy zaś jako samodzielną imaginację, to znaczy obrazowe postrzeganie za pomocą zmysłów”<sup>18</sup>. W tym sensie utwór *Możdżoch* postrzegać można jako taką właśnie nieskomplikowaną intelektualnie interpretację mrocznej i głęboko symbolicznej twórczości niderlandzkiego artysty oraz próbę wyjaśnienia powikłań procesów kształtowania się dzieła sztuki.

Popularność koncepcji sztuki warunkowanej cierpieniem dokumentuje również opowiadanie Kaina *Hodowla*, w którym hipoteza taka zyskuje dość dosłowną wykładnię. Twórcy są tutaj za pomocą fizycznych i psychicznych tortur skłaniani do wytwarzania arcydzieł. Cierpienie wpływa wprost proporcjonalnie na wartość dzieła, jest postrzegane jako miara sukcesu, waloryzuje artystyczne wysiłki. Podobne przekonanie koresponduje z popularnymi teoriami odnoszącymi się do okoliczności powstawania arcydzieł, wtórując hipotezom dotyczącym inspirującego oddziaływania cierpienia na jakość dzieła.

Stanisław Leon Popek zauważa słusznie, że

ani współczesne badania empiryczne, ani potoczne obserwacje nie udzielają ostatecznej odpowiedzi na pytanie o związek zaburzeń psychicznych osobowości z twórczością (w tym plastyczną). Dostarczają natomiast nowych dowodów w odniesieniu do genezy i charakteru sztuki, a głównie świadczą o tym, że sztuka rodzi się z bardzo złożonych pokładów struktury wewnętrznej, a także z różnorodnych uwarunkowań kulturowo-społecznych<sup>19</sup>.

Wyobrażenia pisarska przeobraża koncepcję związków aberracji ze sztuką, nader często (i nader chętnie) obsadzając artystów w rolach psychopatów, degeneratów czy morderców i stawiając tym samym – świadomie lub nie – znak równości pomiędzy cierpieniem a procesem twórczym.

<sup>18</sup> W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, tłum. B. Ostrowska, posł. P. Reuterswärd, Warszawa 2010, s. 9.

<sup>19</sup> S.L. Popek, *op. cit.*, s. 49.

*Ksenia Olkusz*

**WHEN ART MEANS SUFFERING.  
CONCEPTS OF THE WORK OF ART AND THE ARTIST  
IN MODERN POLISH HORROR FICTION**

Summary

Seeking close links between literature and plastic arts has long been an established tradition. The conviction that plastic arts are akin to literary fiction has often resulted in a mutual inspiration: painters have either illustrated traditional biblical and mythical motifs or drawn on modern texts, while writers have transposed visual arts into verbal pieces. In horror fiction, however, this relationship has taken on another form: art is no longer remote or elitist, but it has become a tool for arousing fear. It happens so especially when the creative process is not only testament to the epoch or talent, but also evidence of the artist's mental aberration. This concept is as disquieting as it is conformable to the conviction that artists are different. In horror fiction murder is shown as a form of art; penchant for bodily harm becomes equivalent to the creative shaping of the matter. The work of art is, thus, a manifestation of the artist's otherness.