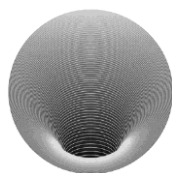


The background features a series of wavy, vertical lines that transition from a teal color on the left to a light orange color on the right. The lines are closely spaced and create a sense of movement and depth. A small, vertical, light blue rectangular bar is positioned to the left of the text.

Kształcenie przez sztukę



W ROZDZIALE I:

Anna M. Migdał

Wypaczony obraz kobiety – między zabobonem a rzeczywistością.
O wyobrażeniach przekształconych w potwory w średniowiecznej
ikonografii.....

9

Iwona Bugajska-Bigos

Nowe media i wyzwania w arteterapii przez sztuki plastyczne.....

47

Przemysław Piotrowski, Stefan Florek

Sztuka w więzieniu. Rzecz o przekraczaniu granic.....

61

Anna M. Migdał
Akademia Nauk
Stosowanych w Nowym
Sączu

Image féminine difforme – entre superstitions et réalité. À propos des images rendues monstres à travers l'iconographie médiévale

Introduction

N'est-il pas un pari perdu d'avance de tenter, dans un bref article, de s'enfoncer dans la complexité socioculturelle de l'attention critique à l'égard d'un être dépourvu de proportions naturelles et éloigné des canons couramment admis de la beauté? Car le phénomène de créatures étranges, connues à travers leurs descriptions et un ensemble iconographique particulièrement imposant, que l'on découvre tant avant qu'après l'époque médiévale, a déjà été largement abordé par des chercheurs sous différents angles thématiques, cette étude comparative ne prétend donc pas à une exhaustivité impossible ici: son but est plutôt de faire apparaître des aspects spécifiques assez peu connus. La problématique de la monstruosité et celle de l'infirmité étant relativement bien cernée dans le cadre des études en sciences humaines pour l'époque moderne, et ensuite pour le XIX^e siècle, une question demeure pourtant toujours, sinon sans réponse, du moins sans réponse satisfaisante: elle concerne tout particulièrement la distorsion de l'image de la femme dans la société chrétienne médiévale dont témoigneraient la tournure de certaines figurations évoquées ci-après. Notre interrogation sur la provenance socioculturelle de telles effigies déformées doit ainsi s'appuyer sur des sources textuelles déjà repérées auparavant, lesquelles conduisent à comprendre les modèles imaginaires destinés à l'interprétation.

I. *Monstrorum imagines* – de l'expression textuelle à l'iconique

L'humanité ne cesse jamais d'aimer les monstres...
Jurgis Baltrušaitis

Comme il ressort d'une abondante littérature spécialisée, sur laquelle nous allons revenir, le Moyen Âge fait revivre, d'une part, des créatures relevant des textes et de l'iconographie antiques, y compris des sources orientales, étant avant tout d'essence mythologique ou légendaire (cf. Baltrušaitis, 1931, 1955, 1981). D'autre part, il n'hésite pourtant pas à inventer de nouveaux êtres hybrides et fantasques qu'étaient ces créatures aux anomalies anatomiques spécifiques tenues bien souvent pour infernales (Kappler, 1980; Friedman, 1981; Lecouteux, 1993; Thénard-Duvivier, 2012; Ambrose, 2013). Selon toute vraisemblance, les écarts et les aberrations de la nature ne furent pas non plus sans incidence sur l'imaginaire artistique, ce dernier relevant de l'ignorance

populaire de la réalité des faits. Le renouvellement du savoir anatomique inspiré par la pensée humaniste mena en revanche à des études sur la corporalité plus avancées, étant devenues dès lors normatives: car jusqu'au XVI^e siècle on ne disposait pas de recherches structurées dans ce domaine (Ubrizsy-Savoia, 2000: Carlino, Jeanneret, 2009). L'édition italienne de l'*Anatbomia* de Mondino de'Liuzzi, en 1476 (issue de l'écrit élaboré vers 1316), confirme ce regain pour une certaine curiosité scientifique (Viallon-Schoneveld, 2006, p. 258), mais c'est la parution suivante, celle du *De humani corporis fabrica* d'André Vésale (Andreas Vesalius) qui donna lieu à une première œuvre complète traitant de l'anatomie humaine (Carlino, 1999). Or, ce n'est qu'à partir de l'époque moderne que l'on retrouve, avec le progrès successif des sciences de la vie, des recherches approfondies sur la structure du corps humain et ses anomalies (cf. Delaunay, 1935; Mandressi, 2003; Maclean, 2006).

Dans le milieu scolastique, la connaissance de l'anatomie en Occident médiéval n'avancait que lentement. Les illustrations médicales, à l'exemple de celle figurant une femme du début du XV^e siècle (fig. 1), prouvent l'austérité de la pensée rationnelle sous l'autorité dogmatique de l'Église. Il n'en demeure pas moins que des textes accompagnés de telles images anatomiques étaient avant tout imprégnés de traits moraux et allégoriques, et se rapportaient souvent à des récits allusifs des derniers jours – *ars moriendi*, ou bien s'attachaient à des interprétations astrologiques. Ces dessins médicaux schématisés, d'ailleurs très élémentaires, n'étaient pas vraiment crédibles et n'apportaient rien de neuf au savoir scientifique au sens empirique du terme (Saxl, 1942, p. 82–137; Seebohm Désautels, 1995; Jones, 1998, p. 30–33).

1.1. État de recherches

Au vu du nombre considérable de travaux portant sur différents aspects interprétatifs de la notion de «monstre», on peut constater que celle-ci demeure l'objet de préoccupations et d'investigations continues depuis plusieurs décennies, rien n'indique que son exploration soit arrivée à son terme. Au contraire, cette vaste problématique renvoie aussi bien à des recherches approfondies, dans le cadre des études en sciences humaines et sociales, qu'à la littérature de vulgarisation scientifique (cf. Bovey, 2002; Beaune, 2004; Bertrand, Carol, 2005; Caiozzo, Demartini, 2008; Roux, 2008; Guédron, 2011, 2018). Une telle source d'inspiration inépuisable occasionne toujours de nouvelles expositions mettant en scènes, dans l'espace muséal, des images et des objets d'art anciens, lesquels d'ailleurs captivent le regard du spectateur et ne le laissent pas sans émotions (Harent, Guédron, 2009–2010; Lindquist, Mittman, 2018). Sans qu'on puisse dresser une bibliographie exhaustive des documents la concernant, étant donné leur diversité, les titres évoqués dans les notes ci-dessous visent à esquisser les différentes dimensions de la problématique traitée.

Nous croyons pourtant utile de préciser que cette problématique appartient tout particulièrement à deux disciplines: l'histoire de l'art et la philosophie, et ceci en raison de l'importance des études marquant les recherches autour de la moitié du XX^e siècle. Ainsi l'article initial de Rudolf Wittkower (1942), avec les publications de Jurgis Baltrušaitis (surtout l'étude de 1955) suivies plus tard par celle de John B. Friedman (1981), ont donné une nouvelle prénance aux «créatures fantastiques» dans l'histoire de l'art. Le questionnement sur l'image de «monstre» alors initié conduit à construire les bases de

critères ontologiques spécifiques – permettant de désigner «la chose comme possible» – et de critères esthétiques des formes tenues pour monstrueuses. Autrement dit, les absurdités et les aberrations font partie intrinsèque des représentations d'êtres dénaturés traduits par l'espace axiologique et la sémantique socioculturelle, desquels elles relèvent et auxquels elles font référence. Sans aborder les méandres d'une analyse théorique du versant biologique (Wolf, 1948: Courtine, Vigarello, 2005), l'étude herméneutique apporte une importante contribution à la compréhension de la teneur narrative de telles figurations.

La thématique des êtres métamorphosés embrassée par l'imaginaire collectif du monde latin, considérée jusqu'à présent en tant que source d'inspiration inépuisable pour la narration, a été reliée à la pensée esthétique des temps médiévaux à l'époque moderne. Gilbert Lascault a d'ailleurs démontré une certaine supra-temporalité des monstres, dont la notion fait abstraction de l'espace-temps: à noter pourtant que chaque époque disposait d'un contenu formel qui était le sien (Idem, 1973).

D'un autre côté la philosophie des sciences a soulevé, avec le travail de Georges Canguilhem, l'étude épistémologique de la réalité normative (Idem, 1962). Il y est question de l'analyse critique des concepts de normal, d'anomalie et de maladie en fonction de l'activité normative de la vie: (...) *au XIX^e siècle, le fou est à l'asile où il sert à enseigner la raison. Le monstre est dans un bocal de l'embryologiste où il sert à enseigner la norme* (Canguilhem, 1965, p. 228: Caiozzo, Demartini, 2008, p. 5). Qui plus est, certaines théories philosophiques proposent la transposition de l'aspect biologique au moral, selon laquelle le monstre devient *informe*, et comme l'a suggéré Georges Bataille «un tel terme servait à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme»: c'est-à-dire, une telle créature échappe à la systématique et se trouve *inclassable* (Idem, 1970). Nous avons donc affaire à un être singulier dont la signification diffère du vivant normatif: on ne le met à l'écart qu'en raison de l'anormal présupposé qu'il porte en soi (Canguilhem, 1965). Dans cette réflexion sur la nature du monstre et sur la transgression des critères de «normalité» cantonnées dans les catégories habituelles, les dernières approches phénoménologiques convergent avec les idées avancées par Canguilhem (Ancet, 2006). Enfin, les fondements de la tératologie scientifique posés au début du XIX^e siècle, d'anciens travaux suscitent toujours l'intérêt des chercheurs revenant sur la science des monstres telle qu'elle a été structurée par les naturalistes: les Geoffroy Saint-Hilaire ayant ainsi autrefois introduit des motifs rationnels à la perception de ce qui peut paraître anormal (Nouailles, 2017).

Saisir le «monstrueux» sans appréhension envers les corps difformes, savoir distinguer l'atypique (différant du normal) du déviant (s'écartant de la norme sociale), de tels éléments de questionnement ont été repris par des chercheurs, des années 1970, comme les sujets de prédilection en esthétique (Lascault), philosophie (Canguilhem, op. cit.: Durand, 1960: Foucault, 1999), anthropologie et littérature (Céard, 1977, Visage, 1978), et continuent d'être développés dans la pensée contemporaine (Bertrand, Carol, 2005: Stiker, 2006: Foucart, 2010: Sariols Persson, 2016).

Bien que plusieurs travaux établis à ce propos témoignent de leur richesse thématique et leur contribution à la recherche universitaire reste considérable, la question des images métamorphosées de la féminité altérée mérite encore d'être approfondie. L'impact des modèles socioculturels imprégnés du conventionnel – dans l'appréciation et le rejet, dans la manière de percevoir le bien et le mal par rapport à ce qu'on prend pour agréable ou répugnant –, on ne peut pas passer sous silence la stigmatisation de l'image de la fem-

me dans la société médiévale (Verdon, 1999). Il est de fait que l'Église imposa un autre système de valeurs, où la liberté humaine se voit limitée (surtout celle des femmes) et la misogynie revêt une apparence théologique (L'Hermitte-Leclercq, 1998, p. 202; Verdon, 1999, p. 6–7, 118; Brouquet, 2009, *passim*). À quel point aurait-elle dans les faits mystifié la réalité, en jouant avec la crédulité des fidèles pour aboutir à ses fins? Les créatures féminines difformes se multiplient ainsi un peu partout dans le monde occidental chrétianisé, sous tant d'aspects variés, glissés notamment dans les marges des manuscrits enluminés et le décor architectural, selon les cycles thématiques convenus. Il en découle une imagerie plutôt surprenante de l'iconographie romane et gothique (Baltrušaitis, 1955).

Étant donné son abondance et sa diversité, on ne peut faire autrement que rassembler de manière restreinte les éléments les plus frappants faisant partie de cette étude. Leur analyse cherche à relier l'imaginaire aux explications rationnelles, dans le contexte d'une croyance et par rapport à la mentalité d'une époque. Est-il possible de discerner formellement, dans cet imaginaire médiéval, l'anomalie de la monstruosité? Sait-on préciser où finit l'une et où commence l'autre? Une image fantastique, peut-elle aussi s'inspirer de la réalité matérielle corrompue (des phénomènes pathologiques factuels)? Enfin, par quel moyen l'image dénaturée se donne-t-elle à voir?

1.2. Approche sémantique

Afin de circonscrire lesdites questions, nous sommes menés à juxtaposer les dénominations de *monstre* – *monstruosité* – *monstrueux* dans leur acception étymologique, pour retenir la plus appropriée à ce qu'on avance ici. En s'appuyant sur d'anciennes classifications, un individu insolite peut être considéré comme tel *per excessum* (par excès), *per defectum* (par défaut) ou *per fabricam alienam* (par hybridation). En raison de son état atypique, il peut donc inspirer de l'aversion ou même du dégoût à celui qui le regarde (Schwalbe, 1906, t. I., p. 139, 142, 202, 207.; Thomasset, 1982, p. 139; Lecouteux, 1993, p. 8). Or, il faut convenir qu'en effet une image dénaturée réveille des sentiments confus, parce qu'elle rompt avec la catégorisation habituelle. En s'appuyant sur d'anciennes classifications, un individu insolite peut être considéré comme tel *per excessum* (par excès), *per defectum* (par défaut) ou *per fabricam alienam* (par hybridation). En raison de son état atypique, il peut donc inspirer de l'aversion ou même du dégoût à celui qui le regarde (Schwalbe, 1906, t. I., p. 139, 142, 202, 207.; Thomasset, 1982, p. 139; Lecouteux, 1993, p. 8). Or, il faut convenir qu'en effet une image dénaturée réveille des sentiments confus, parce qu'elle rompt avec la catégorisation habituelle.

Parmi plusieurs termes *monstrum* et *portentum* sont le plus souvent employés dans le vocabulaire latin pour nommer une étrange créature (Céard, 1996, p. 109). Traduits par avertir et exhorter, mais aussi comme «phénomène surprenant», ils renvoient à ce qui est montré et ce que l'on doit interpréter. S'il s'agit de la langue augurale, elle s'approprie d'*ostentum* (avertissement de dieu) par référence à une action prodigieuse (Ruatta, 2008, p. 116, 123). En d'autres mots, le monstre est un être à l'apparence qui provient du processus perceptif externe (selon le transfert dans le sens vision-toucher), sort de l'ordinaire et rend différent (Gaffiot, 1934, p. 993). La monstruosité exprime en revanche la condition de l'être monstrueux. Les deux caractéristiques étant ambiguës, l'une se traduit par une difformité d'un individu, une anomalie physique visible, tandis que l'autre sert à figurer le monstre écarté des normes et de l'ordre naturel des choses. Il s'avère que

cette dernière reste étroitement liée à l'idée superstitieuse d'un tel être que s'en faisaient les anciens, en le prenant en l'occurrence pour porteur de malheur (Dechambre, 1875, t. IX, p. 201–202). Toutefois, il n'était pas seulement un signe de calamité à advenir, dans un contexte visionnaire, mais aussi une erreur de la nature dite matérielle, à partir de la pensée aristotélicienne (cf. Aristote, *Physique*, II, 8, 199 b 1: Ambroise Paré, 1573). Or, les quelques observations sur la monstruosité menées par les savants à l'époque moderne fournissent de nouvelles définitions. Leurs interprétations théoriques, dont les différences ne portent que sur de menus détails, tenaient à résoudre le problème du versant biologique, mais toujours avec l'accent mis sur un aspect animal repris d'après la pensée chrétienne primitive. C'est dans ce contexte qu'on évoque des «animaux humains» ou bien un «animal né avec une conformation contraire à l'ordre de la nature» (Martinus Weinrichius, 1595: Fortunius Licetus, 1634: Lémery, 1724, 1733–1734 por. 1762, p. 296). Par ailleurs, la constatation: «le monstre est un animal» (Weinrichius, 1595, p. 20: Dechambre, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 1875, p. 203) concerne directement les figures animalisées foisonnant dans les bestiaires depuis le Moyen Âge (Débidour, 1961: Rebold Benton, 1992: Duchet-Suchaux, Pastoureau, 2002: Verner, 2005: Pastoureau, 2011).

Sans insister davantage sur le classement tératologique, revenons sur la transposition desdits phénomènes naturels dans l'imagerie. D'après ce que nous avons dit, la notion religieuse de *monstrum*, profondément enracinée dans la société médiévale, rejoint les anomalies les plus spectaculaires, pour donner ensuite naissance à des bizarreries surprenantes en regard de la réalité ordinaire (Stiker, 1997, p. 71–73). C'est ainsi que les êtres extraordinaires se laissent imaginer à travers les créations artistiques qui les pourvoient de formes matérielles. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'interventions humaines stimulées par l'imagination. La créature difforme – monstre – ne peut exister qu'en prenant corps à travers le fruit de l'imagination de l'artisan lui-même inspiré par un contexte «créatif» culturel (Lascault, 1973). Vue sous cet angle, elle semble devenir un signifiant esthétique dont la nature dépendrait du vocabulaire visuel qu'on lui attribuait.

La perception de ce type de figuration s'opère par l'ensemble d'éléments formels qui la constituent: sa sémantique textuelle faisant partie intégrante de sa sémantique visuelle. Comme le langage et l'imagination possèdent une fonction symbolique, ils peuvent donner une signification à chaque chose.

II. Sur l'origine de l'insolite dans l'imaginaire médiéval

L'imagination se façonne un contenu particulier, en se mettant en rapport avec l'objet de l'intuition par la pensée (...)

Hegel

Pour revenir aux questions essentielles concernant: 1) le passage qu'effectue l'être humain du réel vers l'espace imaginaire, et 2) l'impact de la société sur l'imagination des individus, il nous semble utile de prendre en considération la distinction lacanienne de trois registres à propos de l'image perceptive et l'image-artéfact. La trichotomie (RIS): réel, imaginaire et symbolique (Lacan, 1953) – le réel textuel et pictural étant la confirmation de l'impossible –, servira à établir une analyse comparative compte tenu de la

typologie des images rassemblées. Il s'agit de démontrer la continuité de certains modèles iconiques à travers l'histoire de l'art d'Occident, de la basse Antiquité au moins jusqu'au début du XVI^e siècle. Remarquons, par ailleurs, qu'à ces catégories étroitement intriquées répondent les mythes inspirés d'expériences sociales par lesquelles sont passés ceux qui les produisent (Godelier, 2015). Le symbolique s'identifie, dans ce contexte, avec la culture à laquelle appartient le sujet, ce dernier s'exprimant par le langage qui est le sien. L'imaginaire s'attache en revanche à l'image du semblable et au corps (Lacan, 1953).

Nous sommes bien d'accord que l'imagination correspond, par définition, aux réalités qui n'existent pas, qui peuvent également appartenir au passé n'échappant pas aux lacunes de la mémoire, ou se tourner vers un avenir que l'on ignore. C'est une faculté d'évoquer des images d'objets déjà perçus par rapport à la sensation reçue et une capacité de se représenter ce qui est immatériel ou abstrait (cf. Charles Renouvier, *Essais crit. gén.*, 1864; Joseph Joubert, *Pensées*, 1824). La raison en est que l'art et la religion lui laissent autant de moyens d'expression (Durand, 1963). Les récits légendaires composés de réel, d'imaginaire et de symbolique donnent ainsi lieu à l'extraordinaire.

C'est par souci de méthode que nous suggérons, dans le cadre d'une analyse comparative, de centrer un instant le regard sur ces sources antérieures, auxquelles la pensée médiévale et son imaginaire puisèrent, sans aucun doute, une partie de leur inspiration. Il est d'ailleurs établi que le Moyen Âge, notamment dans sa période classique, devait beaucoup à la tradition antique (Aubert, 1960, p. 250–264; Fossier, Vauchez, 2005). L'expansion des croyances et des mythes avait pris son élan en s'appuyant sur les messages verbaux-textuels pour rejoindre leurs expressions visuelles: et le monde latin s'associa au vocabulaire iconique de cet autre univers appartenant aux récits étiologiques (Veyne, 1981). Les personnages surprenants connus à travers les écrits, s'incarnant par les moyens de la figuration artistique, passent ainsi du légendaire au réel dans leur aspect matérialisé sous une forme tangible (sculpturale ou picturale). Cette reprise des sujets narratifs au moyen des motifs iconographiques, de l'époque médiévale jusqu'aux temps modernes, attire donc notre attention.

Monstrorum historia connue grâce à la publication du travail d'Ulysse Aldrovandi (1642), comprenant un remarquable répertoire de créatures dénaturées – hybridations et déformations de différent genre, n'aurait probablement pas eu lieu sans avoir été ancrée dans une longue tradition écrite. Or, la recherche d'anciennes descriptions des bizarreries anatomiques renvoie directement à la lecture d'Hésiode qui fut l'un des tous premiers auteurs, avec Homère, à évoquer les êtres «d'entredeux», de type «ni-ni» (Paturet, 2003, p. 103–124); à savoir que de telles créatures dépassent les limites formelles et normatives des êtres dits ordinaires (Clay, 1993, p. 105–116; Lecouteux, 1993, p. 18, 160; Anzaldí, Izzí, 1995, p. 14; Vincensini, 1996, p. 20–22; Roux, 2008, p. 134–137). Il en est également question chez Hérodote, dans son *Enquête* (IV 8–10) – *Ἰστορίαι/Historiai* – recherches, explorations (Clier-Colombani, 1991, p. 94–95). Remarquons que l'extrait décrivant une créature biforme, sur lequel nous allons revenir ci-après, s'enracina solidement dans l'imagination médiévale. Mais, une forte désapprobation des images fantasques, dès l'époque où écrivait Horace, conduisait souvent à les ridiculiser (fig. 3).

Humano capiti cervicem pictor equinam/Jungere si velit, et varias inducere plumas/Undique collatis membris, ut turpiter atrum/Desinat in piscem mulier formosa superne/Spectatum admisisse teneatis, amici? «Si un peintre s'avisait de placer une tête humaine sur un cou de cheval; et que, bigarré de plumes diverses un assemblage confus de membres

disparates, il terminât un gracieux buste de femme par la croupe hideuse d'un monstre marin: devant un pareil tableau, pourriez-vous, ô mes amis, vous empêcher de rire?» (...).

Ars Poetica, 1–5

Sans entrer dans les détails, il faut pourtant rappeler que les sources romaines, et tout particulièrement les textes issus de la plume de Pline l'Ancien, présentent un large spectre d'étranges êtes disséminés dans le monde (*Pline l'Ancien, Histoire naturelle*). C'est à travers ces sources que lesdites histoires de «monstres» et de «merveilleux êtres humains» rejoignent la problématique de malformations et de leur stigmatisation sociale (Gevaert, Laes, 2013, p. 211–230).

De la sorte, la représentation humaine s'exprimant entre l'imaginaire et la réalité bien tangible, se manifeste dans la diversité d'espèces anthropomorphes difformes décrites par les voyageurs occidentaux, pour trouver par la suite une place confirmée dans l'art figuratif (Williams, 1996). Et tous les stéréotypes imaginaires, collectés dans les traités des érudits de l'Antiquité gréco-romaine (pour ne citer ici qu'Hérodote, Strabon et Pline), furent introduits dans des narrations médiévales, comme celle du Pseudo-Callisthène diffusée dans toute l'Europe de la charnière des XI^e–XII^e siècles sous le titre du *Roman d'Alexandre* (Cruse, 2011). Attardons-nous quelque peu sur l'un des documents conservé à la British Library (Gorgievski, 2016). Il est intéressant que le récit faisant partie d'un manuscrit du XIV^e siècle (Royal 19 D I), décrivant «la rencontre d'Alexandre avec des femmes à longs cheveux et grandes dents vivant dans l'eau et des femmes à pied de cheval», diffère des images y comprises (Ferlampin-Acher, 2004). Car les trois enluminures en question représentent les femmes aquatiques aux corps séduisants et dépourvus d'horribles détails. Ces illustrations semblent, en quelque sorte, ignorer le contenu textuel. Il en résulte que l'interprétation visuelle n'est pas toujours conforme à la description, l'enluminure n'était donc pas contraint de suivre à la lettre un écrit (fig. 2). C'est pourquoi une analyse herméneutique se trouve bien utile en pareil cas.

L'apparition des *miracula* – merveilles – s'inscrit aussi d'une manière particulière dans la culture savante d'Occident des XII^e et XIII^e siècles. Les monstres – êtres prodigieux – figurés n'étaient pourtant pas des créations proprement médiévales, d'après ce qui vient d'être dit, leur modèle fut transmis par les auteurs grecs et latins. Leur description dans des récits de voyages servaient d'argument pour confirmer leur existence (Gadrat, 2005, p. 164–165). Il suffit de mentionner, à ce propos, le *Livre des Merveilles*, appelé aussi *Le Million* (prodige*) ou *Le Devisement* (description*) *du Monde*, écrit dans un français entaché d'italianisme: ce livre répandu dès le XIV^e siècle, jouit d'une vraie popularité à travers de nombreuses versions qui en ont été faites. Il en va de même pour d'autres recueils, comme les *Voyages – Itineraria* – attribués à Jean de Mandeville (ms. Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 4515): dans lesquels l'auteur évoque des créatures monstrueuses tirées des textes bibliques, et présentées en tant qu'ennemis de Dieu et menace envers les humains (cf. éd. Deluz, 2000: *Jean de Mandeville, Libro de las maravillas del mundo, Valencia*, s.n., 1524, Biblioteca Nacional de España, R/13148).

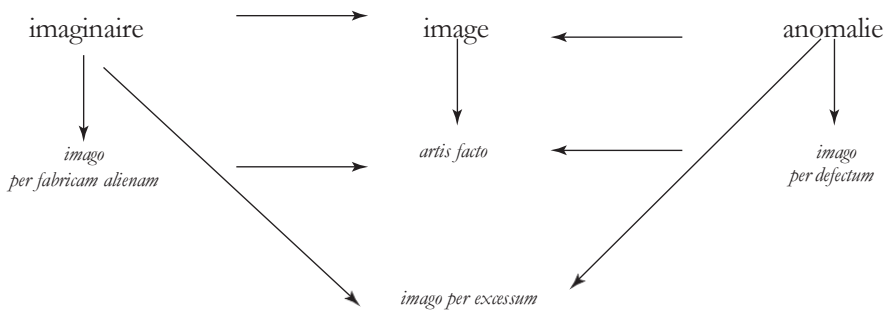
Il faut reconnaître que les préjugés nourris contre les êtres «monstrueux», pris pour tels tantôt en raison de leur difformité corporelle, et tantôt à cause de leur attitude, étaient souvent assimilés à la vision diabolique dans l'imaginaire populaire. C'est ce que confirment certaines narrations écrites et l'iconographie développée dans la sculpture romane à partir du IX^e siècle. Par conséquent, le vocabulaire de la «monstruosité» s'enrichit

durant la période classique jusqu'à la fin du Moyen Âge, puisant à des sources d'inspiration différentes, textuelles et iconiques.

III. Images de femmes rendues monstres

Compte tenu de ce qui précède, l'objectif de cette étude est d'exposer, sous un angle comparatif, l'altérité féminine dans l'espace médiéval. Sous quelle forme et par quels moyens se laissait-elle percevoir?

En juxtaposant quelques exemples métaphoriques à des aberrations corporelles, nous essayerons de tracer les aspects similaires des êtres fantastiques et malformés. Il paraît intéressant de savoir à quel point les «monstres féminins» connus dans l'art imitent les anomalies biologiques, et comment ces dernières auraient pu être mythifiées et soustraites à l'empreinte du réel (Lascault, 1973). Afin d'éclairer ces questions, les trois types de l'individu insolite (par hybridation, par excès et par défaut) sont notamment pris en considération. Sans approfondir le problème d'élaboration formelle d'objets-images, l'accent est mis sur leur procédé visuel et leur contiguïté figurative.



3.1. Image «per fabricam alienam»

Il s'avère que l'imagerie regorge de personnages multiformes fusionnant deux ou plusieurs genres (fig. 3–4). Cet assemblage d'éléments corporels provenant d'espèces différentes (humaine, animale) donne naissance aux êtres qualifiés d'irréels tels qu'une créature fantastique et une hybride (Bovey, 2002, p. 41, pl. 35). La conception de la monstruosité s'attache donc, dans ce phénomène de l'hybridation, à celle de l'animalité, où l'anthropomorphisme des animaux rejoint le zoomorphisme de l'être humain (Thénard-Duvivier, 2012, p. 246–248).

Certaines hybrides mythiques ou légendaires sont des «espèces» à part entière: mi-humaine mi-animale, elles peuvent en outre être distinguées et nommées (Sirènes). Tandis que les créatures totalement composites issues, sans intermédiaire narratif, de l'imagination de leur fabricant et dépendant de la forme de leur support matériel, demeurent généralement sans nom (Pastoureau, 2002, p. 86). En renonçant à une classification complexe, on reconnaît les êtres fantastiques inspirés de la littérature antique, dont l'aspect corporel renvoie à une adaptation postérieure dans l'art: prenons pour l'exemple l'image d'Arachné dans l'*Ovide moralisé* (fig. 5). Il y a aussi ceux qui se situe à la mi-chemin entre le réel et le fantastique. Enfin, il existe des images anthropomorphes dites

«contre nature». Défigurées à cause de leurs anomalies, ces images réelles ont fortement inspiré des artéfacts.

Il se trouve que parmi les figures littéraires, plusieurs possèdent une nature ambivalente, c'est pourquoi elles appartiennent simultanément à des univers distincts. Elles passent de la narration à leur forme assignée, pour devenir enfin des références symboliques traduites dans l'iconographie médiévale. C'était, entre autres, le cas des Sirènes dont le motif bifide affecta les mondes grec et latin durant le haut Moyen Âge (à partir du VII^e siècle environ), pour se répandre en Occident dans la littérature hagiographique et la création plastique, datant du XI^e siècle. Comme des objets d'étrangeté ou de crainte, ces monstres marins étaient d'abord figurés en tant qu'oiseaux pourvus d'une tête et d'une poitrine féminines (Guéron, 2018, p. 61). L'association des Sirènes ailées (fig. 6) avec un élément aquatique entraîna, dès le XII^e siècle, le mélange des types (fig. 9–10), d'où proviennent les deux modèles principaux: moitié femme / moitié oiseau et moitié femme / moitié poisson (Bibliothèque de l' Arsenal 3516, f^o 202v. Cf. Leclercq-Marx, 1997; Simek, 2015, p. 122–132), auxquels on ajoute aussi une troisième version: sirène-poisson / oiseau (Kongelige Bibliotek, Gl. kgl. S. 3466 8^o, f^o 37r). Mais, alors que la femme-oiseau n'est qu'une image fabuleuse, la femme-poisson semble s'adapter à une anomalie spécifique.

Hormis l'exploitation de tel sujet dans les bestiaires, l'iconographie dispose des apports extérieurs introduisant d'autres variantes du motif. La femme nue assise sur un poisson prend une allure assez frappante, car son apparence d'hybride-monstre stéréotypée est supplantée par son «attitude monstrueuse» de femme licencieuse et provocatrice (fig. 7). Quant à la Sirène-oiseau barbue, sa «monstruosité» fut marquée pas vraiment par son hybridation, mais après y avoir ajouté cette autre anomalie corporelle qu'est la barbe, en la métamorphosant ainsi en type masculin (fig. 8). Par cette polarisation de deux genres, le modèle de sirène-femme rejoint celui de sirène-mâle, ce que confirment des exemples conservés dans l'art occidental dès le XII^e siècle (Reims, Saint-Rémi, salle capitulaire, chapiteaux de colonnes jumelées, c. 1140; Loches, Saint-Ours, porche, chapiteau, 1160–1168).

Associée souvent à d'autres monstres féminins mythiques (gorgones, harpyes), la Sirène figure comme l'un des référents dans les interprétations allégoriques dont elle était continuellement l'objet. Selon l'analyse comparative des transmissions textuelles et picturales, cette créature ambiguë possédait des traits tantôt positifs tantôt négatifs (Roux, 2009, p. 228). Cependant, étant devenue un symbole de vice, elle s'assimilait aux images de femmes stigmatisées dans la société, son exemple servant à reprocher l'attitude des épouses hypocrites et des veuves joyeuses (Leclercq-Marx, 1997). La dualité mélusinienne ne peut pas non plus être passée sous silence dans une analyse des corps dimorphes (Lecouteux, 1982; Clier-Colombani, 1991). La nature serpentine de Mélusine est en fait similaire au type «entredeux» (Bibliothèque de l' Arsenal 3353, f^o 130), et sa corporalité fait penser, d'ailleurs, à une pathologie sur laquelle nous allons revenir. Comme l'un des héritages des mythes anciens, son image est devenue très courante au Moyen Âge grâce aux récits qui firent d'elle une héroïne (Roach, 1982; Maddox, Sturm-Maddox, 1996). Les illustrations de la légende fixent son type iconique: mi-femme/mi-serpent, en retenant la description d'Hérodote, selon laquelle «la partie supérieure du corps jusqu'à l'aîne était celle d'une jeune fille, mais la partie inférieure à partir de l'aîne offrait l'horrible aspect d'une vipère» (fig. 11) (Walter, 2004, p. 91:

Guédron, 2018, p. 226). Il est aussi intéressant de noter que ce motif christianisé se trouve repris dans l'iconographie des saintes de l'Église, telles que Reine d'Alise et Venise (Venisse ou Venice) (Lelu, 1992, p. 1–12; Clier-Colombani, 1995, p. 39–52).

Enfin, le type ophidien et ce côté noir de Mélusine l'apparentent également à Lilith (fig. 12), démon-femelle dans la tradition judaïque (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 598, f° 2r) (Clier-Colombani, 1991, p. 201–203). Si l'origine des hybridations implique, en quelque sorte, l'ancien concept d'une divinité thériomorphe, d'autres figurations portent aussi, dans l'intégralité de leur corps, différentes bizarreries.

3.2. Image «per excessum»

Entre l'homme et l'animal par rapport à son apparence corporelle, entre le bien et le mal dans le contexte moral, la femme-sauvage est de même la figure mythique à évoquer dans cette étude. Si son corps nu a un aspect humain, il est couvert des poils qui ne laissent que le visage, la poitrine, les mains, les pieds et parfois les genoux apparents. Il faut pourtant être attentif à ne pas confondre les types iconographiques. La femme-

-sauvage diffère de la velue (du lat. *villosa*, couverte de poils) et de la femme à barbe (exemple de la légendaire sainte Wilgeforte), étant donné que ces deux dernières doivent leur pilosité excessive à des affections bien réelles (Guédron, 2018, p. 233). Introduite dans l'iconographie profane, avec une place importante qu'on lui accorde dans le folklore, elle peut incarner la marginalité et la sexualité effrénée, en s'entremêlant aux réalités médiévales associées à des scènes tirées de la mythologie (BnF, Latin 1173, f° 41v) (Belkin, 1990).

Le répertoire iconographique de femme-sauvage jouissait d'une véritable popularité durant le XV^e siècle, s'étant approprié une symbolique complètement opposée à celle dont l'on vient de parler. La femme sauvage s'identifie à la fertilité de la nature (New York, Morgan Library, M.1004 f° 90r): la compagne de l'homme-sauvage est souvent dépeinte en train d'allaiter (cf. Martin Schongauer, gravure 4^e quart du XV^e s.: Petit Palais, musée des Beaux-Arts de Paris). Néanmoins, une gravure de 1460 attribuée au Maître E.S., représentant une femme-sauvage à licorne, dévoile une teneur équivoque (Munich, Staatliche Graphische Sammlung). En effet, la licorne était interprétée non seulement comme symbole de pureté, mais aussi comme un emblème du Christ: et même si ce n'était pas toujours le cas, c'était son rôle le plus ordinaire.

D'autre part, le motif de femme velue, ou plutôt chevelue, s'accorde aux figurations religieuses donnant l'existence aux images de quelques saintes qui méritent d'être rappelées. Le légendaire provençal créa l'effigie de Marie-Madeleine, la sainte sauvage similaire à l'Égyptienne, laquelle inspira merveilleusement, selon Émile Mâle, les artistes dès le XII^e et jusqu'au XVII^e siècle (Mâle, 1988, p. 68). Son apparence se différencie, en effet, du type de femme-sauvage tant par la disposition des éléments iconographiques que par l'aspect du personnage figuré: la chevelure descend le long de ses bras et recouvre le corps, en laissant le visage, les mains et les pieds apparents (Deremble, 1992). Il ne s'agit toutefois pas d'une idée de double nature, mais probablement de présenter une condition d'ascète et de pénitente au sens symbolique, résultant de la synthèse iconographique des figures madeleiniennes répandues dans l'art. C'est aussi le cas des illustrations d'une scène figurant sainte Agnès, selon le même modèle, dans des récits hagiographiques (fig. 13). Il s'ensuit donc qu'un tel schéma apparaît dans différents contextes narratifs

(BnF, Latin 10483, f° 135v: sainte Marie-Madelaine, peinture sur panneau, XIII^e s., inv. 8466, Florence, Galerie de l'Académie): ce n'est qu'une pénétrante analyse, textuelle et/ou iconographique, qui peut éclairer le contenu. Il est également à noter qu'à la fin du Moyen Âge le motif de femme-sauvage rejoint celui de sainte Marie-Madeleine dont témoigne une sculpture du XV^e siècle provenant de l'atelier de Tilman Riemenschneider (Munich, Bayerisches Nationalmuseum, MA 4094).

3.3. Image «per defectum»

Dans la perception médiévale, le monstrueux s'approche du difforme, car il ne convient ni à la norme divine, ni à la norme sociale (Thénard-Duvivier, 2012, p. 247). Un individu dit dénaturé, à cause de ses anomalies corporelles, devient dans l'imaginaire populaire un monstre dont la laideur est un signe de vice, et lui-même est porteur de malheur (Kay, Rubin, 1994). C'est pourquoi il devient l'objet de la flétrissure sociale, éveillant en même temps une certaine curiosité qui conduit à créer ces images fantasques des chapiteaux, des modillons romans et des enluminures. Essayons alors de traquer les quelques types d'imperfection anatomique traduits dans l'art.

Bien qu'examinés dès l'époque d'Hippocrate, les jumeaux fusionnés – deux être réunis par une partie de leur corps –, étaient l'objet de la superstition populaire dès le haut Moyen Âge. On voulait croire que leur naissance résultait d'une conception impure ou d'un évènement néfaste qui aurait traumatisé la grossesse (Resnick, 2013). Une certaine exégèse de la monstruosité étant établie entre le XII^e et le XIII^e siècle, le «monstre double» était désormais considéré comme une curiosité de la nature, et on ne lui accordait aucune valeur prophétique dans le milieu des savants (Roux, 2008, p. 78). Les sources iconographiques chrétiennes, illustrant une telle anomalie, nous envoient dans le monde byzantin du X^e siècle (Pentogalos, Lascaratos, 1984). L'une des plus anciennes images des jumeaux conjoints se trouve dans une enluminure du manuscrit de la Chronique de Skylitzès (Grabar, 1979, fig. 160).

En parlant de l'Occident latin, le décor architectural offre un abondant répertoire de créatures fantastiques dès l'époque romane. Ainsi, les deux figures féminines dans un modillon à l'abbaye d'Arthous semblent parfaitement s'accorder au motif de couple de jumelles symbolique (fig. 14): pour visualiser la luxure, les corps de deux femmes sont enlacés par les aspics – symboles usuels du démon – dévorant leurs seins. Tandis qu'une miniature du XV^e siècle présente, de façon évidente, les jumelles fusionnées (fig. 15). Enfin, les images de la difformité proches du réel ne se répandent qu'autour des années 1490, ce que confirment, parmi beaucoup d'autres figurations, les quelques gravures sur bois provenant du *Liber chronicarum* de Nuremberg et de l'ouvrage de Sébastien Brandt (fig. 16–18) (Gould, Pyle, 1896, p. 156).

À l'exception des couples féminins conjoints, les images de type femme-poisson et femme-serpent sont aussi saisissantes que celles de la femme barbue (cf. sainte Wilgefortte, gravure sur bois, Hans Burgkmair le Vieux, Augsburg 1507) et de l'hermaphrodite (fig. 19), car elles font référence directe aux féminités dénaturées. Or, l'image de la femme-poisson/serpent fait penser à une maladie bien réelle telle que l'ichtyose congénitale, par sa ressemblance aux écailles de poisson dues à la desquamation de l'ensemble de la peau: dans sa forme dite «arlequin», elle entraîne de graves altérations corporelles. Néanmoins, la plupart de ces maladies, traduites dans l'imaginaire médiéval, revêtent avant

tout un sens symbolique (cf. une miniature tirée d'un traité alchimique, ms. lat., XV^e siècle, Philadelphie, The Free Library of Philadelphia, Guédron, 2018, p. 113).

C'est depuis la fin du XV^e, et durant le XVI^e siècle que certains livres décrivent et représentent dans des gravures toutes sortes d'anomalies connotant la notion de monstruosité. Les illustrations des curiosités anatomiques faisaient partie intégrante des travaux de Jacob Locher, Ambroise Paré, et ensuite au XVII^e siècle, de l'ouvrage de Fortunio Liceti. Comme en témoignent les documents conservés, dont nous faisons ici seulement mention, on commença désormais à porter un regard plus scientifique et méthodique envers ces diverses affections externes, en tenant compte de la médecine empirique.

De conclusion

La présentification de la «monstruosité» féminine dans l'imagerie médiévale donne lieu à un remarquable ensemble de créatures appartenant à deux types principaux: des êtres fantastiques et des êtres «contre nature». Dans le premier cas, nous avons affaire à des images résultant de l'invention créative de l'artiste (fabricant) et à celles inspirées du légendaire: alors que dans le deuxième cas, il s'agit des images dénaturées renvoyant au réel affecté d'anomalies.

Les figures des monstres sont conditionnées dans l'art roman par l'espace qu'on leur attribue, suivant le mode médiéval de l'*horror vacui*. Il s'agit d'un jeu avec les éléments constituant la représentation en fonction du plan imposé. De la sorte, la figuration est étroitement liée au cadre et disposée par le souci du plein, où les formes ornementales agissent sur l'anatomie des êtres. C'est pourquoi certaines parties du corps sont atrophiées, surdéveloppées ou bien déformées (Baltrušaitis, 1931). Depuis le XI^e siècle, la décoration architecturale, notamment celle des modillons et des chapiteaux, présente un répertoire extraordinaire de bizarreries avec des figurations de femmes stylisées ou difformes aux traits symboliques.

En revanche, on voit le Moyen Âge classique attiré plutôt par les écrits antiques, lesquels devinrent une importante source d'inspiration tant pour la littérature que l'iconographie entre le XII^e/XIII^e et le XIV^e siècle. Les récits médiévaux étaient porteurs d'un savoir exotique (sirènes) et d'un certain symbolisme alchimique (hermaphrodite). Les êtres fantastiques (hybrides, créatures métamorphosées) inspirés de la mythologie et des légendes furent alors introduits dans l'imaginaire du monde latin. Les hybridations féminines de divers genres abondaient dans l'art figuratif, servant à visualiser des idées bien particulières, desquelles relève une division entre les corporalités angélique et diabolique. L'idée du corps diabolique fortement impliquée dans la spiritualité et la théologie chrétiennes mena à une misogynie, où l'on confondait la chair et le diable dans des relations sexuelles entre une femme et un démon incarné, sans chercher à cacher la crudité et la cruauté des scènes transmises par des textes et des images. Ce mépris pour les femmes lié à la chasse aux sorcières s'attachait aux histoires diaboliques racontées dans des *exempla* inventés dans le monde ecclésiastique, que les prédicateurs acharnés répandaient dans toute l'Europe. Le corps de la femme étant assimilé à de la pourriture, la misogynie devenait une pratique sociale, dont la justification théorique s'appuyait sur les discours médico-scientifiques et théologique (Nabert, 1996; Closson, 2003; Stephens, 2005). C'est dans cette ambiance collective à caractère stigmatisant et patriarcal que fut

formulée une iconographie stéréotypée impliquant des images de démon-femelle, à partir dans des motifs textuels spécifiques (fig. 20).

La naissance d'un être dénaturé était toujours considérée comme un événement extraordinaire à double sens, en renvoyant à un monstre (pathologie spectaculaire) ou bien à une merveille (créature hybride) – cf. la naissance d'un enfant monstrueux (fig. 21). Ce n'est qu'avec la fin du XV^e siècle qu'on voit une profusion d'images d'individus difformes, de monstres résultant de la colère divine, mais dont le versant biologique éve-illait la curiosité savante. Durant le siècle suivant, les illustrations de diverses anomalies, menant de l'in vraisemblable (imaginaire) à des connaissances savantes, se répandaient un peu partout grâce à l'imprimerie, à travers les traités des héritiers d'Aristote et de Pline – Lycosthenes, Boastuau et Paré (cf. Bates, 2005).

Résumé

La profusion et la diversité extraordinaires des créatures invraisemblables connues dès l'Anti-quité, tout au long du Moyen Âge, et jusqu'aux temps modernes, nous renvoient souvent à un «être humain féminin» métamorphosé en une figure aux traits animaliers, relevant de diverses formules interprétatives, que l'on qualifie souvent du terme de «monstre». La faculté de «re-présenter», laquelle relève de la capacité d'élaborer des images nouvelles, inspirées parfois de l'insolite, est dans ce contexte étroitement liée à la pensée médiate qu'est l'ima-gination. L'étrangeté entraîne par conséquent des sujets difformes, y compris ceux qui stig-matisent l'image féminine, en la mettant à l'écart par la mystification de la réalité et de ses pathologies alors inexplorées ou bien occultées dans la société médiévale.

Mots clés: image, imaginaire, imagerie, médiéval, hybride, hybridation, femme, féminité, monstre, monstruosité, métamorphose, anomalie

* * *

Wypaczony obraz kobiety – między zabobonem a rzeczywistością. O wyobrażeniach przekształconych w potwory w średniowiecznej ikonografii

Wstęp

Można sobie na wstępie zadać pytanie, czy krótki artykuł sięgający do złożonego problemu społeczno-kulturowego, akcentującego krytyczny stosunek do bytu pozbawio-nego naturalnych proporcji i odbiegającego od powszechnie przyjętych kanonów piękna nie jest z góry skazany na porażkę. Ponieważ zjawisko osobliwych stworzeń, dające się poznać dzięki opisom i bogatym materiałom ikonograficznym znanym zarówno przed okresem średniowiecza, jak i po nim, było już szeroko ujmowane przez naukowców pod różnym kątem tematycznym, poniższe studium porównawcze nie zmierza w tym wypad-ku do niemożliwej tutaj wyczerpującej analizy. Zakłada ono raczej odzwierciedlenie mało znanych specyficznych aspektów treściowo-obrazowych. Mimo że zagadnienie widzenia

potworności oraz fizycznych defektów zostało względnie dobrze scalone w ramach nauk humanistycznych, co się tyczy okresu nowożytnego, a następnie wieku XIX, nadal pozostaje kwestia jeśli niepozostawiona bez odpowiedzi, to w każdym razie nie do końca wyjaśniona. Chodzi tu przede wszystkim o wypaczenie obrazu kobiety w średniowiecznym społeczeństwie chrześcijańskim, czego dowodem jest charakter wybranych przedstawień, cytowanych poniżej. Nasze rozważanie nad proveniencją społeczno-kulturową takich zdeformowanych wizerunków powinno się tym samym oprzeć na źródłach tekstowych już wcześniej zauważonych w literaturze przedmiotu, prowadzących do zrozumienia wyobrażeń pierwowzorów przeznaczonych do obrazowej interpretacji.

I. *Monstrorum imagines* – od tekstowego do ikonicznego wyobrażenia

Ludzkość nieprzerwanie kocha się w potworach...

Jurgis Baltrušaitis

Jak wynika z obszernej literatury przedmiotu, do której nawiążemy, średniowiecze z jednej strony powołuje na nowo do życia stworzenia znane z antycznych tekstów i ikonografii, z uwzględnieniem źródeł orientalnych, będące z natury istotami przeważnie mitologicznymi lub legendarnymi (por. Baltrušaitis, 1931, 1955, 1981). Z drugiej strony nie wahało się jednak wymyślać nowych hybrydowych i fantastycznych bytów, do których zaliczono istoty noszące piętno swoistych anatomicznych nieprawidłowości, uważanych zazwyczaj za diaboliczne (por. Kappler, 1980; Friedman, 1981; Lecouteux, 1993; Thénard-Duvivier, 2012; Ambrose, 2013). Owe zaburzenia i odchylenia od natury nie pozostały, według wszelkiego prawdopodobieństwa, bez wpływu na artystyczną wyobraźnię, wynikającą z powszechnej nieznamomości rzeczywistości rzeczy. Odrodzenie wiedzy anatomicznej, zainspirowane myślą humanistyczną, pociągnęło natomiast za sobą bardziej zaawansowane studia nad cielesnością, tworząc odłam normatywny fundamenty, jako że strukturalne badania w tej dziedzinie zaczynają się na dobrą sprawę dopiero na początku wieku XVI (Ubrizy-Savoia, 2000; Carlino, Jeanneret, 2009). Włoskie wydanie *Anatomii* Mondinusa, z roku 1476 (wywodzące się z tekstu opracowanego około 1316 r.), potwierdza powrót do pewnego rodzaju ciekawości naukowej (Giorgi, Pasini, 1992; Viallon-Schoneveld, 2006, s. 258), ale to dopiero następna publikacja Andreego Wesaliusza, zatytułowana *De humani corporis fabrica*, stała się pierwszym kompletnym dziełem traktującym o anatomii człowieka (Carlino, 1999). Pogłębione badania nad budową ludzkiego ciała zaczynają się więc rozwijać od epoki nowożytnej, wraz ze stopniowym postępowaniem nauk biologicznych (Delanay, 1935; Mandressi, 2003; Maclean, 2006). Znamość anatomii w średniowiecznym świecie zachodnim rozwijała się powoli, przede wszystkim w środowisku scholastycznym. Ilustracje o medycznej treści, jak ta przedstawiająca kobietę, z początku wieku XV (il. 1), są dowodem powściągliwości racjonalnego myślenia pod dogmatyczną władzą Kościoła. W każdym razie teksty opatrzone takimi anatomicznymi przedstawieniami były przede wszystkim przeniknięte moralnymi i alegorycznymi przymiotami, odnosząc się zazwyczaj do peryfrastycznych narracji o końcu życia *moriendi* czy też astrologicznych interpretacji. Te schematyczne medyczne rysunki, bardzo uproszczone, by nie powiedzieć sprymitywizowane, nie były na dobrą

sprawę wiarygodne i nie wnosily nic nowego do naukowej wiedzy w sensie empirycznym (Saxl, 1942, s. 82–137; Seebohm Désautels, 1995; Jones, 1998, s. 30–33).

1.1. Stan badań

Mając na uwadze dużą liczbę prac poruszających różne interpretacyjne aspekty pojęcia „monstrum”, można śmiało stwierdzić, że jest ono przedmiotem ciągłego zainteresowania i eksploracji od wielu dziesięcioleci, i nic nie wskazuje na to, że jego odkrywanie dobiegło końca. Przeciwnie – owa obszerna problematyka sięga zarówno do wielostronnych badań zarówno w ramach nauk humanistycznych i społecznych, jak i do literatury popularnonaukowej (por. Bovey, 2002; Beaune, 2004; Bertrand, Carol, 2005; Caiozzo, Demartini, 2008; Roux, 2008; Guédron, 2011, 2018). To niewyczerpane źródło inspiracji staje się często pretekstem do nowych przedstawień, eksponujących w przestrzeni muzealnej obrazy i przedmioty sztuki dawnej, które zniewalają wzrok widza, nie pozostawiając go bez emocji (Harent, Guédron, 2009–2010; Lindquist, Mittman, 2018). Ze względu na niemożliwość przedłożenia wyczerpującej bibliografii wszystkich publikacji, zważywszy na ich zróżnicowanie, cytowane poniżej tytuły służą naszkicowaniu wieloaspektowego wymiaru poruszanego zagadnienia.

Wydaje się jednak stosowne uściślić, że podniesiony problem przynależy szczególnie do dwóch dziedzin nauk humanistycznych: historii sztuki i filozofii, a to z racji znaczenia przeprowadzonych prac naukowych, wpisanych na trwałe do korpusu badań około połowy wieku XX. Tak więc wstępny artykuł Rudolfa Wittkowera (1942), wraz z publikacjami Jurgisa Baltrušaitisa (zwłaszcza studium z 1955 r.), a następnie praca Johna

B. Friedmana (1981) nadały nowego wymiaru „stworzeniom fantastycznym” w historii sztuki. Zainicjowane wtenczas pytania o wyobrażenie „monstrum” prowadzą do stworzenia podstaw dla właściwych ontologicznych założeń, pozwalając określić „rzecz jako możliwą”, oraz dla estetycznych kryteriów form uznanych za potworne. Inaczej powiedziawszy, niedorzeczności i aberracje stanowią integralną część wyobrażeń wynaturzonych bytów przedstawionych przez przestrzeń aksjologiczną i semantykę społeczno-kulturową, z których te wyobrażenia się wywodzą i do których się odwołują. Nie wchodząc w meandry teoretycznej analizy strony biologicznej (Wolf, 1948; Courtine, Vigarello, 2005), należy skonstatować, że studium hermeneutyczne wnosi ważny wkład w zrozumienie treści opisowych tego rodzaju figuracji.

Tematyka odnosząca się do przeobrażonych bytów, wynikająca ze zbiorowej wyobraźni łacińskiego świata, do dziś uważana w narracji za niewyczerpane źródło inspiracji, została powiązana z myślą estetyczną od wieków średnich do epoki nowożytnej. Gilbert Lascault udowodnił zresztą swoistą ponadczasowość monstrów, których istnienie pozostaje wyabstrahowane przestrzennie-czasowo, zauważając jednak, że każda epoka dysponowała typowanymi dla siebie treściami formalnymi (Idem, 1973).

Ponadto filozofia nauki podjęła, wraz z pracą Georges’a Canguilhema, badanie epistemologiczne rzeczywistości normatywnej (Idem, 1962). Chodzi tu o krytyczną analizę pojęć odnoszących się do normalności, anomalii i choroby w zależności od życiowej aktywności normatywnej; (...) w XIX wieku, niepoczytalny jest [zamknięty] w azylu [psychiatrycznym] i służy w nauczaniu, czym jest rozum. Monstrum [dziwno] jest w słoiku embriologa, gdzie służy nauczaniu, czy jest norma (zob. Canguilhem, 1965, s. 228; Caiozzo, Demartini, 2008, s. 5). Co więcej, niektóre teorie filozoficzne proponują przełożenie

aspektu biologicznego na moralny, według którego monstrum staje się bezkształtne – bez własnej formy – to znaczy, jak zauważył Georges Bataille: „tego typu określenie służyło zdeklasowaniu, wymagając powszechnie, aby każda rzecz posiadała swoją formę; innymi słowy, tego rodzaju stworzenie umyka systematyce i staje się niemożliwe do zaklasyfikowania” (Idem, 1970). Mamy zatem do czynienia z osobliwym bytem, odbiegającym znaczeniowo od normatywnych istot żyjących, który jest trzymany z daleka z powodu owej, noszonej w sobie, przypuszczalnej anormalności (Canguilhem, 1965). W świetle tych rozważań nad naturą monstrum i transgresją kryteriów „normalności” umiejscowionych w zwyczajowych kategoriach ostatnie badania na polu fenomenologii zbiegają się z wysuniętymi na ten temat poglądami Canguilhema (Ancet, 2006). W rezultacie współcześni mają na uwadze podstawy badań teratologicznych stworzone na początku wieku XIX, a dawne prace nadal wzbudzają zainteresowanie naukowców, powracających do teorii monstrów uporządkowanej przez naturalistów, z Geoffroyem Saint-Hilaire’em na czele, którym zawdzięczamy racjonalne uzasadnienia, co się tyczy postrzegania tego, co wydaje się nienormalne (Nouailles, 2017).

Kwestie ogarnięcia rozumem tego, co „potworne”, bez obawy w stosunku do zdeformowanych ciał, odróżnienia tego, co nietypowe (odmienne od normalnego) od dewiacji (zbaczającej od normy społecznej), zostały na nowo podniesione przez badaczy w latach

70. jako tematy wzbudzające szczególne upodobanie na polu estetyki (Lascault), filozofii (Canguilhem, op. cit.; Durand, 1960; Foucault, 1999), antropologii i literatury (Céard, 1977, Visage, 1978) i w dalszym ciągu są rozwijane w myśli współczesnej (Bertrand, Carol, 2005; Stiker, 2006; Foucart, 2010; Sariols Persson, 2016).

Nawet jeśli wiele prac popołnionych pod tym kątem niesie ze sobą tematyczne bogactwo, a ich wkład w badania uniwersyteckie pozostaje znaczny, problem przeistoczonej obrazów upośledzonej kobiecości wymaga wciąż pogłębionej analizy. Zważywszy na wpływ wzorców społeczno-kulturowych przesiąkniętych konwencjonalizmem – w uznaniu i odrzuceniu, w sposobie postrzegania dobra i zła w odniesieniu do tego, co jest uważane za przyjemne lub odpychające – nie możemy pominąć milczeniem stigmatyzacji wizerunku kobiety w średniowiecznym społeczeństwie (Verdon, 1999). To fakt, że Kościół narzucił odmienny system wartości, według którego wolność człowieka jest ograniczona (zwłaszcza wolność kobiet), a mizoginia ukrywa się za teologicznymi pozorami (L’Hermite-Leclercq, 1998, s. 202; Verdon, 1999, s. 6–7, 118, Brouquet, 2009, passim). Do jakiego stopnia zmistyfikował on rzeczywistość, zmierzając do swojego celu poprzez granie na łatwowności swoich wyznawców? Zniekształcone żeńskie stworzenia mnożą się prawie wszędzie w zachodnim świecie chrześcijańskim pod jakże wieloma różnymi wyglądami, wysunięte na marginesy iluminowanych rękopisów, wciśnięte w architektoniczne dekoracje, odpowiednio do ustalonych cykli tematycznych. Efektem tego jest dość zadziwiające obrazowanie, znane w ikonografii romańskiej i gotyckiej (Baltrušaitis, 1955).

Zważywszy na jej bogactwo i różnorodność, nie możemy postąpić inaczej, jak tylko ograniczyć się w tym studium problemowym do najbardziej frapujących przykładów. Ich analiza zakłada połączenie sfery imaginacji z racjonalnymi wyjaśnieniami, w kontekście wiary i w odniesieniu do mentalności danej epoki. Czy jest zatem możliwe formalne odróżnienie, w tej średniowiecznej wyobraźni, anatomicznego zaburzenia (anomalii) od potworności (monstrum)? Czy można określić, gdzie kończy się jedno, a zaczyna drugie? Czy fantastyczny obraz może się również inspirować zdefektowaną

materialną rzeczywistością (faktycznymi patologicznymi zjawiskami)? Wreszcie – za pomocą jakich środków daje się poznać wynaturzony obraz?

1.2. Semantyczny punkt widzenia

W celu ograniczenia zakresu stawianych pytań przychodzi nam zestawić takie określenia, jak *monstrum* – *monstrualność* (w sensie potworność) – *monstrualny* w zależności od znaczenia etymologicznego wyrazów, zachowując najbardziej stosowne do poniższej analizy. Według dawnej klasyfikacji nietypowy osobnik może być uznany za takiego *per excessum* (przez nadmiar, przerost części ciała), *per defectum* (przez wadę) albo *per fabricam alienam* (przez hybrydyzację). Z racji swojego odmiennego stanu może więc wzbudzać niechęć, a nawet odrazę tych, którzy na niego patrzą (Schwalbe, 1906, t. I, s. 139, 142, 202, 207; Thomasset, 1982, s. 139; Lecouteux, 1993, s. 8). Otóż trzeba się zgodzić, że wynaturzony wizerunek rzeczywiście wzbudza mieszane uczucia, ponieważ zrywa ze zwyczajową klasyfikacją.

Wśród licznych określeń *monstrum* i *portentum* są najczęściej używane w łacińskim słownictwie, dając nazwę dziwnemu stworzeniu (Céard, 1996, s. 109). Tłumaczone jako przestrzeganie i nawoływanie, ale również jako „zadziwiające zjawisko”, nazwy te odnoszą się do tego, co się uzewnętrznia i powinno być interpretowane. Co się tyczy wróżbiarskiego języka, to przywłaszczył on sobie słowo *ostentum* (ostrzeżenie boga) poprzez odniesienie do cudotwórczego działania (Ruatta, 2008, s. 116, 123). Inaczej rzecz ujmując, *monstrum* pozostaje istotą o wyglądzie określonym w przebiegu zewnętrznej percepcji (według przekazu na drodze widzenie-dotyk), wychodzącym poza zwyczajność i czyniącym odmiennym (Gaffiot, 1934, s. 993). Natomiast *monstrualność* (rozumiana jako potworność) jest wyrazem stanu owego *monstrualnego/potwornego* stworzenia. Te dwie cechy są zatem dwuznaczne: jedna przejawia się w ulomności osobnika, w widocznej fizycznej nieprawidłowości, podczas gdy druga służy wyobrażeniu potwora odbiegającego od norm i naturalnego porządku rzeczy. Jak się okazuje, ta ostatnia właściwość pozostaje ściśle związana z zabobonnym wyobrażeniem, jakie sobie dawniej stworzono, przypisując mu wszelkie nieszczęścia (Dechambre, 1875, t. IX, s. 201–202). Jednak stwór budzący strach był nie tylko znakiem nadchodzącej niedoli, w ujęciu wizjonerskim, ale również błędem natury zwanej materialną, według Arystotelesowskiej myśli (cf. Aristote, *Physique*, II, 8, 199 b 1; Ambroise Paré, 1573). Tym samym kilka obserwacji, co się tyczy potworności, przeprowadzonych przez uczonych epoki nowożytnej dostarcza nowych definicji. Ich teoretyczne interpretacje, różniące się tylko nieznacznymi detalami, zmierzają do wyjaśnienia problemu od strony biologicznej, jednak zawsze z akcentem położonym na aspekt zwierzęcy, przejęty z pierwotnej chrześcijańskiej myśli. To właśnie w tym kontekście przywołuje się „zwierzęta człowiecze” czy też „zwierzę o ukształtowaniu sprzecznym z porządkiem natury” (Martinus Weinrichius, 1595; Fortunius Licetus, 1634; Lémery, 1724, 1733–1734 por. 1762, s. 296). Poza tym stwierdzenie: „*monstrum* jest zwierzęciem” (Weinrichius, 1595, s. 20; Dechambre, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 1875, s. 203) przywołuje bezpośrednio zanimalizowane stworzenia, w które obfitują bestiariusze od okresu średniowiecza (Débidour, 1961; Rebold Benton, 1992; Duchet-Suchaux, Pastoureau, 2002; Verner, 2005; Pastoureau, 2011).

Nie kładąc większego nacisku na teratologiczną klasyfikację, powróćmy do obrazowych przekładów cytowanych zjawisk natury. Jak zostało już powiedziane, religijne pojęcie

monstrum, głęboko zakorzenione w średniowiecznym społeczeństwie, łączy najbardziej spektakularne anomalie, aby następnie stworzyć, w odniesieniu do zwyczajnej rzeczywistości, zaskakujące dziwactwa (Stiker, 1997, s. 71–73). W ten sposób zadziwiające istoty zostają wyobrażone poprzez artystyczne kreacje, nadające im zmaterializowane kształty. Jakkolwiek by było, chodzi więc o ludzkie działania pobudzane wyobraźnią. Zniekształcone stworzenie – monstrum – zostaje ucieleśnione tylko dzięki owocom wyobraźni twórcy (rzemieślnika, artysty) inspirowanego uwarunkowaniami kulturowymi (Lascault, 1973). Postrzegane pod tym kątem, wydaje się ono stawać znaczącym elementem estetycznym, którego natura miałaby wynikać z przypisanego mu obrazowego słownictwa.

Postrzeżenie tego typu figuracji dokonuje się zatem poprzez tworzący ją zbiór formalnych elementów; jej semantyka tekstowa stanowi integralną część jej semantyki obrazowej. Ponieważ język i wyobraźnia posiadają funkcję symboliczną, mogą one w związku z tym nadać znaczenie każdej rzeczy.

II. O pochodzeniu niezwykłych średniowiecznych twórców wyobraźni

Wyobraźnia kształtuje szczególne treści, pozostając w związku z przedmiotem intuicji za pomocą myśli (...)

Hegel

Powracając do zasadniczych pytań odnoszących się do: 1) przejścia istoty ludzkiej od rzeczywistości do przestrzeni wyobraźniowej i 2) wpływu społeczeństwa na wyobraźnię jednostek, wydaje się słuszne uwzględnienie Lacanowskiego trójpodziału odnośnie do obrazu percepcyjnego i obrazu-artefaktu. Trychotomia (ris): rzeczywisty, imaginacyjny i symboliczny (Lacan, 1953) – gdzie rzeczywistość tekstowa i obrazowa jest potwierdzeniem tego, co niemożliwe, posłuży do porównawczej analizy typologicznej zestawionych przedstawień. Chodzi o udowodnienie ciągłości wybranych wzorców ikonicznych w historii sztuki zachodniej, od późnego antyku do co najmniej początku wieku XVI. Warto ponadto zauważyć, że przywołanym kategoriom, ściśle ze sobą powiązanim, odpowiada ją mity wynikające ze społecznego doświadczenia tych, którzy którzy je stworzyli (Godelier, 2015). W tym kontekście symbolika identyfikuje się z kulturą, do której przynależy temat operujący własnym językiem, podczas gdy twór wyobraźni łączy się z podobnym obrazem i ciałem (Lacan, 1953).

Trzeba się zgodzić, że imaginacja odpowiada z definicji realiom rozumianym jako zjawiska, które nie istnieją, które mogą tak samo przynależać do przeszłości, nie bez pa-mięciowych luk, jak i zwrócić się w stronę nieznaną jeszcze przyszłości. Jest to zdolność przywołania obrazów przedmiotów już postrzeżonych w odniesieniu wywołanego nimi odczucia oraz umiejętność przedstawienia sobie tego, co niematerialne lub abstrakcyjne (por. Charles Renouvier, *Essais crit. gén.*, 1864; Joseph Joubert, *Pensées*, 1824). Z tej racji sztuka i religia pozostawiają wyobraźni tak wiele środków wyrazu (Durand, 1963). Legendarne opowieści zbudowane wokół rzeczywistych, wyobrażonych i symbolicznych elementów tworzą tym sposobem to, co zostaje określone nadzwyczajnym.

Z uwagi na metodę zastosowaną w ramach tej analizy porównawczej wypada zatrzymać się na chwilę nad wcześniejszymi źródłami, z których średniowieczna wyobraźnia

czerpała bez wątpienia część swoich inspiracji. Zostało zresztą stwierdzone, że średniowiecze, zwłaszcza w okresie klasycznym, wiele zawdzięczało antycznej tradycji (Aubert, 1960, s. 250–264; Fossier, Vauchez, 2005). Rozpowszechnieniu wierzeń i mitów sprzyjały przekazy werbalno-tekstowe, znajdując następnie swoją interpretację obrazową, a świat łaciński przyswoił sobie słownictwo ikoniczne tego innego uniwersum, należące go do opowieści etiologicznych (Veyne, 1981). Zdziwiający postacie znane dzięki tekstom ucieleśniają się za sprawą artystycznych środków przedstawieniowych, przechodząc tym sposobem od tego, co legendarne, do rzeczywistości w ich zmateralizowanym wizerunku, w namacalnej formie (rzeźbiarskiej lub malarskiej). To przejęcie tematów narracyjnych za pośrednictwem motywów ikonograficznych budzi nasze szczególne zainteresowanie od epoki średniowiecza do czasów nowożytnych.

Monstrorum historia, znana dzięki publikacji pracy Ulyssesa Aldrovandiego (1642), przedstawiająca nadzwyczajny zbiór wynaturzonych stworzeń – hybrydyzacji i deformacji różnego gatunku, zapewne by nie powstała bez sięgnięcia do długiej piśmienniczej tradycji. W poszukiwaniu najdawniejszych opisów anatomicznych dziwactw trafiamy bezpośrednio do tekstu Hezjoda, jednego z pierwszych autorów, razem z Homerem, cytujących istoty „między-dwoma”, typu „ani-ani” (Paturet, 2003, s. 103–124), a mianowicie stworzenia, których wygląd przekracza formalne i normatywne granice istot uznanych za normalne (Clay, 1993, s. 105–116; Lecouteux, 1993, s. 18, 160; Anzaldi, Izzi, 1995, s. 14; Vincensini, 1996, s. 20–22; Roux, 2008, s. 134–137).

Problem ten pojawia się również u Herodota, w jego dziele historycznym *Dzieje* (IV 8–10) – *Ἱστορίαι/Historiai* – o tytule znaczącym dosłownie „poszukiwania” (Clier-Colombani, 1991, s. 94–95). Zwróćmy uwagę na fakt, że fragment opisujący dwukształtną istotę, do którego jeszcze powrócimy poniżej, zapisał się na trwałe w średniowiecznej wyobraźni. Niemniej jednak mocna dezaprobata owych fantastycznych wizerunków prowidziała, już od czasów Horacego, do ich ośmieszania (il. 3).

Humano capitū cervicem pictor equinam/Jungere si velit, et varias inducere plumas/Undique collatis membris, ut turpiter atrum/Desinat in piscem mulier formosa superne/Spectatum admisisum teneatis, amici? „Z ludzką głową kark koński, gdyby zechciał malarz połaczyć, rozmaitym pierzem okryć członki skądkolwiek pozbierane, a pięknej od góry kobiecie przydać w dolnej części szpetną rybę, czy moglibyście śmiech powstrzymać?” (...).

Ars Poetica, 1–5

Nie wchodząc w szczegóły, wypada jednak przypomnieć, że źródła rzymskie, a zwłaszcza teksty pióra Pliniusza Starszego prezentują szeroki wachlarz dziwnych stworzeń rozsianych po świecie (Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*). To właśnie za pośrednictwem tych źródłowych przekazów przywołane historie „monstrów” i „cudownych istot ludzkich” łączą się z problematyką wad rozwojowych oraz ich społecznej stygmatyzacji (Gevaert, Laes, 2013, s. 211–230).

W ten sposób przedstawienie człowieka między tym, co wyobrażone, a namacalnie prawdziwe, ujawnia się poprzez różnorodność antropomorficznych zniekształconych gatunków opisanych przez zachodnich podróżników, znajdując w następstwie potwierdzone miejsce w sztuce figuratywnej (Williams, 1996). Większość wyobrażeniowych stereotypów, zebranych w traktatach antycznych grecko-rzymskich erudyków (wzmiankując tutaj tylko Herodota, Strabona i Pliniusza), została więc wprowadzona do średniowiecznej narracji, jak przykładowo opowieść Pseudo-Kallistenesa, rozpowszechniona w całej Eu-

ropie na przełomie XI i XII wieku pod tytułem *Romans o Aleksandrze [Wielkim]* (Cruse, 2011). Zatrzymajmy się chwilę nad dokumentem zachowanym w British Library (Gor-gievski, 2016). Co ciekawe, opowiadanie stanowiące część manuskryptu z wieku XIV (Royal 19 D I) opisuje „spotkanie Aleksandra z kobietami o długich włosach i wielkich zębach, żyjącymi w wodzie, i kobietach o końskich kopytach”, różniąc się tym samym od zamieszczonych tam ilustracji (Ferlampin-Acher, 2004). Trzy miniatury, o których tutaj mowa, przedstawiają morskie kobiety o powabnych ciałach, bez jakichkolwiek makabrycznych detali, co dowodzi, że ich twórca nie wziął pod uwagę treści rękopisu. Wynika z tego, że obrazowa interpretacja nie zawsze jest zgodna z opisem, iluminator nie był więc zmuszony do wiernego naśladowania tekstu (il. 2). Dlatego też analiza hermeneutyczna jest bardzo pomocna w takich przypadkach.

Pojawienie się w piśmiennictwie hagiograficznym utworów typu *miracula* – cuda – wpisuje się szczególnie w kulturę uczonej Zachodu XII i XIII wieku. Wyobrażone mon-stra – zdumiewające istoty – nie były jednak tworem typowo średniowiecznym, na co już zwróciliśmy uwagę, gdyż ich wzorzec został przejęty od greckich i łacińskich autorów. Opisy zawarte w opowieściach podróżniczych stały się doskonałym argumentem potwierdzającym ich istnienie (Gadrat, 2005, s. 164–165). Wystarczy tu zacytować *Księgę różnorodności świata – Le Livre des Merveilles / Le Devisement du monde*, znaną również pod tytułem *Il Milione*, napisaną po francusku z naleciałościami italianizmów; rozpo-wszechniana od wieku XIV, cieszyła się dużą popularnością dzięki jej licznym wersjom. Podobnie rzecz się ma z innymi zbiorami opisów, jak przykładowo *Podróżę – Itineraria*, których autorem miałby być Jean de Mandeville (ms. Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 4515), przywołujące monstrualne stworzenia zaczerpnięte z tekstów biblijnych, przed-stawione jako nieprzyjaciele Boga i zagrożenie dla ludzi (zob. Deluz, 2000; *Jean de Man-deville, Libro de las maravillas del mundo, Valencia, s.n., 1524*, Biblioteca Nacional de España, R/13148).

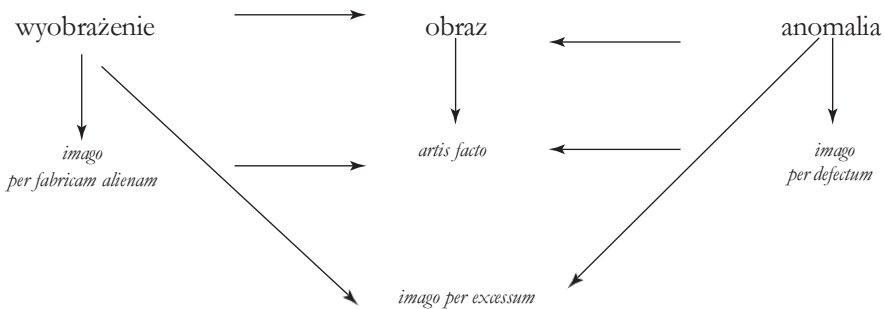
Trzeba przyznać, że uprzedzenia żywione wobec „monstrualnych” istot, uznanych za takie czy to z powodu ich cielesnej deformacji, czy to ze względu na ich zachowanie, były częstokroć łączone w powszechnej wyobraźni z diaboliczną wizją. Potwierdzają to wy-brane przykłady tekstowych narracji i cykle ikonograficzne rozwijające się w rzeźbie ro-mańskiej od wieku IX. Interpretacja „monstrualności” wzbogaca się zatem sukcesywnie o nowy język obrazowy, poczynając od okresu klasycznego, aż do końca średniowiecza, czerpiąc z różnych źródeł inspiracji, tekstowych i ikonicznych.

III. Obrazy kobiet jako monstra

Wobec powyższego naszym celem staje się studium analizujące, pod kątem porów-nawczym, odmiennosc wizerunku kobiety w średniowiecznej przestrzeni. W jakiej formie i jakimi środkami wyrazu daje się zatem on poznać?

Zestawiając kilka wybranych metaforycznych przykładów z fizycznymi nieprawid-ło-wościami, postaramy się wskazać zbliżone aspekty istot fantastycznych i tych noszących wrodzone deformacje. W tym też świetle wypada wyjaśnić, w jakim stopniu „kobiece monstrum”, znane w sztuce, naśladuje biologiczne anomalie, ale również jak te ostatnie mogły być mistyfikowane i wyabstrahowane z realiów (Lascault, 1973). Aby wyjaśnić takie pytania, zwracamy tu uwagę na trzy typy odmiennych istot, powstałych czy to przez wytworzenie hybryd, czy to z nadmiaru lub braku elementów cielesnych. Bez zagłębiania

się w problematykę formalnego opracowania cytowanych obiektów-obrazów akcent został więc położony na ich wizualny przekaz i podobieństwo przedstawieniowe.



3.1. Imago «per fabricam alienam»

Jak wiadomo, repertuar ikonograficzny bywa przepelniony wielokształtnymi postaciami, stanowiącymi połączenie dwóch lub więcej gatunków (il. 3–4). Ten montaż elementów ciała pochodzących z różnych gatunków (ludzkiego, zwierzęcego) stwarza byty uznane za nierealne, takie jak fantastyczny twór i hybryda (Bovey, 2002, s. 41, pl. 35). Wyobrażenie monstrualności odsyła zatem, w tym zjawisku hybrydacji, do wyobrażenia zwierzęcości, kiedy antropomorfizm zwierząt dołącza do zoomorfizmu istoty ludzkiej (Thénard-Duvivier, 2012, s. 246–248).

Niektóre mitologiczne lub legendarne hybrydy są pełnowartościowymi gatunkami: pół-człowiek pół-zwierzę i mogą, co więcej, być odróżnione i nazwane (Syreny). Natomiast całkowicie złożone (powiedzmy kompozytowe) stwory, pozbawione narracyjnego pośrednictwa, powstałe dzięki wyobraźni ich twórcy, zależne od formy ich materialnego nośnika, pozostają zazwyczaj bez nazwy (Pastoureau, 2002, s. 86). Rezygnując ze złożonej klasyfikacji, rozpoznajemy również istoty fantastyczne inspirowane antyczną literaturą, których cielesny wygląd odsyła do późniejszych adaptacji w sztuce; czego przykładem jest przedstawienie Arache (*Αράχνη*) w *Owidiuszu moralizowanym* – *Ovide moralisé* (il. 5). Ponadto pojawiają się istoty umiejscawiające się pośrodku, między rzeczywistością a fantastyką. Wreszcie trzeba zwrócić uwagę na antropomorficzne wyobrażenia zwane „nienaturalnymi” bądź ściślej powiedziawszy powstałymi wbrew naturze. Zniekształcone z powodu ich anatomicznych nieprawidłowości, te rzeczywiste wizerunki w dużej mierze zainspirowały artefakty.

Okazuje się, że wśród literackich postaci wiele posiada dwuznaczną naturę, dlatego należą one symultanicznie do dwóch odrębnych światów. Przechodzą od narracji do przypisanej im formy, by stać się w końcu symbolicznym odniesieniem przelożonym w średniowiecznej ikonografii. Chodzi tu, między innymi, o Syreny, których dwudzielny motyw dał się poznać w przestrzeni greckiego i łacińskiego świata, okresu wczesnego średniowiecza (od około wieku VII), rozprzestrzeniając się następnie na Zachodzie, w literaturze hagiograficznej i twórczości plastycznej, datując od wieku XI. Uważane bądź za dziwaczne, bądź wzbudzające strach, owe morskie stworzenia były najpierw przedstawiane pod postacią ptaków, o głowie i kobiecych piersiach (Guéron, 2018, s. 61). Połączenie uskrzydłych Syren (il. 6) z elementem akwaticznym pociągnęło za sobą, od

XII wieku, pomieszczenie typów (il. 9–10), z których wywodzą się dwa główne motywy: pół-kobieta/pół-ptak i pół-kobieta/pół-ryba (Bibliothèque de l’Arsenal 3516, f° 202v. Cf. Leclercq-Marx, 1997; Simek, 2015, s. 122–132), do których dokłada się również trzecia wersja: syrena-ryba/ptak (Kongelige Bibliotek, Gl. kgl. S. 3466 8°, f° 37r). Jednak kobieta-ptak jest tylko bajecznym stworzeniem, podczas gdy kobieta-ryba wydaje się wcielać konkretne zaburzenie.

Oprócz szerokiego wykorzystania tego tematu w bestiariuszach ikonografia dysponuje innymi wariantami motywu. Naga kobieta siedząca na rybie przybiera dość efektowną postawę, ponieważ nad jej stereotypowym wyglądem hybrydy-monstrum dominuje jej

„monstrualna postawa” rozwiązłej i prowokującej kobiety (il. 7). Co się natomiast tyczy brodatej Syreny-ptaka, jej „monstrualność” została podkreślona nie przez hybrydację, ale poprzez dołożenie innej cielesnej nieprawidłowości – brody, przekształcając ją tym samym w typ męski (il. 8). Za sprawą tej modyfikacji dwóch gatunków model syrena-

kobieta dołączył do modelu syrena-mężczyzna, co potwierdzają przykłady zachowane w sztuce zachodniej od wieku XII (Reims, opactwo świętego Remigiusza, kapituła, gło- wice bliźniaczych kolumn, c. 1140; Loches, k. Saint-Ours, portyk, głowica, 1160–1168). Zestawiona często z innymi mitycznymi żeńskimi monstrami (gorgony, harpie),

Syre-
na jest nieprzerwanie przedmiotem alegorycznych interpretacji. Według analizy porównawczej tekstowych i obrazowych przekładów ta dwuznaczna istota mogła nosić cechy albo pozytywne, albo negatywne (Roux, 2009, s. 228). Stając się symbolem występku, wcielała wizerunek kobiet stygmatyzowanych przez społeczeństwo, jej przykład służył potępieniu postawy obłudnych małżonek i wesółych wdów (Leclercq-Marx, 1997).

Dualizm Meluzyny nie może być również pominięty milczeniem w tej analizie dwudzielnych ciał (Lecouteux, 1982; Clier-Colombani, 1991). Jej węzowata natura jest w istocie zbliżona do typu „między-dwoma” (Bibliothèque de l’Arsenal 3353, f° 130), a jej cielesność przywodzi, co więcej, na myśl pewną patologię, do której powrócimy poniżej. Jako jeden z odziedziczonych dawnych mitów, jej przedstawienie zostało szeroko rozpowszechnione w średniowieczu, dzięki opowieściom czyniącym z niej bohaterkę (Roach, 1982; Maddox, Sturm-Maddox, 1996). Ilustracje stworzonej wokół niej legendy utwierdzają jej typ ikoniczny: pół-kobieta/pół-wąż, w oparciu o opis Herodota, według którego „górną część ciała aż do pachwiny była ciałem młodej kobiety, ale dolna część od pachwiny straszny widokiem węża” (il. 11) (Walter, 2004, s. 91; Guéron, 2018, s. 226). Warto zanotować, że ten schrystianizowany motyw został podjęty w ikonografii świętych Kościoła, na przykład w przedstawieniach świętej Reginy z Alezji i świętej Weroniki (znanej w Normandii pod imieniem Venise, Venisse lub Venice) (Lelu, 1992, s. 1–12; Clier-Colombani, 1995, s. 39–52).

W końcu typ gada i owa ciemna strona Meluzyny upodabniają ją także do Lilith (il. 12), demona-kobiety w tradycji judaistycznej (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 598, f° 2r) (Clier-Colombani, 1991, s. 201–203). Nawet jeśli pochodzenie owych hybrydacji implikuje poniekąd dawną wizję bóstw teriomorficznych, inne przedstawienia noszą w swoim ciele odmienne dziwności.

3.2. Imago «per excessum»

Między człowiekiem a zwierzęciem, co się tyczy cielesnego wyglądu, między dobrem i złem w ujęciu moralnym, mityczna postać *femme-sauvage* (dosłownie dzikiej kobiety)

również powinna być tu wspomniana. O ile jej nagie ciało posiada ludzki wygląd, o tyle jest ono w całości pokryte sierścią jedynie odsłaniająca twarz, piersi, ręce, stopy i niekiedy kolana. Należy jednak być uważnym podczas analizy treściowej, by nie pomylić typów ikonograficznych. *Femme-sauvage* – dzika kobieta różni się od owłosionej (z łac. *villosa*, pokryta kudłatymi włosami, sierścią) i od brodatej kobiety (przykład legendy o świętej Wilgefortis), zważywszy na fakt, że dwie ostatnie zawdzięczają swoje przesadne owłosienie realnym zaburzeniom (Guéron, 2018, s. 233). Wprowadzona do świeckiej ikonografii, szczególnie rozpowszechniona w folklorze, jest wcieleniem społecznej marginalności i niepojętej seksualności, wplątuje się w średniowieczne realia powiązane ze scenami zaczerpniętymi z mitologii (BnF, Latin 1173, f° 41v) (Belkin, 1990).

Przedstawienia dzikiej kobiety cieszyły się prawdziwą popularnością w wieku XV, wpisując się w symbolikę odmienną od tej, o której powyżej mowa. *Femme-sauvage* utożsamia się z płodnością natury (New York, Morgan Library, M.1004 f° 90r); partnerka dzikiego mężczyzny – *homme-sauvage* jest często obrazowana jako karmiąca (zob. Martin Schongauer, drzeworyt XV w.; Petit Palais, musée des Beaux-Arts de Paris). Niemniej jednak drzeworyt z roku 1460, przypisany Mistrzowi E.S., przedstawiający *femme-sauvage* z jednorozcem, prezentuje dwuznaczne treści (Monachium, Staatliche Graphische Sammlung). Jednorozec jest w istocie interpretowany nie tylko jako symbol czystości, ale również jako znak Chrystusa; nawet jeśli nie zawsze tak go postrzegano, była to jego rola najczęstsza.

Jeśli chodzi o motyw owłosionej, czy raczej długowłosej kobiety, odpowiada on religijnym obrazom w przedstawieniach kilku świętych, o których wypada wspomnieć. Prowansalska legenda stworzyła wyobrażenie Marii-Magdaleny, dzikiej pustelniczki porównywanej z Egipcjanką, będącej według Emile'a Mâle'a źródłem wspaniałej inspiracji dla artystów, od XII aż do XVII wieku (Mâle, 1988, s. 68). Jej wygląd różni się w rzeczywistości od typu *femme-sauvage* zarówno w układzie elementów ikonograficznych, jak i w samym aspekcie wyobrażonej postaci; długie włosy spływają wzdłuż ramion i zakrywają ciało, odsłaniając twarz, ręce i stopy (Deremble, 1992). Nie chodzi tu jednak o zobrazowanie podwójnej natury, ale prawdopodobnie o symboliczne przedstawienie stanu ascetki i pokutnicy, co wynika z syntezy ikonograficznej postaci Magdaleny rozpowszechnionej w sztuce. Dotyczy to również ilustracji sceny przedstawiającej świętą Agnieszkę, według tego samego modelu, w opowieściach hagiograficznych (il. 13). Wynika z tego, że podobny schemat obrazowy znajduje zastosowanie w różnych kontekstach narracyjnych (BnF, Latin 10483, f° 135v; święta Maria-Magdalena, obraz tablicowy, XIII w., inv. 8466, Florencja, Galeria delle'Accademia) i tylko wnikliwa analiza, tekstowa i/lub ikonograficzna może wyjaśnić treść. Należy również zauważyć, że z końcem średniowiecza motyw *femme-sauvage* nakłada się na motyw Marii-Magdaleny, czego dowodem jest XV-wieczna rzeźba pochodząca z pracowni Tilmana Riemenschneidera (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, MA 4094).

3.3. Imago «per defectum»

W średniowiecznym postrzeganiu monstrum jest kojarzone ze zniekształceniem, ponieważ nie odpowiada ani boskiej, ani społecznej normie (Thénard-Duvivier, 2012, s. 247). Istota zwana wynaturzoną, z powodu jej fizycznych nieprawidłowości, staje się w powszechnym mniemaniu potworem, którego brzydota jest oznaką występku, a on

sam zwiastunem nieszczęścia (Kay, Rubin, 1994). Dlatego taka istota staje się obiektem społecznego napiętnowania, ale równocześnie wzbudza pewną ciekawość, prowadzącą chociażby do stworzenia fantastycznych przedstawień w dekoracji romańskich głowic kolumnowych, modylionów i miniatur. Spróbujmy zatem wysledzić kilka typów niedoskonałości anatomicznej przeobrażonych w sztuce.

Układ połączonych bliźniąt – dwóch istot zrosniętych jedną częścią ich ciała, badany od czasów Hipokratesa, był przedmiotem zabobonów od wczesnego średniowiecza. Wierzano bowiem, że ich narodziny były wynikiem nieczystego poczęcia lub fatalnego zdarzenia, które wywołało ciężowy uraz (Resnick, 2013). W okresie XII i XIII wieku wykształciła się natomiast swoistego rodzaju egzegeza monstrialności, dzięki której

„podwójne monstrum” było od tego czasu uważane za kuriozum natury i w środowisku uczonych nie przypisywano mu żadnych profetycznych cech (Roux, 2008, s. 78). Chrześcijańskie źródła ikonograficzne ilustrują tę właśnie nieprawidłowość, odsyłając nas do bizantyńskiego świata wieku X (Pentogalos, Lascaratos, 1984). Jedno z najstarszych przedstawień zrosniętych bliźniąt znajduje się na miniaturze w rękopisie Kronik Skylitzësa (Grabar, 1979, fig. 160).

Mówiąc o lacińskim Zachodzie, mamy przede wszystkim na uwadze dekoracje architektoniczne, oferujące bogaty repertuar fantastycznych stworzeń, poczynając od okresu romańskiego. Weźmy za przykład pod uwagę dwa wyobrażenia kobiet na jednym z modylionów w opactwie Notre-Dame d'Arthous. Wydają się one doskonale dopasowywać do motywu pary symbolicznych bliźniaczek (il. 14); ilustrujące pożądanie, ciała dwóch kobiet są splecione żmijami – zwyczajowym symbolem demona – pożerającymi ich piersi. Inaczej rzecz się ma ze sceną na XV-wiecznej miniaturze, gdzie wyraźnie widzimy zrosnięte bliźniaczki (il. 15). Jednak przedstawienia deformacji (kalectwa) zbliżone do rzeczywistości zaczynają się rozpowszechniać dopiero około roku 1490, co potwierdzają, wśród wielu innych figuracji, drzeworyty pochodzące z norymberskiego *Liber chronica-rum* i z dzieła Sebastiana Brandta (il. 16–18) (Gould, Pyle, 1896, s. 156).

Oprócz pary połączonych kobiet wyobrażenia typu kobieta-ryba i kobieta-wąż są równie przejmujące, jak te przedstawiające brodatą kobietę (zob. święta Wilgefortis, drzeworyt, Hans Burgkmair Starszy, Augsburg 1507) i hermafrodytę (il. 19), ponieważ pozostają bezpośrednim nawiązaniem do wynaturzonej kobiecości. Ponadto obraz kobiety-ryby/węża przywodzi na myśl prawdziwą genetycznie uwarunkowaną chorobę, ichtiozę, a to przez podobieństwo do rybiej łuski powstałej w wyniku łuszczenia się skóry; w przypadku zwanym „arlekinem” powoduje ona poważne upośledzenie. Niemniej jednak większość zobrazowanych chorób przybiera w średniowiecznej wyobraźni symboliczny charakter (zob. miniatura w alchemicznym traktacie ms. lat. XV w., zb. Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Guédron, 2018, s. 113).

Dopiero pod koniec XV stulecia i w wieku XVI pojawiają się księgi opisujące oraz przedstawiające na rycinach wszystkie zwyrodnienia, przywodzące na myśl wyobrażenie potworności. Ilustracje anatomicznych kuriozów stanowiły integralną część prac Jacoba Lochera, Ambroise'a Paré'a, a następnie XVII-wiecznego dzieła Fortunia Licetiego. Jak świadczą zachowane dokumenty, które tutaj cytujemy, od tego właśnie czasu zaczęto się interesować, w sposób bardziej naukowy i metodyczny, różnymi zewnętrznymi zaburzeniami, biorąc pod uwagę medycynę empiryczną.

Podsumowanie

Prezentyfikacja „monstrualności” kobiety, w sensie jej uobecnienia w średniowiecznym wyobrażeniu, spowodowała powstanie pokaźnego zbioru stworzeń należących do dwóch głównych typów: istot fantastycznych i istot „wbrew naturze”. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z obrazami wynikającymi z kreatywności artysty (twórcy) i z tymi, które były inspirowane legendarnymi opowieściami. Podczas gdy w drugim przypadku chodzi o wynaturzone obrazy nawiązujące do realiów dotkniętych przez określone zaburzenia.

Przedstawienia monstrów są uwarunkowane w sztuce romańskiej przestrzenią, do której zostały przypisane według obowiązującej wczesnośredniowiecznej zasady *horror vacui*. Jest to rodzaj gry elementami tworzącymi daną scenę w zależności od narzuconego planu obrazowego. W ten sposób figuracja zostaje ściśle powiązana z wyznaczonymi jej ramami i rozmieszczona z troską o wypełnienie całej przypisanej jej powierzchni, gdzie formy ornamentalne oddziałują bezpośrednio na układ anatomiczny wyobrażonych postaci. Z tego też powodu niektóre części ciała zanikają, są nadzwyczaj rozwinięte lub zdeformowane (Baltrušaitis, 1931). Od XI wieku dekoracja architektoniczna, zwłaszcza figuralne modyliony i głowice, prezentują wspaniały repertuar dziwaczności w stylizowanych lub zniekształconych wyobrażeniach kobiet noszących symboliczne cechy.

Z kolei w klasycznym okresie średniowiecza obserwuje się raczej zainteresowanie antycznymi tekstami, stanowiącymi ważne źródło inspiracji tak samo w literaturze, jak i w ikonografii, między XII/XIII a XIV wiekiem. Średniowieczne opowieści były nośnikiem wiedzy o egzotycznym świecie (syreny) oraz alchemicznym symbolizmie (hermafrodyta). Fantastyczne istoty (hybrydy, przeistoczone stworzenia) powstałe z inspiracji mitologią i legendami zostały wtenczas wprowadzone do wyobraźni łacińskiego świata. Sztuka figuratywna obfitowała w kobiece hybrydacje różnych gatunków, służące do zwizualizowania określonych poglądów, jak ten traktujący o rozłamie między anielską i diaboliczną cielesnością. Koncepcja diabolicznego ciała, mocno zakorzeniona w chrześcijańskiej duchowości i teologii, doprowadziła do swoistej mizoginii, gmatwając ciało i diabła w relacjach seksualnych między kobietą i wcielonym demonem, nie ukrywając bezwstydnosci i okrucieństwa scen przedstawionych za pośrednictwem tekstów i obrazów. Ta pogarda w stosunku do kobiet związana z polowaniem na czarownice łączyła się z diabolicznymi historiami opowydwanymi w *exemplach*, wymyślonymi przez eklezjastyczną kulturę, a rozpowszechnianymi przez gorliwych kaznodziejów w całej Europie. Ciało kobiety porównywane do zgnilizny, mizoginia stała się pewnego rodzaju społecznym zwyczajem, którego teoretyczne uzasadnienie opierało się na medyczno-naukowym i teologicznym dyskursie (Nabert, 1996; Closson, 2003; Stephens, 2005). To w tej zbiorowej atmosferze, o stygmatyzujących i patriarchalnych cechach, została sformułowana stereotypowa ikonografia implikująca wizerunki demona-kobiety, sięgająca do charakterystycznych motywów tekstowych (il. 20).

Narodziny wynaturzonej istoty zawsze były uważane za nadzwyczajne zdarzenie w dwojakim jego sensie, przez skojarzenie z monstrem (dramatyczna patologia) lub z cudem (istota hybrydowa) – zob. narodziny potwornego dziecka (il. 21). Dopiero pod koniec XV wieku można mówić o obfitości przedstawień zdeformowanych istot, monstrów powstałych z boskiego gniewu, ale strona biologiczna zaczynała już wtenczas wzbudzać coraz szerszą naukową ciekawość. W następnym wieku ilustracje różnych fizycznych

zniekształceń, zaczynając od tego, co nieprawdopodobne (wyobrażeniowe), kierując się w stronę naukowej wiedzy, rozpowszechniają się niemal wszędzie za pośrednictwem drukowanych traktatów spadkobierców Arystotelesa i Pliniusza, którymi byli Lycosthenes, Boaistuau i Paré (zob. Bates, 2005).

Anna M. Migdał

Autorka jest adiunktem na Wydziale Nauk Społecznych i Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu (doktorat na Uniwersytecie Lumière Lyon II – Maison de l'Orient de la Méditerranée po odbytych studiach w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego), stypendystką École française i Académie de France w Rzymie, historykiem sztuki, specjalistką w zakresie historii, estetyki oraz teorii sztuki europejskiej od czasów najdawniejszych do współczesności, ze szczególnym uwzględnieniem antropologii obrazu i ikonografii od V do XVI wieku

A Distorted Image of Woman – between Superstitions and Reality. Some Remarks on the Images Transformed into Monsters in Medieval Iconography

Abstract

The plentiful literature and the iconography devoted to the subject of incredible creatures, known from Antiquity, widespread during the Middle Ages and up to the modern period, often refer to a female human being transformed into, based on different interpretations, a creature with animalistic characteristics recognized as "monster". In this context the disposition to "re-present", resulting from the ability to create new images inspired by the unusual, is closely related to the indirect thought process of which imagination, as an intermediary between the sensual experience and the image projected by mind, is an intrinsic element. In consequence the dissimilarity results in distortion of the image, including the depictions which stigmatize the image of a woman, which alienate this image through mystifying reality – in particular, the nature of the phenomenon, un-investigated, obscured or hidden, in medieval society, pathological conditions.

Keywords: image, imaginary, imagery, hybrid, hybridization, woman, feminine, femininity, female, monster, monstrosity, metamorphosis, anomaly

Sources historiques/ Źródła historyczne

- Jacob Locher (1499). *Carmen heroicum de partu monstriifero*. Ingolstadt: Johann Kachelofen.
 Conrad Lycosthenes (1552). *Julii Obsequentis prodigiorum liber*, Lyon; Idem (1557). *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon*.
 Pierre Boaistuau (1561). *Histoires prodigienses*.
 Ambroise Paré (1573). *Deux livres de chirurgie*. Paris: André Wechel.
 Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*. Paris: 1573. Éd. (1971) J. Céard (red.). Genève: Droz;
 Martinus Weinrichius (1595). *De ortu monstrorum commentarius*. 18 verso, in-8. Breslau. Fortunio Liceti (Fortunius Licetus) (1634). *De monstrorum caussis, natura et differentiis libri duo*. Patavii: Apud Paulum Frambottum (traduction française 1708), 5, 7, in-4°.

Monstrorum historia, par Ulisse Aldrovandi (texte), Jean-Baptiste Coriolan (gravures) (Bononiae: Nicolai Tebaldini, 1642), Paris. Bibliothèque du Musée de l'Homme. Réserve A 200 304.

- L. Lémery (1762). *Premier mémoire sur les monstres*, [w:] Bibliothèque choisie de médecine, tirée des ouvrages, périodiques..., Paris: éd. François Planque.
- Geoffroy Saint-Hilaire (1838). *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*. T. 2. Bruxelles: Société Encyclopédique des Sciences Médicales.
- Œuvres complètes d'Horace* (1834). J.-B. Monfalcon. Paris-Lyon: Édition polyglotte.
- Hésiode, *Théogonie. La naissance des dieux*. Trad. (1993) A. Bonnafé. *Précédé d'un essai de Jean-Pierre Vernant*. Paris: Rivages.
- Aristote, *Physique*. Trad. (1999) A. Stevens. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*. Édition et trad. (2013) S. Schmitt. Paris: Éditions Gallimard.

Bibliographie / Bibliografia

- Ambrose, K. (2013). *The Marvelous and the Monstrous in the Sculpture of Twelfth-Century Europe*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Ancet, P. (2006). *Phénoménologie des corps monstrueux*. Paris: Presses universitaires de France.
- Anzaldi, A., Izzi, M. (1995). *Histoire illustrée universelle de l'imaginaire*. Rome: Gremese International.
- Aubert, J.-M. (1960). *Moyen Âge et culture antique*. Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 2, 250–264.
- Baltrušaitis, J. (1931). *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. Paris: E. Leroux-Collège de France.
- Baltrušaitis, J. (1955). *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: Armand Colin. Rééd. (1981), Paris: Flammarion, «dées et Recherches».
- Baltrušaitis, J. (1960). *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*. Paris: Armand Colin.
- Bataille, G. (1970). *Œuvres complètes. Premiers Écrits. 1922–1940*. Paris: Gallimard.
- Bates, A.-W. (2005). *Emblematic Monsters: Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi.
- Beaune, J.-C., et al. (2004). *La vie et la mort des monstres*. Seyssel: Champ Vallon.
- Belkin, A. (1990). *La Mort du Centaure. A propos de la miniature 41v du Livre d'Heures de Charles d'Angoulême*. *Artibus et Historiae*, 11/21, 31–38.
- Bertolucci-Pizzorusso, V. (1975) (ed.). *Marco Polo, Milione. Versione toscana del trecento*. Milano: Adelphi.
- Bertrand, R., Carol, A. (2005). *Le «monstr» humain, imaginaire et société*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.
- Bildhauer, B., Mills, R. (2003). *The Monstrous Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bovey, A. (2002). *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bovey, A. (2002). *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*. London: British Library.
- Brouquet, S. (2009). *La vie des femmes au moyen âge*. Rennes: Édition Ouest-France.
- Caiozzo, A., Demartini, A.-É. (2008). *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*. Paris: Créaphis.
- Canguilhem, G. (1962). *La monstruosité et le monstrueux*. *Diogenes*, 40, 29–41.
- Canguilhem, G. (1965). *La connaissance de la vie*. Paris: Vrin.
- Carlino, A. (1999). *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*. Chicago: University of Chicago Press.
- Carlino, A., Jeanneret, M., et al. (2009). *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie (XVI^e et XVII^e siècles)*. Genève: Droz.
- Céard, J. (1977: 2^e éd. 1996). *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*. Genève: Librairie Droz.
- Clier-Colombani, F. (1991). *La Fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles*. Paris, Le Léopard d'or.

- Clier-Colombani, F. (1995). *Mélusine christianisée: sainte Venise et sainte Mélusie*. Bulletin de la Société de mythologie française, 177, 39–52.
- Closson, M. (2003). *L'invention d'une «littérature de la peur»: le temps de la chasse aux sorcières*, [w:] M. Bertaud (red.). *Travaux de littérature. Les Grandes peurs. 1. Diable, fléaux, ect., vol. XVI* (s. 47–96). Genève: Droz.
- Courtine J.-J., Vigarello, G., et al. (2005). *Histoire du corps, vol. 1: De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Seuil.
- Cruse, M. (2011). *Illuminating the Roman d'Alexandre: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264. The Manuscript as Monument*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Débidour, V.-H. (1961). *Le Bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*. Paris: Arthaud.
- Dechambre, A. (1875). *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*. T. IX. Paris: G. Masson, P. Asselin.
- Delaunay, P. (1935). *La vie médicale aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Éditions Hippocrate.
- Deluz, Ch. (2000). *Jean De Mandeville, Le Livre des merveilles du monde, édition critique*. Paris, Éditions du CNRS.
- Deremble, C. (1992). *Les premiers cycles d'anges consacrés à Marie Madeleine*. Mélanges de l'École française de Rome, 104/1, 187–208.
- Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. (2002). *Le bestiaire médiéval, dictionnaire historique et bibliographique*. Paris: Le Léopard d'or.
- Durand, G. (1960, éd. 1963). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Ferlampin-Acher, Ch., (2004), (éd.). *Roman d'Alexandre en prose (British Library, Royal 15. E. VI, f^o 2 v^o–24 v^o)*. Genève: Librairie Droz.
- Fossier, R., Vauchez, A. (2005). *Histoire du Moyen Âge, (X^e–XI^e siècles)*. T. II. Bruxelles: Édition Complexe.
- Fossier, R., Vauchez, A. (2005). *Histoire du Moyen Âge, (XII^e–XIII^e siècles)* T. III. Bruxelles: Édition Complexe.
- Foucart, J. (2010). *Monstruosité et transversalité: Figures contemporaines du monstrueux*. Pensée Plurielle, 23, 45–61.
- Foucault, M. (1999). *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974–1975*. Coll. «Hautes Études». Paris: Gallimard – Le Seuil.
- Friedman, J.-B. (1981). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press.
- Gadrat, Ch. (2005). *Une image de l'Orient au XIV^e siècle: Les Mirabilia descripta de Jordan Catala de Sévérac*. Paris: École des Chartes.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire illustré latin français*. Paris: Librairie Hachette.
- Gevaert, B., Laes, Ch. (2013). *What's in a Monster? Pliny the Elder, Teratology and Bodily Disability*, [w:] Ch. Laes, Ch.-F. Goodey, M.-L. Rose (red.). *Disabilities in Roman Antiquity: Disparate Bodies a Capite Ad Calcem* (s. 211–230). Leiden–Boston: Brill.
- Giorgi, P., Pasini, G.-F. (1992). *Anothomia di Mondino de'Liuzzi da Bologna, XIV secolo*. Bologna: Istituto per la Storia dell'Università di Bologna.
- Godelier, M. (2015). *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*. Paris: CNRS.
- Gorgievski, S. (2016). *Voyages outremer, à nuls autres pareils? Mers et fleuves d'Orient dans le programme iconographique du manuscrit Royal 19 D I (1333–1340)*. Babel, 33, 263–300.
- Gould, G.-M., Pyle, W.-L. (1896). *Anomalies and Curiosities of Medicine*. Philadelphia: W. B. Saunders.
- Grabar, A., Manóusakas, M.-I. (1979). *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*. Venise: Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise.
- Guéron, M., et al. (2011). *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*. Paris: Hazan.
- Guéron, M., et al. (2018). *Comment regarder les monstres et les créatures fantastiques*. Paris: Hazan.

- Harent, S., Guédron, M., (2009–2010). *Beautés monstres: curiosités, prodiges et phénomènes*. Nan- cy: Musée des Beaux-Arts.
- Jones, P.-M. (1998). *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*. London: British Library.
- Kappler, C.-C. (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*. Paris: Payot.
- Kay, S., Rubin, M. (1994). *Framing Medieval Bodies*. Manchester: Manchester University Press.
- Lacan, J. (1953). *Le symbolique, l'imaginaire et le réel*. Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse, 1, 1953, 413–430.
- Lascault, G. (1973). *Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique*. Paris: Klincksieck.
- Leclercq-Marx, J. (1997). *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*. Bruxelles: Académie royale de Belgique.
- Lecouteux, C. (1982). *Mélines et le Chevalier au Cygne*. Préface de Jacques Le Goff. Paris: Payot.
- Lecouteux, C. (1993). *Les monstres dans la pensée médiévale européenne. Essai de présentation*. Paris: Univers. Paris – Sorbonne.
- Lelu, J.-P. (1992). *Sainte Mélusine Reine*. *Bulletin de la Société de mythologie française* 164, 1–12.
- Lindquist, S., Mittman, A.-S. (2018). *Medieval Monsters: Terrors, Aliens, Wonders*. New York: Morgan Library & Museum.
- L'Hermite-Leclercq, P. (1998). *Les femmes dans la vie religieuses au Moyen Âge. Un bref bilan historiographique*, [w:] Christiane Klapisch-Zuber (red.). *Georges Duby et l'histoire des femmes* (s. 201–216). Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- Maclean, I. (2006). *Le Monde et les hommes: selon les médecins de la Renaissance*. Paris: CNRS éditions.
- Maddox, D., Sturm-Maddox, S. et al. (1996). *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Athens: University of Georgia Press.
- Mâle, É. (1988). *Les saints compagnons du Christ*. Paris: Beauchesne.
- Mandressi, R. (2003). *Le Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*. Paris: Seuil, «L'Univers historique».
- Martin, E. (2002). *Histoire des monstres de l'Antiquité jusqu'à nos jours* [1880]. Grenoble: Jérôme Millon.
- Ménard, P. et al. (2001–2009). *Marco Polo, Le Devisement du monde*, 6 vols. Genève: Droz.
- Nabert, N. et al. (1996). *Le Mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Âge*. Paris: Beauchesne.
- Nouailles, B. (2017). *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*. Paris: Classiques Garnier.
- Pastoureau, M. (2002). *L'animal*, [w:] J. Dalarun (red.), *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits en- luminés des bibliothèques de France* (s. 64–105). Paris: Arthème Fayard.
- Pastoureau, M. (2011). *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil.
- Paturet, J.-B. (2003). *Méditations sur la Théogonie d'Hésiode*. *Topique*, 84, 103–124.
- Pentogalos, G.E., Lascaratos, J.G. (1984). *A Surgical Operation Performed on Siamese Twins during the Tenth Century in Byzantium*. *Bulletin of the History of Medicine*, 58, 99–102.
- Polet, J.-C. et al. (1993). *Patrimoine Littéraire Européen*. T. 4a.: *Le Moyen âge, de l'Oural à l'Atlantique: littératures d'Europe orientale: anthologie en langue française*. Bruxelles: De Boeck.
- Rebold Benton, J. (1992). *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. New York: Abbeville Press.
- Resnick, I.-M. (2013). *Conjoined twins, medieval biology, and evolving reflection on individual identity*. *Viator*, 44, 343–368.
- Roach, E. (1982). *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan par Coudrette*, édition critique. Paris: Klincksieck.
- Roux, B. (2009). *Mondes en miniatures: l'iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini*. Genève: Librairie Droz.
- Roux, O. (2008). *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*. Paris: CNRS éditions.

- Ruatta, S.-A. (2008). *Approche sémantique et juridique du monstre chez les auteurs latins*, [w:] A. Ca- iazzo, A.-É. Demartini (red.). *Monstre et imaginaire social. Approches historiques* (s. 113–133). Paris: Créaphis.
- Sariols Persson, D. (2016). *Des bestiaires aux monstres: figures de l'altérité au XX^e siècle* Paris: L'Harmattan.
- Saxl, F. (1942). *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages. Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 5, 82–137.
- Schwalbe, E. (1906). *Die Morphologie Der Missbildungen Des Menschen Und Der Tiere*. Jena: G. Fischer.
- Seeböhm Désautels, A. (1995). *Apocalypse, Ars Moriendi, Médicines Traktate, Tugend- und Lasterlehren: Die erbaulich-didaktische Sammelhandschrift London, Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. 49*. Munich: H. Lengenfelder.
- Simke, R. (2015). *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau.
- Stephens, W. (2005). *Anatomie et physiologie du corps diabolique: la connaissance du surhumain aux XV^e, XVI^e, et XVII^e siècles*, [w:] A. Perifano, F. La Brasca (red.). *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*. Vol. 2: *Au XVI^e siècle* (s. 49–58). Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- Stiker, H.-J. (1999). *A History of Disability*. Paris: Édition Dunod, 1997; English translation, The University of Michigan Press.
- Stiker, H.-J. (2006). *Les fables peintes du corps abîmé: Les images de l'infirmité du XVI^e au XX^e siècle*. Paris: Le Cerf.
- Strauss Clay, J. (1993). *The Generation of Monsters in Hesiod. Classical Philology*, 88/2, 105–116.
- Thénard-Duvivier, F. (2012). *Images sculptées au seuil des cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIII^e–XIV^e siècles)*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Thomasset, C. (1982). *Une vision du monde à la fin du XIII^e siècle: Commentaire du dialogue de Placides et Timéo*. Genève: Librairie Droz.
- Ubrizsy-Savoia, A. (2000). *L'essor de la science médicale*, [w:] T. Klaniczay, E. Kushner, P. Chavy (red.). *L'époque de la Renaissance: 1400–1600. Tome IV, Crises et essors nouveaux, 1560–1610* (s. 359–374). Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- Verdon, J. (1999). *La femme au Moyen Âge*. Paris: Gisserot.
- Verner, L. (2005). *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages*. New York: Routledge.
- Veyne, P. (1981). *Entre le mythe et l'histoire. Diogène*, 113, 3–33.
- Viallon-Schoneveld, M. (2006). *Le théâtre anatomique de Padoue comme instrument pédagogique*, [w:] J.-C. Colbus, B. Hébert (red.). *Les outils de la connaissance. Enseignement et formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715* (s. 255–270). Saint-Étienne: Presses de l'Université de Saint-Étienne.
- Vincensini, J.-J. (1996). *Pensée mythique et narrations médiévales*. Paris: Champion. Visage, B. (1978). *Chercher le monstre*. Paris: Hachette.
- Wallis, F. (2010). *Medieval Medicine: A Reader*. Toronto: University of Toronto Press.
- Walter, Ph. (2004). *Galaad, le pommier et le Graal*. Paris: Imago.
- Wickersheimer, E. (1979). *Dictionnaire biographique des médecins en France au moyen âge*. Nouvelle édition sous la direction de Guy Beaujouan. Supplément par Danielle Jacquart, t. II. Genève: Droz.
- Williams, D. (1996). *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Montreal: McGill – Queen's University Press.
- Wittkower, R. (1942). *Marvels of the East: A Study in the History of Monsters*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 159–197.
- Wolf, É. (1948). *La science des monstres*. Paris: Gallimard.
- Zucker, A. (2004), (éd.). *Physiologos: Le bestiaire des bestiaires*. Grenoble: Jérôme Millon.

Sources iconographiques / Materiały ikonograficzne

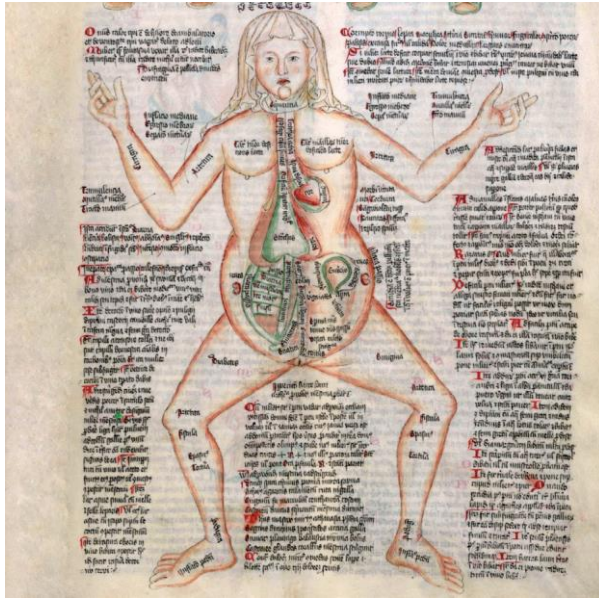


Fig. 1. Anatomie de femme enceinte ("Wellcome Apocalypse"),
 Allemagne, c. 1420: Londres, Wellcome Library, MS. 49, fol. 38r.
 Ilustracja 1. Rysunek anatomiczny ciężarnej kobiety, ok. 1420



Fig. 2. Alexandre rencontre des femmes vivant dans l'eau, XIV^e siècle;
 Londres, British Library, Royal 19 D I, f. 29v.
 Ilustracja 2. Aleksander spotyka kobiety żyjące w wodzie, XIV w.



Fig. 3. Hybride, (Horace, 'Ars Poetica'), Allemagne 3^e quart du XII^e siècle: Londres, British Library, Royal 15 B VII, f. 3v. Fig. 4. *Les Méraucolies de Jehan Dupin sur les condicions de ce monde*, (Jean Dupin, moine de Vaucelles, auteur du texte), 1401-1500: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-5099, 24v. Fig. 5. *Arachné* ('Ovide Moralisé'), Paris c. 1330: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 5069, fol.

Ilustracje 3–5. Przedstawienie hybrydowych postaci zwierzęco-ludzkich

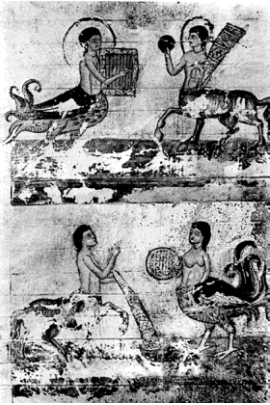


Fig. 6. *Physiologus* de Smyrne: XI^e s. Fig. 7. Sirène, sarcophage d'Adeloch, c. 1130: Strasbourg, église Saint-Thomas. Fig. 8. Sirène-oiseau à tête barbue: église Saint-Pierre à Aulnay.

Ilustracje 6–8. Syreny



Fig. 9. *Livre de la Vigne nostre Seigneur*, France c. 1450-1470: Bodleian Library, MS. Douce 134, fol. 42v. Fig. 10. Sirènes, (Vincent de Beauvais, 'Speculum Historiale'), Ghent c. 1475: Getty, Ms. Ludwig XIII 5, V1, fol. 68v.

Ilustracje 9–10. Syreny



Fig. 11. *Le bain de Mélusine*, Allemagne, 1486: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 4028, fol. 50r. Fig. 12. *Lilith et Ève*, in *Breviarium ad usum fratrum Predicatorum*, ("Bréviaire de Belleville"), France, 1323-1326: Paris, BnF, ms. Latin 10483, fol. 7r.
 Ilustracja 11. Meluzyna w kąpiel. Ilustracja 12. Lilith i Ewa



Fig. 13. Maître du roman de Fauvel, *Sainte Agnès vêtue par l'ange*, XIV^e s.: Paris, BnF, cote Français 183 fol. 109v.
 Ilustracja 13. Święta Agnieszka ubierana przez anioła, XIV w.



Fig. 14. Modillon, l'abbaye d'Arthous, XII^e siècle.

Fig. 15. Vincent de Beauvais, *Le Miroir historial*, trad. de Jehan du Vignay (1455): Paris, BnF, cote Français 311 fol. 25r.

Ilustracja 14. Modylion z przedstawieniem dwóch bliźniaczych postaci, XII w.
Ilustracja 15. Miniatura z wyobrażeniem dwóch żeńskich bliźniaczych postaci, 1455



Fig. 16. La chronique de Nuremberg de Hartmann Schedel, 1493.

Fig. 17. Une gravure avec poème de Sébastian Brandt, 1511.

Ilustracja 16. Ilustracja z *Kroniki Norymberskiej Hartmanna Schledela*, 1493.

Ilustracja 17. Drzeworyt z poematu Sebastiana Brandta, 1511

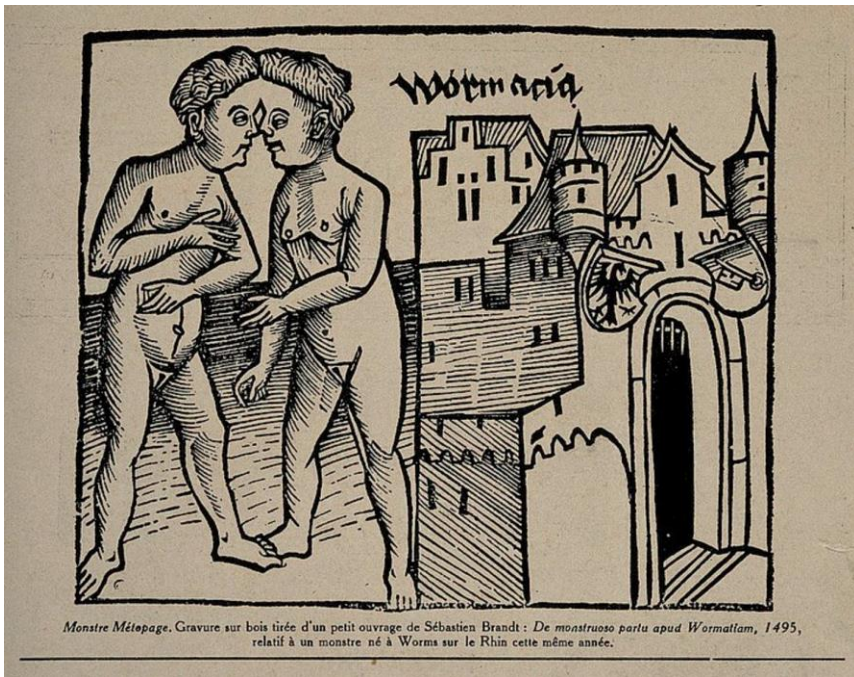


Fig. 18. Une gravure tirée d'un ouvrage de Sébastien Brandt, 1495.
 Ilustracja 18. Drzeworyt pochodzący z dzieła Sebastiana Brandta, 1495



Fig. 19. 'Das Buch des Ritters Herr Hannsen von Monte Villa'; Bayerische Staatsbibliothek, [2 Inc.c.a. 1083], Augsburg 1481.07.18.
 Ilustracja 19. Przedstawienie dwuplciowych postaci – Hermafrodyty



Fig. 20. Poggio Bracciolini, *Monstre marin dalmate*, dans une copie du «Miroir du Monde», France, avant 1463: Bodleian Library, MS. Douce 337, fol. 85r.

Ilustracja 20. Przedstawienie dalmatyńskiego morskiego potwora



Fig. 21. Maître de Boucicaut, *Trésor des histoires*, Paris, c. 1415 (?); Paris, Arsenal, manuscrit 5077, fol. 341.

Ilustracja 21. Narodziny połączonych bliźniąt

Iwona Bugajska-Bigos

Akademia Nauk

Stosowanych w Nowym

Sączu

Nowe media i wyzwania w arteterapii przez sztuki plastyczne

Wprowadzenie

Arteterapia w Polsce definiowana jest często w ujęciu szerokim, uwzględniającym terapeutyczne, rozwojowe oddziaływania za pomocą różnorodnych dziedzin sztuki, co łączy się z funkcjonującym na świecie określeniem tzw. expressive therapies. Hollimon (2020)¹ ujmuje celnie istotę wsparcia w depresji, niepokoju, wychodzenia z traumy za pomocą nowoczesnych form terapii. W doświadczanej sytuacji, gdy trudne staje się mówienie o swych przeżyciach, expressive therapy (terapia ekspresywna) za pomocą pisania, sztuk plastycznych, muzyki, dramy czy tańca może mieć skuteczne, pozytywne oddziaływanie. Pojawiające się powyższe określenie jest w dużej mierze łączne z szeroką definicją

„arteterapii”. Zdaniem Józefowskiego (2012) pojęcie „arteterapii” stosuje się zbyt obszernie, mówiąc w jej obrębie także o ergoterapii, esteterapii, chromoterapii, poezjoterapii itd. Autor krytycznie odnosi się również do włączania do arteterapii terapii zajęciowej i sprzeciwia się terminowi „plastykoterapia”, co sprowadza oddziaływanie terapeutyczne do ćwiczeń manualnych, usprawniających percepcję, które nie są celem arteterapii (Józefowski, 2012, s. 9–10).

Arteterapia przez sztuki plastyczne jako medium komunikacji wykorzystuje różne dziedziny sztuk plastycznych, szeroką gamę technologii i technik artystycznych. Mnogość możliwości zadziwia, a amatora może wprowadzić w zakłopotanie. Do dyspozycji odbiorców zajęć arteterapeutycznych pozostają: malarstwo, rysunek, techniki graficzne, rzeźbiarskie, techniki autorskie, eksperymentalne, łączone jak na przykład kolaż i inne. Obecnie coraz częściej pojawiająca się technologią w arteterapii jest obraz cyfrowy (Malchiodi, 2018). Nowe media stają się konkurencyjnym i pełnoprawnym medium w arteterapii, chętnie wykorzystywanym przez młode pokolenie odbiorców, ale nie tylko. Zastosowanie foto- grafii w terapii (Kopytin, 2018), tworzenie filmu (Johnson, 2018), użycie różnorodnych mediów cyfrowych w terapii (McNiff, 2018) bywa coraz bardziej powszechne. Dzięki nowym mediom arteterapia zachęca do zajęć młode pokolenie, ale także sprzyja osobom, z którymi utrudniony jest kontakt werbalny, wspiera pracę z osobami z niepełnosprawnościami.

Arteterapia to celowe działanie o charakterze terapeutycznym czy profilaktycznym za pomocą twórczości; może być też rozumiana jako metoda twórczego rozwoju, zajmując szczególne miejsce w edukacji czy sztuce (Bartel, 2016, s. 21–22). Zdaniem Bartela najkorzystniejsze jest łączenie zalet różnorodnych podejść w arteterapii w zależności od potrzeb, celu, rodzaju podejmowanych działań. Arteterapia wspiera, pomaga w rozwoju (Józefowski, 2012; Józefowski, 2017a; Bugajska-Bigos, 2015), pełni rolę

¹ Źródło: <https://www.webmd.com/mental-health/expressive-therapy> [dostęp: 15.08.2022 r.].

katharsis, może być stosowana ze wszystkimi grupami wiekowymi, jest przychylnie odbierana nawet przez osoby, które początkowo obawiały się zajęć terapeutycznych lub były sceptyczne. Uwielbiana przez dzieci i młodzież, otwarcie przyjmowana przez seniorów, powinna wkraczać z impetem do różnych środowisk odbiorców. Ale czy tak rzeczywiście jest?

I. Arteterapia, terapia ekspresywna czy terapia kreatywna?

Arteterapia, nazwana jednym z „najpiękniejszych problemów”, zdaniem Łoży i Chmielnickiej-Plaskoty (2014, s. 11) nie może być uprawiana przez specjalistę z jednej dziedziny. W tym stwierdzeniu autorów tkwi sedno prowadzące też do wielu nieporozumień. Osoba będąca arteterapeutą musi wręcz posiadać pewne wykształcenie artystyczne, ale w zależności od środowiska swego działania powinna też być specjalistą w innym zakresie (Bugajska-Bigos, 2015, 2018), np. pedagogiem/nauczycielem, pedagogiem specjalnym. „Czerpiąc wzorce z nauk medycznych, arteterapia przenika i inspiruje takie kierunki, jak pedagogika, pedagogika specjalna i edukacja artystyczna” (Łoża i Chmielnicka-Plaskota, 2014, s. 11). Ze stwierdzeniem tym nie każdy się zgodzi, ale zastosowanie arteterapii może dotyczyć wielu obszarów. Wspólnym mianownikiem dla różnych form arteterapii jest bezsprzecznie proces twórczy, w trakcie którego dokonuje się terapeutyczna zmiana. Łoża (2014) definiuje „arteterapię” pod kątem metodologicznym w trzech wymiarach: jako a) metodę leczenia, b) metodę rozwoju i c) metodę badawczą oddziaływań artystycznych. Dwa ostatnie aspekty są szczególnie trafne w kontekście edukacji. „Sztuka dzięki arteterapii staje się praktyczna społecznie, kulturowo, zawodowo, pedagogicznie, wychowawczo, w zakresie zarządzania kadrami itp.” (Łoża, 2014, s. 43). Zdaniem autora arteterapia daje uczestnikom nadzieję, energię oraz aktywność, co wyzwala proces terapeutyczny, w którego rezultacie wzrasta poczucie samorealizacji, pozytywne ocena własnych możliwości i kompetencji. Zmiana dokonuje się poprzez obraz, pracę twórczą będącą punktem wspólnym dla świata zewnętrznego i wewnętrznego.

Pomimo kilkudziesięcioletniej obecności arteterapii na rynku edukacyjnym i terapeutycznym nadal traktuje się ją jako nowość. Do tej pory arteterapii nie wprowadzono oficjalnie do szkół, chociaż stosowana jest przez specjalistów w wymiarze edukacyjnym w formach wsparcia dzieci i młodzieży. Arteterapia w tzw. ujęciu wąskim, interesującym nas tutaj najbardziej, oznacza stosowanie terapii przez sztuki wizualne. W znaczeniu szerszym, jak już wspomniano, arteterapia odnosi się do większej liczby środków terapeutycznych, a nawet innych form, dalekich od sztuki. Można zauważyć, że dotychczasowa definicja „arteterapii” zostaje często przeniesiona na stosunkowo nową terminologię. Jedną z bardziej rozpoznawanych na świecie postaci w arteterapii, Cathy A. Malchiodi, od wielu lat używa terminu „expressive therapies”, chociaż nazwa ta bywa myląca w stosunku do obszaru, którym zajmuje się terapia przez sztuki plastyczne.

Cechą wspólną zarówno arteterapii, jak i terapii ekspresywnych jest proces terapeutyczny, będący podstawą oddziaływań. W trakcie zajęć dochodzi do wyrażenia siebie, swoich przeżyć, doznań za pomocą sztuki. Mówi się o „globalnej akceptacji” terapii ekspresywnych, zwanych również terapiami kreatywnymi. Terapia oparta na ekspresji artystycznej jest odpowiedzią na pytanie, jak można pomóc „etiopskiemu uchodźcy, który

zmaga się z traumą opuszczenia swego domu, żołnierzowi ze wspomnieniami brutalnej wojny czy dziecku autystycznemu (...)”². Terapie kreatywne, w tym arteterapia, stanowią odpowiednią formę dla poprawy mentalnej, emocjonalnej czy psychicznej kondycji człowieka.

Wiszniewski (2017) zwraca uwagę na to, że terapie ekspresyjne są wspólną nazwą dla różnych terapii, u których źródła tkwią rozmaite formy artystycznej ekspresji typowe dla wielu kultur czy religii. Za czynniki terapeutyczne, wpływające na stan emocji i świadomości uznać można uprawianie sztuki (co redukuje stres), ekspresję artystyczną (pomagającą wyrażać uczucia), pozytywny wpływ przeżyć estetycznych na rozwój osobowy, intermodalność (aktywizowanie różnych obszarów mózgu przez uprawianie różnorodnej sztuki, kreatywność) i zasadę krystalizacji (wpływ uprawiania zróżnicowanych form ekspresji artystycznej wpływa na proces krystalizacji myśli i emocji)³. Na pewno trzeba się zgodzić, że terapie ekspresyjne należą do „przyjemnych” terapii i form wsparcia.

Szeroką definicję „terapii ekspresyjnych” Malchiodi podała już w roku 2005 (s. 2)⁴, wymieniając użycie sztuki, muzyki, tańca, ruchu, dramy, poezji, kreatywnego pisania, zabawy, a nawet terapii piaskiem w kontekście psychoterapii, poradnictwa, rehabilitacji czy opieki zdrowotnej. Autorka jednak zaznaczyła, że osoby używające zróżnicowanych form ekspresji w terapii powinny mieć świadomość tego, że każda z poszczególnych dziedzin ma swoją przynależność określoną w standardach postępowania terapeutycznego, co regulowane jest przez różne stowarzyszenia. Na gruncie amerykańskim będą to: The American Art Therapy Association (AATA), The American Music Therapy Association (AMTA), The American Dance Therapy Association (ADTA), The National Drama Therapy Association (NADT), The National Poetry Therapy Association (NAPT) i The Association of Play Therapy (APT) (Malchiodi, 2005, s. 7). Istnieje także The National Coalition of Creative Arts Therapies Associations (NCCATA), organizacja zrzeszająca pojedyncze, profesjonalne stowarzyszenia. Lista stowarzyszeń pokazuje, że termin „terapii ekspresyjne” zawiera także pułapki zbyt obszernego traktowania oddziaływań, zwłaszcza w kontekście terapii.

Szczególny charakter terapii kreatywnych polega na tym, że „(...) dodają wyjątkowego wymiaru do psychoterapii i poradnictwa, ponieważ posiadają wiele specyficznych cech nie zawsze odnajdywanych w ściśle werbalnych terapiach, włączając, ale nie ograniczając, samoekspresję, aktywne uczestnictwo, wyobraźnię i połączenia umysłu oraz ciała” (Malchiodi, 2005, s. 8). Malchiodi podkreśla, że wszystkie terapie zachęcają klientów do samopoznania (self-exploration), ale terapie ekspresyjne skłaniają także do samoekspresji (self-expression) przez wybrane media, jako główna część procesu terapeutycznego. Może to rekapitulować przeszłe wydarzenia oraz mieć wymiar katharsis. Najczęściej jednak celem korzystania z terapii kreatywnych jest lepsze zrozumienie siebie, przekształcenie swych doznań skutkujące naprawą emocjonalną, rozwiązaniem wewnętrznych konfliktów i dobrym samopoczuciem (Malchiodi, 2005, s. 9).

Organizacja IEATA (International Expressive Art Therapy Association) podkreśla, że sztuki ekspresyjne łączą różne rodzaje twórczości i procesy twórcze wspierające głęboki

² Źródło: <https://lesley.edu/article/the-rise-of-expressive-therapies> [dostęp: 15.08.2022 r.].

³ Źródło: <https://psychotronika.pl/2017/05/11/terapii-ekspresyjne-czym-moze-pomoc-taniec-sztuka-praca-glosem/> [dostęp: 14.08.2022 r.].

⁴ Źródło: <https://cdn2.psychologytoday.com/assets/attachm> [dostęp: 14.08.2022 r.].

rozwój osobisty oraz rozwój społeczny⁵. Terapia przez sztuki ekspresyjne jest podejściem multimodalnym, scalającym w sobie psychologię, proces twórczy, aby promować osobisty rozwój i poprawę samopoczucia. Podejście to uważa się za subtelne, ale skuteczne, zwłaszcza dla osób, które nie uzyskały pomocy czy poprawy sytuacji w ramach terapii tradycyjnej, bazującej na słowie. Zasadniczą różnicą z terapiami tradycyjnymi jest przekonanie, że poprzez twórczą ekspresję, pracę umysłu i ciała człowiek znajdzie sposób na rozwiązanie swych problemów. Klient odkrywa swój wewnętrzny świat poprzez obrazy, dźwięki, wyobraźnię, storytelling, taniec, muzykę, poezję, ruch, sztuki wizualne⁶. Na tym także polega główna różnica między zastosowaniem arteterapii przez sztuki plastyczne a terapii kreatywnych. Arteterapia wykorzystująca sztuki wizualne koncentruje się głównie na obrazie, przez który odbywa się terapia. Jej założenia pokrywają się z intencją terapii kreatywnych – ekspresyjnych, jednak spektrum używanych środków wyrazu, chociaż szerokie, koncentruje się spójnie wokół sztuk plastycznych. Dostrzec można wiele płaszczyzn wspólnych między omawianymi formami terapii.

Zapewne bezpieczniej będzie stosować elementy zróżnicowanych form oddziaływania w zależności od potrzeb, okoliczności czy celu projektowanych zajęć zarówno w kontekście terapii ekspresyjnych, jak i w kontekście arteterapii w szerokim ujęciu. Jednym z zagrożeń skutecznego stosowania terapii ekspresyjnych jest ich rozbudowane spektrum. Kolejne to kwestia badań. Dotyczyła ona także arteterapii, jednak ta gałąź pomocy objęta została badaniami, do których przykłada się coraz większą wagę.

II. (Tele)terapia

Arteterapia, terapie ekspresyjne, terapie kreatywne, w których zawiera się także określenie arteterapii przez sztuki plastyczne, mają na celu wsparcie i rozwój człowieka. Tam gdzie nieskuteczne lub niechciane jest słowo, pomagają inne, nietuzinkowe środki wyrazu. Sprzyjają temu również nowo powstałe formy udzielania pomocy. Lista określeń: telezdrowie, telepsychologia, telemedycyna, e-terapia, staje się coraz dłuższa (Walls, 2018). Pomijając dość prymitywne formy teleporad lekarskich świadczonych przez niektóre podmioty służby zdrowia w czasie pandemii w Polsce, nowe technologie zaistniały na stałe w obszarze wspierania zdrowia człowieka. Sesje wsparcia terapeutycznego świadczone online są obecnie powszechne, co ma swój pozytywny wymiar. Technologie internetowe, liczne komunikatory umożliwiają wygodny kontakt, bardzo dobrą widoczność i słyszalność w czasie rzeczywistym, na co wpływa także jakość połączenia internetowego, która w Polsce postpandemicznej jest najczęściej wysoka.

Następnym faktorem przemawiającym za rozwojem branży teleterapii pozostaje to, że komunikacja online likwiduje bariery terytorialne, włącznie z usługami świadczonymi spoza granic kraju. Zasięg terytorialny staje się bez znaczenia w sytuacji kontaktu online, co umożliwia korzystanie z usług dowolnie wybranego terapeuty. Ma to ogromne znaczenie w przypadku odległego miejsca zamieszkania czy braku danego specjalisty w pobliżu. Dla wielu osób pandemia była przyspieszonym kursem podniesienia kompetencji własnych z zakresu obsługi technicznej, użytkowania licznych urządzeń i komunikatorów.

⁵ Źródło: <https://www.ieata.org/> [dostęp: 15.08.2022 r.].

⁶ Źródło: <https://integrativepsych.co/modalities/2019/12/24/what-are-expressive-arts-therapies> [dostęp: 15.08.2022 r.].

Nawet osoby odporne zostały zmuszone do pracy zdalnej w ramach wykonywania obowiązków służbowych. Niewątpliwie trudny czas pandemii przyczynił się do szybkiego, częściowo wymuszonego rozwoju kompetencji dużej części społeczeństwa z zakresu IT.

Ponieważ usługi online są stosunkowo nową branżą, poszczególne środowiska terapeutyczne zaczęły regulować w swych kodeksach etycznych postępowanie w przypadku internetowo świadczonej terapii (Malchiodi, Cutcher, Belkofer, 2018). Wszystkie zasady obowiązujące w kontakcie bezpośrednim przeniesione zostały na środowisko online, z rozszerzeniem o kwestie typowo etyczno-moralne, takie jak zakaz publikacji wizerunku, nagrywania, konieczność dochowania tajemnicy służbowej, dbanie o intymną atmosferę sesji itd. Terapia i wsparcie online wymagają także supervizji – „technology-based supervision” czy „distance supervision” (Malchiodi, Cutcher, Belkofer, 2018, s. 50) oraz świadomości, że tego typu kontakt ma swoje plusy, ale także ograniczenia.

III. Nowe media i nowe wyzwania w arteterapii (przykłady z praktyki własnej)

Współczesne czasy przynoszą potrzebę nowych oddziaływań trafiających do konkretnych grup odbiorców. Młode pokolenie to osoby, które od początku życia korzystają z nowych mediów. Oczywistym zjawiskiem staje się więc wykorzystanie współczesnych narzędzi w arteterapii, szczególnie wśród młodszych odbiorców, ale nie tylko. Do rozszerzenia zagadnień związanych z nowoczesną arteterapią przyczyniają się też współczesne środki wyrazu artystycznego. Bogactwo nowoczesnych środków artystycznego wyrazu stosowanych w arteterapii rozszerza ekspresję o środki cyfrowego przekazu, które zawsze koncentrują się na obrazie. Zaletą arteterapii jest sygnalizowanie nieświadomych treści właśnie przez obraz oraz proces twórczy (Bartel, 2017). McNiff (2018) zwraca uwagę na nowe rozwiązania w terapii, takie jak np. technologie wideo czy możliwość nagrywania własnego procesu twórczego przez kamerę przymocowaną do czoła, co uatrakcyjnia proces twórczy.

Od kilku lat zajmuję się w badaniach i działaniach edukacyjno-terapeutycznych wykorzystaniem nowych mediów w arteterapii przez sztuki plastyczne. Spektrum moich działań koncentruje się na pytaniu, jak skutecznie wykorzystać nowe media w działaniach arteterapeutycznych skierowanych do różnych odbiorców. Badania rozpoczęte zostały kilka lat przed pandemią, gdy nie było jeszcze tak szerokiego użycia nowych technologii na gruncie arteterapii. Można wysunąć tezę, że nowe technologie bywają atrakcyjne głównie dla młodego odbiorcy (np. nastolatka), stąd pytanie problemowe, czy nowe media są adekwatną techniką terapeutyczną dla różnych grup wiekowych. Interesującym mnie zagadnieniem jest również skuteczność nowych mediów w arteterapii z osobami z niepełnosprawnością intelektualną. Od niedawna obszar badawczy poszerzyłam o seniorów, którzy coraz śmielej korzystają z nowych technologii.

Stosowaną przeze mnie metodą badawczą są najczęściej zajęcia warsztatowe, takie jak na przykład warsztat twórczy będący skuteczną metodą, adekwatną dla sztuk wizualnych (Józefowski, 2012; Józefowski i Florczykiewicz, 2015) i metoda projektu (Bugajska-Bigos i Steliga, 2020; Bugajska-Bigos, Sawicka, Steliga, 2020; Karolak i Karolak, 2022).

Celem podejmowanych przeze mnie działań jest wdrażanie nowych mediów do współczesnej pracy arteterapeutycznej, badanie skuteczności metod pracy opartych na

nowych mediach oraz poszukiwanie rozwiązań efektywnych i atrakcyjnych dla odbiorcy, niewymagających rozwiniętych własnych umiejętności technologicznych.

Interesującą mnie kwestią są zakres i możliwości wykorzystania nowych mediów na zajęciach arteterapeutycznych⁷. Swoje działania adresuję do uczniów szkół podstawowych, średnich, dzieci i młodzieży ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi w środowisku szkolnym i uczestników warsztatów terapii zajęciowej czy seniorów. Partycypują w nich także grupy studentów kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych czy pedagogika*. Tak duży zakres wiekowy daje szeroki ogląd na podjęte przeze mnie zagadnienia.

Ponieważ artykuł sygnalizuje raczej obszar podejmowanych badań, poniżej przybliżone zostaną wybrane aspekty praktyki – rozwiązania adresowane do przykładowych grup odbiorców.

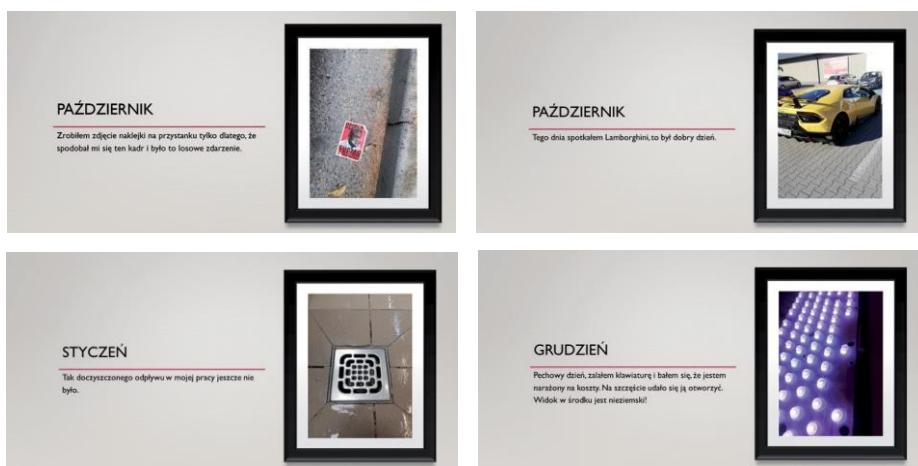
Wykorzystanie nowych mediów w ramach zajęć: *Arteterapia przez sztuki wizualne w edukacji dla studentów* kierunku *edukacja artystyczna* było o tyle ułatwione, że środowisko nowych technologii jest ich obszarem kształcenia. Proponowane tematy poszczególnych zajęć warsztatowych, które potem studenci mogą wykorzystywać w pracy zawodowej, miały na celu takie wykorzystanie technik cyfrowych, aby nie wymagały skomplikowanego zaplecza technologicznego w przypadku realizowania zadań w przestrzeni edukacyjnej (np. w szkole). Jedną z propozycji było długoterminowe ćwiczenie pt. „Zapiski” (pamiętnik digital). Za cel zadania uznano wdrażanie do systematycznego użycia nowych technologii – w tym przypadku fotografii cyfrowej (preferowane rozwiązanie – aparat w telefonie komórkowym), zwiększenie samoświadomości, uważności, skierowanie uwagi na elementy ważne w danym momencie dla studenta. Celem zadania było również wyostrzenie percepcji na sytuacje pozornie nieważne, a stanowiące codzienność; doskonalenie obserwacji oraz edukacyjno-terapeutycznego wykorzystania nowych mediów. Studenci mieli za zadanie minimum kilka razy w tygodniu, przez kilka miesięcy, dokonywać fotograficznych „notatek” ze swej rzeczywistości.

Zadanie wykonywano w zmodyfikowanej formie ze studentami kierunku *pedagogika*, a różnice zaobserwowane w realizacji były interesujące badawczo. Studenci *pedagogiki* nie mieli też tak dużej biegłości w korzystaniu z narzędzi cyfrowych, jak studenci *edukacji artystycznej*. Mimo to prace studentek *pedagogiki* świadczyły o coraz bardziej zwiększającej się sprawności technicznej połączonej z wrażliwością obserwacji drobnych motywów zmieniającej się przyrody, umiejętnością uchwycenia ulotnych chwil swego życia, rodzinnych celebracji, drobnych przyjemności, takich jak kawa w ulubionym kubku, czasem codziennej rutyny, w której odnajdywano uroki. Pojawiały się też refleksje związane z bieżącą sytuacją, momenty neutralne (np. codzienna droga na uczelnię). Pamiętniki powstawały w formie cyfrowej, najczęściej jako prezentacja PowerPoint czy Prezi. Poszczególne ujęcia – zapiski fotograficzne opatrzone zostały komentarzami (jako ważny element w pracy terapeutycznej), które z początkowo suchych informacji stawały się bardzo osobiste, zamieniały w ulubione cytaty czy dłuższe wypowiedzi, w pewnym zakresie podobne do bloga. W ewaluacji zadania uczestnicy podkreślili, że to, co po-

⁷ Badania prowadzone były m.in. podczas realizacji autorskiego projektu badawczo-naukowego „Wdrażanie arteterapii z wykorzystaniem mediów cyfrowych, komunikacji zdalnej i metod e-learningowych w wybranych środowiskach edukacyjnych” z własnego funduszu stypendialnego PWSZ w Nowym Sączu w roku 2020/2021.

czątkowo wydawało się przedłużającym obowiązkiem (długi okres realizacji ćwiczenia), szybko zamieniło się w niespotykaną dotąd formę notowania rzeczywistości, cyfrowego utrwalania fragmentów swojego codziennego życia. Studenci podkreślili dużą wartość autoterapeutyczną zadania, która pomogła w autoobserwacji, analizie swojego życia, uświadomieniu sobie wielu kwestii, pozornie błahych. Autoterapia bowiem wdraża do samodzielnej pracy nad sobą (Karolak i Karolak, 2019). Odnosi się „(...) do terapeutycznego oddziaływania procesu tworzenia artystycznego na twórcę. Jest ubocznym efektem uprawiania twórczości, wynikającym z ekspresywnych, katartycznych, ale i poznawczych właściwości sztuki” (Józefowski, 2017b, s. 160).

Prezentowane fragmenty realizacji zadania (il. 1–4) przedstawiają oryginalne rozwiązanie tematu przez studenta *edukacji artystycznej*.



Ilustracje 1–4. Cyfrowy pamiętnik Eryka – notatki i obserwacje z życia młodego człowieka

Skoncentrował się on na bardzo indywidualnym, momentami humorystycznym przekazie, pokazującym jego wrażliwość. Napotkanie rzadko widzianego samochodu, zaintrygowanie naklejką, czysty odpływ w miejscu pracy, a nawet niezwykle widok rozkręconej klawiatury były obrazami, które przykuły uwagę i stały się drobiazgami godnymi odnotowania, chwilą do zatrzymania, zauważenia elementów większej układanki codzienności. Fotografia została w tym przypadku zastosowana niczym metoda badawcza służąca dokumentowaniu rzeczywistości (Koniecki i Kacperczyk, 2020).

Opisane zadanie może być wykonywane ze wszystkimi grupami wiekowymi, począwszy od dzieci w młodszym wieku szkolnym po seniorów. Senior należący do grupy wzbogacił swój pamiętnik bogatymi zapisami słownymi, tłumacząc ten fakt potrzebą uzewnętrznienia stanu emocjonalnego. W innych realizacjach z dziećmi w młodszym wieku szkolnym opartych na cyfrowym zapisie własnych wizualnych spostrzeżeń zaobserwowałam żywe zainteresowanie całych rodzin pracą dzieci. Rodzice chętnie angażują się w to, co „notują” aparatem ich dzieci, wspierając technologicznie swe młodsze pociechy. Zadanie nabiera wtedy wymiaru integracyjnego.

Inną metodą wykorzystania aparatu w telefonie jest obserwacja zmieniającej się przyrody w skali makro i mikro. W tym wariantie terapeutyczny wymiar ma już sam kontakt z naturą. Obecnie silnie postulowany jest nurt arteterapii zwany naturoterapią (nature

therapy). „Biofilia mówi, że natura, tak jak i wszelkie tereny zielone, daje poczucie bezpieczeństwa i spokoju, co ułatwia odzyskiwanie sił i zdrowia” (Karolak, 2018, s. 9). Karolak podkreśla znaczenie dobroczynnych kontaktów z naturą w ogrodzie w ramach hortiterapii, dzieląc je na zawodowe, terapeutyczne i społeczne; ale także na wartość obserwacji procesów występujących w przyrodzie. Przypomina również, że natura to także owady, zjawiska przyrodnicze czy widok księżyca, słońca – to dźwięki, zapachy doświadczane zmysłami. Tak pojmowany kontakt z naturą może być wykorzystany w pracy z wieloma odbiorcami. Przytoczone poniżej przykłady pokazują kilka z niezliczonych możliwości.

Wykonując fotografie, najczęściej skupiamy się na interpretacji obrazu. „Odszyfrowanie niektórych zdjęć wymaga (...) często informacji pochodzących ze źródeł, których nie zlokalizujemy w samym obrazie (...)” (Czajkowska, 2019, s. 39–40). Jak zaznacza autorka, każdą fotografię cechuje selektywność, natychmiastowość i wiarygodność, a także często roszczenia względem dokładności, rzetelności i prawdy (Czajkowska, 2019, s. 22–24). W arteterapii te ostatnie cechy będą schodzić na plan dalszy, gdyż najważniejszy jest proces twórczy i doświadczane emocje, także w zakresie pracy z fotografią. W zadaniu inspirowanym naturą skierowanym do uczniów należało wykorzystać do dalszej kreacji obserwowanie wybranych motywów przyrodniczych, utrwalanie ich na zdjęciach cyfrowych, przyglądanie się obiektom z różnych miejsc, perspektyw. Ważne było również rejestrowanie doznań, zapamiętywanie wyjątkowości dźwięków, zapachów, zjawisk, którymi można się następnie podzielić.

Przyrodnicze obserwacje cieszą się dużym zainteresowaniem wśród młodzieży szkolnej. Skupiając się na technicznych aspektach proponowanych zadań, dodam, że dzieci po omówieniu polecenia, wykonaniu zdjęć (zdjęcia można wykonywać też we własnym zakresie wcześniej) dokonują ich graficznej transformacji za pomocą dostępnych narzędzi czy aplikacji w swych telefonach (il. 5–6).



Ilustracje 5–6. Obserwacja natury, przetworzenia – wykorzystywanie fotografii cyfrowej w twórczym rozwoju (szkoła podstawowa)

Kreatywność uczniów nie ma końca. Zadanie oprócz walorów terapeutyczno-edukacyjnych uświadamia uczniom, jak interesujące zdjęcia mogą wykonać za pomocą telefonów, które z reguły mają zawsze przy sobie. Bezproduktywna gra, przeglądanie social mediów może się zamieniać w twórczą kreację.

Zadanie uważnej obserwacji zostało zaproponowane seniorom z Uniwersytetu Trzeciego Wieku na zajęciach z arteterapii. Starsze osoby są obecnie na tyle zaznajomione z mediami, że z łatwością wykonują zdjęcia, a przy odrobinie chęci mogą się chociażby zapoznać z najprostszymi sposobami ich cyfrowej obróbki w swych telefonach, dokonując wyboru motywów czy choćby kadrując zdjęcia. Zdjęcia pozostają również bez ingerencji jako dokumentacja dostrzeżonych ujęć.

Przykładowe zadanie dla studentów wykorzystujące terapeutyczny kontakt z przyrodą polegało na opracowaniu ćwiczenia dla uczniów klas 7–8 lub starszych, będących w sytuacji postpandemicznej, jako pomoc w wyjściu z negatywnych skutków długiej izolacji, za pomocą terapii naturą. Praca Łukasza (il. 7), studenta kierunku artystycznego, będąca ilustracją do pomysłu zajęć z uczniami, przedstawia kolaż nastrojowych zdjęć, zróżnicowanych fragmentów wybranych z pejzażu i otoczenia studenta.



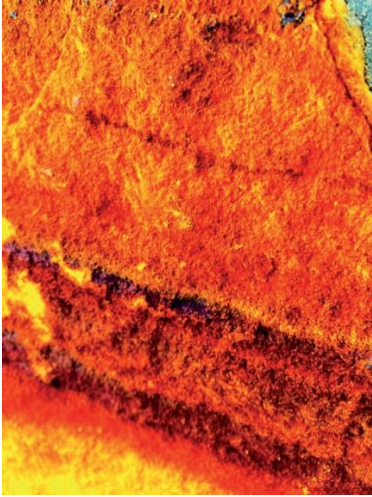
Ilustracja 7. Uważna obserwacja natury – Łukasz, student



Ilustracja 8. Aneta – przyrodnicze skojarzenia dedykowane pokonaniu skutków pandemii

Aneta (il. 8) zaproponowała kolaż z motywów przyrodniczych, a uczniowie mieli także za zadanie określić, z czym kojarzą się im umieszczone w pracy fragmenty i jakie wywołują w nich uczucia, wspomnienia.

Następnym krokiem byłaby wizualna odpowiedź uczniów na fotograficzne obrazy wykonane w dowolnym medium plastycznym.



Australia



Mróz w lecie



Książka



Stadion

Ilustracje 9–12. Warsztaty pn. „Co potrafi twój telefon? – nadawanie nowych znaczeń wybranym obiektom przez zmianę ich postrzegania”

Ostatnią z wybranych propozycji przybliżających bogactwo możliwości nowych mediów jest warsztat: „Co potrafi twój telefon?”, polegający na wykorzystaniu funkcji cyfrowej obróbki zdjęć w telefonach dzieci. Uczniowie w wieku 12 lat mieli za zadanie uważne przyglądanie się różnym, wybranym obiektom na ograniczonym terenie i wykonywanie zdjęć aparatami w taki sposób, aby nadać nowe znaczenie napotkanym motywom, gubiąc ich pierwotne przeznaczenie czy funkcjonalność. W zadaniu musieli także wykorzystać transformacje dokonane indywidualnie telefonem czy wybraną aplikacją. Warsztaty cieszyły się dużym zainteresowaniem uczniów, a twórcze poszukiwanie motywów, znaczeń, kreatywna zmiana ich funkcjonalności była dla nich intrygującym czynnikiem, symbolicznie pokazującym, że zmiana często zależna jest od nas (il. 9–12).

Doszukiwanie się konotacji z dalekim krajem (ściana budynku w przetworzeniu cyfrowym), wzorem mrozu w środku lata (zbliżenia i odbicia na blasze szkolnego garażu), książką (rąbek spódnicy) czy obiektem sportowym (spoiwo zbliżenia łańcucha) to tylko kilka przykładów twórczych rozwiązań.

Podsumowanie – nowe rozwiązania w arteterapii: przesyt czy przyszłość?

Przytoczone działania własne obejmujące autorskie badania skrótoowo pokazują jedynie wycinek możliwości, jakie niosą nowe media w arteterapii rozumianej jako terapeutyczne, kreatywne wykorzystanie sztuk wizualnych m.in. w rozwoju osobowym. Nie trzeba już dyskutować nad obecnością nowych mediów w edukacji czy terapii, gdyż stało się to faktem potwierdzonym i rozwiniętym przez pandemię.

Nowe media, mimo ich nadmiernej obecności w życiu człowieka, mogą być wykorzystane efektywnie. Działania pokazują, że w nowych technologiach doskonale odnajdują się też osoby z niepełnosprawnościami, tworząc cyfrowe obrazy pokazujące głębie ich doznań (Bugajska-Bigos, Sawicka, Steliga, 2020). Osoby o specjalnych potrzebach edukacyjnych, w tym z niepełnosprawnością intelektualną, przy wsparciu wychowawcy czy nauczyciela potrafią bardzo trafnie i świadomie wykorzystać nowe media (Alberska, 2016).

Arteterapia – terapia za pomocą środków wyrazu plastycznego, w której komunikacja zdeterminowana została przez obraz – nabiera nowego wymiaru. Współczesny obraz zaczyna mieć wymiar cyfrowy, zgodny ze środowiskiem życia i pracy, w którym funkcjonują zróżnicowani odbiorcy działań arteterapeutycznych. Rozpowszechnione użycie cyfrowych technologii nieuchronnie wkracza w obszary do tej pory nielączone powszechnie z terapią. Nowe urządzenia (smartfony, laptopy, tablety, komputery, programy graficzne, aplikacje) stają się sprzymierzeńcami i efektywnymi mediami w pracy arteterapeutycznej.

Iwona Bugajska-Bigos

Autorka jest nauczycielem akademickim na Wydziale Nauk Społecznych i Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu. Absolwentką Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego, podyplomowych studiów na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z zakresu specjalności dyplomujących, studiów doktoranckich w tejże uczelni,

gdzie obroniła doktorat. Doktor habilitowany w dziedzinie sztuki (Uniwersytet Śląski, Instytut Sztuki). Kształciła się także w zakresie arteterapii (m.in. College of Educational and Clinical Art Therapy, Australia). Ma w dorobku 22 wystawy indywidualne i 136 wystaw zbiorowych. Autorka i współautorka międzynarodowych projektów naukowych, licznych artykułów o sztuce, arteterapii i edukacji artystycznej. Stale współpracuje z osobami z niepełnosprawnościami. Członek pionier i współzałożyciel European Federation of Art Therapy (EFAT), członek Stowarzyszenia „Psychiatria i Sztuka” oraz Stowarzyszenia Arteterapeutów Polskich „KAJROS”

Streszczenie

Artykuł przybliży aktualną problematykę dotyczącą wdrażania nowych mediów do arteterapii przez sztuki plastyczne. Autorka przedstawia zróżnicowane podejścia do arteterapii w wymiarze polskim i międzynarodowym, włącznie z najnowszymi tendencjami w pojmowaniu tej formy wsparcia i rozwoju. Przybliżone zostały zagadnienia obecności technologii cyfrowych w pracy terapeutycznej, jak i w zakresie e-terapii. Bieżące kwestie pojawiania się nowych mediów w arteterapii przez sztuki plastyczne zobrazowano przykładami z praktyki własnej. Autorka prezentuje własne obszary badawcze i autorskie działania skierowane do różnorodnych odbiorców: dzieci i młodzieży szkolnej, studentów, a nawet osób w wieku starszym. Przedstawione autorskie tematy i realizacje zadań opartych na nowych mediach pokazane są w kontekście najnowszych trendów występujących w światowej arteterapii. Artykuł dowodzi mocnej pozycji rozwijającego się przekazu arteterapeutycznego za pomocą narzędzi cyfrowych, z uwzględnieniem praktycznego, bezproblemowego pod kątem technologicznym korzystania z licznych rozwiązań i technologii. Zaprezentowane przykłady zastosowania nowych mediów stały się okazją do wdrażania najnowszych trendów w działaniu o charakterze edukacyjno-terapeutycznym.

Słowa kluczowe: arteterapia przez sztuki plastyczne, nowe media, nowe technologie, obraz cyfrowy w terapii

New Media and Challenges of the Art Therapy Realized Through Fine Arts

Abstract

The paper familiarizes readers with the current issues concerning implementation of new media in the art therapy realized through fine arts. The author presents a diverse approach to the issue of art therapy in the national and international context, including the latest trends in understanding of this form of support and development. The issues of prevalence of digital technology in therapeutic work and in the field of e-therapy were discussed. The current issues of emergence of new media in the field of the art therapy realized through fine arts were demonstrated on the examples of own practice. The author presents own research areas and own actions aimed at a diverse range of recipients: children and the school youth, students and even the elders. The presented own research topics and realization of the tasks based on the new media are demonstrated in the context of the latest trends in the international art therapy. The paper demonstrates the strong position of the developing art therapy communication utilizing digital tools and takes into consideration the practical and technologically

effortless use of various solutions and technologies. The presented examples of use of new media present an opportunity for implementation of the latest trends in the realization of educational and therapeutic tasks.

Keywords: art therapy realized through fine arts, new media, new technologies, digital images in therapy

Bibliografia

- Alberska, M. (2016). *Wykorzystanie multimediów w pracy z uczniem z niepełnosprawnością intelektualną*, [w:] A. Skoczek, A. Piestrzyńska (red.). *Nowoczesne technologie w pedagogice specjalnej* (s. 107–119). Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Bartel, R. (2016). *Arteterapia i rozwój osobisty. Teoretyczne i praktyczne aspekty terapii przez sztukę. Tom I. Podstawy arteterapii*. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
- Bartel, R. (2017). *Autoterapia przez sztukę w ujęciu psychoanalitycznym*, [w:] R. Bartel (red.). *Sztuka w terapii. Terapia w sztuce. Teoretyczne i praktyczne aspekty autoterapii przez sztukę* (s. 87–139). Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.
- Bugajska-Bigos, I. (2015). *Arteterapia i aktywność twórcza w rozwoju i edukacji*, [w:] I. Bugajska-Bigos, A. Steliga (red.). *Współczesna arteterapia. Aspekty teoretyczno-praktyczne* (s. 110–141). Nowy Sącz: Nova Sandec.
- Bugajska-Bigos, I. (2018). *Arteterapia i sztuka w terapii*. „Eruditio et Ars”, nr 1 (72–86). Bugajska-Bigos, I., Sawicka, J., Steliga, A. (red.). (2020). *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część II. Konteksty twórcze*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Bugajska-Bigos, I., Steliga, A. (2020). *The project-based teaching in education, arts and art therapy – examples of application*, [w:] I. Radovanović, Z. Zaclona (red.). *The teaching and learning process organization* (s. 80–93). Belgrad: Univerzitet u Beogradu.
- Czajkowska, A. (2019). *Fototerapia. Fotografia w pracy nauczyciela pedagoga i terapeuty*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Pozyskano z: <https://integrativepsych.co/modalities/2019/12/24/what-are-expressive-arts-therapies> <https://www.ieata.org/> [dostęp: 15.09.2022 r.].
- Hollimon, N. (2020). *What is expressive therapy*. Pozyskano z: <https://www.webmd.com/mental-health/expressive-therapy> [dostęp: 15.09.2022 r.].
- Johnson, J.L. (2018). *Therapeutic filmmaking*, [w:] C.A. Malchiodi (ed.), *The handbook of Art Therapy and Digital Technology* (p. 129–142). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Józefowski, E. (2012). *Arteterapia w sztuce i edukacji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Józefowski, E. (2017). *Warsztaty twórcze przy kreacji plastycznej jako doświadczenie partycypacji w sztuce*. Warszawa: Difin SA.
- Józefowski, E. (2017). *Autoterapia jako podmiotowa metoda aktualizacji wyobrażenia o rzeczywistości i generator zachowań kreatywnych w realizowaniu twórczości wizualnej*, [w:] R. Bartel (red.). *Sztuka w terapii, terapia w sztuce. Teoretyczne i praktyczne aspekty autoterapii przez sztukę* (s. 159–167). Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
- Józefowski, E., Florczykiewicz, J. (2015). *Warsztat twórczy jako okazja rozwoju podmiotowego w przestrzeni sztuki*. Wrocław: Drukarnia JAKS.
- Karolak, W. (2018). *Natura w twórczym rozwoju i arteterapii*. Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej.
- Karolak, W., Karolak, B. (2019). *Autoterapie*. Warszawa: Difin SA.
- Karolak, W., Karolak, B. (2022). *Arteterapia. Projekty*. Warszawa: Difin sp. z o. o.
- Koniecki, K.T., Kacperczyk, A. (red.). (2020). *Wizualizacje życia codziennego w badaniach interakcyjnych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kopytin, A. (2018). *Photo-art therapy*, [w:] C.A. Malchiodi (ed.), *The handbook of Art Therapy and Digital Technology* (p. 108–128). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2018. Łoza, B. (2014). *Modele arteterapii. Model teoretyczny – mechanizmy leczące w arteterapii*, [w:] B. Łoza, A. Chmielnicka-Plaskota (red.). *Arteterapia*, cz. 1 (s. 40–49). Warszawa: Difin SA. Łoza, B., Chmielnicka-Plaskota, A. (red.). (2014). *Wprowadzenie*, [w:] B. Łoza, A. Chmielnicka-Plaskota (red.). *Arteterapia cz. 1* (s. 11–12). Warszawa: Difin SA.

- Malchiodi, C.A. (2005). *Expressive therapies. History, Theory, and Practice*, [w:] C.A. Malchiodi (ed.), *Expressive Therapies* (p. 1–15). Guilford Press. Pozyskano z: <https://cdn2.psychologytoday.com/assets/attachm> [dostęp: 15.09.2022 r.].
- Malchiodi, C.A. (2018). *Social networking platforms and social media*, [w:] C.A. Malchiodi (ed.), *The handbook of Art Therapy and Digital Technology* (p. 232–245). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Malchiodi, C.A., Cutcher, D., Belkofer, K. (2018). *Ethics, Digital Technology, and Social Media*, [w:] C.A. Malchiodi (ed.), *The handbook of Art Therapy and Digital Technology* (p. 42–59). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- McNiff, S. (2018). *New media and their effects in art therapy*, [w:] C.A. Malchiodi (ed.), *The handbook of Art Therapy and Digital Technology* (p. 93–107). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Walls, J. (2018). *A telehealth primer for art therapy*, [w:] C.A. Malchiodi (ed.), *The handbook of Art Therapy and Digital Technology* (p. 161–175). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Wiszniewski, M. (2017). *Terapie ekspresyjne – w czym może pomóc taniec, sztuka i praca z głosem*. Pozyskano z: <https://psychotronika.pl/2017/05/11/terapie-ekspresywne-czym-moze-pomoc-taniec-sztuka-praca-glosem> [dostęp: 15.09.2022 r.].

Przemysław Piotrowski
*Uniwersytet Jagielloński w
Krakowie* Stefan Florek
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Sztuka w więzieniu. Rzecz o przekraczaniu granic

Wstęp

Zestawienie terminów w tytule artykułu może budzić zdziwienie czytelnika. Oba przywołane obszary życia zdają się należeć do zupełnie innych światów. Sztuka to przecież wyżyny natchnienia, parnas i „boska iskra”, więzienie kojarzy się zaś z otchłanią lochów, zlem i krzywdą ofiar. A jednak – jak będziemy się starali wyjaśnić – te dwie skrajnie odmienne rzeczywistości mogą, a nawet powinny się spotkać w przestrzeni wspólnej i nawiązać dialog.

Zresztą zarówno sztuka, jak i oddziaływania artystyczne wbrew pozorom mają swoje stałe miejsce w więziennej rzeczywistości. Istnieje wiele przykładów przenikania się obszarów sztuki i świata zakładów karnych. Już przed wiekami na ścianach pomieszczeń, w których więziono ludzi, pojawiały się ich zapiski lub rysunki stanowiące reakcję na tragiczną sytuację egzystencjalną, w jakiej się znaleźli (Santman, 2022). Trzeba bowiem pamiętać o tym, że w dawnych czasach uwięzienie bardzo często poprzedzało publiczną egzekucję (Wrzesiński, 2010). W wielu wypadkach, patrząc z perspektywy współczesnych teorii, te artefakty na ścianach byłych więzień, stanowiące rezultat doświadczeń, przemyśleń i emocji osób w nich osadzonych, można traktować w kategoriach ekspresji noszącej znamiona sztuki.

Dla niektórych więźniów możliwość ekspresji artystycznej jest swoistym sposobem na „ucieczkę poza kraty” i zaspokojenie potrzeby wolności. Do zakładów karnych trafiają m.in. artyści. Zetknięcie się ze społecznością więzienia sprawia, że ich osobiste doświadczenia mogą zostać zamienione w wypowiedź artystyczną, dzieło sztuki. Od dawna wiadomo również, że ekspresja artystyczna bywa formą terapii; w przypadku osadzonych wspomaga proces resocjalizacji penitencjarnej. Sztuka może mieć wreszcie wartość użytkową – przyczyniać się do takiej modyfikacji środowiska więzienia, która zarówno sprzyja humanizacji odbywania kary pozbawienia wolności, jak i zwiększa szanse na skuteczną readaptację skazanych.

Modyfikacji mających na celu uczynienie z zakładu karnego miejsca bardziej przyjaznego pod względem estetycznym dokonują zresztą nie tylko osadzeni, lecz również artyści spoza zakładu karnego, nierzadko wywodzący się ze środowiska akademickiego, lub we współpracy ze środowiskiem akademickim (Djurichkovic, 2011).

Autorzy rozdziału wraz z artystami i pracownikami więziennictwa z kilku europejskich krajów (Chorwacji, Niderlandów, Węgier, Hiszpanii oraz Norwegii) brali w latach 2020–2022 udział w projekcie „Arts of Freedom” (Erasmus+, 2020-1-HR01-KA204-077863), którego celem było z jednej strony przybliżenie funkcjonariuszom

Służby Więziennej idei oddziaływań artystycznych w zakładach karnych, z drugiej zaś przekazanie artystom naukowo ugruntowanej wiedzy, która sprawi, że realizowane przez nich w więzieniach projekty będą miały znaczenie dla bardziej humanitarnego egzekwowania kary pozbawienia wolności. Wiedzy, która pomoże również artyście w ukierunkowaniu swej ekspresji w taki sposób, aby tworzona przez niego sztuka pozytywnie oddziaływała na funkcjonowanie osadzonych i zmniejszała prawdopodobieństwo popełnienia przez nich przestępstwa po wyjściu na wolność. Dotychczas bowiem projekty artystyczne realizowane w więzieniach nie były, na ile nam wiadomo, oparte na koncepcjach czy też ustaleniach o charakterze naukowym. Niniejsze opracowanie jest w dużej mierze poświęcone podsumowaniu doświadczeń i sformułowaniu wniosków płynących z uczestnictwa we wspomnianym projekcie.

I. Sztuka w więzieniu – casus polski

W polskim systemie wymiaru sprawiedliwości przyjmuje się, że głównym celem kary pozbawienia wolności jest „wzbudzenie w skazanym woli współdziałania w kształtowaniu jego społecznie pożądanym postaw, w szczególności poczucia odpowiedzialności oraz potrzeby przestrzegania porządku prawnego i tym samym powstrzymania się od powrotu do przestępstwa” (Art. 67§1 k.k.w.). Paragraf 3 wspomnianego artykułu wskazuje, że

„W oddziaływaniu na skazanych, przy poszanowaniu ich praw i wymaganiu wypełniania przez nich obowiązków, uwzględnia się przede wszystkim pracę, zwłaszcza tę sprzyjającą zdobywaniu odpowiednich kwalifikacji zawodowych, nauczanie, zajęcia kulturalno-

-oświatowe i sportowe, podtrzymywanie kontaktów z rodziną i światem zewnętrznym oraz środki terapeutyczne” (Dz.U. 2021.53). Oddziaływania za pośrednictwem sztuki można zaliczyć do co najmniej dwóch kategorii: a) zajęć kulturalno-oświatowych oraz b) środków terapeutycznych.

Proces prowadzący do uznania, że szeroko rozumiane oddziaływania artystyczne mogą być elementem resocjalizacji penitencjarnej, był w naszym kraju dość długi i wieloetapowy. Aż do końca lat 80., w związku z tym, że eksponowane były przede wszystkim funkcje izolacyjne i odwetowe kary pozbawienia wolności, nie prowadzono żadnych projektów wykorzystujących sztukę. Wytwarzanie przez osadzonych drobnych przedmiotów z dostępnych im materiałów (np. konstrukcji z zapalek, drewnianych kasetek), nazywanych w więziennym slangu *fajansem*, uznawano za aktywność na pograniczu legalności, na którą funkcjonariusze Służby Więziennej patrzyli zwykle przez palce. Sytuacja zmieniła się w początkowym okresie transformacji ustrojowej. Zaczęto wtedy podkreślać znaczenie poprawczej funkcji kary pozbawienia wolności oraz wprowadzać nowe formy resocjalizacji penitencjarnej. Stopniowo coraz bardziej doceniano również ekspresję artystyczną osadzonych. Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Sztuki Więziennej odbył się w 1991 roku w Sztumie. Kolejne organizowano m.in. w Gdańsku, Bydgoszczy i Siedlcach. W 1997 roku powstał działający do dzisiaj w ZK we Włocławku Więzienny Klub Literacki „Bartnicka 10”.

Równoległe do działań penitencjarystów praktyków rozwijała się idea twórczej resocjalizacji, której pomysłodawcą był profesor Marek Konopczyński (1996, 2006, 2014). Mająca swoje źródła w psychologii humanistycznej i poznawczej koncepcja zakłada dwa główne cele działań resocjalizacyjnych: a) odkrywanie i rozwijanie potencjałów (talentów)

osób nieprzystosowanych społecznie oraz b) kreowanie ich nowych tożsamości w wymiarze indywidualnym i społecznym. Twórczość w znaczeniu resocjalizacyjnym jest więc rozumiana szeroko. Działania kreujące mogą przyjąć formę rozwijania potencjału twórczego wychowanka, prezentowania jego twórczych dokonań, tworzenia harmonijnie współistniejącego „Ja indywidualnego” i „Ja społecznego”, kreowania przyszłości i konstruktywnych ról społecznych oraz nadawania nowego sensu i wartości życiu podopiecznego.

Jak wspomniano wyżej, koncepcja twórczej resocjalizacji nawiązuje do współczesnych, psychologicznych koncepcji człowieka. Aby doszło do pozytywnej przemiany osób nieprzystosowanych społecznie, trzeba – jak dowodzą badania z obszaru psychologii poznawczej – zmodyfikować nawykowo stosowane racjonalizacje i hierarchię wartości, przebudować skrypty poznawcze, zmienić wrogi styl atrybucji, pomóc w konstruowaniu adekwatnej narracji o sobie i otoczeniu społecznym oraz nauczyć skutecznych sposobów radzenia sobie ze stresem. Z kolei teoretycy psychologii humanistycznej podkreślają wagę uznawania podmiotowości i indywidualnego podejścia do wychowanków oraz wskazują na fakt, że w każdym z nas tkwi potencjał twórczy. Twórczość jest zresztą rozumiana w tym nurcie szeroko: co prawda, kreowanie dzieł sztuki to domena nielicznych, wybitnie uzdolnionych jednostek, jednakże twórczość w znaczeniu ulepszania swojego życia i nadawania mu wartości to coś, czego może doświadczać każdy (Tavris i Wade, 2008, Nęcka i in., 2020).

Niestety, w Polsce i wielu innych krajach w więzieniach, a w szczególności zakładach karnych typu zamkniętego warunki odbywania kary są skrajnie trudne nie tylko pod względem deprywacji podstawowych potrzeb osadzonych (Florek, 2021), lecz również pod względem realizacji potrzeb estetycznych czy też potrzeby twórczości. Deprywacja, która w więzieniu ma charakter wielowymiarowy, prowadzi do frustracji, a w konsekwencji często również do agresji (Piotrowski i Florek, 2015). Ofiarami są współosadzeni i personel więzienia. Czasami wynikiem frustracji pozostaje autoagresja, przejawiająca się w postaci samookaleczeń i samobójstw. W warunkach zakładu zamkniętego nielato zmniejszyć poziom deprywacji najważniejszych potrzeb, np. tych związanych z podtrzymaniem relacji uczuciowych z osobami najbliższymi. Ze względów ekonomicznych w wielu krajach trudno też poprawić sytuację więźniów pod względem jakości żywienia czy warunków bytowych w celi. Zredukowanie poziomu deprywacji estetycznej wydaje się jednak relatywnie łatwym i tanim sposobem na obniżenie poziomu frustracji osadzonych (Piotrowski i Florek, 2015). Wiele badań wskazuje również na to, że udział więźniów w projektach artystycznych i podejmowanie przez nich aktywności o takim charakterze pozytywnie wpływa na ich funkcjonowanie w trudnych warunkach zakładu karnego (Djurichkovic, 2011).

Podsumowując, należy stwierdzić, że od schyłku XX wieku mamy w Polsce do czynienia z ewolucją rozumienia roli sztuki w obszarze resocjalizacji penitencjarnej: od tolerowania na terenie więzienia drobnych przedmiotów wykonywanych przez osadzonych, przez coraz większe znaczenie przypisywane ich ekspresji artystycznej, aż po przekonanie, że oddziaływania artystyczne powinny być stosowane jako jedna z metod skutecznej resocjalizacji.

II. Wybrane przykłady oddziaływań artystycznych w więzieniach

Przekazy na temat miejsc, w których izolowano przestępców, sięgają czasów prehistorycznych. Przez wiele stuleci lochy były miejscami, gdzie przetrzymywano więźniów do chwili – często wymuszonego torturami – przyznania się do winy, a następnie wydania i wykonania wyroku. Dopiero wiek XIX przyniósł powszechne uznanie za istotną poprawczą (resocjalizacyjną) funkcję kary pozbawienia wolności. Kazamaty zaczęto zamieniać na cele więzienne, a warunki odbywania kary stawały się stopniowo coraz bardziej humanitarne. W XXI wieku większość specjalistów nie zadaje sobie już pytania, czy można stosować interwencje artystyczne w przestrzeni więzienia, ale zastanawia się, jak skutecznie wykorzystywać sztukę w resocjalizacji penitencjarnej. Jest to efekt rozwijania zarówno wiedzy naukowej, doświadczeń praktyków resocjalizacji, jak i rekomendacji instytucji zajmujących się standardami wykonywania kary pozbawienia wolności. Na przykład w 2011 roku powstał raport Komisji Europejskiej *Prison education and training in Europe - a review and commentary of existing literature, analysis and evaluation*, w którym odnotowano następującą rekomendację: „należy uwzględnić ważną rolę, jaką odgrywa sztuka i aktywność kulturalna w więzieniach, oraz przeznaczyć odpowiednie pomieszczenia dla tych osadzonych, którzy chcą uczestniczyć w zajęciach. Pożądane są kolejne badania w tym obszarze, aby w pełniejszy sposób poznać wpływ tych programów i korzyści z nich płynące, w tym te «mniej namacalne», oraz efekty dla więźniów po zwolnieniu z zakładu karnego [...]” (European Commission, 2011, s. 45). Niżej wskażemy trzy przykłady zastosowania działań artystycznych w polskich więzieniach oraz ich potencjalne znaczenie.

Autorzy rozdziału mieli przyjemność w latach 2012–2014 uczestniczyć w zainicjowanych przez profesora Zbigniewa Bajka z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych projektach „Labirynt Wolności” oraz „Horyzont Wolności” (por. Piotrowski i in., 2013; Piotrowski i Florek, 2015).

Celem pierwszego z nich było sklonienie więźniów oraz grupy uczestniczących w projekcie artystów do refleksji na temat wolności. W sumie w projekcie wzięło udział ponad 100 osadzonych w Zakładzie Karnym w Nowym Wiśniczu. Pomysł profesora Bajka wpisywał się w założenia technik projekcyjnych, stosowanych w psychologii – uczestnicy dostali kartki papieru o wymiarach 20 x 20 cm z nadrukiem „Wolność”, które można uznać za materiał projekcyjny, a więc mający wywołać spontaniczną reakcję jednostki. Wypowiedzi osadzonych oraz artystów zebrano i zaprezentowano podczas wystawy na zamku w Nowym Wiśniczu. Analiza wytworów więźniów (rysunków, tekstów, kolaży) pozwoliła na wyróżnienie kilku powtarzających się narracji na temat wolności. Stwierdzono również, że prace mogą mieć znaczenie w procesie diagnozy osobopoznawczej osadzonych i być punktem wyjścia dla terapii.

Podobny cel – nakłonienie osadzonych do refleksji oraz uzyskanie ich niewerbalnych wypowiedzi – przyświecał warsztatom „Kwadrat Magiczny”, zorganizowanym przez profesora Bajka w aresztach śledczych w Toruniu i Wojkowicach oraz zakładach karnych w Kielcach i Zabrze (Piotrowski, 2015). Punktem wyjścia było w tym wypadku zapoznanie więźniów ze słynnym miedziorytem Albrechta Dürera pt. *Melancholia* oraz aforyzmami Franza Kafki. Elementem dzieła Dürera jest wspomniany kwadrat magiczny, składający się z 16 pól. Osadzeni mieli do dyspozycji wydruki aforyzmów Kafki, drew-

niane szuflady oraz różne drobne przedmioty (np. zepsute zabawki). Podczas warsztatów wybierali z dostępnych obiektów i cytatów te, które chcieli umieścić we własnej, zamkniętej metalową siatką szufladzie. Podobnie jak w przypadku projektu „Labyrinth Wolności”, zebrany materiał był odbiciem przemyśleń i stanu emocjonalnego osadzonych.

Fakt, że oddziaływania artystyczne w więzieniach mogą mieć istotne znaczenie psychologiczne, został potwierdzony w wielu badaniach. Na przykład według Davida Gussaka (2009) sztuka wspomaga twórczą aktywność, pozwala osadzonym wyrazić emocje trudne do przekazania w inny sposób, zwiększa różnorodność bodźców, wspiera wyrażanie siebie w sposób akceptowalny zarówno w społeczności więziennej, jak i w świecie za murami oraz pozwala eliminować niektóre symptomy psychopatologiczne i mechanizmy obronne służące samooszukiwaniu się. Ponadto wyniki innych badań świadczą o tym, że oddziaływania artystyczne w zakładach karnych prowadzą do złagodzenia symptomów depresji (Gussak, 2007), zmniejszenia liczby zachowań agresywnych i recydywy (Smeijsters i Cleven, 2006), poprawiają relacje osadzonych z personelem więziennym i innymi więźniami (Gussak, 2004), pozwalają wyrazić trudne do werbalizacji lub zagrażające myśli i uczucia (Johnson, 2008), stymulują zmiany w kierunku wewnętrznego umiejscowienia kontroli (Gussak, 2009a), podnoszą poziom samooceny i stwarzają możliwość zbudowania tożsamości w oparciu o pozytywne wzorce (Heenan, 2006) oraz poprawiają relacje z bliskimi (Belton i Barclay, 2008).

Wspomniany już projekt „Horyzont Wolności”, realizowany w latach 2013–2014 w Areszcie Śledczym w Radomiu, miał nieco inny charakter od wyżej opisanych przedsięwzięć. Artyści pod kierownictwem profesora Zbigniewa Bajka pomalowali ściany placów spacerowych. Niewielkie przestrzenie otoczone szarymi, betonowymi murami stały się miejscem dla profesjonalnie wykonanych murali. Jeden ze spacerniaków został pomalowany przez samych osadzonych. Istotą projektu była więc taka ingerencja w przestrzeń instytucji penitencjarnej, która miała się przyczynić do humanizacji miejsca odbywania kary pozbawienia wolności. Jak wykazały późniejsze rozmowy z osadzonymi, pozytywnie oceniali oni przede wszystkim murale przedstawiające motywy nawiązujące do natury (przedstawienia gór i obłoków, współgrające zresztą z tytułem projektu; por. Piotrowski i Florek, 2015). Ich reakcje i oceny daje się wyjaśnić przy pomocy koncepcji psychologicznych ewolucyjnych, które w naszym przekonaniu stanowią teoretyczną podstawę modyfikacji przestrzeni zakładów karnych (Florek i Piotrowski, 2022, w druku). Nie można zapominać o tym, że mózg człowieka ewoluował w środowisku, które istotnie różniło się od tego, w którym żyjemy obecnie, a w szczególności od środowiska, w którym osadza się więźniów. Długotrwałe przebywanie w przestrzeni zurbanizowanej i brak ruchu, nie mówiąc nawet o przebywaniu w przestrzeni i podleganiu ograniczeniom właściwym dla zakładu karnego, przyczynia się do powstawania poważnych dysfunkcji i zaburzeń psychicznych (Louv, 2008).

III. *Healing environment* w zakładach karnych?

Wspomniany wyżej projekt „Horyzont Wolności” pozostaje przykładem prób modyfikacji przestrzeni więzienia, podejmowanych w różnych krajach świata, a mających służyć temu, aby kara pozbawienia wolności, która powinna być dolegliwa, nie zamieniała się w karę okrutną. Należy też pamiętać o tym, że jedną z funkcji kary pozbawienia wolności są resocjalizacja i readaptacja społeczna. López i Maiello-Reidy (2017) zwracają

uwagę na fakt, że „oczekiwanie, że jednostki staną się zdrowe w niezdrowym środowisku, jest po prostu niewykonalne” (s. 1). To spostrzeżenie odnosi się zarówno do grupy więźniów doświadczających zaburzeń psychicznych, jak i wszystkich osadzonych poddawanych oddziaływaniom resocjalizacyjnym. Wspomniane autorki formułują kilka zaleceń, według których powinno być kształtowane środowisko więzienne. Według nich cechy

„uzdrawiającego środowiska więziennego” (oryg. *healing mental health environments in a correctional setting*) obejmują:

- bezpieczeństwo; zwłaszcza dlatego, że wielu osadzonych ma za sobą traumatyczne przeżycia; ważne jest, aby przestrzeń więzienna zapewniała poczucie psychicznego i fizycznego bezpieczeństwa. Przestrzeń powinna być przewidywalna i transparentna, a meble mieć łagodne krzywizny. Dobra komunikacja między więźniami a personelem zwiększa poziom bezpieczeństwa psychologicznego;
- wspierające środowisko, w którym docenia się znaczenie interakcji międzyludzkich, gdyż pozwalają one zaspokoić wiele potrzeb psychologicznych, kształtują empatię i nadzieję na przyszłość; typowe bariery więzienne (zamykane drzwi, kraty itp.) są stosowane w zależności od poziomu zagrożenia stwarzanego przez osadzonych;
- wzornictwo służące zachowaniu spokoju; zastosowanie odpowiednich materiałów, umeblowania, kolorów i odpowiednio dobranych akcentów dekoracyjnych (np. obrazów natury);
- środowisko aktywizujące; jeśli umożliwi się więźniom decydowanie o oświetleniu czy umeblowaniu, będą mieli większe poczucie kontroli otaczającej ich przestrzeni. Z kolei wzrostowi poczucia odpowiedzialności sprzyja danie większej swobody poruszania się i podejmowania decyzji w codziennych sprawach;
- „normalność” przestrzeni; jeśli to możliwe, pomieszczenia, w których przebywają więźniowie, powinny przypominać te, z których będą korzystać po wyjściu z zakładu karnego; podnosi to skuteczność resocjalizacji i zmniejsza poziom stresu (López i Maiello-Reidy, 2017, s. 3).

Jeżeli chodzi o podstawowe rekomendacje dotyczące architektury i wyposażenia więziennych jednostek mieszkalnych, sprzyjające zwiększeniu efektywności resocjalizacji, należy zwrócić uwagę na kilka istotnych kwestii. Autorzy opracowania *Wellbeing in prison design. A guide* (Bernheimer i in., 2017) dokonali bardzo interesującego przeglądu środowiskowych czynników (*environmental evidence base*), które – jak pokazują badania – mają znaczenie dla dobrostanu osadzonych i funkcjonariuszy Służby Więziennej.

Jak piszą Bernheimer i współpracownicy: „Wpływ parametrów środowiskowych na dobrostan jest pośredniczony przez czynniki ludzkie, takie jak czynniki z obszaru zdrowia fizycznego i potrzeby związane z przestrzenią osobistą” (2017, s. 48). Autorzy twierdzą, że można opisać trzy główne grupy czynników związanych z dobrostanem w więzieniu: a) ludzkie (*people factors*), b) dotyczące przeznaczenia przestrzeni (*purpose factors*) oraz c) charakterystyki miejsca (*place factors*).

Wśród czynników związanych z funkcjonowaniem ludzi w przestrzeni więzienia wyróżniają obszar fizyczny (*physical*; dbanie o jakość snu, design umożliwiający regularną aktywność fizyczną, zapewnienie komfortu spożywania posiłków oraz utrzymywanie podstawowych urządzeń w dobrym stanie); obszar przestrzenny (*spatial/functional*; możliwość utrzymywania komfortowego dystansu od innych osób) oraz obszar psychologiczny (*psychological*; unikanie zatłoczenia, ułatwianie utożsamienia się z przestrzenią

jako element budowania interakcji społecznych, samoskuteczności i poczucia własnej wartości).

Do czynników dotyczących przeznaczenia przestrzeni zaliczają się takie, które są związane z kontrolą najbliższego otoczenia przez jednostkę (*individual control*; jakość i temperatura powietrza, dostępność światła, dźwięki i zapachy, posiadanie przestrzeni prywatnej oraz zakres, w jakim może być personalizowana, ograniczenia w zakresie swobody poruszania się) oraz dotyczące kontroli na poziomie grupowym (*group level control*; możliwość zdefiniowania i utrzymania terytorium grupy oraz kształtowanie poczucia grupowej skuteczności opartej na jej spójności, zaufaniu i nieformalnej kontroli).

Trzeci obszar czynników to ten związany z charakterystyką miejsca. Autorzy wyróżniają wśród nich następujące kategorie: biofilną (*biophilia*; obecność roślin, dostęp do okien, widoków natury i odległych przestrzeni, zielonych terenów rekreacyjnych), dotyczącą warunków atmosferycznych (*atmosphere*; parametry światła, jakość powietrza, akustyka pomieszczeń, komfort termiczny), związaną z układem przestrzeni (*layout*; wysokość pomieszczeń, długość korytarzy, przestrzeń ułatwiająca lub utrudniająca interakcje międzyludzkie, zgodność z ewolucyjnie ukształtowaną preferencją przestrzeni otwartych, a zarazem takich, w których można znaleźć schronienie, „czytelność” rozumiana jako łatwość korzystania ze szlaków komunikacyjnych) oraz dotyczącą projektowania (*design*; używanie ewolucyjnie preferowanych, często występujących w naturze kolorów, odchodzenie od projektowania więziennych sprzętów wyłącznie z myślą o ich odporności na zniszczenie, różnorodność i złożoność otoczenia, istnienie elementów inspiрующих w sferze estetycznej i zmniejszających deprivację sensoryczną).

Co ważne, w różnych krajach świata powstaje coraz więcej instytucji penitencjarnych, zaprojektowanych zgodnie z zasadami *biophilic design*. Przykłady dobrych praktyk w tym zakresie są widoczne między innymi w walijskim więzieniu w Berwyn (HMP Berwyn), szkockim zakładzie karnym w Bishopbriggs (HMP Low Moss) oraz instytucjach amerykańskich: areszcie dla nieletnich w Linden (Union County Juvenile Detention Center in Linden, New Jersey) i ośrodku readaptacyjnym Las Colinas (Las Colinas Detention and Re-entry Facility, San Diego County).

Konkluzja

Sztuka stanowi wyraz i manifestację ludzkiej wolności, więzienie w wielu aspektach jest tej wolności zaprzeczeniem. Wprowadzenie sztuki do więzień poszerza wąski zakres wolności, którą pozostawiono osadzonemu. Obecnie coraz lepiej rozpoznajemy resocjalizacyjne i terapeutyczne możliwości, które niesie wprowadzenie sztuki do zakładów karnych, czy to poprzez estetyzację przestrzeni zakładu karnego, czy też przez zaangażowanie więźniów w aktywność o charakterze artystycznym.

Rozpoznanie to dokonuje się zarówno w wyniku dostrzegania walorów spontanicznych przejawów ekspresji artystycznej więźniów, przedsięwzięć inspirowanych i organizowanych przez artystów, jak i zmiany stanowiska władz zakładów karnych w stosunku do tego rodzaju inicjatyw. Kwestia wykorzystania sztuki w procesie resocjalizacji stanowi również przedmiot badań naukowych. Modyfikacje przestrzeni więziennej, które nie uwzględniają specyfiki psychologicznej więźniów, mogą bowiem prowadzić do niepożądanych rezultatów. Połączenie sił więźniów, artystów, personelu więziennego oraz

naukowców w celu wprowadzenia sztuki do więzień stwarza nadzieję, że projekty artystyczne realizowane w placówkach penitencjarnych będą przynosić wyłącznie pozytywne owoce dla osadzonych i społeczeństwa.

Przemysław Piotrowski

Autor jest doktorem habilitowanym, profesorem UJ, kierownikiem Zakładu Psychologii Sądowej UJ i profesorem na Wydziale Nauk Społecznych i Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu. Autor i współautor blisko 100 publikacji, w tym siedmiu książek oraz artykułów w cenionych periodykach naukowych. Główne obszary jego zainteresowań naukowych to psychologia penitencjarna i psychologia przestępczości

Stefan Florek

Autor ukończył jednolite studia magisterskie na kierunku filozofia (UJ) oraz studia magisterskie na kierunku psychologia (UJ). W 2004 r. uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie filozofii (Wydział Filozoficzny UJ). Przez wiele lat pracował na Wydziale Filozoficznym UJ. Od roku 2015 r. adiunkt w Zakładzie Psychologii Sądowej i Kryminologii Instytutu Psychologii Stosowanej na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ i na Wydziale Nauk Społecznych i Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu. Autor monografii „Wartościujący umysł” oraz współautor monografii „Radykalizacja. Konteksty psychologiczne” i „Agresja w pracy”. W dorobku naukowym ma około 50 publikacji naukowych. Obecnie zajmuje się głównie poznawczo-ewolucyjnym podejściem do problematyki agresji i resocjalizacji. Członek Polskiego Towarzystwa Kognitywistycznego od początku jego istnienia

Streszczenie

Artykuł to przegląd badań i projektów dotyczących wykorzystaniu sztuki w zakładach karnych. Projekty o charakterze artystycznym stanowią coraz częściej element oddziaływań resocjalizacyjnych na całym świecie. Związuje się również współpraca między naukowcami i artystami w tym zakresie, czego przykładem jest projekt „Arts of Freedom”. Autorzy formułują refleksje i wnioski odnośnie do zasadności tego rodzaju przedsięwzięć oraz mechanizmów wpływu sztuki na zachowania osadzonych. Przekonują, że artystyczne modyfikacje przestrzeni zakładu karnego oraz twórcza aktywność osadzonych oparte na wiedzy naukowej są ekonomicznymi i skutecznymi narzędziami resocjalizacji.

Słowa kluczowe: sztuka, więzienie, resocjalizacja, nauka

Art in a Correctional Facility. On Crossing of Boundaries

Abstract

This paper constitutes an overview of the studies and projects concerning utilization of fine arts in correctional facilities. The art projects are becoming a mean for social rehabilitation influence across the entire world with increasing frequency. As evidenced by the "Arts of Freedom" project the cooperation between scientists and artists in this field is developing. The authors of this paper formulate considerations and draw conclusions regarding the validity of this type of actions and the mechanism of the influence of art on prisoners. The authors

argue on the basis of scientific knowledge that the artistic modifications made to the correctional facility space and the creative activity of convicts are economical and effective social rehabilitation tools.

Keywords: art, correctional facility, social rehabilitation, science

Bibliografia

- Belton, S., Barclay, L. (2008). *J Block Women of Art Project Report: Evaluating Community Education in a Prison Setting*. Dawn House & Ruby Gaea. Pozyskano z: <https://www.cdu.edu.au/sites/default/files/nursing/documents/JBlockWomenofArtProjectReport.pdf> [dostęp: 23.07.2022 r.].
- Bernheimer, L., O'Brien, R., Barnes, R. (2017). *Wellbeing in prison design. A guide*. Matter Architecture. Pozyskano z: http://www.matterarchitecture.uk/wp-content/uploads/2018/05/421-op-02_Design-toolkit-report-online.pdf [dostęp: 22.07.2022 r.].
- Djurichkovic, A. (2011). *Art in Prisons. A literature review of the philosophies and impacts of visual art programs for correctional populations*. Report for Art Access Australia. UTS Shoptfront Student Series No 3. Pozyskano z: <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/19836/7/Art%20in%20Prisons.pdf> [dostęp: 31.08.2022 r.].
- European Commission. (2011). *Prison education and training in Europe - a review and commentary of existing literature, analysis and evaluation*. Directorate General for Education and Culture, European Commission.
- Florek, S. (2021). *Czas do zabicia pod celą. O racjonalności kary pozbawienia wolności w zakładach typu zamkniętego*, [w:] K. Popiołek (red.). *Dostrzeżenie zagrożeń drogą do zmiany* (s. 164–181). Warszawa: Wydawnictwo Difin.
- Florek, S., Piotrowski, P. (2022). *Aesthetics in Prison: An Evolutionary Approach*, [w:] M. Šefčić, A. Jandrić-Nišević (Eds.), *Arts of Freedom* (s. 45–59); w druku.
- Gussak, D. (2004). *A pilot research study on the efficacy of art therapy with prison inmates*. *The Arts in Psychotherapy*, 31 (4), 245–259.
- Gussak, D. (2007). *The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Populations*. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 51 (4), 444–460. Pozyskano z: <https://doi.org/10.1177/0306624X06294137> [dostęp: 15.09.2022 r.].
- Gussak, D. (2009). *The effects of art therapy on male and female inmates: Advancing the research base*. *Arts in Psychotherapy*, 36, 5–12.
- Gussak, D. (2009a). *Comparing the effectiveness of art therapy on depression and locus of control of male and female inmates*. *Arts in Psychotherapy*, 36, 202–207.
- Heenan, D. (2006). *Art as therapy: an effective way of promoting positive mental health?* *Disability & Society*, 21(2), 179–191.
- Johnson, L.M. (2008). *A place for art in prison: Art as a tool for rehabilitation and management*. *Southwest Journal of Criminal Justice*, 5 (2), 100–120.
- Konopczyński, M. (1996). *Twórcza resocjalizacja: wybrane metody pomocy dzieciom i młodzieży*. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Edukacji Narodowej.
- Konopczyński, M. (2006). *Metody twórczej resocjalizacji. Teoria i praktyka wychowawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Konopczyński, M. (2014). *Pedagogika resocjalizacyjna. W stronę działań kreujących*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- López, M., Maiello-Reidy, L. (2017). *Prisons and the mentally ill: why design matters*. Pozyskano z: <https://cdn.penalreform.org/wp-content/uploads/2017/06/Prisons-and-the-mentally-ill-why-design-matters-4.pdf> [dostęp: 23.07.2022 r.].

- Louv, R. (2008). *Last Child in the Woods. Saving Our Children from Nature Deficit Disorder*. Chapel Hill: Algonquin Books of Chapel Hill.
- Nęcka, E., Orzechowski, J., Szymura, B., Wichary, S. (2020). *Psychologia poznawcza* (II wyd.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Piotrowski, P., Bajek, Z., Florek, S. (2013). *The Artistic Statements of Inmates about Freedom: the „Labyrinth of Freedom”. Project and Its Possible Applications*. *Art Inquiry*, 15, 215–230.
- Piotrowski, P., Florek, S. (2015). *Science of Art In Prison*, [w:] T.M. Ostrowski, I. Sikorska i K. Gerc (eds.), *Resilience and Health in a Fast-Changing World* (s. 93–106). Jagiellonian University Press.
- Piotrowski, P. (2015). *Projekty artystyczne jako forma edukacji ustawicznej w zakładach karnych*. *Edukacja Ustawiczna Dorosłych*, 4, 78–85.
- Santman, E. (2022). *Art and Culture in Prisons*, [w:] M. Šečić, A. Jandrić-Nišević (eds.), *Arts of Freedom* (s. 27–40); w druku.
- Smeijsters, H., Clevin, G. (2006) *The Treatment of Aggression Using Arts Therapies in Forensic Psychiatry: Results of a Qualitative Inquiry*. *The Arts in Psychotherapy*, 33, 37–58. Pozyskano z: <http://dx.doi.org/10.1016/j.aip.2005.07.001> [dostęp: 10.09.2022 r.].
- Tavris, C., Wade, C. (2008). *Psychologia: podejścia oraz koncepcje*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Wrześciński, S. (2010). *Kat w dawnej Polsce, na Śląsku i Pomorzu*. Zakrzewo: Wydawnictwo Re- plika.