

Sylwia Stolarczyk

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

SYMBOLICZNO-ESTETYCZNE ZNACZENIE WODY W KULTURZE

ABSTRAKT: Gaston Bachelard – francuski filozof, prekursor krytyki tematycznej – zajmował się fenomenologicznym opisem wyobraźni poetyckiej. Wyróżnił cztery typy wyobraźni materialnych, które przyporządkował czterem żywiołom: ziemi, ognia, powietrza i wody. Filozof nazwał wodę żywiołem melancholizującym, materią rozpacz, ponieważ wytwarzany przez nią obraz poetycki naznaczony jest smutkiem, powodowanym silnym odczuwaniem kruchości życia i lękiem przed śmiercią. W pewnej mierze kontynuacją Bachelardowskiej koncepcji poetyckiej są postmodernistyczne badania czeskiej autorki Zdeňki Kalnickiej nad symboliczno-estetycznym znaczeniem wody w tekstach kultury. Badaczka analizując kulturowe wyobrażenia o żywiole wody spostrzega, że jest on ściśle związany z szeroko rozumianą kobiecością.

SŁOWA KLUCZE: woda, żywioły, wyobraźnia poetycka, symbolizm, estetyka, krytyka tematyczna, Gaston Bachelard, Zdeňka Kalnická

ABSTRACT: Gaston Bachelard - French philosopher, precursor of thematic criticism - dealt with the phenomenological description of poetic imagination. He distinguished four types of material imaginations that he attributed to the four elements: earth, fire, air and water. The philosopher called water a melancholy element, a matter of despair because poetic image created by water is marked by sorrow, caused by strong feeling of fragility of life and fear of death. To some extent the continuation of the Bachelard's poetic concept is the postmodern study of the Czech author Zdeněk Kalnicka on symbolic and aesthetic meaning of water in the texts of culture. The researcher when analyzing cultural conception of the water element realizes that it is closely related to broadly understood femininity.

KEY WORDS: water, elements, poetic imagination, symbolism, aesthetics, thematic criticism, Gaston Bachelard, Zdeňka Kalnická

SYMBOLICZNO-ESTETYCZNE ZNACZENIE WODY W KULTURZE

Gaston Bachelard – francuski filozof, prekursor krytyki tematycznej – zajmował się fenomenologicznym opisem wyobraźni poetyckiej. Wyróżnił cztery typy wyobraźni materialnych, które przyporządkował czterem żywiołom: ziemi, ognia, powietrza i wody. Koncepcja czterech żywiołów jako źródłowych motywów wyobraźni zakłada, że w akcie twórczym człowiek posługując się językiem odwiecznych symboli, przekształcając i tworząc nowe ich konkretyzacje, odwołuje się do pierwotnych i niewyczerpalnych sił przyrody. (M. Jakubczak 2000: 243). W starożytności żywioły utożsamiano z mitycznymi i abstrakcyjnymi, pierwotnymi zasadami stojącymi na straży ładu kosmicznego, zaś z drugiej strony żywioły pojmowano jako ciała materialne o określonych właściwościach fizycznych i chemicznych. Wpływ żywiołów na wyobraźnię człowieka potwierdza teza o genetycznym związku między żywiołami, a ludzkimi zmysłami: „Żywioły, co do liczby oraz mocy wzbudzania odpowiednich wrażeń, odpowiadają dokładnie percepcyjnym zdolnościom człowieka. Słowem, tylko te elementarne fizyczne jakości przyrody mogą zostać wyodrębnione, których doznanie rejestrowane jest przez jeden ze zmysłów, należących do naturalnego uposażenia człowieka” (tamże: 258-259). Zarówno naukowa wiedza o żywiołach jak i pierwotna intuicja postrzegająca żywioły jako metaforę rzeczywistości mogą kształtować wyobraźnię poetycką.

Według Bachelarda każda wyobraźnia poetycka zdominowana jest przez jeden z żywiołów, co odzwierciedla się w twórczości danego poety, określając w ten sposób jego temperament twórczy (G. Bachelard 1975: 116). Wyobraźnia karmi się materią, dynamiką i filozofią konkretnego żywiołu, konkretyzuje marzenie w dziele literackim, które jest wewnętrznym odbiciem świata twórcy (H. Chudak 1991: 88).

Wyobraźnia jako funkcja ludzkiej psychiki jest pierwotniejsza od intelektu, postrzegania czy pamięci (A. Kamińska 2015: 33). Według filozofa posiada ona dwa aspekty: formalny i materialny. Pierwszy zwraca uwagę na zjawiska nowe i ulotne, a przedmiotem jego zainteresowania jest świat zewnętrzny, przedmioty i byty. Drugi pragnie uchwycić wszystko co pierwotne i niezmienne, koncentrując się na substancji i treści materii. Obraz literacki powstaje w wyniku połączenia aspektu formalnego i materialnego, jednak jak pisze Henryk Chudak: „Obraz tłumaczy się przede wszystkim przyczyną materialną, ponieważ marzenia materialne są pierwotne w stosunku do marzeń wizualnych” (H. Chudak 1974: 63).

Wyobraźnia, której przedmiotem marzenia jest woda silnie odczuwa przemijanie i kruchość życia, co na poziomie podstawowym ilustrują obrazy wody płynącej (tamże: 61).

Jak jednak podkreśla Irena Wojnar: „Poetykę wody kojarzy Bachelard z dialektyką trwania i przemijania czasu, sądząc, że tylko w bardzo powierzchownym odczuciu woda płynie, naprawdę zaś – trwa” (I. Wojnar 1966²: 270). Dwoistość wody sprawia, że różni poeci, w których wyobraźni ona dominuje, stwarzają oni odmienne obrazy: „Woda bywa więc obrazem zarówno życia, jak i śmierci, symbolem czystości i siły oraz macierzyńskości i kobiecości” (A. Kamińska 2015: 56).

Woda to także symbol macierzyństwa. Dla dorosłego człowieka natura jest projekcją matki i jak zauważa Maria Bonaparte: „dla wszystkich ludzi największym i najtrwalszym symbolem macierzyństwa jest morze” (tamże: 167). Budzi ono w nas zachwyt i fascynację nie ze względu na tajemniczość, ale dlatego, że jesteśmy jego częścią, że wiąże nas z morzem nieświadomione wspomnienie z lat dziecińczych: „Kochając bezkresny świat nadajemy materialny, obiektywny sens nieskończonej miłości do matki” (tamże: 168).

Badając wyobraźnię akwaticzną Bachelard analizuje także właściwości jakie przybiera woda w poszczególnych obrazach poetyckich. Niektóre marzenia przejawiają niski stopień nasycenia substancjalnego, są to obrazy ulotne, migotliwe, bawiące się refleksami światła na powierzchni wody, zaś wysoki stopień nasycenia pojawia się w obrazach gdzie woda jest gęstą i ciężką cieczą (H. Chudak 1974: 61-62). Przedmiotem marzenia mogą być wody zamarłe, spokojne albo wzburzone, wody ciche czy szemrzące, czyste lub przybierające określoną barwę. Nie pozostaje to bez znaczenia, bowiem właściwości wody również określają wyobraźnię marzyciela.

Bachelard twierdził, że źródłem każdego dzieła poetyckiego są podświadome kompleksy psychologiczne, których rozpoznanie pozwala określić typ wyobraźni twórczej artysty, co umożliwi dogłębną analizę jego tekstów. Kompleksy jak pisze Henryk Chudak: „mają funkcję wybitnie scalającą, nadają jednolity charakter dziełu i gwarantują jego spistość” (H. Chudak 1991: 88).

Kompleks Narcyza należy do grupy obrazów wytworzonych przez rozbawioną wyobraźnię, przedstawiającą przejrzystą i nasłonecznioną powierzchnię wody, której dominującą cechą jest ulotność. Kompleks ten wyraża pragnienie zaspokojenia piękna, którego odbicie marzyciel dostrzega w wodnym zwierciadle: „W obrazie Narcyza woda jest przede wszystkim lśniąca powierzchnią, zwierciadłem, w którym przegląda się marzyciel. W większości przypadków obraz ten zdradza przewagę formy nad materią. Dzieje się tak dlatego, że woda nie stanowi tu materialnego podłoża marzenia. Wyobraźnia odbiera ją jak powierzchnię przedmiotu przypisując jej jedynie funkcję ornamentalną” (H. Chudak 1974: 66). W ambitnych utworach literackich wyobraźnia nie poprzestaje na ujęciu powierzchni

wody, ale próbuje przedzierając się pod powierzchnię zwierciadła, uchwycić jej głębię, dotrzeć do materii. Kompleks Narcyza nie sprowadza się tylko do egoistycznej kontemplacji własnego piękna, lecz może przyjąć wymiar kosmiczny, gdy wraz z Narcyzem w wodzie przegląda się cały świat, a człowiek staje się wtedy jedynie częścią piękna natury (A. Kamińska 2015: 57).

Kompleks łąbiedzia również należy do ulotnych, migotliwych obrazów powierzchni wody i wyraża pragnienie miłosnej rozkoszy, co symbolizują trzy obrazy: łąbiedzia, pejzażu oraz nagiej, kąpiącej się kobiety. łąbiedź zawsze posiada cechy obojnacze: „Łąbiedź jest żeński, gdy duma sobie nad świetlistymi wodami; męski, gdy przechodzi do działania. Dla podświadomości działanie jest równoznaczne z aktywnością, a wszelka aktywność – z aktem seksualnym” (G. Bachelard 1975: 121). Punktem kulminacyjnym marzenia jest przedśmiertny śpiew łąbiedzia: „śpiew łąbiedzia przed śmiercią można tłumaczyć jako wymowne zakłęcie kochanka, jako żarliwy głos uwodziciela [...] śpiew seksualnej śmierci, śpiew namiętnego pożądania, które ma znaleźć zaspokojenie” (tamże: 121-122). Kompleks łąbiedzia może mieć charakter kosmiczny, gdy pożądanie indywidualne staje się pragnieniem wszechświata: „Kosmiczny łąbiedź symbolizuje światło nad wodami (odbłask słońca lub księżycy) i zarazem jego zniknięcie pod wodą (odbłask śmierci słońca lub księżycy), wzniosłe i piękne odejście na zawsze (A. Kamińska 2015: 58).

Motywy łąbiedziego śpiewu i Narcyza najczęściej są wytworem kompleksu kultury i nie mają źródła w podświadomości twórcy. Prawdziwą wartość artystyczną posiada dzieło, w którym kompleks zrodzony jest z pierwotnej wyobraźni i nieświadomiony przez poetę (H. Chudak 1974: 64).

Dla wyobraźni zdominowanej kompleksem Edgara Poe woda jest materią śmierci i melancholii. Motyw śmierci przenika całą twórczość poety, co świadczy o rzadko występującym zjawisku „jedności wyobraźni”. Pierwotnym obrazem, z którego powstają wszystkie inne, jest śmierć matki przedwcześnie zmarłej na gruźlicę (tamże: 70). Każda woda płynąca wolno i ciężko to podświadome wyobrażenie krwi matki: „dla psychiki naznaczonej takim piętnem wszystko, co w naturze sączy się boleśnie i tajemniczo, jest jak owa złowieszcza krew, żłobiąca drogę śmierci” (G. Bachelard 1975: 134).

Cała natura w twórczości pisarza to poetycki obraz smutku. Woda jest krwią ziemi i determinuje jej krajobraz. Niezależnie od tego czy pejzaż jest słoneczny czy ponury, przejmuje smutek wody i staje się scenerią śmierci (H. Chudak 1974: 72). Wody nasycone cierpieniem są zawsze ciemne, zastygłe, milczące i jak pisze Bachelard: „Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąca

ku śmierci. Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita [...] W tym wypadku jest to pouczenie, mówiące o śmierci w bezruchu, o śmierci głębinowej, o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas” (G. Bachelard 1975: 145-146).

Woda to także zwierciadło wspomnień, miejsce przechowywania pamięci o zmarłych. Dla ludzkiej podświadomości ludzie po śmierci zyskują status nieobecnych, śpiących głębokim snem, którego strzeże nasza miłość i pamięć. Symbolem wiecznego snu jest jezioro o uśpionych falach (tamże: 140-141).

W twórczości Edgara Poe piękno nierozzerwalnie łączy się ze śmiercią, dlatego też wszystko co młode i piękne nosi w sobie załączek śmierci. Woda to materia pięknej i wiernej śmierci, która śpiąc zachowuje piękno (A. Kamińska 2015: 59).

W kompleksie Ofelii woda staje się symbolem upragnionego i pokornego samounicestwienia, co znajduje pełną realizację dopiero w akcie samobójczym. Francuski filozof uważał, że samobójstwo popełnione w wodzie jest typową materią śmierci kobiecej: „Woda jest żywiołem śmierci młodej, pięknej, ukwieconej; a także w dramatach rzeczywistych i literackich jest żywiołem śmierci wyzbytej pychy, czy zemsty, śmierci masochistycznej. Woda to głęboki, organiczny symbol kobiety, która potrafi tylko płakać nad swoją niedolą i której oczy tak łatwo ‘toną w łzach’” (G. Bachelard 1975: 155). Kompleks Ofelii demaskuje także obraz włosów falujących na wodzie albo swobodnie spadających na ramionach, co przywodzi na myśl płynącą rzekę, oraz unoszące się na wodzie rośliny (A. Kamińska 2015: 61). Ofelizacja może przyjąć wymiar kosmiczny jeżeli łączy się z obrazem księżyca: „Odbicie księżyca płynące w wodzie, to poetycki obraz kosmicznej topielicy, stanowiący urzeczywistnienie melancholii księżycowej nocy i falującej rzeki” (A. Kamińska 2015: 61-62).

Kompleks Charona wyraża strach przed cierpieniem i niepewność ludzkiego losu po śmierci: „Wyobraźnia głębinna, wyobraźnia materialna domaga się, aby woda miała swój udział w śmierci; potrzebuje wody, dzięki której śmierć zachowałaby charakter podróży. [...] wszelkie dusze – niezależnie od rodzaju pogrzebu muszą wstąpić do braki Charona” (G. Bachelard 1975: 146). Kompleks Charona to obraz podróży kojarzony z pogrzebem. Śmierć jest tu podróżą bez kresu, pełną niebezpieczeństw i nigdy niekończącego się cierpienia ponieważ: „Łódź Charona płynie zawsze do piekieł. Nie ma przewoźnika wiozącego ku szczęściu” (G. Bachelard 1975: 150).

Bachelard twierdził, że skoro poezja jest z istoty rzeczy irracjonalna nie można jej badać intelektem. Według filozofa poezja to marzycielska kosmogonia, a wytworzony przez

wyobraźnię obraz poetycki jest samowystarczalny, dlatego też nie należy go objaśniać czynnikami psychologicznymi, ale badać własnym marzeniem (H. Chudak 1991: 94).

W pewnej mierze kontynuacją Bachelardowskiej koncepcji poetyckiej są postmodernistyczne badania czeskiej autorki Zdeňki Kalnickiej nad symboliczno-estetycznym znaczeniem wody w tekstach kultury. Badaczka uważa, że nie można rozdzielić „czystej” percepcji zmysłowej od wyobraźni symbolicznej i myślenia abstrakcyjnego ponieważ: „To, co myślimy i wyobrażamy sobie staje się integralną częścią tego, co postrzegamy” (Z. Kalnická i in. 2002: 73). Zmysłowa percepcja rzeczywistości jest zatem podstawą wyobraźni i myślenia. Każda epoka wytwarza własny zbiór obrazów świata, zaś motywy, do których ludzkość wiecznie powraca (jungowskie archetypy) ulegają transformacji oraz nowym estetyczno-symbolicznym interpretacjom. Przedmiotem zainteresowań autorki są nowe sensory wytwarzane przez teksty kultury, które tworzą nieskończoną sieć relacji intertekstualnych: „Badania są głównie nakierowane na znalezienie nowej *interpretacji*, odpowiedniej do danego stadium kulturowej różnicy świadomości na tyle, by połączyć żywotną przeszłość, która stale istnieje w nas z życiem obecnym, zagrożonym utratą swej przeszłości. [...] można spojrzeć na własną przeszłość z różnych perspektyw i próbować łączyć siebie z różnymi ‘przeszłościami’, czy to patriarchalną czy matriarchalną na przykład” (tamże: 74).

Żywiołu wody możemy doświadczyć przy zaangażowaniu wszystkich zmysłów. Wzrok pozwala nam obserwować zdolność powierzchni wody stojącej do odzwierciedlania świata oraz postrzegać zmienność bądź niezmienność powierzchni wód płynących. Z jednej strony oceany, morza, wodospady skłaniają do refleksji o sile wodnego żywiołu, a z drugiej mgła, szron i rosa wzruszają swoją delikatnością i ulotnością. Właściwością płynącej wody jest także zdolność do wytwarzania bodźców akustycznych od cichych i monotonnych dźwięków padającego deszczu, po głośny ryk wodospadów. Woda czysta i zdatna do picia jest bezwonna, ale wody stojące, w których zachodzą procesy gnilne czy wody skażone przemysłowo wydzielają silny i zazwyczaj nieprzyjemny zapach. Dzięki zmysłowi smaku potrafimy wyodrębnić subtelne różnice między wodami mineralnymi. Najistotniejszym ze zmysłów w doświadczeniu żywiołu wody jest dotyk, ponieważ pozwala na kontakt z wodą całą powierzchnią ciała. Pływanie w wodzie daje doświadczenie powrotu do stanu prenatalnego i poczucie integracji z naturą (tamże: 78-80).

Różnorodność form jakie przybiera woda, także wpływa na nasze wyobrażenia tego żywiołu. Wody można podzielić na płynące: źródła, fontanny, strumienie, katarakty, rzeki, morza, oceany, wodospady i stojące: kałuże, stawy, jeziora, tamy, studnie, rowy. Woda posiada także zdolność łączenia się z pozostałymi żywiołami. W połączeniu z powietrzem

tworzy: mgły, pary, piany, chmury, tęcze, a zmieniając stan skupienia: śnieg, szron, lód i grad, natomiast z ogniem tworzy lawę, alkohol i olej, zaś z ziemią błoto oraz bagno. Każda z form jaką przybiera woda różni się w odbiorze estetycznym (tamże: 77-78).

Istotą żywiołu wody jest niestabilność, dynamizm oraz siła, której człowiek nie potrafi kontrolować. Jak zauważa Kalnická: „Świat wody nie jest zbudowany z fragmentów, oddzielnych przedmiotów, do obcowania z którymi jesteśmy przyzwyczajeni na lądzie, ale raczej z sił, energii i wspólnych relacji ze wszystkimi innymi częściami kosmosu. W świecie wodnym wszystko jest wewnętrznie połączone i ciągłe. Nawet czas i przestrzeń są odczuwalne tu jakoby bardziej powiązane ze sobą i uzależnione wzajemnie od siebie” (tamże: 80). Światem wodnym rządzą zupełnie inne zasady, niż te panujące na ziemi. Woda jest gęstsza od powietrza, dlatego ruch w niej staje się wolniejszy, a dźwięk przenoszący się nad wodami jest wyraźniejszy. Człowiek znajdujący się w wodnych głębinach może, ze względu na zmniejszoną siłę grawitacji, stracić poczucie kierunku.

Ruch wody przybierając rozmaite formy, wpływa na odmienność interpretacji symbolicznych. Rytmicznie powiększające się koła powstające na spokojnej powierzchni wody, poprzez wrzucenie do niej przedmiotu mogą symbolizować pierwszą przyczynę. Drugą formę kolistą jaką przyjmuje woda to wodne wiry, które ze względu na dynamikę, nieodwracalność i ostateczność mogą być obrazem pierwotnego chaosu, który pochłania wszystko niczym czarna dziura. Z kolei ruch fal może być uosobieniem piękna, równowagi i harmonii, czy jak u Bergsona metaforą życia, które powstaje, wznosi się i opada (tamże: 112-115). Obraz wody nieruchomej przedstawia relację między powierzchnią a głębią. Powierzchnia wody stojącej posiada właściwość lustra odbijającego i podwajającego obraz: „Woda wytwarza odwrócony obraz, utrzymuje napięcie między dwiema stronami. Z jednej strony zmniejsza dystans, z drugiej zaś przybliża także, to co jest już blisko, w ten sposób utrzymując dystans” (tamże: 118). Lustrzana właściwość wody może zatrzeć granicę między światem rzeczywistym, a odbitym. W kulturze wodne zwierciadło postrzegane jest nie tylko jako lustro, ale także oko natury. Badaczka zwraca jednak uwagę, że woda, w przeciwieństwie do lustra, posiada swoją drugą stronę, ponieważ pod jej powierzchnią zawsze kryje się głębia.

Między wodą i muzyką zachodzą liczne analogie, dotyczące czasu, rytmu i ruchu. Akwaticzne cechy muzyki pojawiają w utworach francuskiego kompozytora Claude'a Debussy'ego; należą do nich: „preferencja dla dźwięczności, harmonia nietotalna i improwizacyjny charakter, przypominający przepływ wody. Sugeruje to wyłanianie się snów i podświadomych pragnień w namacalnym świecie naszej rzeczywistości i pokazuje silne

zauroczenie płynnością, przepływającym światem, nieuchwytnym wyłanianiem się refleksów, światłem na pofalowanych powierzchniach, różnorodnymi falami, a także ciemnością otchłani” (tamże: 120).

Zdeňka Kalnická wyróżniła trzy podstawowe obrazy czasu akwaticznego reprezentowane przez różne formy wodne. Pierwszym z nich jest rzeka płynąca w jednym kierunku, z jednego miejsca w drugie, co symbolizuje heraklitowe przemijanie czasu, płynącego od przeszłości do przyszłości. Drugi obraz czasu uosabia staw lub jezioro ukazując niezmiennosc, nieruchomosc, zatrzymaną chwilę, stającą się wiecznością oraz symbolizuje obecność śmierci. Trzeci obraz czasu reprezentuje morze i ocean. Wieczne falowanie, podczas którego jedna fala, czerpiąc energię od drugiej, uniemożliwia odnalezienie pierwszej przyczyny, symbolizuje nieskończoność wody oraz przedstawia kolisty obraz czasu rządzonego nietzscheańską zasadą wiecznego powrotu (tamże: 122-123).

Analizując kulturowe wyobrażenia o żywiole wody, Kalnická dochodzi do wniosku, że żywioł ten ściśle związany jest z kobiecością, czego odzwierciedlenie można odnaleźć w mitologiach świata, starożytnych i nowożytnych koncepcjach filozoficznych, a przede wszystkim w literaturze oraz dziełach sztuki.

Woda w kulturowych wyobrażeniach jawi się jako żywioł wieloznaczny, ponieważ jest obrazem zarówno życia jak i śmierci, jednak jak podkreśla badaczka błędem jest pojmować te dwie rzeczy jako przeciwieństwo, bowiem stanowią one jedność, co potwierdza mitologiczne wyobrażenie Wielkiej Matki: „hinduska bogini Kālī oraz egipska Izyda były boginiami zarówno życia jak i śmierci. Obie zajmowały ważne miejsce w starożytnych mitologiach i obie były często łączone z wodą” (tamże: 81). Kobiece łono porównywane jest do oceanu, ponieważ daje ono początek ludzkiemu życiu. Jednak dzieci, aby osiągnąć autonomiczność muszą odłączyć się od Matki – wody, co symbolicznie oznacza matkobójstwo i jak zauważa Julia Kristeva, wyparcie tego popędu może prowadzić do melancholii oraz depresji. Zamordowanie Matki jest traumatycznym przeżyciem dla naszej psychiki, dlatego, też obraz Matki dającej życie ulega transformacji i zmienia się w postać Śmierci. Związek wody i kobiety-matki symbolizuje cykliczność życia i śmierci (tamże: 91-92).

Szacunek jakim darzono żywioł wody utożsamiany z macierzyństwem stopniowo zaczął ulegać degradacji. Starożytni Grecy przypisali kobiecości takie właściwości jak zimno i wilgoć, które zaczęto postrzegać negatywnie. Platon uznał kobiety za istoty niższe od mężczyzn, ze względu na ich ciągłą zmienność, zmysłowość i jednostkowość, w przeciwieństwie do męskiej trwałości, niezmienności i uniwersalności (tamże: 84-85). Z kolei

Hegel w *Fenomenologii ducha* przypisuje kobiecie żywioł wody, przeciwstawiając go powietrzu jako męskiej substancji duchowej: „powietrze i męczyzna są, wedle Hegla samotożsamymi i uniwersalnymi duchowymi bytami, istniejącymi *per se*; woda i kobieta zaś są nietożsamymi bytami, istniejącymi tylko poprzez poświęcenie siebie dla innych i porzucenie ogólności” (tamże: 98). W filozofii Hegla kobieta utożsamiana jest z naturą stawiającą opór wobec ducha, którego dalszy rozwój może dokonać się jedynie poprzez oddzielenie się od wszystkiego, co materialne. Rolą kobiety w dziejach ludzkości jest poświęcenie własnej tożsamości, na rzecz tego co duchowe i ogólne.

Żywioł wody powiązany jest także z kobiecym ciałem i z szaleństwem. W starożytności uważano, że kobiece ciało zawiera w sobie więcej wody niż męskie, przez co jest bardziej elastyczne i zmienne, ponieważ pozwala wodzie na swobodne przepływanie w jego przestrzeni. Zdaniem Foucault twierdzenie to było podstawą dla późniejszych badań nad kobiecą histerią, która według uczonych zależała od masy ciała i „gęstości wewnętrznego krajobrazu” (tamże: 102).

Wyobrażenie kobiety i wody związane jest również z uwodzeniem, ze względu na niedookreśloność: „masy wodne mogą być widziane jako ‘pusty znak’ w rozumieniu Baudrillarda. W swojej teorii uwodzenia twierdzi on, że właśnie te ‘puste znaki’ są najbardziej ponętne, ponieważ umysł ludzki jest nieodwołalnie oczarowany przez puste miejsce, niewypełnione znaczeniem” (tamże: 104). Istotą uwodzenia jest zatem niedopowiedzenie, polegające na zatarciu granicy między powierzchnią i głębią, fikcją i realnością, uwodzonym i uwodzicielem. W gruncie rzeczy uwodzicielską siłą jest nasza wyobraźnia.

Archetypem wody, kobiecości i uwodzenia jest mit, opowiadający jak bożek Pan chcąc zaspokoić seksualne żądze próbował złapać powracającą z polowania nimfę Syrinks. Nimfa broni się przed gwałtem jako zbyt dosłownym znakiem pożądania i zmienia się w trzcinę, z której bóg tworzy instrument muzyczny zwany fletnią Pana. Piękno muzyki wydobywającej się z instrumentu pozwala bożkowi na skuteczne uwodzenie pozostałych nimf. Mit o Panu obrazuje Baudrillardowską teorię kolistości uwodzenia, wedle której nie możliwe jest odróżnienie uwodziciela od uwodzonego. Bóg chcąc uwieść rzeczną nimfę sam zostaje uwiedziony, a później ukrywając swoją żądze w dźwięku fletu zaprasza inne nimfy do miłosnej gry sprawiając, że to on staje się dla nich przedmiotem pożądania (tamże: 105).

Uwodzicielską siłą kobiecości reprezentują także syreny, które jako pół-kobiety, pół-ryby, uwodzą poprzez ukrycie miejsc intymnych będących źródłem seksualnego pożądania. Syreny najczęściej przedstawiano jako istoty nieme, posiadające jednak dar pięknego śpiewu,

który oddziałuje silniej niż mowa, ponieważ jak pisze Kalnická: „słowa bowiem są znakami, którym łatwo przypisać określone znaczenia, czyli mogą stać się przezroczyste i przez to niedostępne uwodzeniu” (tamże: 106). Pan i syreny wykorzystują muzykę, aby dzięki niej uwodzić, ponieważ jej niemimetyczna natura pozwala na balansowanie między światem rzeczywistym, a wyobrażonym. Uwodzenie można porównać do morskich fal, które rytmicznie wznosząc się i opadając, niosą ze sobą raz radość, raz smutek (tamże: 119).

Metaforykę wody powszechnie stosował Zygmunt Freud w psychoanalizie. Porównał podświadomość do nurtu płynącej rzeki, której energia może być wykorzystana na wiele sposobów, ponieważ rzeka ma potencjał, aby płynąć w różnych kierunkach, obrazując tym problem biseksualności i nieokreśloności człowieka, co Freud w większym stopniu wiązał z psychiką kobiecą niż męską. Kalnická dostrzega podobieństwo między marzeniami sennymi, które są drogą do nieświadomionej części naszej psychiki, a symboliką wody. Proces śnienia można rozumieć jako dryfowanie między snem, a jawą, zaś środowisko wodne jest doskonale przystosowane do wywoływania w człowieku senności, co sprawić może ruch kołyszącej się na falach łódki czy wpatrywanie się w monotony obraz płynącej wody. Sen można także porównać do głębokiego zanurzenia się w podświadomości. Z kolei Jung uważał, że woda jest czystym symbolem nieświadomości i oznacza ducha, który stał się nieświadomy (tamże: 107-108).

Motyw wody powiązany jest także ze stanami psychicznymi takimi jak nostalgia, melancholia i depresja. Erwin Panofsky pisał, że melancholię postrzegano jako suchą chorobę, którą można było leczyć wodnymi roślinami, zaś osobie melancholijnej przypisywano zdolność przewidywania i przepowiadania powodzi. W literaturze i sztukach plastycznych częstym symbolem melancholii jest ocean, morze albo wielkie jezioro, ponieważ: „nastój składa się z fal przynoszących przeszłość i przyszłość, ból i przyjemność w jakiejś regularnej wymianie. W dodatku ocean jest pozornie nieskończony, co ułatwia powstawanie melancholijnego nastroju braku koncentracji umysłu na jakimkolwiek konkretnym przedmiocie, przez co wzmaga się wolny przepływ między całością i nicością, między przeszłością, a przyszłością” (tamże: 109). Badaczka analizując malarstwo Edvarda Muncha zwraca uwagę, że na każdym obrazie przedstawiającym melancholię pojawia się motyw morza. Według Erwina Panfosky’ego melancholię wywołuje czyjaś skończoność ujrzana w kontekście nieskończoności. Kalnická pisze: „Jeśli w tej porównawczej grze refleksji i wyobraźni, refleksyjna strona zwycięży i doceni nieskończoność, można osiągnąć doświadczenie wzniosłości, tak jak opisuje je Kant. Jeśli zaś trzymamy się bezsensowności oraz bólu straty, związanych ze skończonością życia ludzkiego, będziemy bardziej skłonni do

odczuć melancholijnych” (tamże 109-110). Julia Kristeva twierdzi, że pozostawianie przez dłuższy czas w stanie melancholii, może powodować depresję. Z kolei nie opowiedzenie się ani po stronie wzniosłości ani melancholii prowadzi do obłądu.

Dwuznaczność żywiołu wody oraz różnorodność wodnych zjawisk wywołują w odbiorcy rozmaite doznania estetyczne oraz wpływają na bogactwo symbolicznych interpretacji. Gaston Bachelard i Zdeňka Kalnická wskazują, że żywioł wody najsilniej powiązany jest z szeroko rozumianą kobiecością, a także jest symbolem kruchości życia, melancholii i śmierci. W badaniach kulturowych czeskiej uczonej pojawiają się również korelacje między wodą, a czasem, muzyką oraz nieświadomą sferą ludzkiej psychiki.

BIBLIOGRAFIA:

1. Bachelard G. (1975). *Wyobraźnia poetycka*, Warszawa: PIW.
2. Chudak H. (1974). *Teoria Bachelarda w „L'eau et les rêves”*, „Przegląd humanistyczny” 9: 61-74.
3. Chudak H. (1976). *Studia o epistemologii i estetyce Bachelarda*, „Przegląd humanistyczny” 6: 98-102.
4. Chudak H. (1982). *Stylistyka Bachelarda*, „Przegląd humanistyczny” 12: 143-148.
5. Chudak H. (1991). *Testament metodologiczny Bachelarda*, „Przegląd humanistyczny” 2: 87-94.
6. Jakubczak M. (2000). *Oblicza fenomenologii*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
7. Kalnická Z. (2002). *Woda W: Estetyka czterech żywiołów*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
8. Kamińska A. (2015). *Rzeczywistość wyobraźni. Bachelard o źródłach twórczości*, Kraków: Wydawnictwo MAXIMUMUM.
9. Wojnar I. (1966). *Gastona Bachelarda estetyka twórczej wyobraźni*, *Studia Estetyczne*, III, 265-272.