

Monika Kowalczyk

Między magią a rzeczywistością: kilka uwag o specyfice realizmu doby ponowoczesnej

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (15), 123-137

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Między magią a rzeczywistością¹: kilka uwag o specyfice realizmu doby ponowoczesnej

Tylko ci, którzy szczerze kochają i są naprawdę silni, potrafią żyć we śnie. Żyjesz we własnym zaczarowaniu. Życie ciska w ciebie kamieniami, ale twoja miłość i twój sen zmieniają te kamienie w kwiaty nowych odkryć. Nawet jeśli przegrywasz, jesteś pokonany, twój triumf będzie zawsze godny naśladowania. A jeśli nikt go nie dostrzeże, zawsze będą miejsca, w których zostanie doceniony. Ludzie tacy jak ty wzbogacają sny, a to przecież sny tworzą historię. Ludzie tacy jak ty nieświadomie zmieniają porządek świata, chronieni przez własne baśni, przez miłość...¹

Baśń, sen czy *zaczarowanie* – słowa, które powszechnie umieszcza się wśród kategorii „magicznych” i „nierealnych” – uznawane są za przeciwstawne wobec rzeczywistości. Stając się w ten sposób punktami odniesienia, wedle których podział na zjawiska racjonalne i nieracjonalne okazuje się możliwy, podtrzymują pozorną równowagę porządku świata, umacniając tym samym rzekomo stabilny, aczkolwiek ograniczony obraz rzeczywistości, wykształcony przez racjonalistyczne dyskursy. W próbie podważenia zasadności tworzenia przeciwstawnych pojęć i jednostronnych punktów widzenia, artykuł ten demonstruje, w jaki sposób myśl postmodernistyczna, posługując się w sferze estetycznej realizmem magicznym, podaje w wątpliwość reguły dominującego dyskursu kultury Zachodu, które definiują rzeczywistość i określają jej granice. Mając na uwadze niedyskursywność pewnych zjawisk, a w konsekwencji powyższego brak możliwości wpisania ich w odziedziczone kategorie, staram się pokazać, w jaki sposób realizm magiczny obnaża iluzoryczność owych kategorii w różnych formach sztuki współczesnej, a zarazem prowokuje do przekroczenia ich granic i „zawieszenia niewiary”².

W stanowiącym motto tego artykułu cytacie, powieściopisarz i poeta Ben Okri interesująco uchwycił najistotniejsze cechy realizmu magicznego. Świat snu, w którym *rzeczywistość* przeplata się z *magią*, a granica między przeciwstawnymi pojęciami zaciera się, jest charakterystycznym tropem kształtującym narrację większości dzieł tego nurtu. Współczesny film, malarstwo czy dzieła literackie tworzone w stylu magicznego realizmu zawierają w sobie zarówno elementy tego, co *namacalne*, jak i tego, co *nieopisane*. Jednak nie sposób nie dostrzec, iż taki mariaż ma w kulturze Zachodu długą historię:

zwrot sztuki w kierunku magii miał już niejednokrotnie miejsce. Rozczarowanie racjonalizmem, ideą rozwoju i utrata pewności, iż racjonalne myślenie przyczyni się do rozszerzenia zakresu ludzkiej wiedzy to nastroje stanowiące podłoże narodzin najważniejszych romantycznych manifestów. Oświecenie, w swej racjonalnej interpretacji rzeczywistości, nie zdołało ująć tych ludzkich emocji i uczuć, których nie da się wyjaśnić w kategoriach przyczynowo-skutkowych. Każda próba ich zdefiniowania nieuchronnie musi zakończyć się mniej lub bardziej niedoskonałą konwencjonalizacją afektów. Dążenia do wpisania niedyskursywnych uczuć w struktury dyskursu – charakterystyczne dla kolejnych wcieleń racjonalistycznych i pozytywistycznych projektów – wydają się być czytelnymi próbami pozbycia się uczucia bezradności w stosunku do zjawisk należących do *nieopisanej* sfery bycia. Sfera ta, marginalizowana zwykle przez wszystkie kolejne wcielenia racjonalistycznego realizmu, zaznacza swą obecność w kolejnych inkarnacjach myśli romantycznej, a ostatecznie zyskuje trwałe miejsce w refleksji i estetyce współczesnej. Wychodząc z takich założeń, w poniższym szkicu postaram się wskazać, iż liczne próby, podejmowane przez ponowoczesną sztukę i filozofię, uwypuklając irracjonalne fundamenty racjonalistycznej/pozytywistycznej rzeczywistości, wydają się kulminować w tekstach reprezentujących ponowoczesne oblicze realizmu: realizm magiczny.

1. Rozczarowanie realizmem

Realizm magiczny, który po raz pierwszy pojawił się w dwudziestowiecznej prozie Ameryki Łacińskiej, okazał się być – jak twierdzi Lois Parkinson Zamora – „prawdziwie postmodernistyczny w swym odrzuceniu binarnych opozycji, racjonalizmu oraz upraszczającego materializmu, jakie cechowały nowoczesną kulturę zachodnią”²³. Postmodernizm odwraca się bowiem od jakichkolwiek sztywnych i niezmiennych klasyfikacji lub systemowej organizacji pojęć czy obiektów. Odrzuca *pierwotną* i *uniwersalną* rzeczywistość, która skonstruowana została za pomocą języka. Podaje w wątpliwość uniwersalną kategoryzację bytów, często również podważając ich pozawerbalną egzystencję. W słynnym eseju *Definiując postmodernizm*, Jean François Lyotard analizuje nazwę tego zjawiska następująco: „[...] ‘po-’ w słowie ponowoczesność nie oznacza procesu powracania czy retrospekcji, lecz proces *ana*-lizowania, przypominania, rozważania”²⁴.

Postmodernizm, nie chcąc lub nie mogąc przeciwstawić się racjonalizmowi naukowej metody, obejmuje go – i w ten sposób go *obezwładnia*. Jednocześnie – nie akceptując uniwersalnych *prawd* prezentowanych w pozytywistycznych projektach – zmusza krytycznego obserwatora do ponownej oceny każdej z epok kierujących się zasadami pozytywizmu. Jeśli racjona-

lizm, będący fundamentem okresu Oświecenia, pozwolił na stworzenie reguł filozoficznych, etycznych i estetycznych, leżących u podstaw kolejnych wcieleń realizmu w literaturze oraz na weryfikację wiedzy uzyskanej w wyniku osiągnięć naukowych, w postmodernizmie granice *uniwersalnej* logiki, która kierowała Oświeceniem zostają przekroczone, pozwalając w ten sposób człowiekowi współczesnemu dostrzec chwiejne fundamenty rzekomych uniwersaliów. Nie jest więc postmodernizm „po prostu” dwudziestowieczną przeróbką idei wykształconych przez romantyzm. W przeciwieństwie do romantyzmu podważa bowiem nie tylko zasadność centralizacji tego, co *racjonalne*, lecz również tego, co *nieopisane* czy nie poddające się kategoryzacji. Podaje w wątpliwość każdą możliwą regułę i kryterium, według których można dokonać oceny lub weryfikacji rzeczywistości – jednocześnie wykorzystując je wszystkie. Nie imituje filozofii romantyzmu ani też filozofii żadnego z poprzedzających lub następujących nurtów, lecz odnosi się do nich (i do siebie) w sposób krytyczny. Dlatego też zasadne jest twierdzenie, iż „współczesny ‘postmodernizm’ objawia się jako anty-paradygmat: jest spełnieniem wszelkich paradygmatów i wyczerpaniem swoich własnych możliwości jako paradygmatu”⁵. Postmodernizm jest więc dogodnym terminem określającym współczesną strukturę myślową, osiągniętą na skutek ewolucji intelektualnej, gdy „w kontekście historycznej zmienności paradygmatów krytyka i twórczość artystyczna określane jako ‘postmodernistyczne’ jawią się być zjawiskami zdradzającymi symptomy stylu późnego”⁶. Niezwykle *magiczne* odniesienie postmodernizmu do rzeczywistości jest więc uwarunkowane bagażem doświadczeń zgromadzonych na przestrzeni wieków. Postmodernizm rozpatrywany w kategoriach *stylu późnego krytyki*, zacierając granice między sztuką a krytyką i kwestionując „oczywistość” rozróżnień między rzeczywistością a tym, co nierzeczywiste, pozwala także dostrzec możliwość porozumienia między różnorodnymi dziedzinami sztuki⁷.

Realizm magiczny, podobnie jak cały postmodernizm (w ogólnym rozumieniu tych pojęć), wyrasta z intelektualnego doświadczenia powojennej kultury Zachodu. Upadek wielkich metanarracji, nieufność wobec centrum oraz nieustanne poszukiwanie niezmiennych fundamentów etycznych, charakterystyczne dla sztuki i filozofii przełomu tysiącleci, można niewątpliwie rozpatrywać w kategoriach długotrwałych zmian kulturowych. Realizm, który pojawił się w Europie w połowie XIX wieku, był zjawiskiem uwarunkowanym społecznie, w którym podstawowe ludzkie potrzeby (zarówno fizyczne, jak i psychiczne) znajdowały się w centrum uwagi, gdyż sytuacja rosnącej frustracji społecznej nie pozostawiała miejsca na abstrakcyjne rozważania na temat rzeczywistości. Widzenie świata, które pojawiło się po pierwszej wojnie światowej, było z kolei obarczone myśleniem egzystencjalnym i świa-

domością, iż świata nie da się poukładać wyłącznie poprzez ustanowienie ścisłych i pewnych reguł. Pojawienie się surrealizmu wywołało rewolucję ludzkiej świadomości, kwestionując reguły racjonalizmu i sprzeciwiając się wszelkim konwencjom ograniczającym działanie wyobraźni. W latach pięćdziesiątych XX wieku pojawił się realizm silnie zaangażowany politycznie, który pogłębił wszelkiego rodzaju podziały kulturowe i umocnił jednostronną interpretację rzeczywistości. Stąd też można twierdzić, iż realizm magiczny stanowi kolejną fazę ewolucyjną myślenia, które dało początek wcześniejszym obliczom realizmu, przy jednoczesnej próbie zakwestionowania słuszności istnienia samego pojęcia – realizm.

W ten sposób, zrodzony z nieudanej próby zaakceptowania dekonstruktywistycznej logiki późnego XX wieku oraz opierający się na przeczuciu, iż istnieje rzeczywistość pozawerbalna, realizm magiczny odcina się od tradycyjnej definicji realizmu, rozumianego jako stanowisko stojące w sprzeczności z wiarą w irracjonalne podstawy rzeczywistości, charakterystyczną między innymi dla myśli romantycznej. Realizm magiczny ery postmodernizmu pojawia się, gdy pojęcia uważane uprzednio za binarne zostają zawarte w jednym koncepcie, którego sens oscyluje (*freeplay*), i gdy warunkiem odkrycia rzeczywistości staje się zaakceptowanie nielogicznych i niewytłumaczalnych zjawisk jako niezbywalnych jej elementów. Można zatem powiedzieć, że realizm magiczny, w odróżnieniu od poprzednich wcieleń realizmu, sprzeciwia się *naśladowaniu* rzeczywistości *naocznej*, koncentrując uwagę czytelników na aktach wiary, na których zbudowali swoją wizję *tego, co rzeczywiste*. Realizm magiczny charakteryzuje się bowiem „brakiem jednoznacznych opinii na temat prawdziwości wydarzeń i wiarygodności punktów widzenia przedstawionych w tekście przez poszczególnych bohaterów”.⁸ Przyczynia się również do wzrostu popularności poglądu, że dotychczasowe sądy i definicje związane z realizmem są w takim samym stopniu indywidualną projekcją odbiorcy, w jakim może być jakiegokolwiek inne nierealistyczne stanowisko. W tym kontekście magiczność staje się usankcjonowanym elementem kulturowej praktyki codziennej rzeczywistości.

Przemiany, jakie za sprawą realizmu magicznego dokonały się w studiach kulturowych czy literackich zasadniczo zmieniły sposób postrzegania rzeczywistości. Pozbawiony skłonności do kategoryzowania i waloryzowania konkretnych stanowisk filozoficznych, etycznych i estetycznych, realizm magiczny stał się jednym z najważniejszych metod narracyjnych XXI wieku. Utwory literackie Gabriela Garcii Márqueza, Salmana Rushdiego, Bernarda Malamuda czy Toni Morrison, wyrastające z poetyk „etnicznych”, przez stulecia marginalizowanych, zostały włączone do kultury dominującej, promując tym samym do rewizji poprzednich stanowisk. Podobnie – choć bez

„etnicznej” otoczki – sztuka filmowa Larsa von Triera, pomimo iż długo zaliczana do tak zwanego kina alternatywnego, obecnie stała się częścią *mainstreamu* kinematografii doby ponowoczesnej. Wreszcie malarstwo takich twórców, jak Jacek Yerka, które wykorzystując elementy magii przedstawia pozornie tylko *nierealistyczne* i *baśniowe* światy, można obecnie zaliczyć do szeroko rozumianej kultury popularnej. Jako samoświadome byty, dzieła wyżej wymienionych twórców nie tylko wpisały się na stałe w kulturę dominującą i stały się przedmiotem teoretycznych rozważań i badań akademickich, ale jednocześnie ustanowiły silny trend we współczesnej kulturze. Zmuszając do weryfikacji dotychczas przestrzeganych zasad i konwencji stały się dziełami należącymi do kanonu. Te dawniej *nietypowe* formy sztuki zaczęły być postrzegane jako wartościowe, nie tylko ze względu na swoją *egzotyczność*, ale przede wszystkim ze względu na znaczące zmiany, jakie za ich sprawą dokonały się w sposobie postrzegania *Innego* we współczesnym świecie. Choć przykłady takiej twórczości można mnożyć, ograniczę swoje uwagi do niewielkiej grupki literatów i artystów, których uznać można za pionierów realizmu magicznego, aby na ich przykładzie wskazać zasadnicze cechy tego nurtu, jakie można zaobserwować także u innych jego reprezentantów.

2. Márquez i Rushdie – magicy literatury

Literatura *magiczna*, której główni reprezentanci przychodzą spoza kulturowego głównego nurtu, wydaje się być z jednej strony reakcją na hegemonię transatlantyckiego europocentryzmu, z drugiej zaś – na nieustępliwą dominację tradycji racjonalistycznej, dyktującej zasadnicze reguły codziennej praktyki kulturowej Zachodu. Nie zaskakuje zatem fakt, że literatura ta (łącznie elementy naoczności i magii), otworzyła przed czytelnikami nowe możliwości interpretacyjne. Pokazuje bowiem, iż rzeczywistość ma również tę drugą stronę, która dotąd była niedostrzegana lub celowo dyskryminowana, a także i to, że przynależność do dominującej kultury wyznaczana jest wyłącznie z perspektywy kultury Zachodu. Literatura realizmu magicznego akcentuje wyraźnie kwestie przesunięcia percepcyjnego: to, co nie jest przedstawiane lub omawiane przez przedstawicieli nurtów dotąd dominujących, co „nie pasuje” do uniwersalnych kryteriów, nie musi być uznawane za *nieistniejące* bądź *nierzeczywiste*. Realizm magiczny zaciera granice opozycyjnych dotąd pojęć, tworząc obraz świata, w którym nie istnieją ontologiczne podziały ani niepodważalne epistemologiczne klasyfikacje, i w którym nic nie może być uznawane za pewne i niezmienne. Gabriel Garcia Márquez pisze o swoich doświadczeniach, iż „[...] największym problemem było zniszczenie granic oddzielających to, co wydaje się być rzeczywiste, od tego, co wydaje się fantastyczne”⁹.

Pisarz znalazł skuteczną metodę, aby osiągnąć taki cel, czego niewątpliwym dowodem jest rozpowszechnienie myślenia charakterystycznego dla magicznego realizmu wśród artystów kolejnych pokoleń. Doskonałym przykładem proponowanego przez kolumbijskiego pisarza spojrzenia na świat jest zbiór opowiadań zatytułowany *Dwanaście opowiadań tułaczyh*, w którym Márquez umieścił kilka krótkich narracji, łączących elementy magii i „konwencjonalnego” realizmu.¹⁰ Márquez demonstruje *magiczną* zdolność *Innego* do stawania się niewidzialnym w oczach białych Europejczyków, jednocześnie pokazując, w jaki sposób ta *magiczna niewidzialność* doprowadza do konfliktów kulturowych, często tragicznych w skutkach.¹¹ Swoimi historiami Márquez usypia czujność czytelnika, wykorzystując konwencję tylko po to, aby następnie obnażyć jej umowność. Jednak czyni to w taki sposób, że trudno jest czytelnikowi podjąć jednoznaczną decyzję co do tego, które z przedstawionych elementów są *prawdopodobne* a które nie. Wydaje się więc, iż samoświadomy tekst stara się zniechęcić czytelników do tworzenia jakichkolwiek założeń wobec rzeczywistości czy powoływania do istnienia klarownych, opisowych kategorii: założenia te bowiem nader często okazać się mogą nieadekwatne. Pisarz nie wyjaśnia niczego w swoich opowiadaniach, pozostawiając wszystko interpretacji czytelnika. Nie oferuje żadnych jednoznacznych odpowiedzi na pytania nękające prawdopodobnie każdego, kto zniewolony odziedziczonymi konwencjami czytelniczymi próbuje „zracjonalizować” przedstawione w jego narracjach sytuacje. Zdarzenia z opowiadań Márqueza często nie spełniają kryteriów określających konwencjonalne granice tego, co rzeczywiste. Trudno je również sklasyfikować jako nierzeczywiste, gdyż granica pomiędzy elementami magicznymi i realistycznymi nie jest jednoznaczna, a nawet wolno twierdzić – nie istnieje.

Czytelnicy mogą doświadczyć podobnego problemu z kategoryzacją podczas lektury innego opowiadania tego autora – *Bardzo stary człowiek o olbrzymich skrzydłach*. Nadając opowiadaniu podtytuł *Bajka dla dzieci*, Márquez daje czytelnikowi wskazówkę, która wyraźnie wytycza ścieżkę, jaką niezbędnie trzeba iść, by nie stracić orientacji w tekstowym gąszczu. Zakładając, że czytelnik potraktuje podtytuł poważnie, bajkę dla dzieci przeczyta mniej sceptycznie niżby uczynił to z tekstem „obietującym” mimetyczną narrację realistyczną: spodziewa się bowiem, że elementy magiczne pojawiają się tu jako norma gatunkowa. Jednakże podczas lektury szybko zorientuje się, że *Bardzo stary człowiek o olbrzymich skrzydłach* to swoista „metabajka”, obnażająca magiczność tego, co skłonni jesteśmy nazywać rzeczywistością – szczególnie w kontekście nieomal dziennikarskiej precyzji realistycznych opisów. Główny bohater nie jest *zwyczajnym* aniołem, co początkowo sugerował jego *typowy* atrybut – skrzydła. Bardziej przypomina człowieka

niż anioła, a precyzyjniej, zupełnie nie odpowiada wizji anioła wytworzonej w ludzkiej wyobraźni przez całe stulecia mariażu teologii i sztuki. Czytelnicy mają więc trudności z umieszczeniem tej historii w znanych im kategoriach, co często prowadzi do konsternacji, a jeszcze częściej do frustracji wynikającej z niemożności „wtłoczenia” niewygodnego bohatera w definicyjne ramy „człowieczeństwa” bądź „anielskości”.¹² Z wielkim wdziękiem autor puszcza zaskoczonemu i zagubionemu czytelnikowi oko: łatwiej przecież zdyskwalifikować bohatera jako „nie spełniającego” elementarnych wymogów anielskości niż zrewidować kategorię anielskości wobec faktyczności anioła, który jest całkowicie realny w przedstawionym świecie opowiadania.¹³

Salman Rushdie wydaje się osiągać podobny efekt w swoich utworach. Adekwatnego przykładu dostarcza opowiadanie *Harun i morze opowieści*. Historia ta utrzymana jest w magicznej konwencji, podobnie jak baśń L. Franka Bauma *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* czy *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, co od razu sugeruje czytelnikowi, iż nieprawdopodobne elementy będą w tekście prawomocne. Jednak Rushdie dotyka również bardziej problematycznych kwestii, bowiem rzeczywistość przedstawiona w tym utworze – w odróżnieniu od narracji budowanych przez wspomnianych autorów – nie jest umieszczona w przestrzeni snu.¹⁴ Wszystkie zdarzenia doświadczane przez głównego bohatera, które w konwencjonalnej percepcji uznawane są za nierzeczywiste, w tej opowieści są nieodłączną częścią rzeczywistości przedstawionego świata, dla której nie ma opozycyjnej, sensnej alternatywy. Jednocześnie warto zauważyć, że wkraczając w tę *magiczną* przestrzeń czytelnik obserwuje pozorny podział rzeczywistości na dwa równoległe światy: świat opowiadań i świat ciszy. W tym drugim, bohaterowie są zmuszeni zachować milczenie wbrew swojej woli. Nie wolno im wyrażać swoich myśli, co czyni ich świat ponurym i przerażającym. Z jednej strony ta dwoistość mogłaby stać się podłożem dla moralizującej opowieści o walce dobra ze złem, umacniając tym samym tendencje do umieszczania pewnych pojęć czy zjawisk w binarnej opozycji. Z drugiej jednak – Rushdie konstruuje narrację w taki sposób, że żadnego z przedstawionych światów nie można jednoznacznie kwalifikować.¹⁵ Opisując morze opowieści, które daje początek wszystkim historiom, autor wychodzi poza ramy jakichkolwiek podziałów, przedstawiając przestrzeń, w której znaczenia nieustannie przenikają się, a każda z uzyskanych form niemal natychmiast przeobraża się w inną.¹⁶ Prezentując wielowątkowy obraz rzeczywistości, Rushdie nie pozostawia wątpliwości, iż nie może być ona nigdy traktowana jako jednolita i uniwersalna. Płynna i zmienna, rzeczywistość umyka klasyfikacji: jest nieustannie konstruowana na nowo.

Rzeczywistość magiczna kształtująca obraz świata zarówno w prozie Rushdiego jak i Márqueza pozwala na rozszerzenie pojęcia rzeczywistości

w jego ogólnym rozumieniu. Pomimo różnic kulturowych, utwory każdego z tych pisarzy nie tylko pokazują złożoność i różnorodność rzeczywistości, ale także otwierają czytelnika na dobrowolny akt wiary wobec przedstawionego świata i włączenie elementów sfery *nieopisanej* do świata *realnego*. Jednocześnie każdy z twórców skutecznie zmusza odbiorców do zakwestionowania „oczywistości” własnych, odziedziczonych narracji, wskazując magiczność refleksji codziennej i codziennego postrzegania świata. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w przypadku filmu, który – manipulując jednocześnie dialogiem i obrazem – wydaje się być medium szczególnie predysponowanym do tego, by pozwolić odbiorcy „na własne oczy” zobaczyć umowność granic powszechnie przyjętej „logiki rzeczywistości”.

3. Magia kina w Dogville

To, co pozwala umieścić sztukę duńskiego reżysera Larsa von Triera w przestrzeni magicznego realizmu, jest charakterystyczną kombinacją elementów racjonalnych oraz irracjonalnych, rzeczywistych i nierzeczywistych skłaniającą odbiorcę do dostrzeżenia własnych aktów zawieszenia niewiary. W krytyce odziedziczonych wizji porządku świata i opartych na wierze założeniach dotyczących kształtu rzeczywistości, których zrozumienie zależy od indywidualnej umiejętności przyjęcia określonych hierarchicznych systemów znaczeniowych, von Trier nie dopuszcza bezkrytycznej wiary w *oczywiste* kategorie. Przedstawia rzeczywistość jako niejednorodne pojęcie i pozwala widzom samodzielnie odkrywać jego poszczególne warstwy. Podobnie jak omówieni powyżej twórcy, w swoich dziełach von Trier niczego nie wyjaśnia ani też nie ocenia. Reżyser daje swoim widzom wolną rękę, pozostawiając intuicji zadanie reorganizacji własnego świata, którego *solidne* zasady jego filmy kwestionują. „Każdym swoim filmem”, jak trafnie stwierdza Anita Piotrowska, von Trier „[...] głaszcząc widza pod włos. Z laboratoryjną precyzją bada jego możliwości, kpi z przyzwyczajzeń i słabości”¹⁷. Łatwiej jest bowiem pogrążyć się w iluzji, a będąc „chronionym przez własne baśni”¹⁸, nie dostrzegać niepokojących elementów rzeczywistości. Jednakże von Trier poprzez swoje filmy pokazuje, że istotnie nie ma nic złego we wkroczeniu w świat wyobraźni, choć konsekwencje magicznego myślenia w życiu codziennym – istotnie – mogą w niektórych sytuacjach okazać się tragiczne. Dlatego też, jak się zdaje, ważniejsze jest to, aby widz potrafił wyciągnąć wnioski z *baśni* i dzięki niej osiągnął świadomość pęknięć we własnej, pozornie uporządkowanej, rzeczywistości.

Von Trier świadomie wykorzystuje przestrzeń filmową do gry konwencją, która (zgodnie z jego sugestią) zastępuje widzom rzeczywistość. Budując określoną strukturę danego filmu, autor jednocześnie ją dekonstruuje. Po-

przez swoje filmy reżyser uświadamia widzom, że to przede wszystkim ich wiara jest odpowiedzialna za kształt odbieranej przez nich rzeczywistości, nie tylko w obrębie sztuki filmowej, lecz także poza nią.

Przykład słynnego *Dogville* demonstruje sposób w jaki von Trier w celu podważenia konwencjonalności wykorzystuje dobrze znane i łatwo rozpoznawalne motywy, między innymi motywy religijne.¹⁹ Mieszkańcy *Dogville* przypominają bowiem mieszkańców biblijnych miast – Sodomy i Gomory, ponieważ w swoim życiu zapomnieli już o Bogu i o moralnym nakazie miłości bliźniego: „[T]worzą własną sektę, sami organizują sobie obrządki parareligijne. W ich wiosce kościół powszechny zostaje zastąpiony kościołem lokalnym, opartym na własnych zasadach, wyrosłych na wspólnym dla mieszkańców grzechu”²⁰. Von Trier wykorzystuje więc powszechnie znane konwencje i prezentuje swój obraz filmowy w formie przypowieści biblijnej, nawiązując do chrześcijaństwa, którego metanarracja organizuje od tysiącleci rzeczywistość mieszkańców Europy Zachodniej – bez względu na to czy ją wyznają, czy też nie.²¹

Reżyser umieszcza ponadto akcję filmu w czasie Wielkiego Kryzysu w Stanach Zjednoczonych. Amerykańska twórczość literacka i filmowa lat trzydziestych XX wieku wyraźnie ilustruje specyfikę czasu stagnacji, niedostatku i gęstą atmosferę niespokojnego oczekiwania na lepsze dni: von Trier znakomicie wpisuje swoje dzieło w taki kontekst. Mieszkańcy *Dogville* także czekają: czekają na kogoś, kto mógłby poprawić ich ciężką sytuację. Czekają na Zbawiciela. Pośród oczekiwania, pojawia się w miasteczku główna bohaterka: Grace – Łaska – ta, która potencjalnie mogłaby przynieść długo oczekiwane wybawienie. Jednak mimo to mieszkańcy *Dogville* odwracają się od niej: „uznanie jej bowiem za mesjasza, oczekiwanego od lat zbawiciela, zmusiłoby wszystkich do porzucenia własnych przyzwyczajzeń, rezygnacji z pozornych przywilejów i władzy”²². Obywatele *Dogville* odwracają się od Grace, tak jak mieszkańcy Jerozolimy odwrócili się od Chrystusa.²³

Wydaje się, iż ludziom z *Dogville* udało się wykształcić pewne normy, według których żyją i stworzyli „cywilizowane” społeczeństwo. Sytuacja ta jednak wyostrza się diametralnie w obliczu zagrożenia, którego uosobieniem, paradoksalnie, jest Grace. Dla mieszkańców miasta jest ona symbolem czegoś nowego, czego nie znają i nie rozumieją. Dlatego też, powodowani lękiem, postanawiają podporządkować sobie nowoprzybyłą i dostosować jej życie do swoich potrzeb. Bardzo szybko kontrola, którą mają nad Grace, zaślepia ich i prowokuje do nikczemnych czynów. Nagle zapominają o regulach, które miały rządzić ich miastem i zaczynają kierować się instynktem. Walka o przetrwanie i pragnienie dominacji nad słabszą jednostką wysuwają się na pierwszy plan.²⁴

W *Dogville* reżyser wskazuje, że jednoznaczne pojęcie dobra jest mrzonką. Dobro ma bowiem wiele odcieni, których widzowie często nie są w stanie dostrzec. Grace, ze względu na religijne i kulturowe konotacje swego imienia, powinna być symbolem nieskazitelnej miłości i dobroci. Tymczasem również w niej tkwią uspięte pokłady zła i okrucieństwa. To właśnie temu złu daje upust w finałowej scenie zemsty na swoich prześladowcach. Poprzez zachwianie konwencji, film von Triera uświadamia odbiorcy, że to, co *oczywiste* nie musi być zgodne z *rzeczywistością*. Pomimo iż w powszechnym odbiorze kino von Triera uznawane jest często za niespójne i nielogiczne, na skutek przesunięcia percepcyjnego zmienia kształt konwencjonalnego postrzegania, jednocześnie znajdując środki umożliwiające widzom odniesienie świata przedstawionego w filmie do ich własnej rzeczywistości.

Posługując się obrazem kino doskonale obnaża magiczność rzeczywistości, jednocześnie pozostawiając interpretację samemu odbiorcy. Efekt ten udało się osiągnąć innemu twórcy sztuki wizualnej, polskiemu malarzowi – Jackowi Yerce, którego dorobek artystyczny znakomicie wpisuje się w nurt magicznego realizmu.

4. Ogrody – iluzja perspektywy

Obrazy Yerki, prezentujące dobrze znane obiekty „połączone w sposób, który nie dostosowuje się do powszechnego ujęcia rzeczywistości”²⁵, ukazują odbiorcze uzależnienie od konwencji w popularnym odbiorze sztuki. Przedstawiając obiekty w zaskakującym kontekście, malarz uzyskuje efekt defamiliaryzacji. Dlatego też obrazy Yerki zmieniają sposób postrzegania poszczególnych pojęć i zjawisk, a dzięki temu (w szerszym kontekście) również sposób postrzegania rzeczywistości *per se*. Jego obrazy otwierają przed widzami nowe perspektywy interpretacyjne, gdyż prowokują do przekroczenia granic języka, jakim dotąd „nazywał” rzeczywistość, mniej lub bardziej świadomie uznając jej zasady za *uniwersalne*. Wykorzystując elementy magiczne, autor wkracza w świat zaczarowania: pokazuje, że linia dzieląca rzeczywistość od magii jest niewyraźna, i że dostrzeżenie tej granicy zależy wyłącznie od tego czy – i na ile – odbiorca będzie zdolny dostrzec światotwórczą moc własnego magicznego myślenia.

Jednym z przykładowych obrazów Yerki, gdzie względność ta jest wyraźnie widoczna, jest obraz zatytułowany *Ogrody*. Tytułowe ogrody mogą być oglądane z wielu różnych perspektyw i za każdym razem przed oczami oglądającego będzie pojawiał się zupełnie inny widok. Defamiliaryzacja wymaga rewizji, zaś spojrzenie na rzeczywistość z perspektywy innej niż ta odziedziczona i skonwencjonalizowana pozwala dostrzec elementy wcześniej niedostrzegalne. Yerka skutecznie obnaża konsekwencje bezrefleksyjnego

postrzegania własnej refleksji: konwencjonalny sposób patrzenia na obiekty oraz *uniwersalna* pretensja ich postrzegania – nieuchronnie prowadzą do odbiorczej frustracji; ograniczona wizja rzeczywistości musi poddać się autotematycznej rewizji, której efektem będzie wpisanie niegodnej dotąd zaufania magii w porządek rzeczywistości.²⁶

Jednak widzowie często niechętnie zmieniają swoje dotychczasowe nastawienie wobec świata. Są przyzwyczajeni do jasno określonych reguł i niechętnie je porzucają. Skoro przekroczenie granic tego, co znane wykracza poza ramy obrazu, byłiby zmuszeni podważyć zasady, w które wierzyli i na których oparli swoje dotychczasowe życie. Wszelkie reguły bowiem, chociaż ograniczają percepcję, dają również poczucie bezpieczeństwa i stabilności. Jest to jednak tylko pozorna stabilność, której zasadność Yerka stara się podważyć. Wskazując konieczność poszukiwania alternatywnych wobec konwencjonalnych sposobów interpretowania świata obrazu, Yerka angażuje publiczność w akt tworzenia dzieła. Skoro oglądający mogą stać się współautorami obrazu, są również współautorami rzeczywistości. Jeśli zdecydują się porzucić jasno ustalone reguły i zawiesić niewiarę, będą mogli dostrzec te aspekty rzeczywistości, które do tej pory były dla nich niewidoczne. To z kolei pozwoli im rozszerzyć lub raczej zrekonstruować swoją wizję świata. Obraz zaczyna oscylować, a wraz z nim – oscylują sensory.²⁷ Zabawa perspektywą pozwala Yerce stworzyć obraz, który nieustannie będzie nabierał nowych znaczeń, zależnych od sposobu patrzenia, obraz ambigramatyczny, tak jak postrzegana codziennie rzeczywistość.

W swoich ogrodach Yerka umieszcza przedmioty, które *tradycyjnie* należą do domowej sfery życia. Stąd każdy element, który znajduje się w *niewłaściwym* miejscu, natychmiast przyciąga uwagę widzów i wzbudza w nich niepokój. Dlatego przedmioty i zjawiska, które nie pasują do konwencji są – jak w przypadku skrzydeł bardzo starego człowieka z opowiadania Marqueza – chętnie pomijane. Jednak Yerka uwydatnia te *niepasujące* elementy do tego stopnia, że publiczność nie może zwyczajnie pozostać wobec nich obojętna. Dzięki temu obraz zmusza widzów do refleksji nad ich uzależnieniem od konwencjonalnego sposobu postrzegania. Zmieniając ich wyobrażenie o kształcie rzeczywistości autor nieuchronnie prowokuje widzów do spojrzenia na realizm przez pryzmat magii, a tym samym do rewizji stanowisk etycznych i estetycznych proponowanych przez kulturę dominującą, których dotąd nie kwestionowali.

5. Podsumowanie

Niniejszy artykuł miał na celu ukazanie zjawiska realizmu magicznego w różnorodnych formach sztuki współczesnej jako pewnej samoświadomej

formuły estetycznej, charakterystycznej dla intelektualnych przewartościowań doby ponowoczesnej, a jednocześnie otwierającej ścieżki dla rewizji wyrastających z tradycyjnych systemów wartości koncepcji rzeczywistości. Znajdując swoje miejsce w estetyce zachodnioeuropejskiej kultury, dzieła takie, jak tutaj omówione, otworzyły przed odbiorcami nowe perspektywy i skłoniły do krytycznego spojrzenia na założenia własnej kultury. Fakt, iż utwory te stały się częścią kanonu lektur i podlegają adaptacjom filmowym lub zyskały status kina kultowego, stając się częścią kultury popularnej, umożliwił twórcom realizmu magicznego faktyczne wniknięcie w strukturę dominującego dyskursu poprzez pokazanie pęknięć na jej – pozornie nienaruszonej – powierzchni.

Zmiana, jaka za sprawą realistów magicznych dokonała się w sposobie postrzegania – nie tylko świata przedstawionego w konkretnych formach sztuki, ale przede wszystkim w sposobie postrzegania rzeczywistości – przyspieszyła proces transformacji zasadniczych pojęć kultury, w tym także obowiązującej estetyki, „uniwersalnych” praw moralnych i wartości etycznych. Wydaje się więc, że realizm magiczny, niezależnie od medium i formy ekspresji, doprowadza dyskurs uporządkowany przez tradycyjne normy kulturowe do przekroczenia własnych granic semiotycznych i pokazuje jego opartą na wierze – nieuniwersalną i nieobiektywną – naturę, pozostawiając w ten sposób różnorodne aspekty światopoglądu prezentowanego przez sztukę realizmu magicznego indywidualnej ocenie czytelników bądź widzów, zmuszając ich jednocześnie do refleksji nad potęgą magii, którą pod pozorem tworzenia rzeczywistości sami uprawiają. Realizm magiczny jest więc nurtem, który traktując rzeczywistość „poważnie” uznał moc sprawczą wiary za faktyczny, niekwestionowalny i nieunikniony czynnik tę rzeczywistość tworzący. Realizm magiczny to realizm samoświadomy ograniczeń wolitywnego myślenia o tym, co jest.

Przypisy:

¹³Only those who truly love and who are truly strong can sustain their lives as a dream. You dwell in your own enchantment. Life throws stones at you, but your love and your dream change those stones into the flowers of discovery. Even if you lose, or are defeated by things, your triumph will always be exemplary. And if no one knows it, then there are places that do. People like you enrich the dreams of the worlds, and it is dreams that create history. People like you are unknowing transformers of things, protected by your own fairy-tale, by love” – słowa B. Okri cytowane w serwisie *ThinkExist*, zob. http://thinkexist.com/quotation/only_those_who_truly_love_and_who_are_truly/152945.html [przekład własny wszystkich cytatów w tekście].

² Termin sformułowany na początku XIX wieku przez Samuela Taylora Coleridge'a wraz z publikacją *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*: „Ta myśl zapoczątkowała projekt *Ballad lirycznych*, w których moje próby miały być skierowane w stronę postaci nadnaturalnych lub przynajmniej romantycznych, aby przelać z wewnętrznej natury ludzkie zainteresowanie i wrażenie prawdy wystarczające, by stworzyć dla wyobraźni dobrowolne zawieszenie niewiary na ten moment, który powołuje do istnienia wiarę poetycką”. [„In this idea originated the plan of the ‘Lyrical Ballads’; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”.] Samuel Taylor Coleridge 1817. *Biographia Literaria* rdz. 14, s. 314 [w:] *Samuel Taylor Coleridge*, red. H.J. Jackson, Oxford, 1985.

³ “[...] truly postmodern in its rejection of the binarisms, rationalisms, and reductive materialisms of Western modernity”. Lois Parkinson Zamora, *Magical Romance/Magical Realism: Ghosts*, [w:] *U.S. And Latin American Fiction. Magical Realism*, red. Zamora and Faris, s. 498. zob. www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/definitions/.

⁴ „[...] the ‘post-’ of postmodernity does not mean a process of coming back or flashing back, feeding back, but of *ana*-lysing, *ana*-mnesing, of reflecting”. J.F. Lyotard, *Defining the postmodern*, [w:] *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. Vincent B. Leitch, New York, London, W.W. Norton & Company, Inc, 2001, s. 1615.

⁵ Paweł Jędrzejko, *Postmodernizm jako styl późny krytyki (post)scriptum*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. Wojciech Kalaga, Eugeniusz Knapik, Katowice, Wydawnictwo Śląsk 2002, s. 229.

⁶ Jędrzejko, s. 229.

⁷ Jędrzejko, s. 228.

⁸ “[...] lack of clear opinions about the accuracy of events and the credibility of the world views expressed by the characters in the text”. L. Moore, *Magic Realism*, [w:] *Postcolonial Studies at Emory*, 1998, zob. www.english.emory.edu/Bahri/MagicalRealism.html.

⁹ “My most important problem was destroying the lines of demarcation that separates what seems real from what seems fantastic”. Gabriel Garcia Márquez cyt. za Jeff. K. Hill, *Retrospective: One Hundred Years of Solitude; In recognition of the 35th anniversary*, [w:] *Margin: Exploring Modern Magical Realism*, Oglesby, Illinois, 2003, zob. <http://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficHillGGM.html>.

¹⁰ Wspólnym motywem tych historii jest podróż mieszkańców Ameryki Łacińskiej do Europy i niezwykle zdarzenia, z którymi muszą się zmierzyć. Bohaterowie i miejsce akcji nie są więc przypadkowe.

¹¹ Opowiadanie, które wyraźnie ilustruje to zjawisko, *Ślad twojej krwi na śniegu*, przedstawia historię młodej pary, która po swoim ślubie decyduje się na podróż do Europy. Pozornie jest to więc zwyczajna realistyczna opowieść, która nie wzbudza podejrzeń w czytelniku. Jednak w miarę rozwoju narracji, staje się ona coraz bardziej zagadkowa, aby ostatecznie zakończyć się w najbardziej nieoczekiwany sposób. Kobieta, po drobnym skaleczeniu w palec, zaczyna nieprzerwanie krwawić i musi zostać odwieziona do paryskiego szpitala. Wtedy jej mąż widzi ją po raz ostatni. Kobieta umiera, podczas gdy mężczyzna, nie mogąc dostać się do chorej, czeka na dzień odwiedzin w pobliskim hotelu.

¹² Bohaterowie tego opowiadania stają przed podobnym problemem. Stary człowiek, chociaż jego skrzydła sugerują boskie pochodzenie, nie zachowuje się jak boskie stworzenie. Skoro więc nie potrafią umieścić go ani w ziemskiej, ani w anielskiej przestrzeni, nie są w stanie zrozumieć tego niezwykłego zjawiska. Brak zrozumienia prowadzi do strachu, który z kolei wywołuje potrzebę podporządkowania sobie tego stworzenia albo pozbycia się go.

¹³ Skłonności czytelnika do kategoryzacji bytów oraz istotę zarówno etymologicznych jak i kulturowych związków pomiędzy „rzeczywistością” a „oczywistością”, między innymi na podstawie opowiadania Márqueza, doskonale ilustruje Paweł Jędrzejko w artykule *Obrazy z „ekfrazy”* [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. Bożena Tokarz Katowice: Śląsk, s. 28–33.

¹⁴ Zarówno bowiem Dorotka, która przeżywa rozmaite przygody w niezwykłej Krainie Oz, jak i Alicja, która przekracza magiczną barierę dzielącą świat rzeczywisty od bajkowego, ostatecznie budzą się ze snu i wracają do swego prawdziwego życia. Wszystkie nieprawdopodobne wydarzenia traktowane są więc w tych baśniach jako elementy marzenia sennego, nie stanowiącego części realnego świata.

¹⁵ W świecie ciszy każdy z bohaterów ma również swój cień, który, choć nierozdzielnie z daną postacią połączony, jest traktowany na równi z nią, ma własne zdanie i tożsamość. Jednak wraz z rozwojem wydarzeń coraz trudniej jest odróżnić, która z postaci jest tą rzeczywistą, a która jest tylko jej cieniem: „Kiedy [Kattam-Shud] zaczął wyglądać jak cień, jego cień stał się bardziej podobny do osoby. I wreszcie nadszedł moment kiedy nie można już było rozróżnić cienia Kattam-Shuda od jego materialnego ja”. [„And as he has become more Shadow, so his Shadow has come to be more like a Person. And the point has come at which it’s no longer possible to tell which is Kattam-Shud’s Shadow and which is his substantial Self [...]”] S. Rushdie, *Haroun and the sea of stories*, London, Granta Books ; Penguin Books 1991, s.133.

¹⁶ Kiedy główny bohater „spojrzał w wodę [...] zobaczył, że składa się z tysiąca, tysiąca, tysiąca jeden różnych nurtów, każdy z nich innego koloru, splatających i rozplatających się jak płynny obraz zapierającej dech w piersiach zawilgości; [...] A ponieważ historie te miały płynną formę, miały zdolność przeobrażania się, stawania się nowymi wersjami samych siebie, a także łączenia się z innymi historiami stając się przez to zupełnie nowymi opowieściami”. [“[...] looked into the water and saw that it was made up of a thousand thousand thousand and one different currents, each one a different colour, weaving in and out of one another like a liquid tapestry of breathtaking complexity; [...] And because the stories were held here in fluid form, they retained the ability to change, to become new versions of themselves, to join up with other stories and so become yet other stories.”], s. 72.

¹⁷ A. Piotrowska, Wstęp, [w:] *Szukając von Triera*, red. Anita Piotrowska. Kraków, Rabid 2000, s. 10.

¹⁸ B. Okri cytowany w ThinkExist, 1999–2006, http://thinkexist.com/quotation/only_those_who_truly_love_and_who_are_truly/152945.html/

¹⁹ Jak słusznie zauważa jeden z recenzentów, poniższy cytat ze Starego Testamentu można odnieść do eksterminacji miasta Dogville, w scenie finałowej filmu duńskiego reżysera: „Abraham [...] spojrzeł w stronę Sodomy i Gomory i na cały obszar dookoła, zobaczył unoszący się nad ziemią gęsty dym, jak gdyby z pieca, w którym topią metal” Rdz 19, 27–28. Cyt. za: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2003, zob. J. Olszewski, *Ucieczka z Sodomy*, [w:] *Kino*, ed. Andrzej Kołodyński. Warszawa, Fundacja Kino 2004, nr 10, s. 60.

²⁰ R. Syska, „Na scenie głuchej kościoła” [w:] *Kino*, 1999, nr 10, s. 16–17.

²¹ Grace, główna bohaterka tej historii jest postacią dobrą i pełną miłości, gotową na każde poświęcenie. Staje się ona ofiarą złożoną za grzechy swoich bliźnich. Przyjmuje wszystkie upokorzenia, których z ich strony doświadcza i wybacza im nikczemne czyny. Dzięki temu Grace, której imię oznacza przecież łaskę, może być wpisana w dyskurs chrześcijaństwa i porównana nawet do samego Chrystusa. Te oczywiste analogie podkreślane są w licznych recenzjach. Społeczność, w której von Trier umieszcza tę historię, przypomina również postaci biblijne. Niektórzy mieszkańcy Dogville zachowują się jak Judasz Iskariota, który zdradził Jezusa przez zazdrość, hipokryzję i dla własnych korzyści. Pozostali członkowie społeczności zdradzają Grace ze strachu, przypominając swoim postępowaniem zachowanie apostoła Piotra, który wyrzekł się Chrystusa, aby ocalić własne życie. Są przerażeni, gdy zdają sobie sprawę, że kobieta, którą przyjęli do swego grona może narazić ich na niebezpieczeństwo.

²² Syska, „Na scenie głuchej kościoła”, s. 17.

²³ Grace nie do końca postępuje jak Chrystus. Nie nadstawia drugiego policzka swoim prześladowcom, jak nakazuje chrześcijaństwo, ale zaczyna się przeciwko nim buntować. Jeśli w każdym człowieku istnieją pokłady dobra i zła, to w sercu Grace wydaje się być więcej miejsca na dobro. Te zasoby musiały jednak również się wyczerpać i skończyła się jej cierpliwość. Grace nie chce być już dłużej poddawana okrucieństwu, którego dotąd doświadczała ze strony mieszkańców za ofiarowane im dobro. Kiedy więc tylko nadarza się okazja, postanawia zemścić się za krzywdę, którą jej wyrządzono i doprowadza miasto do zagłady. zob. E. Ciapara, *Seans Kinowy. Dogville*, [w:] „Film”, 2003, nr 10, s. 82.

²⁴ Konwencja zakładająca, że zło rodzi zło a dobro wywołuje dobro, ponownie okazuje się mylna. Grace – za dobro, które ofiarowała mieszkańcom Dogville – otrzymuje gorzką zapłatę. Uległość prowokuje ich do dalszego wykorzystywania kobiety do własnych celów i czerpania korzyści z jej usług. „W każdym wilczym stadzie jest osobnik Omega. Stoi najniżej w hierarchii, jest najgorzej traktowany, często staje się obiektem agresji najsilniejszych wilków, a jednak pozostaje w stadzie, które dba o to, by utrzymał się przy życiu. Omega jest potrzebny, stanowi wentyl bezpieczeństwa – pozwala reszcie stada wyładować agresję” E. Ciapara, *Seans Kinowy. Dogville*, s. 82.

²⁵ “[...] combined in a way that does not conform to daily reality”. Zob. A. Carpentier cytowany przez A. Rios, *Magical Realism: Definitions*, 2002, <http://www.public.asu.edu/~a-arios/resourcebank/definitions/>.

²⁶ Jego obrazy pokazują, że skoro rzeczywistość jest pojęciem relatywnym, to wyobrażenia, które dla jednego widza wydają się magiczne, mogą być *realnym* elementem czyjejs rzeczywistości. Na obrazie Yerki, każdy z ogrodów niepostrzeżenie przeobraża się w drugi. Są nierozzerwalnie z sobą połączone, wskazując, że przy braku klarownych granic rzeczywistość wyrasta z magii i odwrotnie.

²⁷ W ten sposób artysta wydaje się nawiązywać do Derridańskiej koncepcji dekonstrukcji. Każde znaczenie, jakie obraz przybiera, jest natychmiast dekonstruowane i zastąpione innym. Nie ma bowiem stałych znaczeń, które mogą być jasno sklasyfikowane. J. Reynolds, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2006, [hasło *Derrida*], <http://www.iep.utm.edu/>.