




UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

Uniwersytet Śląski  
University of Silesia  
<https://opus.us.edu.pl>

Publikacja / Publication	Malarstwo jako egzystencja : tożsamość osobista a postawa twórcza, Kołodziejczyk Lech Jerzy
DOI wersji wydawcy / Published version DOI	<a href="http://dx.doi.org/10.31261/PN.4064">http://dx.doi.org/10.31261/PN.4064</a>
Adres publikacji w Repozytorium URL / Publication address in Repository	<a href="https://opus.us.edu.pl/info/book/USL152561840cb043f18ae474c1a26b8f0a/">https://opus.us.edu.pl/info/book/USL152561840cb043f18ae474c1a26b8f0a/</a>
Data opublikowania w Repozytorium / Deposited in Repository on	Feb 20, 2023
Rodzaj licencji / Type of licence	Attribution-ShareAlike (CC BY-SA 4.0) 
Cytuj tę wersję / Cite this version	Kołodziejczyk Lech Jerzy: Malarstwo jako egzystencja : tożsamość osobista a postawa twórcza, 2021, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ISBN 978-83-226-4084-5, 212 p. DOI:10.31261/PN.4064 Opening in a new tab

Lech Kołodziejczyk

Malarstwo jako egzystencja —  
tożsamość osobista  
a postawa twórcza



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO



## **Lech Kołodziejczyk,**

profesor w Instytucie Sztuk Plastycznych UŚ w Cieszynie. W latach 2004—2014 kierownik Katedry Malarstwa w Instytucie Sztuki UŚ. Autor kilku obszernych cykli malarskich — „Kosmogonie”, „Księga Słońca”, „Głowy”, „Wirtualne ikony”, „Axis mundi”, w których silnie eksponowany element wewnętrznej wiwisekcji, traktowany jako forma kontaktu z własnym doświadczeniem życiowym, określa postawę twórczą, w której zapis osobistych przeżyć, emocji, refleksji uzyskuje status idei pierwszoplanowych. Autor trzech publikacji naukowych — *Wielość przestrzeni*, *Rytmy pamięci* oraz *Pamięć czasu — malarstwo w czasach bankructwa duchowego*. Zorganizował ponad 100 wystaw indywidualnych, brał udział w ponad 70 wystawach zbiorowych na terenie kraju i za granicą. Ostatnia Wystawa Indywidualna Malarstwa pt. *Magia wyobraźni* prezentowana w Tichauer Art Gallery w Tychach w roku 2021 obejmuje 45 wielkoformatowych prac malarskich wykonanych w technice olejnej. Zasadniczym cyklem malarskim na tej wystawie jest zestaw najnowszych prac pod wspólnym tytułem „Axis mundi”, stanowiącym zapis określonej metafory — znaku malarskiego, owego mitycznego centrum rzeczywistości, jako fundamentu harmonii, spokoju i ładu, pełniących funkcję niezbędnych ekwiwalentów działania świata, tak obecnie skutecznie lekceważonych i całkowicie zaniedbanych.

Malarstwo jako egzystencja —  
tożsamość osobista  
a postawa twórcza





Lech Kołodziejczyk

Malarstwo jako egzystencja —  
tożsamość osobista  
a postawa twórcza

Recenzent  
Dariusz Kaca

# Spis treści

7	Postawa twórcza a tożsamość osobowa
13	Nadmiar i redukcja w sztuce i w życiu
18	Idea absolutu a wyrażanie niewyraźnego
25	Ponowoczesność a transcendencja
29	Kategoria piękna i obrazy z cyklu „Płaczące ikony”
34	Koncepcja dialogu i obrazy z cyklu „Metafizyczny zachód słońca” jako przejaw intuicji twórczej
48	Pomiędzy marzeniem a ostrzeżeniem
54	Zaufać malarstwu
60	Duchowy kształt materii
79	Pomiędzy ograniczeniem a zwątpieniem
87	Stan ducha a rzeczywistość
101	Sztuka a warsztat
108	Nihilizm a wyobraźnia
115	Sens i bezsens w życiu oraz w sztuce — dawniej i dziś
122	Malarstwo jako forma komunikacji z własnym doświadczeniem życiowym
129	Dojrzałość antyku — małość teraźniejszości
135	Tożsamość prywatna a postawa twórcza
139	Kreacja a wytwórczość
148	Obrazy nieskończoności — światło a struktury matematyczne
157	Zszywanie otchłani
160	Namalować znaczący obraz!
169	Dokumentacja — obrazy
205	Bibliografia
209	Nota o autorze
211	Summary
213	Résumé



„Kto ty jesteś człowieku?”

Czesław Miłosz

„Świat wymaga gruntownej przemiany”

Lew Tołstoj

## Postawa twórcza a tożsamość osobowa

Prezentowana publikacja *Malarstwo jako egzystencja — tożsamość osobista a postawa twórcza* stanowi kontynuację monografii wydanej w 2020 roku *Pamięć czasu — malarstwo w czasach bankructwa duchowego*, poszerzając, rozwijając, kontynuując sygnalizowane wcześniej problemy oraz zagadnienia dotyczące sztuki czasu obecnego, a także mojej autorskiej działalności artystycznej. Podstawowym motywem, wokół którego dokonywana jest tutaj analiza skomplikowanej przestrzeni art, współczesnych działań kreacyjnych oraz mojego doświadczenia artystycznego, jest związek **wielowątkowej materii przeżyć, marzeń, pragnień egzystencjalnych** autora — z jego zamierzeniami, decyzjami, realizacjami, wielokierunkowymi dokonaniem twórczymi.

Pamiętajmy, iż ważną cechą współczesnej sztuki, w tym mnożenia ogromnej liczby tzw. projektów twórczych, jest całkowite **pomijanie relacji tożsamości osobistej autora** w kontekście proponowanych i realizowanych działań artystycznych. W tak wydawałoby się anonimowej, bezosobowej przestrzeni kreacyjnej trudno teraz odnaleźć próby jakiegokolwiek zakotwiczenia, związku istotnych cech tożsamości osobowej twórcy i jego wytworów w przestrzeni art; świat autorskich pragnień bowiem, zamierzeń, marzeń świadczących o **prywatnych, osobistych identyfikacjach** został obecnie całkowicie zepchnięty w kreacyjny niebyt, kosztem eksponowania koniunkturalnych, wątpliwej jakości decyzji, rozstrzygnięć artystycznych.

Mottem podawanej Czytelnikowi publikacji są słowa jednego z wierszy Czesława Miłosza — „Kto ty jesteś człowieku [...]?”. Rozwijając to zadane przez poetę wprost fundamentalne pytanie, można także zapytać: Jak samego siebie, człowieku, określasz w tym skomplikowanym, wielopoziomowym świecie? Jakie są twoje relacje z innymi ludźmi? Jak rozumiesz sens i znaczenie swego prywatnego doświadczenia egzystencjalnego? W książce tej zawarte są analizy odnoszące się do podstawowych pytań: Kim był człowiek minionych epok — w czasach starożytności, średniowiecza, renesansu, w czasach nowożytnych? Jak pojmował swe człowieczeństwo, a także jak przekładał to doświadczenie na własne, autorskie zamierzenia twórcze?

Monografia ta to przede wszystkim próba zilustrowania poprzez moje działania kreacyjne w odniesieniu do ponad 40-letniej praktyki malarskiej tego, jak ów związek doświadczenia egzystencjalnego

z postawą twórczą przekłada się na konkretny zapis twórczy. Powracające w tej monografii pytanie o istotę człowieczeństwa w czasach dawnych konfrontowane jest nieustannie z problemami tożsamości współczesnego człowieka, żyjącego w rozbitej, sfragmentaryzowanej rzeczywistości, realizującego się w kalejdoskopowych funkcjach, rolach, motywacjach, decyzjach, gdzie wszystko staje się płynne, wymienne, niestabilne.

Prezentowany w tej publikacji materiał ilustracyjny to obrazy malarskie od początku lat 80. XX wieku do chwili obecnej, obejmujące ponad 40 lat mojej działalności artystycznej. Unaocznienie tego w postaci malarskiego zapisu, jako tak znaczącego związku osobistego doświadczenia egzystencjonalnego, wybrzmiewa w notacjach twórczych dokumentujących tę relację poprzez charakterystyczny język kreacyjny, w odniesieniu do otaczającej mnie rzeczywistości, współgrając wprost z refleksjami, doznaniem, emocjami towarzyszącymi memu postrzeganiu świata w kolejnych czterech dekadach minionego czasu.

Realizacje malarskie to nie tylko próby intensywnych poszukiwań twórczych, ale przede wszystkim dokumentacja artystyczna trudnych do jednoznacznego sformułowania doświadczeń życiowych, rozpoczętych w traumatycznych czasach stanu wojennego i doprowadzonych do chwili obecnej. To także próba przedstawienia swoistej metamorfozy związku doświadczenia egzystencjonalnego z zapisem artystycznym. Powracającym motywem, znaczącym problemem zapisu teoretycznego jest w tej publikacji konieczność zwrócenia uwagi na związek sfery poznawczej człowieka z przestrzenią art. Warto mieć na uwadze, iż **od poziomu naszej świadomości, wiedzy, rozpoznania rzeczywistości, zależy to — które aspekty świata mogą uzyskać nową, twórczą konkretyzację, mogą zostać wydobyte z tzw. niebytu.** Istotą sztuki jest bowiem możliwość uzupełnienia świata o to, co możliwe, prawdopodobne, mogące się zmaterializować, zaistnieć w niedalekiej przyszłości. Tego typu przestrzeń refleksji i zastanowień zawarta w publikacji *Malarstwo jako egzystencja — tożsamość osobista a postawa twórcza* szczególnie mocno wybrzmiewa w teraźniejszej rzeczywistości — czasie pandemii, globalnych zagrożeń. Oto czas obecny staje się okresem, w którym w sposób niezwykle wyrazisty unaocniają się całkowite sformalizowanie, sformatowanie i nieautentyczność relacji międzyludzkich.

Problematyka pogłębionej refleksji nad istotą aktualnej rzeczywistości staje się coraz bardziej niezbywalną koniecznością. W kontekście całkowitego rozpadu i atomizacji przestrzeni społecznej oraz praktyki artystycznej zagadnienie **autentyzmu komunikacji międzyludzkiej** możliwe jest bowiem jedynie, kiedy rozwijamy świadomość własnej osobistej tożsamości oraz rozumiemy jej znaczenie, rolę, a także wpływ na charakter relacji społecznych i wielości dokonań artystycznych.

Wybór obrazów odnoszących się do relacji doświadczenia egzystencjonalnego z zapisem malarskim szczególnie mocno zostaje określony w cyklu „Głowy”, który w swym założeniu ideowym stanowi próbę zilustrowania wizerunku ludzkiego w czasach traumy i niepewności. Cechę tę podkreślają także prace malarskie z okresu stanu wojennego (cykl „Kosmogonie”), a także obrazy z ostatnich cykli „Axis mundi” oraz „Księga Słońca”, w których próba poszukiwania owego **mitycznego centrum** sfery epistemologicznej oraz aksjologicznej uzyskuje wartość swoistego antidotum wobec dramatycznego rozpadu i destrukcji wielu elementów obecnej przestrzeni społecznej i artystycznej. Ważne, że obecne pomijanie kontekstów kulturowych, negacja refleksji odnoszącej się do ogólnohumanistycznych odniesień w działaniach tzw. sztuki współczesnej — powodują, iż absolutny ignorant, nieorientowany dyletant, lekceważący znaczenie wiedzy i konieczności rozwijania swej świadomości staje się najczęściej owym artystą-celebrytą, realizującym swe irytujące pustką wytwory artystyczne.

Warto przypomnieć, że rozwój osobowy i artystyczny to wielopoziomowe pogłębianie treści i znaczeń odnoszących się przede wszystkim do prywatnych doświadczeń egzystencjalnych, bez których tzw. wypowiedź artystyczna staje się kolejną igraszką, lekceważącą zarówno przestrzeń społeczną, jak i powagę sensów i znaczeń w obrębie przestrzeni art. Pamiętajmy, iż to, jak o sobie myślimy, jak konceptualizujemy swoje bycie w świecie, zależy od sposobu komunikacji, jak o tym mówimy, jak porozumiewamy się z drugim człowiekiem. Mówienie poprzez malarstwo, gdzie **obraz malarski jest głównym nośnikiem stanu refleksji, przeżyć**, staje się przede wszystkim **pogłębioną próbą zrozumienia samego siebie**. W tym ujęciu obraz malarski to nie kolejna próbka rzemieślnicza wysyłana na konkurs czy wystawę, lecz **dokumentacja autentycznego spotkania z samym sobą**.



Obecna rzeczywistość pełna wieloaspektowości, niestałości, ogromu radykalnych zmian wymaga poszukiwania **elementów stabilizujących jako źródła sensów i znaczeń**. Wobec niestabilności rzeczywistości, w jakiej aktualnie żyje człowiek, wobec całkowitego wyczerpania się tradycyjnych, nieadekwatnych do współczesnych wyzwań form komunikacji oraz metod działania jedyne, co może pełnić funkcję stabilizującą, **to sam człowiek**, a wiedza na temat tego, **kim się jest**, okazuje się jedynym wartościowym wyposażeniem życiowym. Owo fundamentalne zapytanie: „Kto ty jesteś człowieku [...]?” staje się niejako skutecznym mechanizmem, uodparniającym na nieprzyjazną obecnie rzeczywistość. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż malarstwo — jak każda dziedzina twórczości artystycznej — dysponuje kilkoma charakterystycznymi metodami działania kreacyjnego, z których najważniejsze to abstrahowanie, generalizowanie, syntetyzowanie, formalizowanie, stylizowanie, idealizowanie, subiektywizacja itd.

Moje doświadczenie artystyczne wyraźnie odwołuje się do zapisu o zdecydowanych cechach subiektywizacji, w których świat prywatnych doświadczeń egzystencjalnych (sfera doznań, refleksji, przeżyć, emocji) staje się podstawą, kanwą umożliwiającą artykulację szerokiego spektrum wypowiedzi artystycznej. Tutaj to konstruowanie obszernych cykli malarskich, gdzie swoista wielokrotność, ponawianie określonego planu ideowo-tematycznego stwarza rzeczywistość twórczą, wypełnioną **przymusem kontynuacji**, konsekwentnego rozwijania zamierzonych planów artystycznych. Nie poprzestawanie bowiem na pojedynczej pracy malarskiej, lecz pogłębianie i rozwijanie wizji artystycznej staje się więc tu główną cechą tego typu twórczości malarskiej. W tym ujęciu poszczególne obrazy rozmawiają z sobą, wchodzą w wielowarstwowe interakcje, konstruują złożoną, niepodlegającą ostatecznym rozstrzygnięciom kreacyjnym wypowiedź twórczą. Otwartość, złożoność, kontekstualność, wielowarstwowość, dialogiczność to istotne cechy tego doświadczenia malarskiego. Warto pamiętać, iż rzeczywistość, w jakiej żyjemy, nie jest jednowymiarowa, często bowiem możemy być zaskakiwani różnymi zdobyczami tego świata, w którym radość, zachwycająca uroda nieustannie zderzają się ze smutkiem, dramatem, przerażeniem, trwogą. Ta nieprzerwana zmienność, przemijalność, niestałość obecnego czasu, gdzie brak elementów stabilizujących powoduje dojmujące uczucie lęku, niepewności, zagubienia, stwarza rzeczywistość głębokiej traumy

i zagrożenia. Te cechy aktualnego doświadczenia egzystencjalnego wywierają radykalny wpływ na moją autorską twórczość artystyczną. Pomijanie czy też lekceważenie owych nieprzyjaznych cech świata, w jakim przyszło nam żyć, skazuje owo doświadczenie kreacyjne na swoisty niebyt, pustkę, nieautentyczność, niewiarygodność. Paradoksem mego doświadczenia malarskiego jest to, iż wszelkie odniesienia do sfery subiektywnej otwierają się niejako na **kod uniwersalny**, uruchamiający możliwość komunikacji ponad podziałami, granicami, barierami, niwelując pociętą, fragmentaryczną skonfliktowaną obecną rzeczywistość.

Pojawiające się w moich obrazach, jak pisze ks. dr Leszek Makówka, dążenie do rozmontowywania konstrukcji świata<sup>1</sup> umożliwia wprost dotarcie — poprzez zapis artystyczny — w obszary tajemnicy, transcendencji, ujawniane w obrazach zasadnicze dychotomie świata: materia—duchowość, początek—koniec, narodziny—śmierć, powstanie—rozpad. Umożliwiają one interpretację fenomenu ludzkiej egzystencji: uwypuklając jej dramatyzm, odkrywają mechanizmy nią rządzące.

Jak już wspominałem, prezentowana książka *Malarstwo jako egzystencja...* jest w istocie rozwinięciem i kontynuacją problematyki kreacyjnej zawartej w poprzedniej mojej publikacji *Pamięć czasu — malarstwo w czasach bankructwa duchowego* i odnosi się do znaczącego zagadnienia w przestrzeni artystycznej czasu obecnego, dotyczącego pomijania czy też całkowitego lekceważenia doświadczeń twórczych, które związane są z szeroko rozumianą problematyką tożsamości osobowej autora. Ten istotny problem kreacyjny narastający lawinowo w ostatnim okresie, powoduje pojawienie się ogromnej liczby tzw. projektów twórczych, pozbawionych całkowicie motywu identyfikacji osobowej autora. Oto potężna masa w zdecydowanej przewadze anonimowa i bezosobowa, niemająca jakichkolwiek odniesień do sfery przeżyć czy też autentycznych poruszeń emocjonalnych autora, neutralna, bez rysu osobowego tzw. twórcy, zawładnęła przestrzenią artystyczną czasu obecnego w sposób dotychczas niespotykany. Powoduje to narastanie coraz większej bariery, która uniemożliwia autentyczne spotkanie odbiorcy z dziełem artystycznym.

1 Wypowiedź ks. dr. Leszka Makówki w związku z moją wystawą w Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach w 2018 r.

Potężny natłok sformalizowanych, powierzchownych, zbanalizowanych rozwiązań kreacyjnych, w których brak tak koniecznych w sztuce odniesień do autorskiego głosu twórcy, jego świata wyobraźni, zamierzeń, pragnień, doznań całkowicie zniechęca potencjalnego odbiorcę w podejmowaniu jakichkolwiek prób nawiązania znaczącego kontaktu z wytworami aktualnej sfery art.

Miejmy na uwadze, że siła oddziaływania dzieła sztuki zawarta jest przede wszystkim w autentyzmie, prawdzie twórcy, który opisuje, wyraża, przedstawia daną mu rzeczywistość właśnie z pozycji tego szczególnego głosu — **głosu osoby ludzkiej**, która mówi za siebie, przedstawiając swoją wersję obrazu świata. Warto przypomnieć, iż sztuka to nie kolejna informacja, niefrasobliwa igraszka, wygłup, szokujące przedsięwzięcie o banalnych czy też zwyczajnie niepoważnych fundamentach merytorycznych, lecz maksymalnie pogłębiony, intensywny, poruszający przekaz autorski. Pamiętajmy, iż dzieła wielkich twórców (Rembrandt, Goya, El Greco, Michał Anioł, Van Gogh, Cezanne, Picasso i wielu innych) przesiąknięte są ogromną intensywnością doświadczenia prywatnego autora. Bez bowiem tego podstawowego odniesienia ogrom wytworów w przestrzeni art pozostaje li tylko sformatowaną, bezosobową, całkowicie anonimową papką informacyjną, która może być zastąpiona w każdej chwili równie neutralną, banalną wypowiedzią. Istotne, że „wyrazy” w sztuce to przede wszystkim **twory duchowe**, a uzewnętrznianie w określony sposób wypowiedzi artystycznej wymaga dojrzałości i swoistej powagi.

Publikacja *Malarstwo jako egzystencja...* stanowi próbę przedstawienia podstawowego problemu identyfikacji autora w szerokim kontekście historycznym — od starożytności do chwili obecnej. Eseje, komentarze, uwagi, analizy zawarte w tej publikacji są w istocie formą autorskiego — z pozycji mojej indywidualnej praktyki artystycznej — rozpatrywania tego znaczącego zagadnienia, jakim jest identyfikacja osobowa autora w sztuce, przyglądania się mu. Tutaj istotnym odniesieniem jest spektrum szeroko rozumianych moich prywatnych poruszeń, doznań wewnętrznych, umożliwiających realizację kolejnych cykli malarskich na przestrzeni minionych pracy artystycznej. Problem tożsamości osobowej autora wybrzmiewa bowiem ze szczególną mocą w kolejnych rozstrzygnięciach malarskich, począwszy od obrazów z cyklu „Kosmogonie”, „Księga Słońca”, „Głowy”, „Wirtualne ikony” czy też „Axis mundi”. Tutaj szczególnie istotną rolę odgrywają

osobiste przeżycia i doznania, ale także wieloletni багаż doświadczeń życiowych, egzystencjalnych.

Pojawiające się w tym kontekście zasadnicze pytanie o to, czy w tak pociętym, fragmentarycznym świecie możliwe jest formowanie się wyrazistej, określonej postawy twórczej, zgodnej z wewnętrzną prawdą autora, wybrzmiewa niezwykle ostro. Naturalną konsekwencją tego typu refleksji, zastanowień jest pytanie o charakter własnej tożsamości, ale także o samą istotę człowieka przełomu XX i XXI wieku oraz czasów minionych, która staje się refleksją nadrzędną. Refleksja bowiem na temat roli, statusu, funkcji człowieka czasu teraźniejszego, a także tego, jak została zdefiniowana istota ludzka w czasach odległych, konstruuje wielopoziomą, trudną do jednoznacznych rozstrzygnięć analizę, opowieść. Pluralistyczny charakter aktualnej przestrzeni kreacyjnej, równoważność, swoista mozaika wypowiedzi kreacyjnych bynajmniej nie ułatwiają formowania się zdecydowanie określonych postaw twórczych.

Współczesny postulat sztuki wolnej, autonomicznej, niepodlegającej żadnym skodyfikowanym prawom i normom najczęściej wymyka się próbom konstruowania precyzyjnie zakreślonych planów kreacyjnych. Ujawnia też ogrom chaosu semantycznego, w którym trudno odnaleźć własną ścieżkę twórczą.

Stawiane w publikacji *Malarstwo jako egzystencja...* liczne komentarze, uwagi odnoszące się wprost do mojej wieloletniej praktyki malarskiej stanowią wyraźne wskazanie na trud podejmowania szerokiego spektrum prywatnych identyfikacji, zawartych w osobistych przeżyciach, doznaniach, poruszeniach. Kolejne cykle malarskie, od tych najstarszych („Kosmogonie”) do najnowszych („Wirtualne ikony”, „Axis mundi”) konstruują zapis malarski głęboko wewnętrznych doświadczeń, które w istocie określają meritum mojej tożsamości.

## Nadmiar i redukcja w sztuce i w życiu

W moim malarstwie zagadnienie ILOŚCI elementów na płaszczyźnie malarskiej, w kontekście złożonej problematyki konstrukcji autorskiej przestrzeni, staje się ważnym przyczynkiem do różnorodnych rozstrzygnięć i decyzji kreacyjnych. Liczne odniesienia do kosmosu —



wysoce nieprzyjaznej i nie do końca rozpoznanej sfery — umożliwiają podjęcie bogatego spektrum ujęć kompozycyjnych, wymykających się prostym, banalnym rozwiązaniom. Tutaj zasada dyspersji — bogactwa różnorodnych zależności pomiędzy najmniejszymi elementami, tworzącymi swoistą mikrostrukturę, a elementami odnoszącymi się do form idealnych: koła, kolistości — wyzwała wiele niekonwencjonalnych, zaskakujących decyzji twórczych, eksponujących złożone konteksty pomiędzy podstawowymi ekwiwalentami malarskimi: kolorem, światłem, materią, a relacjami przestrzennymi.

W każdym znaczącym procesie twórczym jednym z elementarnych pytań, dotyczących samej istoty działania artystycznego, jest zagadnienie ILOŚCI oraz charakteru relacji występujących pomiędzy poszczególnymi elementami, konstruującymi wypowiedź kreacyjną. W malarstwie problem ilości, nadmiaru czy też ujęć eksponujących tzw. minimalizm formalny zawsze związany jest z takimi działaniami, jak przekształcenie, redukcja, eliminacja, synteza czy wreszcie abstrahowanie. Wyposażenie bowiem płaszczyzny malarskiej w określoną liczbę ekwiwalentów koloru, światła, materii, relacji przestrzennych podlega nieustannie próbom wielokrotnych analiz, rozstrzygnięć, w których albo akceptowana jest owa wielość elementów pojawiających się na płaszczyźnie malarskiej, albo radykalnie ograniczana jest ich swoista ekspansja. Tak więc obraz malarski może stanowić rzeczywistość niejako przepełnioną nadmiarem wielorakich cech poszczególnych elementów, jak i zawierać skrajnie minimalistyczną formułę stylistyczną, konstruującą swoistą pustkę, próżnię, skojarzoną ze zdecydowaną niezgodą na jakiegokolwiek bezgraniczne wypełnianie, zagęszczanie, wyposażanie, przepełnianie itd. Ten istotny problem ILOŚCI, tak charakterystyczny dla czasu obecnego, zagarniający całość przestrzeni społecznej i kulturowej, stanowi fundamentalne zagadnienie czasu aktualnego.

Obecny czas, okres nieustannych zmian, płynności, niespodziewanych wydarzeń, przepełniony lękiem, niepokojem, traumatycznym spojrzeniem w tajemną przyszłość, wymusza wręcz wiele zastanowień i refleksji. W tym kontekście warto uruchomić namysł nad takimi pojęciami, jak człowiek hipernowoczesny czy człowiek hipernowoczesny, człowiek przełomu XX i XXI wieku. Oto człowiek hipernowoczesny traktowany jako odkrycie nieznanych do tej pory sposobów myślenia o kondycji ludzkiej, łączy się przede wszystkim z rozpoznaniem oraz

zrozumieniem znaczących cech istoty osoby ludzkiej, funkcjonującej, działającej, myślącej, podejmującej decyzje właśnie w tym okresie. Warto pamiętać, iż fundamentalne kwestie dotyczące przeciwstawienia modernizmu postmodernizmowi podjął m.in. Jürgen Habermas w publikacji *Moderna — nie dokończony projekt* (1980), wydanej w Polsce w 1996 roku, w której przedstawił trafne diagnozy tego okresu w dziejach Europy. Niezależnie jednak od tego, czy postmodernizm uważany jest za ostatnią fazę modernizmu (J.F. Lyotard), czy też za epokę, która jest całkowicie niezależna, swoiście autonomiczna, charakteryzująca się niepowtarzalnym duchem i klimatem intelektualnym, to wszystkie istotne różnice między tymi okresami nie wydają się zbyt trudne do określenia. Oto modernizm kojarzony najczęściej z wiarą w potęgę rozumu, intensywny, dynamiczny postęp społeczny i cywilizacyjny, który był związany z rozwojem nauki i techniki, traktowany jako obietnica siły, radości, rozwoju, przemiany, ciągle konfrontowany był z potrzebą burzenia, niszczenia, rozpadu, negacji tego, co zastane, aktualne, swoiście przestarzałe, niemodne. Warto przypomnieć w tym kontekście, iż swoiście pojmowany paradygmat refleksji filozoficznej Kartezjusza stał się pod koniec XIX i na początku XX wieku nowym modelem duchowym całego dziedzictwa nowożytności. Tutaj możliwość osiągnięcia absolutnego punktu widzenia prawdy absolutnej traktowana jako modernistyczna wizja sugerująca wprost poznanie oraz opanowanie w pełni prawdy absolutnej, stała się jednoznaczna z niejako wejściem na drogę owej „**zgubnej pewności**”. Pamiętajmy jednak, iż ostateczna prawda nigdy nie jest do końca możliwa do rozpoznania, a na pewno nie za pomocą rozumu i nauki.

Tak więc podstawowy paradygmat postmodernizmu nakazywał właśnie nieustanne obalanie owych jednoznacznych twierdzeń modernizmu, wskazując, iż lepiej polegać na doświadczeniu niż na rozumie, ponieważ rozum zawsze jest skażony ogromem światopoglądów, uprzedzeń, presji środowiska, wychowania i jako bardzo wątpliwe narzędzie w rozpoznaniu owej prawdy należy go zastąpić raczej ciągle ponawianym **tworzeniem** owej prawdy aniżeli **jej odkrywaniem**. Tak więc wedle popularnej maksymy postmodernistycznej, każdy ma prawo do własnej, prywatnej prawdy i nikt nie może tej prawdy kwestionować, dezawuować, lekceważyć, pomijać itp. Oto postmodernizm radykalnie demaskując, obalając tzw. nowożytnie mity, łączył się z przekonaniem, iż niemożliwe jest **ujęcie całości**, osiągnięcie

całkowitej jedności. Tutaj takie problemy, jak pluralizm, relatywizm, destrukcja pojęć i kategorii, niewiara w ustalony porządek świata, jego sens, to fundamentalne znaczenia charakteryzujące w pełni istotę koncepcji postmodernistycznej. Warto mieć na uwadze, iż to, o co walczone w nowożytności, zaczęło funkcjonować w nieobliczalnym, przekraczającym wszelkie normy i zasady, bezgranicznym **nadmiarze** i nieograniczonej **różnorodności**.

W tym kontekście hipermodernizm to epoka skrajnego nasilenia się tendencji modernistycznych, głównie w sferze techniki, konsumpcji oraz ogromu agresywnej popkultury, skutecznie wypierającej tzw. kulturę wysoką. Tutaj pojęcie „hiper” to swoista maksymalizacja, w której kategoria hipermarketu staje się wyjątkowo znacząca. Jednak coraz bardziej nachalne wieszczanie tryumfu techniki nad ludzkością, maszyny nad kulturą humanistyczną, oligarchii nad wspólnotą, bezdusznego kapitalizmu nad ludzką elementarną przyzwoitością i wrażliwością powodują, iż niegdysiejsze zasady umiaru, powściągliwości, ładu, harmonii zostają bezwzględnie niszczone w imię zysku, konkurencji, dążenia do władzy i panowania.

Według tego, co głosi współczesny antropolog Marc Augé, obecny czas charakteryzuje się nadmiarem czasu, nadmiarem przestrzeni oraz tym, co wydaje się kluczowe dla zrozumienia istoty współczesności — **nadmiarem narcystycznego ego**. Oto nadmierna koncentracja na sobie, zdecydowane wywyższanie się i rozdmuchiwanie owego nieznosnego „balona próżności”, o którym dawno temu pisał Pascal, powoduje, iż całą przestrzeń interakcji społecznych całkowicie obecnie skarłała, przybierając zdeformowaną postać, pełną przypadku, zwrócenia w stronę egocentrycznej filozofii szczęścia, doraźnej uciechy, radości, niefrasobliwej zabawy. Dotychczasowe miejsca, swoiste zakotwiczenie człowieka w przestrzeni, charakteryzowały się określoną stabilnością, zróżnicowaniem, swoistością, swojskością, bliskością itd. Obecne możliwości przemieszczania się z miejsca na miejsce wytworzyły anonimową, przepelnioną odczuciem identyczności sferę przestrzenną, gdzie wszystko jest takie samo, negując całkowicie specyfikę lokalności. Tutaj warto wspomnieć o obecnej kategorii czasu, w którym ogromne zagęszczenie wydarzeń, brak tzw. chwil wytchnienia, ciszy i spokoju, zagarnęło w pełni egzystencję ludzką, niezwykle dynamizując, przyspieszając tempo życia, szybkość następowania i intensywność zmian.

Kolejnym znacznikiem tzw. hipermodernizmu jest przestrzeń psychiczna, mentalna współczesnego człowieka, który funkcjonuje w ciągu nieustannych sprzeczności, zaprzeczeń, paradoksów, gdzie takie kategorie, jak **niepewność, rozedrganie, frustracje, brak entuzjizmu**, stają się szczególnie dojmującym objawem kryzysu postaw ludzkich, podejmowanych prób, decyzji itd. Szczególnie istotna wydaje się tutaj rola przestrzeni wirtualnej, w której „bombardowanie” często sprzecznymi, wykluczającymi się informacjami wzmacnia jedynie odczucie nieprzewidywalności, chaosu, braku stabilności współczesnego świata. Konsumpcyjny charakter życia współczesnego człowieka, dla którego wspomniana metafora hipermarketu w pełni oddaje sens ludzkiej egzystencji, zanurzonej w nieograniczone niczym obfitość i nadmiar i funkcjonujące w nim, czyni osobę ludzką paradoksalnie niewolnikiem, całkowicie podporządkowanym modelowi bezmyślnego kupowania, nabywania, zagarniania ogromu dóbr i przedmiotów. To wszystko określa zdehumanizowaną obecną przestrzeń antropologiczną, całkowicie sprzeczną z mądrymi organizacjami, zarządzaniem dobrami, gdzie konieczny umiar, ład oparty na harmonijnych więziach i relacjach międzyludzkich jest synonimem łączności z otaczającą nas naturą. To wszystko powoduje, iż człowiek czasu obecnego to zapatrzony w siebie skrajny egoista, przepełniony pragnieniem spełnienia swoich hedonistycznych zachcianek, którego swoista prywatna racjonalność kieruje go w stronę nieustannego zaspokajania własnego „szczęścia”. Ów pragmatyczny hedonista, nieobliczalny konsument w świecie hipermarketu to osoba niezdolna do jakichkolwiek poruszeń w sferze duchowej, negujący istnienie *sacrum*, dla którego tzw. potrzeby duchowe — religijne to jedna z wielu banalnych ludzkich potrzeb, jak robienie zakupów, wyjazd na wakacje czy chwilowy, powierzchowny kontakt z naturą. Tutaj jakkolwiek hierarchizacja owych potrzeb-zachcianek nie ma sensu, bo wszystko jest równoważne, identyczne — banalne, powierzchowne, puste, przepełnione beznamiętnym pochłanianiem otaczającego nas świata.



## Idea absolutu a wyrażanie niewyraźnego

Wiara w to, iż obraz malarski to forma depozytu, w którym przechowywane są istotne treści i znaczenia, liczne odniesienia do wielości kontekstów kulturowych, bogactwa kulturowego zaplecza, gdzie ujawniany jest duch czasów minionych, ale także rejestrowana jest dynamika nieustannych zmian i metamorfoz czasów aktualnych sprawia, że pełni on szczególną funkcję jako wyjątkowy element kulturowy w nieskończonym procesie — jak to ujmował w swojej koncepcji Aby Warburg — zapomnienia i ponownego pojawienia się. Ten uniwersalny proces odniesienia do znaczonego porządkowania, odsunięcia lub wręcz zniesienia ciągle towarzyszy momentom ponownego pojawiania się, co zaświadcza o ciągłości znaczeń w dziejach procesów kulturowych. Działalność Warburga w kontekście badań nad kulturą wizualną prowokuje obecnie do wielu rozważań i dyskusji dotyczących problemów: jak wyjść poza wąski krąg refleksji w ramach historii sztuki ku szerszemu i bardziej pojemnemu polu studiów nad kulturą i miejscem obrazów (rodzajów obrazowania) w historii.

W debacie lat 90. minionego stulecia zarzucano studiom nad kulturą swoistą miałość, luźne przywłaszczenie antropologicznego pojęcia kultury, płyciznę psychoanalitycznego rozumienia obrazu, manipulację oraz fałsz dotyczące zrównania wszelkich wartości kulturowych, w tym kontrowersyjny populizm oraz błędne i zautomatyzowane rozpoznanie obszaru istotnych ludzkich dokonań. Ten swoisty kryzys dyscypliny odnoszący się do studiów nad kulturą prowokował powtórne zainteresowanie działalnością Warburga, zwłaszcza jego teorią obrazów. Fundamentalne pytania o to, jaki status mają wojna i szaleństwo w wytwarzaniu wiedzy za pośrednictwem obrazów w dynamicznych procesach pamięci zarówno tej jednostkowej, jak i tej zbiorowej, o to, czym jest owa zbiorowość, która miałaby się komunikować za pośrednictwem różnego rodzaju form obrazowania — wszystko to wyzwała wiele refleksji dotyczących sposobów myślenia, myślenia o obrazach oraz **myśleniem obrazami**.

Idea Warburga dopuszczająca performatywne konteksty kulturowe, w których można zderzać i zestawiać dzieła sztuki i obrazy z różnych epok i miejsc, dokonywać rekonfiguracji przestrzeni, inaczej skierować wektory, prowokacyjnie kłaść nacisk i akcenty, wprowadzać nieciągłość i nielinearność czasu i przestrzeni, burzyła zdecydowanie dotych-

czasowe pojmowanie istoty dzieła sztuki, znacząco poszerzając pole studiów nad kulturą.

Nowa koncepcja Georgesa Didi-Hubermana w kontekście *Atlasu obrazów Mnemosyne* (2016) to wizualny model form wiedzy, mających stanowić przykład ogromu i nadmiaru rzeczy, prezentowany w sposób systematyczny, jak również eksponujący złożoność problemów i zagadnień odnoszących się do kultury. Zdaniem Didi-Hubermana teorie Warburga całkowicie zrewolucjonizowały nasze myślenie o obrazach oraz ich zrozumienie. Szczególne znaczenie mają tutaj takie pojęcia, jak „maszyna interpretacyjna” oraz „pamięć nieświadoma”. Wedle Didi-Hubermana Warburg odgrywa w historii sztuki podobną rolę, jaką reprezentował Zygmunt Freud w psychologii. Tutaj dokumentacja historii **zachodniej wyobraźni** oraz spektrum rozumienia politycznej przemocy według Warburga to pole prawdziwego konfliktu — rozumiane jako „nieustanna tragedia”, „psychomachia”, „tytanomachia” — to niejako reakcja na zmiany zachodzące nagle i traumatycznie. Wedle Warburga wyobraźnia rodzi się z obrazu, a każdy obraz tworzy i otrzymuje w zamian więcej obrazów. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Bertolta Brechta, iż prawdziwym tematem sztuki jest **demontaż świata**, oraz szczególną cechę wiary Warburga w to, iż istnieje ścisły związek pomiędzy tym, co indywidualne, a tym, co uniwersalne, między historią a mitem, między obrazem a rzeczywistością. Szczególnie wyraziście wybrzmiewa to w kontekście współczesnej kreacji artystycznej, gdzie znaczenie rytmu, swoistego pulsowania, przypadku i porządku, figuracji i de-figuracji, poszukiwanie dystansu do przedmiotu jako sedna kontaktu z rzeczywistością materialną i relacji pomiędzy „ja” autora a światem zewnętrznym stanowi istotę zagadnień i problemów twórczej przestrzeni.

W rozważaniach Warburga człowiek to istota wyrażająca siebie w obrazach i z tymi obrazami się konfrontująca — a idea *Atlasu obrazów Mnemosyne* to ekspozycja waloru kontaktu dzieła z odpowiednim wyrazem, formą ekspresji, stylem i rozwiązaniem formalnym, przesłaniem znaczeń. Obecne nieprzystosowanie do kultury — próba składowania świata na nowo, po raz kolejny, wraz z negacją wielkiej tradycji, wielkich haseł, wzniosłości, sztuki sięgającej ideału absolutu, prób wejścia w przestrzeń tajemnicy, *sacrum*, istotnych rozstrzygnięć dotyczących sfery ducha — ogromnie zubaża tę przestrzeń. Pamiętajmy, iż doświadczenie II wojny światowej, okrutne bestialstwo toczące się

w okresie zmagania dwóch koszmarnych totalitaryzmów — stalinizmu i nazizmu — zdeformowało nieodwołalnie wszelkie dotychczasowe „wielkie narracje”, jaskrawo ukazując upadek człowieczeństwa, rozbięcie wszelkich dotychczasowych masek humanizmu, ujawniając ich powierzchowność, fałsz i niezgodność z tym, czym tak naprawdę może stać się istota ludzka, w której przepoczwarczenie się w potwora i demona jest jak najbardziej realne.

Czyżby więc sztuka umarła na zgłiszczach człowieczeństwa? Obecnie popularne są sądy i wypowiedzi krytyków sztuki, ale także samych twórców, wskazujących na to, iż już sama próba tworzenia sztuki, tego niezbywalnego przywileju każdego z nas, jest ogromną wartością.

W świecie, gdzie nie ma Boga, człowiek próbuje rozprawić się z ideą *sacrum*, tajemnicą, pierwiastkiem boskim, przede wszystkim właśnie poprzez sztukę. Ta odwieczna próba „chwytania Boga za nogi”, mierzenia się z wielką ideą absolutu, z czymś, co nas bezgranicznie przekracza, wobec czego ujawniany jest ogrom naszych ograniczeń, staje się obecnie potężnym wyzwaniem.

Znany jest pogląd Jeana-François Lyotarda, iż to, co bezforemne, abstrakcyjne, bezkształtne w doświadczeniu artykulacji artystycznej jest predestynowane do tego, aby wyrażać „niewyrażalne”. Lyotard określany mianem „papieża” postmodernizmu, autor książki *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy* z 1979 roku, która traktowana jest jako wykładnia **tożsamości** postmodernistycznej, gdzie głoszony jest upadek wielkich metanarracji oświeceniowych, staje się wyzwoleniem racjonalnego podmiotu i historii jako synonimu rozumnego postępu. Lyotard uważał, że obecny kryzys i wyczerpanie się uniwersalistycznych postulatów jest konsekwencją **nieprzystosowania** tego typu systemu pojęć i wartości do dynamicznego pluralizmu, jaki cechuje świat po II wojnie światowej.

Warto przytoczyć pewną refleksję z książki Lyotarda, niezmiernie aktualną obecnie, w której pisze: „Badań, upowszechniania wiedzy nie usprawiedliwia się tu zasadą użyteczności. Nie myśli się tu wcale o tym, że nauka ma służyć interesom państwa lub społeczeństwa obywatelskiego. Pomija się humanistyczną zasadę, zgodnie z którą dzięki **wiedzy** wzrasta **godność i wolność** człowieka (ludzkości). Niemiecki idealizm odwołuje się do metazasady, którą ugruntowały rozwój zarazem poznania społeczeństwa i państwa w spełnianiu się »życia« **podmiotu**, zwanego przez Fichtego »życiem boskim«, a przez Hegla

»życiem ducha«. W tej perspektywie wiedza znajduje prawomocność w sobie samej i to ona może powiedzieć, czym jest państwo i czym jest społeczeństwo... Z tego też założenia wyrósł współczesny dyskurs hermeneutyczny, który zapewnia ostatecznie, że istnieje sens wart poznania, który legitymizuje w ten sposób historię, **zwłaszcza historię świadomości**. Wypowiedzi traktuje się tu jak ich własne autonomię, umieszcza się je w ruchu, w którym jedne z nich mogą wytwarzać inne: takie są reguły spekulatywnej gry językowej. Uniwersytet, jak wskazuje jego nazwa, jest jedyną instytucją powołaną do ich stosowania [...]”<sup>2</sup>. Lyotard wskazuje tutaj, iż wiedza nie jest już podmiotem, lecz znajduje się w służbie podmiotu. Jej jedyna prawomocność polega na tym, że pozwala moralności stać się rzeczywistością.

W doświadczeniu artystycznym wiedza o tym, iż absolut jest fundamentalnym i ostatecznym odniesieniem, prowokuje do wielu zmagania i poszukiwań, w których wysiłki twórcze prowadzą ku takim deklaracjom kreacyjnym, gdzie konstruowanie formy zdolnej ów absolut-ideał wyrazić, stanowi nadal nadrzędny cel (pomimo obecnego kryzysu wartości). Co istotne, każdy obraz malarski — każde dzieło sztuki istnieje dzięki **przetrwaniu** — nie jest więc raz na zawsze określoną całością, wizualną płaszczyzną, którą można jednoznacznie przypisać do określonego stylu, nurtu, tendencji historycznej, opisać, zinterpretować z całą pewnością stawianych sądów i orzeczeń. Ta czasowa nieokreśloność dotycząca obrazu malarskiego sprawia, iż wizualność staje się niejednoznaczna — wybrzmiewają tutaj uwarunkowania z zakresu historii, historii sztuki, psychologii społecznej, prywatnych, subiektywnych decyzji i wyborów autora, ale także ogromu kontekstów, odwołań do arsenału bogactwa wysiłków twórczych wielu pokoleń artystów.

W obrębie kultury Zachodu w ciągu całego XX wieku narastał zło-wrogi, paniczny lęk przed całkowitym załamaniem się, apokaliptyczną destrukcją świata, w którym żyjemy. Pesymizm ten zdecydowanie wkroczył na teren sztuki, gdzie **unicestwienie artystycznego uni-versum** — ciągłości tradycji, znaczących punktów odniesień — wybrzmiewało jako dramatyczne memento. Głoszenie niechybnej śmierci

2 J.-F. LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA i J. MIGASIŃSKI. Wydawnictwo Sztuka i Filozofia. Warszawa 1997, s. 28. Wyróżnienia w cytacie — moje.

sztuki, zawładniętej przez destrukcyjny chaos, paradoksalnie spowodowało intensywne poszukiwanie takiej sfery treści i znaczeń, które mogą pojawić się w dalszej perspektywie czasowej, a które obecnie pomijane, lekceważone — niejako bez znaczenia — mogą wybrzmieć w przyszłości jako istotne, w których nuta twórczego optymizmu, radości tworzenia określi nowy status kreacji artystycznej.

Pamiętajmy, iż w średniowieczu termin „absolut” wprowadził do filozofii przede wszystkim Mikołaj z Kuzy, dla którego Byt Absolutny jest doskonałą zbieżnością przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*) — owa synteza skrajnych przeciwieństw jako sfera poznawana na drodze „uczonej niewiedzy” (*docta ignoranta*), logiczno-filozoficznej analizy tego pojęcia. W filozofii przedsokratejskiej cechy takie posiada kluczowe dla niej pojęcie „arche” — zasada, prazasada. Tales z Miletu rozumiał tę zasadę jako żywioł wody, która jest początkiem, żywą naturą i ujęciem wszechrzeczy. W myśli Platona podobny wymiar zbliżony do absolutu ma najwyższa idea dobra — w odróżnieniu od Demiurga (Stworzyciela świata) ma ona charakter **nieosobowy**. W starożytnej filozofii chrześcijańskiej za pomocą zaczerpniętej z filozofii pogańskiej aparatury pojęciowej ujmowano intelektualnie Boga, który jest bytem osobowym, gdzie opatrność (sprawowanie pieczy nad światem) jest podstawowym wyróżnikiem jako emanacja dobra i miłości.

Zmarły w 270 roku w Rzymie filozof grecki, twórca neoplatonizmu, Plotyn wprowadził do filozofii w sposób pełny pojęcie absolutu jako prapoczątku, „prajedni”, z której emanują wszelkie inne rzeczywistości. Plotyn twierdził, iż rzeczywistość daje się wyjaśnić za pomocą trzech podstawowych zasad, jakimi są jednia, intelekt oraz dusza świata, ponieważ te zasady tworzą i podtrzymują byt całego kosmosu. Nazywał je hipostazami. Na szczycie owych zasad stoi jednia — najwyższa, która jest źródłem wszelkiej rzeczywistości. Jednia według Plotyna to absolutna prostota i brak jakichkolwiek ograniczeń, absolutna doskonałość niepoznawalna dla umysłu ludzkiego. Tutaj akt tworzenia jest skutkiem obfitości życia jedni, efektem „rozlewania” się jej nieograniczonej doskonałości. Warto w tym miejscu wskazać, że człowiek dla Plotyna był istotą boską i dlatego najważniejszym zadaniem filozofii jest uświadomienie człowiekowi tego faktu oraz przywrócenie mu jego prawdziwego „ja”.

Intelektualna aktywność osoby ludzkiej to wedle Plotyna aktywność duszy wyższej, pozwalającej na wyzwolenie człowieka ze świata

zmysłowych pożądań i potrzeb oraz nakierowanie go ku życiu jego prawdziwej jaźni. Konieczne jest tutaj swoiste „przebudzenie” prawdziwego „ja”. Owo prawdziwe „ja” następnie musi być poddane rygorystycznej samodyscyplinie intelektualnej i moralnej. Plotyn zaznacza, iż prawdziwe, rozumne „ja”, wolne od destrukcyjnego niepokoju, rozproszenia, zagubienia się, może zaistnieć tylko w aktach surowego oczyszczenia.

Celem rozwoju duchowego człowieka według Plotyna jest wznie-  
sienie się wraz z intelektem ku mistycznej unii z jednią, gdzie nie spo-  
sób oddzielić wysiłku intelektualnego od moralnego. Rygorystyczne  
wskazania Plotyna, odnoszące się do rozwoju duchowego człowieka,  
pozostają obecnie w tak rażącym dysonansie wobec aktualnego, nie-  
zwykle dramatycznego, powszechnego bankructwa sfery duchowej  
naszych czasów, że poglądy greckiego filozofa wybrzmiewają niczym  
dawno zapomniane i całkowicie obcy głos.

Warto w tym miejscu przytoczyć fragment z książki Umberta Eco  
*Imię róży*, który doskonale koresponduje z tak przygnębiającą diag-  
nozą. Oto autor pisze: „Dawniejsi ludzie byli wysocy i piękni (teraz są  
tylko dziećmi i karłami), ale ten fakt jest jednym z wielu świadczących  
o nieszczęściu świata, który się starzeje. Młodość nie pragnie już wie-  
dzy, nauka upada, cały świat staje na głowie, ślepcy prowadzą ślep-  
ców — i rzucają ich w przepaść, ptaki podrywają się z gniazd, zanim  
zaczną fruwać, osioł gra na lirze, woły tańczą. Maria nie miłuje już  
życia kontemplacyjnego, a Marta życia czynnego, Lea jest bezpłodna,  
Rachel ma spojrzenie pożądliwe, Katon uczęszcza do lupanarów, Lu-  
krecjusz staje się kobietą. Wszystko zeszło ze swej drogi”<sup>3</sup>.

To całkowite rozczarowanie autora *Imienia róży* współczesnym  
światem — doskonała diagnoza skarlenia wszystkich przejawów ży-  
cia, w tym przestrzeni kultury jako niezwykle istotnego komponentu  
kondycji ludzkiej, określa zdecydowany prymitywizm naszego czasu,  
w którym brak duchowego pierwiastka i w którym zachodzi zatarcie  
granicy między tym, co zwykle się określać mianem sztuki, a samym  
życiem — ze wskazaniem na **rzeczywistość metafizyczną**. Obraz  
malarski jako rzeczywistość artystyczna zdolna wyrazić ogromny ba-  
gaż ludzkich przeżyć, zauroczeń, fascynacji, stanowiący możliwość

3 U. Eco: *Imię róży*. Przekł. A. SZYMANOWSKI. Wydawnictwo Znak. Warsza-  
wa 1987.



pełnego poznania drugiego człowieka, jego wewnętrznego świata — w tej zdegradowanej przestrzeni staje się obecnie zaledwie cieniem, niewyraźnym majakiem swej dawnej roli i znaczenia.

Kiedy w 1928 roku Georges Bataille wydał perwersyjno-pornograficzną powieść *Historia oka*, w której z czasem zaczęto doszukiwać się głębszych znaczeń — oto bowiem w rozgrywającej się w kościele scenie kulminacyjnej bohaterka powieści uwodzi młodego księdza, dusząc go w trakcie orgazmu, a jej towarzysz desakralizuje eucharystię za pomocą moczu i spermy — negacja uznanych wartości stała się synonimem wolności, a w konsekwencji manifestem likwidacji kultury.

Gdy Francisco Goya maluje na ścianach swojego domu Quinta del Sordo obrazy nazwane później *pintura negra* (czarne malarstwo — w których *Sabat czarownic* czy *Saturn pożerający własne dzieci* stanowią projekcję mrocznych sił (w tym czasie w Hiszpanii, jak zauważa José Ortega y Gasset, w odwrocie są klasyczna harmonia, poprawność, uspokojenie i kanon, zapowiadając romantyczną wrażliwość) — wskazuje na złożoność kondycji ludzkiej, odrzucając radykalnie ideał absolutu i *universum*. Negacja idei absolutu i *universum* w kulturze zachodniej nasila się coraz bardziej — francuski pisarz Pierre Klossowski (starszy brat Balthusa) w książce z roku 1947 uznaje Markiza de Sade za ojca nihilizmu, odrzucającego zdecydowanie zarówno chrześcijaństwo, jak i oświeceniowy materializm. Z kolei książka Klossowskiego z roku 1966 *Nietzsche i błędne koło* to radykalny manifest przeciwników kultury chrześcijańskiej w Europie Zachodniej.

Rozszerzające się szaleństwo nihilizmu to zagarniająca wszystko wizja świata, w której fuzja zwierzęcych demonów ludzkiego ohydneho fantomu sąsiaduje z przygnębiającymi majakami, żałobą, bólem, biedą, wściekłością, agresją, okrucieństwem i zwyczajną głupotą. To zapętlenie współczesnego człowieka w niekończącym się spektaklu całkowitego zagubienia się w obcym, coraz bardziej patologicznym świecie powoduje, iż zwątpienie, depresja, pesymizm sąsiadują obecnie z rozpaczliwymi próbami wyjścia z aktualnego marazmu duchowego.

W doświadczeniu artystycznym zarysowuje się współcześnie wyrażone stanowisko, wynikające z uznania, że skoro ani nauki ścisłe, ani myśl teologiczna nie dają odpowiedzi na fundamentalne pytania o istotę bytu, nie są w stanie jednoznacznie potwierdzić lub całkowicie wykluczyć fenomenu życia duchowego, to indywidualne próby poszu-

kiwań i zmierzenia się z tajemnicą ujawniają coraz większe znaczenie wewnętrznego nakazu, nakazu duchowego. To imperatyw rozpalający siły twórcze wyzwajające bogactwo kreacji artystycznej. Kreacja artystyczna w takim ujęciu to ogromna różnorodność uzewnętrzniania prywatności, subiektywnych światów, wiodących niejednokrotnie do swoistego wtajemniczenia i prób dotarcia do fenomenu absolutu, gdzie szczególna symbioza i eklektyczne połączenie wielu wierzeń — mistyki Dalekiego Wschodu, buddyjskiej wiary w nirwanę, kabały, antropozofii, średniowiecznej teologii, rozlicznych praktyk wskazujących na konieczność ograniczeń i wstrzemięźliwości — wydają się obecnie znaczącym alternatywnym rozwiązaniem, odskoczną od beznadziejnej współczesnej działalności „głównego” nurtu kreacji artystycznej.

Warto tu przywołać tendencję obecną od dawna na Górnym Śląsku, w środowisku zdegradowanych pokopalnianych rewirów. Wyzwała ona szczególną moc ducha kreacji — ze wskazaniem na okultystów z katowickiej dzielnicy Janów. Szczególnie obecność owego ducha miejsca (*genius loci*), jakim jest wyjątkowa przestrzeń Górnego Śląska, sięganie do istoty źródeł, do zakorzenienia specyfiki tego regionu, staje się obecnie — wobec powszechnej tendencji globalizacji, skutecznie eliminującej oryginalność i unikatowość wielu miejsc i przestrzeni — wyjątkowo ważna. Ma to znaczenie zwłaszcza teraz, gdy (jak twierdzi Lyotard) cały dotychczasowy aparat pojęciowy oraz system wartości odnoszący się do tak uniwersalnych pojęć, jak absolut, całkowicie nieprzystosowany do dynamizmu i zmian wielokulturowego współczesnego świata, powoduje ekstrema negacji i buntu.

## Ponowoczesność a transcendencja

Walter Benjamin 60 lat temu pisał, że dawne dzieła sztuki nie odsyłają nam spojrzeń, którymi kiedyś je obdarowaliśmy — nie rozmawiamy więc już z dawną tradycją, nie jesteśmy w stanie twórczo porozumiewać się z dziełami dawnych mistrzów, zapomnieliśmy o ideach, wzniosłych przesłaniach towarzyszących dziełom czasów minionych.

Obecny „transawangardowy taniec cytatów” — dodajmy, niezwykle powierzchowne i płytkie nawiązanie do wielkiej tradycji, pełniące najczęściej funkcję swoistego *decorum*, sprawia, że pojawia się istotne



pytanie: Czy obecna sztuka jeszcze kogokolwiek jest w stanie czymś ważnym i znaczącym obdarować?

Modernistyczny mózół kreacji, autentyczne zmaganie się z żywiołem malarskim — nowe koncepcje, sformułowania ideowe, różnorodność nurtów światopoglądowych, postaw (dekadentyzm, dandyzm, spirytualizm), stosunek do cywilizacji wielkowiejskiej, nowe wizje człowieka i człowieczeństwa, problematyka świadomości i nieświadomości powodują, iż powstaje na początku XX wieku nowy, radykalnie odmienny od tradycyjnego język artystyczny.

Pojęcie innowacyjności, oryginalności, rozumiane jako wysoki poziom informacyjny, staje się głównym kryterium wartości w estetyce modernistycznej. Według Eco nowa sztuka awangardowa przypomina raczej rewolucję naukową — każde dzieło sztuki tworzy bowiem teraz nowe reguły, narzuca nowy paradygmat estetyczny, nowy sposób widzenia.

O ile dawna sztuka bazująca na kryterium mimetyzmu, powtórzenia, na naśladownictwie natury bądź dzieł mistrzów funkcjonuje nieprzerwanie do końca XX wieku, o tyle czas przełomu stuleci XIX i XX odrzucił zdecydowanie metafizyczny paradygmat formy i tożsamości, a irracjonalny nurt moderny (surrealizm i dadaizm) podkreślał fundamentalne znaczenie osobistej autointerpretacji, zakładającej ogromną liczbę subiektywnych światów.

Podważanie zasadniczych dychotomii w procesach myślowych czasów obecnych, podważanie naszych dotychczasowych indywidualnych praktyk intelektualnych i życiowych to wyraźny wyróżnik aktualnej rzeczywistości społecznej, kulturalnej, politycznej. Oto bowiem wedle Edwarda de Bono dychotomie — stanowiące jedną z zasadniczych skaz tradycyjnego myślenia — uniemożliwiają dostrzeżenie całego spektrum danych zjawisk lub tego, co jest pomiędzy nimi. W związku z tym powstaje zasadnicze pytanie: Czy możliwy jest obecnie jakiś rodzaj transcendencji w tym liberalnym, bezreligijnym, po-filozoficznym świecie, który skutecznie powstrzyma erozję osoby ludzkiej, chaos i destrukcję w pojmowaniu, kim jest człowiek?

Jednym z wielu odpychających wynaturzeń naszych czasów jest zaburzenie zachowania proporcjonalności między wolnością a odpowiedzialnością. Oto wyjątkowo rażąca, coraz bardziej widoczna ucieczka od odpowiedzialności nieustannie towarzyszy wzrostowi wolności. Minimalizacja odpowiedzialności — zarówno tej w wymiarze jed-

nostkowym, jak i tej w wymiarze zbiorowym, jawnym, anonimowym, bezpośrednim, gdzie nie są brane pod uwagę potencjalne zagrożenia, ogrom negatywnych konsekwencji, tragicznych skutków, złych decyzji, niewłaściwych postępowań, postanowień, wyborów — zatacza coraz większe kręgi itd.

Aktualny ponowoczesny potwór mentalny, wolny od wyższych ambicji, schlebający niskim popędem i zachciankom odwraca dotychczasowe proporcje rozumności — twierdzi, że głupie jest to, co pretenduje do miana zaszczytnej, wzniosłej rozumności, w której odniesienia do kategorii Boga, rozumu, historii wzbudzają co najwyżej odruch zniecierpliwienia i lekceważenia. Ten nieokiełznany stwór ponowoczesności niczym bezkształtna, bezforemna magma, ciągle wymyka się próbom okiełznania — jak złowrogi, przebiegły demon omija miałkie strategie osaczenia i wyeliminowania.

Pamiętajmy, człowiek dawnych epok żył bardziej tym, czego **nie ma**, a podstawowe pytanie o to, dlaczego istnieje „nic”, a nie „coś”, kształtowało bezgranicznie całość jego ziemskiej egzystencji. W obecnym ponowoczesnym świecie następuje ciągła, dramatyczna erozja wartości — zanik wartości, wobec których można by rezygnować z życia, powoduje, iż całkowita negacja ograniczeń, ascezy, samodyscypliny staje się aż nadto wyrazistym faktem. Człowiek żyjący w świecie powszechnie akceptowalnej dowolności i niczym niekrępowanej samowoli to człowiek upadku, destrukcji, wyniszczającego chaosu. Człowiek dawnego czasu ze swym ogromem lęków, zwątpień, marzeń, wzniosłych uniesień zdecydowanie bardziej żył tym wszystkim, czego **mu brakuje** — mając w perspektywie rzeczywistość metafizyczną, zagarniał całą przestrzeń nieosiągalną „tu i teraz”, czyniąc ów wertykalny aspekt życia podstawowym drogowskazem swej ziemskiej wędrówki.

W teraźniejszym świecie, na podobieństwo ingerencji mitycznego pierścienia Gygesa, niewyobrażalny potencjał rzeczywistości metafizycznej staje się przestrzenią nieistniejącą, niewidzialną. Czy w tak zredukowanej do materialno-sensualnego wymiaru obecnej rzeczywistości może powstać dzieło, które swym miałkim, słabym, subiektywnym głosem powie coś istotnego, ważnego, znaczącego? Pamiętajmy, że wiele fundamentalnych refleksji, zastanowień, myśli zostało zdecydowanie wyartykułowanych głosem teorii, wypowiedzi filozoficznej.

W dzisiejszym bezrozumnym świecie warto przypomnieć sentencję Tomasza z Akwinu: „Ars est recta ratio factibilium” — sztuka to

rozumne pokierowanie wytwarzaniem, sprawne pokierowanie, sprawną realizacją tego, co zostało zaplanowane. Wedle Tomasza z Akwinu sztuką jest wszystko to, co człowiek **świadomie** przekształca, gdzie coś z rozmysłem czyni, celowo wytwarza, a polem działania sztuki jest świat przyrody oraz duch ludzki — rezultatem takiego postępowania (dodajmy, rozumnego i świadomego) jest dzieło dodane niejako do zastanego świata. Sztuka bowiem dotyczy tego, co **może być** oraz **nie być**, zawsze według planu — idei.

Możemy powtórzyć za Arystotelesem, iż faza pomysłu (*conceptio*) jest główną przyczyną formalną dzieła oraz główną zasadą w procesie jego wytwarzania. Wedle Arystotelesa i Tomasza z Akwinu sztuka naśladuje naturę oraz uzupełnia zastane w niej braki. Konieczne wydaje się w tym miejscu zwrócenie uwagi na następujące pojęcia: natura, brak, naśladownictwo. To właśnie te terminy fundują niejako filozoficzną wykładnię sztuki dawnej. A zatem ostateczną racją istnienia sztuki, jej przyczyną celową, a zarazem tym, co w pełni uprawomocnia jej istnienie, obecność w życiu człowieka, jest odniesienie się do niedoskonałości natury, jej naturalnych braków. Sztuka bowiem w takim ujęciu to rodzaj **doskonalenia świata** — gdyby więc natura urzeczywistniała wszystkie doskonałości bytowe — sztuka byłaby zbędna. Sztuka tak pojmowana — co głosili Arystoteles oraz Tomasz z Akwinu — to przede wszystkim rodzaj ekspresji, woli doskonalenia świata oraz przejaw naturalnej **tęsknoty** za czymś ostatecznie idealnym, doskonałym, wzniosłym, wspinałym, daleko przekraczającym wiedzę i ubóstwo naszego ziemskiego bytowania. Ta refleksja wybrzmiewa niezwykle dramatycznie w kontekście aktualnej działalności artystycznej, w której nie istnieje jakakolwiek chęć czy wola doskonalenia świata, nie pojawia się działanie doskonalące życie duchowe człowieka. Zamiast tego mamy ogrom działań skierowanych przeciw człowiekowi, degradujących jego istotę, sens i znaczenie. Miejmy na uwadze, że człowiek poruszający się w ramach określonego kodu kulturowego — za pośrednictwem znaków materialnych, zapożyczonych z realnego świata, ale także wytworzonych w sferze symbolicznej, kulturowej — staje się jednostką najbardziej twórczą. Ma bowiem przed sobą ogromny zasób środków i możliwości ich doboru.

## Kategoria piękna i obrazy z cyklu „Płaczące ikony”

Czesław Miłosz w swym *Traktacie teologicznym* próbuje określić nieodgadnioną intencję objawień w Lourdes oraz Fatimie. Na podstawie relacji małych wizjonerów — których zdumiała „niewystłowiona śliczność Maryi” — Miłosz stwierdza, iż Matka Chrystusa przybyła, aby przypomnieć, że **piękno** jest jednym z podstawowych **komponentów świata**. Poeta zauważa, że zarówno zło, gwałt, destrukcja, jak i szczególnie piękno stanowią o istocie rzeczywistości. Warto tutaj wskazać na znaczący fakt — oto po stwierdzeniu autentyczności objawień artysta Józef Fabisch urodzony we Francji (jego ojciec pochodził z Wadowic) wykonuje marmurową figurkę Maryi, która do dzisiaj stoi we wnętrzu grotty. Pojawia się tutaj znaczący problem: jak oddać w kamieniu niematerialność jej ciała, jak zachować ów blask piękna i nie zejść do poziomu odpustowego banału.

Ani jednak Bernadetta, ani Łucja nie rozpoznają w figurze „Piękną Pani” — widzą tylko cień jej piękności. Rzeźba Fabischa to w rzeczywistości Maryja „folklorystyczna”. Piękno wszakże jest po to, by wzbudzało zachwyt, zapierało dech w piersiach. Wtedy można się zatrzymać, opuścić na chwilę swój małeńki świat, swoje przyzwyczajenia, pospolitość i zwyczajność. Piękno istnieje, by zaprzęgnąć porządku, by zatęsknić za światem bez trosk, kłopotów, zawirowań, zwątpień i pozorów, nieautentyczności. Bernadetta na widok Niepokalanej przeżyła ekstazę — Miłosz stwierdza, iż całkowicie pochłonięta tym co widzi, wychodzi z siebie. Doświadcza tego, co ujawnia przedsmak wiecznej kontemplacji, niewyobrażalnego piękna, **piękna, które czyni nas szczęśliwymi**.

Greckie słowo *charis* to w podstawowym znaczeniu przyjemny zewnętrzny wygląd — wdzięk, powab, atrakcyjność, niewymuszona elegancja. *Charis* to zaledwie namiastka tego, co wydarzyło się w Lourdes oraz w Fatimie. Maryja bowiem niczym owa oblubienica z *Pieśni nad Pieśniami* odbija nieogarnioną miłość Boga do człowieka. Warto dodać — jak pisał Fiodor Dostojewski — iż to właśnie **piękno zbawi świat**.

Maryja z Lourdes i Fatimy delikatnie się uśmiecha, zapraszając wszystkich. Mnich Jorge z *Imienia róży* Eco obawiał się uśmiechu, panicznie bał się takiej demonstracji radości — ten ludzki odruch wydał mu się zagrożeniem dla dobroczynnego lęku przed autorytetem,

Prawem Bożym. Śmiech wszakże bywa wieloznaczny, bliżej nieokreślony, bywa szyderczy, kłopotliwy, może stać się ohydną kpina z innych, z biedy, z nędzy ludzkiej. Śmiech ma również inny wymiar — jest niczym tarcza ochronna zabezpieczająca przed pociskami wrogiej rzeczywistości. Gdy zawładnęło nami to, co straszne, nieprzewidywalne, nieprawdopodobne, gdy świat przybiera postać druzgocącej destrukcji, chaosu, gdy wszystko zdaje się rozsypywać, gdy zamienia się w przerażający niebyt, pustkę, śmiech może stanowić jedyne zabezpieczenie.

Ta wieloznaczność uśmiechu/śmiechu wyzwala w nas swoistą odwagę — uśmiechnięta twarz bowiem przyciąga, a posępna odpycha. Promień uśmiechu napełnia nas ogromem życzliwości, bliskości — uśmiech staje się wtedy szczególnym środkiem komunikacji, bezsłownego dialogu, porozumienia, przyjaznego spotkania. Uśmiech to szczerzy, pełny kontakt z drugim człowiekiem. Uśmiech może stać się znaczącym elementem obronnym, może chronić przed lekkomyślnością, niemądrym postępowaniem, ujawnianiem głupoty, nieobliczalności, ubóstwa, duchowego marazmu. Uśmiech zawsze coś wyprzedza, coś zapowiada, coś sugeruje, coś znaczącego manifestuje.

W obecnym świecie pojawia się najbardziej karykaturalna postać uśmiechu — oto podczas oglądania drastycznych scen, tragicznych wydarzeń przedstawianych w kinie czy w telewizji, podczas konsumpcji posiłków pojawia się często nieprzyzwoity śmiech (tu należy wyłączyć śmiech będący niezależną od woli fizjologiczną reakcją na doznaną traumę), stając się nieodłącznym towarzyszem frywolnych rozmów, obojętnych na przerażający dramat oglądanych wydarzeń. Owa dosadna nieprzyzwoitość, zatwardziałość serca i umysłu oglądaczy codziennych drastycznych wiadomości i wydarzeń wprost niszczy zbawienną i przyjazną funkcję uśmiechu — tutaj uśmiech staje się najbardziej dosadnym ekwiwalentem znieczulenia, dojmującej obojętności, wycofania się, zaniku elementarnego poczucia empatii, współczucia.

Rezygnacja z pojmowania człowieka jako bytu stworzonego na podobieństwo i obraz Boga oraz całkowite odejście od podstawowej kategorii w sztuce — piękna — rozpoczęte w XVIII-wiecznej Europie, skutkowało znaczącymi konsekwencjami. Oto człowiek odarty całkowicie z wielowiekowego zaplecza duchowego, targany wątpliwościami co do swej roli i znaczenia w świecie, pozostał sam przytłoczony swą

nędzą i małością. Zwątpienie, niewiara, negacja, nihilizm postaw, brak wiary w „lepszy świat” wobec okrucieństwa totalitaryzmów XX wieku zanegowały ważność i znaczenie osoby ludzkiej.

Jeden ze współczesnych nurtów filozoficznych — personalizm — którego przedstawiciele koncentrują się na szczególnym znaczeniu osoby ludzkiej, na jej pragnieniach, dążeniach, niepodważalnej wartości człowieka, staje się obecnie wyjątkowo znaczącym antidotum na tak negatywne rozumienie człowieka. Znaczenie personalizmu jako opozycji do wszelkich ideologii traktujących jednostkę jako anonimową część stosunków społeczno-ekonomicznych, wybrzmiewa w obecnych czasach jako istotny głos przywracający wagę poznania **duchowego wymiaru człowieka**.

Pamiętajmy, iż pojmowanie sztuki zawsze było związane z kultem Boga, tajemnicą przemijania, śmierci, gdzie elementy sakralne i duchowe stanowiły nieodłączny ekwiwalent wyrażania. To wtedy ów humanizm świecki skłonił się do szukania rozumowego uzasadniania praw etycznych oraz nakazu nieodwoływania się do jakichkolwiek twierdzeń z obszaru religii. To wtedy ten przewrót, jaki ludzkość owych czasów przeżyła, zwany **nowożytnością**, zapoczątkował poszukiwanie korzeni ducha europejskiego w pogańskiej, a nie tylko chrześcijańskiej kulturze. To wtedy odwołanie się do tradycji antyku stało się wyzwaniem. Warto jednak pamiętać, iż u źródeł antropocentryzmu humanistów tkwiła nadal chrześcijańska wizja człowieka, a życie społeczne, jak również cała sztuka, przepojone były ciągle duchem chrześcijaństwa, w którym pierwiastki *sacrum* wyznaczały główny wektor odniesień. Znana wtedy sentencja, iż bez Boga nie powstało i nie powstanie żadne dzieło sztuki, stanowiła absolutny fundament refleksji na temat działalności artystycznej i jej sensów oraz znaczeń.

Dodajmy, że sztuka romańska okazywała majestat i wielkość Boga, sztuka gotycka z konstrukcją niebosiężnych sklepień i ostrołuków wyrażała tęsknotę człowieka za niebem, a silna ekspozycja kierunków wertykalnych wymuszała wręcz spojrzenie w górę. W okresie baroku malarstwo wielkich mistrzów — Velázquez, Rembrandt, Jana Vermeera i wielu innych — stanowiło emanację wyjątkowego przeżycia duchowego, a działalność artystyczna Caravaggia pełna poruszających kontrastów mroku i światła odnosiła się wprost do idei *sacrum*.

Sztuka tamtego czasu, pełna egzystencjalnych treści, wyrażająca nieustanne napięcie pomiędzy jasnością i ciemnością, dobrem



i złem, upadkiem i uwzniośleniem, sięgała do fundamentalnych treści dotyczących osoby ludzkiej, jej małości i ograniczeń, ale także do duchowego potencjału tkwiącego w każdym z nas.

Rewolucja francuska roku 1789 dokonała destrukcyjnego przewrotu, zmieniając życie polityczne i społeczne, ale również całkowicie odmieniając oblicze sztuki. To właśnie wtedy barok oraz rokoko traktowane były przez jakobinów jako przestarzały symbol *ancien regime* (starego reżimu), który jak — pisał Anatol France — należało natychmiast unicestwić, zniszczyć, zburzyć, powiesić, wyeliminować na zawsze.

Potężny ruch racjonalizmu wieku XVIII w Europie domagał się kategorycznie oddzielenia sztuki od spraw życia doczesnego — dzieło sztuki bowiem ma przede wszystkim sprawiać przyjemność, a wyższe wartości i cele mają być wyrugowane z wszelkich przejawów działania artystycznego.

Jeden z tzw. postępowych teoretyków Charles Batteux twierdził, iż sztuka jest dziełem wyłącznie ludzkim i w związku z tym przesłaniem ma respektować prawa przynależne jedynie sferze ludzkiej, a więc odnosić się do rzeczywistości zwyczajnej, potocznej, codziennej. Tutaj Goya — wielki malarz tego czasu — postrzegany jest jako ten, który dokonał prawdziwej rewolucji w sztuce. Oto przejęty okrutnymi wydarzeniami z początku XIX wieku zarzuca dotychczasowe malowanie portretów cesarzy Karola III i Karola IV i rozpoczyna nader przejmujący okres twórczości obrazujący zawieruchy wojny tego czasu. Przedstawiany w obrazach Goi człowiek to zdegradowana, potworna bestia pozbawiona jakichkolwiek hamulców moralnych, zdolna do niewyobrażalnych zbrodni i okrucieństw.

Człowiek w obrazach z cyklu *Okropności wojny* to przerażający potwór, dokonujący nieustannej ohydy, odpychające monstrum, zamieniające życie ludzkie w beznadziejny koszmar. Wpływ Goi na sztukę współczesną jest ogromny — przedstawiony przez hiszpańskiego mistrza świat to otchłań diabelskiego okrucieństwa, budząca przerażenie i ogromny lęk. To właśnie w sztuce Goi człowiek przybrał cechy bynajmniej nie boskie, lecz skrajnie grzeszne, demoniczne, diabelskie, a świat piekielny to nie jakieś wydzielone terytorium, lecz przestrzeń tuż obok nas.

Theodor Hetzer pisał, iż tak oto człowiek stał się demonem — bestią, a po śmierci ohydny trupem, którego się z obrzydzeniem wyrzu-

ca. Oto człowiek to nie jakaś figura pełna duchowych wzlotów, zdolna do przejawów dobroci i piękna, lecz twór pozbawiony elementarnych ludzkich cech, odpychający w swej brzydocie demon. Człowiek to istota pogrążona w swej przygnębiającej samotności, osaczona przez swój demoniczny subiektywizm, opuszczona przez wszystkich i całkowicie obca w tym świecie.

Caspar David Fredrich w obrazie *Mnich nad morzem* ukazuje tragiczną w swym odosobnieniu samotną postać zakonnika, który zatopiony w myślach wpatruje się w bezkres morza, przytłaczającą dal, przestrzeń bez końca. Heinrich von Kleist skomentował to dzieło, pisząc, iż nie może być nic smutniejszego nad tym wizerunkiem postaci wobec bezgranicznej pustki, przygnębiającego bezruchu, otchłani nicości.

Odtąd dzieło sztuki zmienia radykalnie swój status — ma mieć postać autonomiczną, całkowicie wyzwoloną i niezależną. Bezwzględne wycofanie się z życia publicznego ma uwzględniać jedynie podstawową cechę — dzieło sztuki odtąd to samotny monolog twórcy, to namiastka i substytut religii dla człowieka, który wierzy jedynie w siebie.

To skrajne ubóstwo sztuki staje się niejako emanacją dążeń i pragnień człowieka, który, podobnie jak Prometeusz, chce być bogiem dla samego siebie. Ową sytuację trafnie scharakteryzował Andre Malraux, mówiąc, iż głos chrześcijaństwa jest w naszej kulturze zupełnie nieznaną, a współczesność została opanowana przez wolę autonomicznego kształtowania świata, który po raz pierwszy opiera się wyłącznie na samym sobie. Coraz częściej pojawiają się głosy wskazujące na to, iż rezygnacja z człowieka jako bytu stworzonego na podobieństwo Boga prowadzi do nieuchronnego zaniku piękna — a wszystko odtąd jest zdegradowane, chore, koślawe, mechaniczne, nieczyste, groźne, udręczone i mroczne. Konsekwencją tego jest także to, że obecna wyobraźnia została zawładnięta przez ogrom demonicznych właściwości, w których człowiek to byt okrutny, nikczemny i podły.

José Ortega y Gasset mówił w tym kontekście o wygnaniu człowieka ze sztuki, a Le Corbusier stwierdzał, iż istotą sztuki jest pycha. Oskar Kokoschka dodawał, iż sztuka nowoczesna powoduje koncentrację wszystkich wysiłków intelektu na tym, aby udowodnić, iż Boga nie ma, i zamiast budować pozytywny obraz świata, który miałby sens i konstruktywną wartość, staje się jako bezprzedmiotowa kreacja religią bez Boga.



Ta bezkształtna magma zbudowana z ekwiwalentów architektonicznej konstrukcji osadzona jest w bliżej nieokreślonym tle, sugerującym otchłań kosmiczną. Wyalienowanie, brak realnej tożsamości przedstawianej postaci — budowli, to niejako nawiązanie wprost do klimatu ubóstwa duchowego naszych czasów, całkowitej eliminacji pierwiastka duchowego, manifestującego metafizyczny aspekt wymiaru człowieka.

To wskazanie, iż pomniejszanie duchowego wymiaru człowieka degraduje zdecydowanie zakres powodów i inspiracji twórczych, skazuje działalność kreatywną na zaledwie doraźność i tymczasowość jako „tu i teraz”, wypaczając zdecydowanie sensy i znaczenia w obrębie działań artystycznych. To wreszcie pogłębianie fragmentaryzacji i tak rażąco pociętego świata, niemożność ujęcia całościowej i spójnej wizji rzeczywistości.

Obrazy z cyklu „Płaczące ikony” to przede wszystkim manifestacja wewnętrznej wolności kreatywnej, działania artystyczne pomimo wszystko, na przekór różnym modom i tendencjom. Większość powstających teraz wytworów, czerpiących z treści duchowych, sakralnych, to ogrom banalnych, odpustowych malunków i rzeźb — zdecydowanie nieprzystających do treści i znaczeń *sacrum*. Obrazy z cyklu *Płaczące ikony* to próba sięgnięcia przeze mnie po porzucony temat, który wstydliwie pojawia się w przestrzeni artystycznej, wzbudzając co najwyżej odruch zniecierpliwienia i niechęci.

## Koncepcja dialogu i obrazu z cyklu „Metafizyczny zachód słońca” jako przejaw intuicji twórczej

Władysław Tatarkiewicz pisał, iż w sztuce postępu nie ma, zachodzą jedynie nieustanne przeobrażenia, zmiany, metamorfozy. Można rozwinąć to stwierdzenie filozofa w obecnym świecie, kiedy mamy poważny problem z wartościami, autorytetami, istotnymi punktami odniesień. Jednym ze znaczących kryzysów czasu teraźniejszego jest zagubienie czy też lekceważenie tak podstawowego aspektu każdego działania twórczego, jakim jest twórcza intuicja.

Owych zagadnień określonych inspiracji, fascynacji, powodów działania kreacyjnego obecnie szukamy raczej na zewnątrz — nastawienie i gotowość na to, iż to ktoś z zewnątrz zaprojektuje niejako zamierzenie twórcze, poda powód i cel działania, staje się w teraźniejszej rzeczywistości wręcz normą, okolicznością ogólnie akceptowalną. Coraz rzadziej umiejscawiamy autentyczność postępowania artystycznego w obszarach osobistej potrzeby, autorskich powodów, wewnętrznego głosu. Dawniej mówiono, że ktoś ma słuch artystyczny, potrafi zapisać ową twórczą intuicję w zgodzie z wewnętrzną prawdą, eliminując niejako powierzchowność, banał zewnętrznych zamówień, zleceń, tzw. projektów kuratorskich, których cel jest już na początku postępowania z góry określony, wyjaśniony, opisany, przewidywalny, gdzie przestrzeń kreacyjna jest wyraźnie nakreślona i zdefiniowana.

Pamiętajmy, iż istotę kreatywności stanowi zdolność tworzenia czegoś nowego, możliwość pojawienia się nowych idei, nowych koncepcji twórczych, ale także umiejętność tworzenia nowych, zaskakujących połączeń między dziedzinami, które pozornie nie mają z sobą nic wspólnego. Wymaga to wypracowania w sobie potrzeby wyjścia poza rutynowe, szablonowe myślenie, klisze i zapożyczenia, repetycje dawno już dokonanych rozwiązań. Taką dyspozycję twórczą należy nieustannie ćwiczyć, zadawać sobie trud poszerzania zakresu własnej wyobraźni, sensów i znaczenia decyzji kreacyjnych.

Aby spotkać się z innymi, należy przede wszystkim spotkać się z samym sobą. We współczesnym nurcie filozofii pojawia się koncepcja dialogu — rozmowy przekraczającej, obiektywizującej i podporządkowanej praktycznej korzyści relacji podmiot — podmiot. Obecność dialogu w tradycji filozoficznej istniała niejako od samego początku jako uprawianie filozofii poprzez dialog (Sokrates). W dawnej koncepcji chodziło o to, aby poszukiwanie prawdy oraz jedności zaistniało i przebiegało we wspólnej rozmowie. Nowa koncepcja eksponuje dialog w obrębie szeregu wartości — przyjaźni, miłości, odpowiedzialności, sprawiedliwości, dobra, uczciwości itd. W nowym ujęciu chodzi głównie o etyczny wymiar relacji międzyludzkich — wskazanie na to, iż to nie podobieństwa zbliżają do siebie wielość przejawów ludzkiej aktywności (polityka, religia, kultura), lecz różnice. Tutaj świat dialogu to nie świat podobieństw, lecz rzeczywistość pełna odmienności, sprzeczności, podziałów, różnic, zaprzeczeń. To właśnie tutaj dominująca staje się chęć dawania oraz przyjmowania — pokonywanie,

zaborcze przekonywanie nie znajdują w takim ujęciu racji bytu. To tak jak „rozmowa” jest całkowitym przeciwieństwem „przemowy” — spotkanie tutaj to niejako wydarzenie „twarzą w twarz”.

Malowane przeze mnie od kilku lat nowe cykle malarskie „Metafizyczny zachód słońca” czy „Kosmiczny motyl” to koncepcja stanięcia niejako naprzeciw: „twarzy obrazu” z „twarzą odbiorcy”. Źródłem bowiem zapisu artystycznego jest spektrum doświadczeń życiowych, egzystencjalnych stanowiących główną oś twórczego przesłania, intuicji twórczej, wyobraźni. Pojawia się tutaj znaczący problem obrazów autorskich — wypowiedzi malarskiej, w której autor nie jest kimś przeczystym, bezosobowym, nijakim, schlebającym gustom odbiorcy, lecz realizuje przede wszystkim swą aktywność kreatywną jako ekspozycję właśnie owej osobistej intuicji twórczej, głosu wewnętrznego. Malowanie obrazów w takim ujęciu to planowanie znaczącego wydarzenia, jakim jest przede wszystkim spotkanie obrazu z autorem — relacja obraz jako „twarz autora” staje się więc podstawowym wyzwaniem kreatywnym. Innymi słowy obraz malarski to w pewnym sensie unaocznienie tego wszystkiego, co autor przeżywa, jak myśli, czego doświadcza, jak spożytkowuje dany mu czas, daną mu rzeczywistość, w jaki sposób uaktywnia swoją wyobraźnię twórczą, jaki sens mają jego decyzje życiowe oraz artystyczne, o czym mówi poprzez swoje obrazy, jak komunikuje się z odbiorcą, prezentując swe realizacje malarskie itd. Wybrzmiewają w tym kontekście reminiscencje owej dawnej maksymy Hipokratesa: „Ars longa, vita brevis” wskazującej na ponadczasowość sztuki. Można ją jednak rozumieć i tak, iż życie jest zbyt krótkie, aby zgłębić w pełni skomplikowane meandry sztuki — chodzi tutaj także o pewną refleksję, iż doświadczenie artystyczne pojedynczego człowieka może uchwycić zaledwie skromną część bogactwa doświadczeń życiowych zarówno w przejawach zewnętrznych, jak i tych głęboko schowanych, obrazujących intensywność wewnętrznych poruszeń i doznań. John Fowles w swoim zbiorze esejów *Kanały czasoprzestrzeni* pisze, iż dramaty współczesnego autora wybrzmiewają szczególnie radykalnie w próbach przekroczenia zimnych granic obojętności odbiorcy czasu obecnego.

Owo lekceważenie, pomijanie, obojętność tzw. potencjalnego widza, odbiorcy wobec paradoksalnego zalewu różnego typu obiektów z przestrzeni artystycznej działalności wynika — czego nie sposób nie zauważyć — z braku elementarnego przygotowania, ale także z okreś-

lonej reakcji na dominujący banał, rażącą pustkę tzw. współczesnych artefaktów. Fowles wskazuje, iż Franz Kafka stosował jedną z bardziej skutecznych metod takiego postępowania — oto ograniczenie się do jednego obszaru penetracji, poszukiwań artystycznych oraz rozwinięcie niepowtarzalnej „metodologii” analizy i opisu jego natury — dodajmy — przyglądanie się z wielu różnych perspektyw, punktów widzenia owemu zagadnieniu. „Nierozwiązywalne tajemnice egzystencji, bezsens społeczeństwa, paranoiczne poczucie bycia ofiarą — świadomość tego wszystkiego istniała i znajdowała swoją artykulację co najmniej już w czasach filozofów przedsokratejskich. Właściwie należałoby się cofnąć do pierwszego i najbardziej niedocenianego ze wszystkich niedocenianych arcydzieł literatury — eposu o Gilgameszu [...]”<sup>4</sup>.

Owe skomplikowane rewiry ludzkiej egzystencji, w tym odczucie nieważności, nieistotności własnej prywatności wobec nieprzyjaznej i obcej rzeczywistości, zostały zapisane po wielokroć — wystarczy wymienić twórczość literacką wspomnianego Dostojewskiego, Émile’a Zoli, Charlesa Dickensa czy też dzieła takich artystów, jak Vincent Van Gogh, Edvard Munch, Paul Gauguin z jego fundamentalnym pytaniem o to, „skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd zmierzamy”. Warto wskazać, iż podstawowe sensory naszej egzystencji w świecie tak rozbitym i wrogim wobec jednostki ludzkiej, jak współczesna rzeczywistość, wybrzmiewają obecnie niezwykle dosadnie.

John Fowles zwraca uwagę na to, iż fenomen Kafki zasada się nie na artykułowaniu niejako wprost owych treści, lecz na określonym akcie artykulacji — to dzięki takiej metodzie twórczej owe istotne treści są jakby schowane i nieartykułowane bezpośrednio — one wręcz domagają się zaistnienia w odczuciach i przeżyciach odbiorcy. Owa paranoiczna rzeczywistość, jaką przedstawia Kafka poprzez swą wyjątkową dosadność, konstruuje w wyobraźni czytelnika świat, który koresponduje ze światem „tu i teraz”, będąc niejako tożsamy z cechami świata zewnętrznego.

Alain Robbe-Grillet twierdził, iż możliwe jest osiągnięcie większej „prawdy” (dodajmy — prawdy o świecie) poprzez odrzucenie wszelkich starych sposobów podania postaci i narracji — wskazując na konieczność konstrukcji nowego języka artystycznego, adekwatnego

4 J. FOWLES: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Przeł. W. Łyś, T. CHAWZIUK. Dom Wydawniczy. Poznań 2002, s. 184.

do współcześnie wyrażanych treści i znaczeń. To tutaj przejawia się rola owej twórczej intuicji, owego bardziej odczucia, przeżycia rzeczywistości aniżeli konieczności powiedzenia czegoś wprost, językiem bezpośredniej ilustracyjności, swoistego realizmu. Kafka bowiem konstruuje niejako model hipotetycznego świata zwyrodniałców, obrzydliwych stworów, czegoś znacznie gorszego niż dana rzeczywistość. Mówiąc inaczej — brutalne, radykalne środki artystyczne bardziej oddają sensy i znaczenia obecnego świata aniżeli zharmonizowane struktury języka sztuki dawnej.

Warto wskazać na istotną cechę, iż nowy cykl malarski, rozpoczęty po 2015 roku, nazwany „Metafizyczny zachód słońca”, obejmuje prace malarskie, które stanowią pogłębioną kontynuację poprzednich cykli „Księga Słońca” oraz „Głowy”. Istotą nowego cyklu jest dojmujące uczucie przemijania, kruchości trwania, w którym odczuwalna, chwilowa stabilizacja nieuchronnie wiąże się ze stanem ulotności, nieustannej metamorfozy tego, co wydawałoby się czymś określonym oraz konkretnym i wyrazistym, a tak naprawdę stanowi zaledwie krótką emanację czegoś, co za moment zniknie na zawsze. Inspiracją są tutaj niezwykle poruszające i fascynujące w swym ujęciu barwne i dramatyczne zachody słońca, obserwowane w pejzażach morskich oraz rozświetlonych bogactwem relacji kolorystycznych przestrzeniach górskich. Kruchość i tymczasowość wszelkiego zadomowienia się w czymś, co kojarzy się ze stabilną i optymistyczną sytuacją naszej egzystencji, może runąć w każdej chwili, pozostawiając po sobie jedynie majaki, kilka wspomnień, napomknień, przywołań, niefortunnych prób ponownego wejścia w coś, co odeszło na zawsze w przygnębiający w swym wyrazie niebyt, pustkę.

W założeniu ideowym konstrukcja znaczeniowo-formalna cyklu „Metafizyczny zachód słońca”, jak i następnego „Kosmiczny motyl” staje się niemalże uniwersalnym wyzwaniem. Oto znaczenie korespondencji, współudziału przeżyć, refleksji, myśli autora winno niejako współgrać z doświadczeniem bardziej ogólnym.

Przemijalność, nieuchronność, kruchość i nietrwałość wszystkiego, czego doświadczamy we współczesnym świecie, staje się tutaj określoną aurą, klimatem nastrojów i odczuć nie tylko pojedynczego człowieka. Jest wyjątkowo zaborczym — używając terminologii z Kafki — monstrum, wchłaniającym wszystko, co dzieje się wokół. Tutaj perspektywa potencjalnego optymizmu — co wydaje się nieosiągalne,

odczucia szczęścia to coś równie niemożliwego, jak i niewyobrażalnego w swej konkretyzacji.

Władysław Tatarkiewicz pisał: „W innym znaczeniu »życie« człowieka to tyle co zespół zdarzeń, w których brał udział i na które reagował od urodzenia do śmierci. W tym znaczeniu mówimy, że szczęśliwy jest zadowolony z »życia«. Życie tak rozumiane jest zespołem nie tylko zdarzeń dokonujących się wewnątrz jego organizmu, ale także na zewnątrz jego i to nawet takich, w których udział jego był bierny [...]”<sup>5</sup>.

Obecna zgnilizna moralna, lekceważenie praw natury, dominacja wyjątkowo obrzydliwych postaw skierowanych na pielęgnowanie najbardziej małostkowych, egoistycznych, partykularnych interesów określa zniechęcające tło społeczno-kulturowe czasu obecnego. Przeżycie wyjątkowej pełni towarzyszące obserwacji malowniczych i urzekających w swym zapisie barwnych kontrastów, ale także wielości subtelnych wątków i reakcji światła oraz koloru jako emanacji wizualnego spektaklu zachodzącego słońca wyzwala w nas odczucie zadowolenia, przyjemności, radości ze spotkania z naturą.

Czy owo chwilowe zauroczenie pięknem barwnych odston obserwowanego krajobrazu powodujące przeżycie ulotnej przyjemności, zadowolenia może intensyfikować czy wręcz wyzwalać odczucie szczęścia? Tatarkiewicz pisze: „[...] potwierdzają to psychologowie, a nawet twierdzą, że zachodzi odwrotny stosunek między skłonnością do przeżywania uczuć intensywnych a skłonnością do odczuwania ogólnego szczęścia, w takim razie szczęście (w sensie upojenia) byłoby w odwrotnym stosunku do szczęścia (w sensie zadowolenia z życia)”<sup>6</sup>. Filozof uważa, iż szczęście nie jest proporcjonalne do przeżywanych przyjemności — można przeżyć ich wiele, a nie być szczęśliwym. Ważniejsze jest bowiem to, co człowiek posiada, nie posiadając żadnej własności — tutaj wiara, zdolności, zamiłowania, zaufanie czy uznanie ludzi określają całe spektrum relacji człowieka z drugim, konstruując pozytywnie jego odczucie bycia szczęśliwym.

Johann Wolfgang Goethe pisał, iż do zapewnienia sobie szczęścia należy zredukować swoje przywiązania i oczekiwania. Za każdym bowiem razem wymiar etyczny wybrzmiewa tutaj jak plan podstawowy

5 W. TATARKIEWICZ: *O szczęściu*. Wydawnictwo Wiedza, Zawód, Kultura. Kraków 1947, s. 29.

6 Ibidem, s. 81.

ludzkiego działania. Tatarkiewicz dodaje: „[...] szczęście zależy tylko od nas samych: tak uczą filozofowie, począwszy przynajmniej od Sokratesa i stoików, zwracając na to uwagę kim jesteśmy, jak oceniamy swoją tożsamość”<sup>7</sup>.

Demokryt pojmował szczęście jako zadowolenie z życia, osiągnięte przez rozumny umiar, który wprowadza do dumy harmonię i spokój. Dla Sokratesa panowanie nad swymi namiętnościami i potrzebami ciała jest równoznaczne z doskonaleniem rozumu przez poznanie i wiedzę, co wyraźnie wskazuje na konieczność poznania, poszerzania zakresu wiadomości. Dla Platona upadek człowieka w materię staje się przyczyną jego dramatycznego schyłku i zapomnienia owej prawdziwej rzeczywistości.

Warto zastanowić się nad tym, jak obecna kondycja moralna, psychiczna współczesnego człowieka odbiega od wskazań, refleksji dawnych myślicieli, jak obecnie rozumiany jest podstawowy sens bycia człowiekiem. Współczesnemu człowiekowi znacznie bliżej do poglądów Epikura, który materialistycznie pojmował człowieka — zgodnie z atomistyczną teorią świata zarówno ciało, jak i dusza stanowią wiązkę atomów, a dusza jest śmiertelna, w związku z czym największym dobrem dla człowieka (jego szczęściem) jest przyjemne życie. Dodajmy, iż nawet Epikur zwraca uwagę na to, że w postępowaniu człowieka konieczna jest cnota roztropności kojarzona z mądrą ascezą, eliminującą bezgraniczne pożądanie i nienasycenie.

Z perspektywy etyki normatywnej, której głównym inicjatorem był Immanuel Kant, istotny staje się pogląd etyczny, zgodnie z którym czyn jest moralnie powiny, ponieważ prowadzi do osiągnięcia szczęścia. Według Kanta centralnym zagadnieniem w etyce nowożytnej staje się racja powinności moralnej czynu — a prawo moralne (norma moralności) jako powinność moralna ma charakter konieczny i powszechny.

Można więc zadać pytania: Jak obecnie funkcjonuje owa kantowska powinność moralna? Jak obecnie rozumiane są normy moralne? Tego typu rozważania wobec rozpasania — różnorodnych postaw egoistycznych, eksponujących własne, indywidualne preferencje, negujące charakter powszechnej powinności, wskazują na ogromny chaos właśnie w dziedzinie współcześnie pojmowanych norm moralnych.



Malowany przeze mnie cykl malarski „Metafizyczny zachód słońca” stanowi próbę podjęcia dawnego — eudajmonicznego pojmowania szczęścia, odmiennie niż zazwyczaj rozumie się je współcześnie jako subiektywne odczucie zadowolenia. Dawne koncepcje wskazywały bowiem na rolę właściwego postępowania, gdzie wyznaczenie choćby zasad eutymii według Demokryta jako **radości** i **spokoju ducha** określa fundament ludzkiego działania. Indywidualny, subiektywny walor współczesnej rzeczywistości rozbija obecny świat na segmenty, wprowadzając nieustanne zmiany, przeobrażenia. Warto tutaj zwrócić uwagę na obecne bezgraniczne nieuporządkowanie rzeczywistości, które skutecznie eliminuje ów niezbędny stan spokoju i porządku.

Wspominany już cykl „Metafizyczny zachód słońca” obok eksponowania wyjątkowo poruszającej barwności oraz intensywności wieloelementowego spektaklu form i kolorów, zwraca uwagę także na ów wpisany niejako weń dramat przemijalności, zaniku, wycofania się — manifestuje jednocześnie istotną cechę owego wydarzenia — oto obserwując w naturze wielobarwny spektakl zachodzącego słońca, stajemy niejako „twarzą w twarz” z precyzją i doskonałością wykluczającą jakikolwiek chaos i przypadkowość, z zadziwiającą logiką konstrukcji barwnej relacji światła i koloru. To tutaj zachodzące słońce jako emanacja tajemnego przesunięcia się kuli słońca ku horyzontowi określa z niezwykłą precyzją świat świetlistych wyostreń, stopniowo konstruując relacje coraz bardziej subtelnych, delikatnych obrazów zmierzających do całkowitego wyciszenia, wygaśnięcia. To tak jakby ów spektakl reżyserowany był przez kogoś, kto w pełni panuje nad konstrukcją owego dynamicznego dziania się, ulotnych zmian i metamorfoz. Tutaj nic nie burzy owej harmonii światła i koloru. Nic nie jest w stanie wprowadzić niepożądanego bałaganu i chaosu — wszystko ma precyzyjnie określone, zdefiniowane swe miejsce, swoje nasycenie, przewidziany czas intensywności i świetlistości. I mimo że cała ta barwna rzeczywistość zmierza ku nieuchronnemu wygaszaniu i zanikowi, gdzie na końcu pojawia się przygnębiająca otchłań czerni i pustki, to nam ciągle towarzyszy łagodne, stopniowe, niemalże kojące **odczucie spokoju i ładu**.

Miłosz pisze o koniecznej postawie każdego z nas wobec natury, postawie tak istotnej właśnie teraz, w obecnym świecie: „Nowoczesna sztuka zawiera wiele przykładów ślepej namiętności, która w kształtach, barwach, dźwiękach nie znajduje nasycenia. Kontemplacja



zmysłowego piękna jest możliwa tylko wtedy, kiedy artysta czuje miłość do tego, co go otacza na ziemi. Jeśli czuje tylko obrzydzenie, niezdolny jest zatrzymać się w miejscu i oglądać, wstydzi się odruchów miłości, skazany jest na ciągły ruch, na szkicowe tylko ujęcie drobin zaobserwowanej materii [...]”<sup>8</sup>.

W tym krótkim stwierdzeniu Miłosz charakteryzuje w pełni człowieka czasu obecnego — oto nieustanna pogoń, ruch, któremu towarzyszy nieumiejętność zatrzymania się. Niemożność stanięcia w miejscu skazuje owego nieszczęśnika na pobieżność, szkicowość doznań wobec okrucich, drobin obserwowanej rzeczywistości. Tutaj wyłącznie segmenty, fragmenty, drobne napomknienia są możliwe; aby je zobaczyć i uchwycić — całość, pełnia zostaje poza zasięgiem przeżycia, doznania. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę także na sposoby prezentacji symbolu światła, ujawniające stosunek człowieka do świata, w którym tkwi, w nadawaniu mu znaczenia i sensu, czy też w jego odczytywaniu i lokowaniu lub odkrywaniu jego wartości. Już wstępna filozoficzna analiza historii symbolu światła pozwala zauważyć, iż w platonizmie stanowi on ekspozycję idei dobra i piękna, w teologii średniowiecznej — chrześcijańskiego Boga, w sztuce romantycznej zaś — w ujęciu Georga Hegla, określa pojednaną z sobą wewnętrzną podmiotowość. I choć znaczenie i rola światła ulegały różnym przeobrażeniom, to zawsze celem owych projekcji był związek z wielorako rozumianą doskonałością. Oto światło jako emanacja absolutnego ładu, wewnętrznej harmonii, uporządkowania, umożliwiająca odczucie nieporównywalnego z niczym stanu zorganizowania, wykluczającego chaos i bezład.

Wedle heglowskiej filozofii światła, rzeczywistość ma charakter zmienny, procesualny, w której czasowość jako podstawowa cecha poszczególnych prawd, sensów, wartości, określała jej główny walor. Owa heglowska koncepcja metafizyki światła stanowi swoisty **akt kreacji, tworzenia, stawania się**. Z kolei koncepcja światła duchowego — owego *claritas* — utożsamia światło z siłą stwórczą lub wewnętrzną formą rzeczy.

Bez wątpienia refleksje dotyczące światła zarówno zmysłowego, jak i duchowego poszerzają znaczącą dziedzinę wiedzy. Ta różnorodność sprawia, iż światło zyskało rozmaite cechy i wyrażało każdorazowo

niec inny sens: od ściśle platońskiego i ontologicznego *claritas*, przez różne stopnie zmieszania i związków z materią, jak *splendor*, *lumen*, *resplendentia*, aż po zmysłowe *color*. Istnieją nieliczne prace poświęcone problematyce światła, jednak nie mają one charakteru filozoficznego, lecz literacki, teologiczny czy artystyczny. Ważność symbolu światła jako duchowej kultury człowieka przybiera na sile — Konstanty Ildefons Gałczyński pisał: „Cóż, Kocham światło. Promieniem, jak umiem, wiersze obdzielam. O, gdybym mógł, tobym zmienił cały świat w jeden kandelabr [...]”<sup>9</sup>. Owo poetyckie wyznaczenie sensu i znaczenia światła w twórczości literackiej Gałczyńskiego jest zaledwie jedną z wielu prób znalezienia związku owego fenomenu z egzystencją człowieka. Angielski filozof, duchowny, matematyk XIII wieku — Robert Grosseteste w swym traktacie *O świetle, czyli o pochodzeniu form* opisał koncepcję powstania światła, mającą charakter ścisły i naukowy. Współcześni astrofizycy wiążą hipotezę Grosseteste’a z teorią wielkiego wybuchu i koncepcją wieloświatów. Wedle filozofa z XIII wieku światło (*lux*) ma charakter materialny i materiotwórczy. Odbite światło (*lumen*) ma charakter duchowy, a duchowość powstaje w momencie odbicia od ostatecznego kształtu światła. Światło multiplikuje się w nieskończony sposób, światło jest perfekcyjnością wszystkich form, światło jest twórcą formy, a nieoświetlona materia istnieje w postaci jednowymiarowej. Szczególnie owo stwierdzenie XIII-wiecznego filozofa o świetle jako fenomenie perfekcyjności, doskonałości form wybrzmiewa w kontekście malowanego przeze mnie cyklu niezwykle mocno. To właśnie odczuwana doskonałość, perfekcja, pełnia artykulacji świetlnobarwnych światów w ujęciu zachodzącego słońca może stanowić źródło wielu zastanowień, refleksji, interpretacji.

Malowany cykl malarski „Metafizyczny zachód słońca” to także swoisty sprzeciw wobec ogromnej liczby banalnych malunków, prezentujących ckliwe ujęcia przemieszczających się po nieboskłonie barwnych chmurek, odbitych w wodzie drzew czy szczytów górskich — nie chodzi tutaj o rażącą swym schematem i rutyną ilustracyjną doskonałość, eksponującą cały ten stereotypowy wachlarz rekwizytorni kojarzonej z zachodzącym słońcem. Waldemar Łysiak w książce *Muzeum wyobraźni* pisze o obrazie angielskiego malarza Williama Turnera *Ostatnia droga Temeraire’a*, na którym holowany

okręt na tle zachodzącego słońca staje się symbolem odchodzenia w wieczność całej epoki w dziejach żeglugi. Oto żaglowiec, ów gigantyczny koń morski zwany liniowcem przedstawiony obok znikającej kuli słońca staje się czymś równie niematerialnym, jak całe to ujęcie malarskie angielskiego mistrza. Łysiak pisze: „Kiedy patrzy się na te jego oleje »Watercolors«, widać, że malował nastrojem, impresją, żywiołami, porami dnia i stanami atmosfery. Jego farby to deszcze, mgła, cień, para wodna, piana, płomień pożaru, humory nieba i słońca, zimno i ciepło, a także smutek i nostalgia [...] im starszy, tym bardziej uciekał Turner od opisu do malowania nieuchwytnym dla większości zmysłów, wrażeniem [...]”<sup>10</sup>.

Opisywanie takich obrazów, jakie malował Turner, to przedsięwzięcie ryzykowne i niewykonalne. Im bardziej bowiem wysiłek będzie skierowany właśnie na owo opisanie słowem tego, co jest na obrazach tego malarza, tym większe stanie się pograżenie w banał, pustkę, powierzchowność nieoddającą istoty rzeczy. Takich obrazów nie sposób opisać — eksplozja bowiem trudnych do wyartykułowania nastrojów, smutku, nostalgii, emocjonalnego zawieszenia, tęsknoty za minionym, staje się tutaj treścią, głównym przesłaniem obrazów.

Istnieje pewna analogia — co do samego zamysłu twórczego — między planem artystycznym malowanego przeze mnie cyklu „Metafizyczny zachód słońca” a obrazami z późnego okresu angielskiego artysty. Oto zagadnienie dematerializacji środków malarskich, dekonstrukcja znaczenia farby, materii malarskiej, eliminująca odczucie konkretności, dosłowności konstruuje szczególny stan przekroczenia, przedarcia się przez to, co jest na obrazie, w stronę wielorakich projekcji wyobraźni, odczuć, klimatów. Te obrazy mają niejako odsyłać do rzeczywistości, która jest schowana pod powierzchnią owego malarskiego przedstawienia. Owa tajemna rzeczywistość jest przede wszystkim konstrukcją szczególnego odbioru, interpretacji prac malarskich. Tutaj bowiem nie ma żadnej sugestii przedmiotów, konkretności — jest natomiast zanotowany charakterystyczny proces stawania się, dziania się, wibracji i pulsu form, dynamicznego przemieszczania się ogromu mikrostruktur, atomów, koloru i światła wirujących wokół owego centrum — abstrakcyjnej kolistej formy sugerującej motyw

słońca. Migotliwość, powietrzość, zmienność, przestrzenny ruch to najbardziej czytelne ekwiwalenty owego malarskiego spektaklu. Tutaj nic nie jest zatrzymane — wszystko płynie, przemieszcza się, zmienia swe miejsce i położenie, odchodzi w jakąś bliżej niesprecyzowaną dal. Odczucie odejścia, zaniku, wytracania staje się czymś bardziej dojmującym niż chęć określenia, wyostrenia, wypunktowania.

Słuchając ostatnio koncertu z 62. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień 2019” — prawykonania utworu *Absusurrus* polskiego kompozytora Pawła Hendricha, zwróciłem uwagę na określony typ analogii w samej metodzie posługiwania się językiem artystycznym. Utwór Hendricha kieruje odbiorcę w stronę przeplatających się dźwięków o niskiej i wysokiej dynamice, przenikającej się zmiennej barwie i fakturze. Obecne w utworze odchodzenie, odejście, oddzielenie, zaznaczone tutaj przejściami pomiędzy planami solisty, orkiestry, elektroniki — kompozytor podkreśla to, używając w tytule utworu przedrostka *Ab-* (łac.) ‘od’ — ma oddawać ruch, nieobecność, różnicę. W trakcie owego festiwalu często grywana była muzyka „z powietrza” — ze względu na „powietrzne” źródła dźwięków i powietrzne, przestrzenne naturalistyczne konotacje. Tutaj powietrze rozumiane jest jako „ośrodek ducha”, tej sfery naszego życia, która dąży do uchwycenia świata jako całości, spójnej i sensownej.

Przemieszczające się masy dźwięków bez jakichkolwiek prób intonacji melodycznych struktur, kontrapunktowe traktowanie różnego rodzaju dźwięków, także takich, jak szmery, stuki, rejestracje muzyki elektronicznej oraz brzmienia klasycznych instrumentów budują całą gamę różnorodnych barw, nasyceń i wibracji dźwięków, które nieustannie sugerują ruch, dynamikę, ową powietrzość i przestrzenność jako najbardziej charakterystyczne asocjacje z utworami prezentowanymi podczas „Warszawskiej Jesieni 2019”. Utwory te mogłyby stanowić interesującą ilustrację muzyczną czy też rodzaj dźwiękowego komentarza do obrazów z cyklu: „Metafizyczny zachód słońca”. Owo czytelne w artystycznym zapisie dźwiękowym prezentowanym podczas „Warszawskiej Jesieni 2019” przemieszczanie się, ruch, zmienność, sugestia niestabilności i nieuchwytności doskonale korespondująca z obecnym wytracaniem, zanikaniem określonych norm etycznych, wartości, zasadniczych odniesień kulturowych precyzyjnie oddają aurę, klimat niepewności czasu obecnego. Wszystkie te cechy aktualnej rzeczywistości tak wyraźne w przesłaniu ideowym określonym

w cyklu malarskim „Metafizyczny zachód słońca” wyznaczają istotną uniwersalność odczuć i doznań współczesnego człowieka. Obecny kryzys wartości uzewnętrznia się bowiem przede wszystkim w podstawowej relacji człowiek — człowiek, podmiot — podmiot.

Współczesne ujawniające się z niebywałą ostrością skrajności, w których praca umysłu racjonalisty podejmującego się rozwiązywania następujących po sobie kryzysów jest w istocie nawiązaniem do myśli Kartezjusza, Bacona czy Woltera, którzy twierdzili, iż jedynym sposobem na wprowadzenie dobrych praw i zasad jest wrzucenie w ogień praw istniejących, wymuszające niejako napisanie ich od nowa. Takich racjonalistycznych skrajności purystycznych unikał jednak Pascal, który od praw rozumu oddzielał sferę niepojmowalnych racjonalnie praw serca.

Szczególnie wyrazistym przypadkiem praktycznego racjonalizmu i perfekcjonizmu społeczno-politycznego, według niektórych współczesnych badaczy, jest historia ustanowienia nowego państwa na czystym, nieskażonym żadną tradycją i żadnym przesądem podłożu — chodzi oczywiście o Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, które powstały w niezależności od wszelkich aktualnych i dawnych tradycji, a w szczególności od tej, przed której prześladowaniami musiano uciekać w nieznanne. Tworzenie państwa na dziewiczych, danych niejako przez Boga terenach, ustanawianie swoich praw na mocy racjonalnych debat społecznych, bez jakichkolwiek gotowych wzorców, przykładów wziętych z tradycji godnych naśladowania, skutkowało powstawaniem państwowości z niczego. To tutaj podstawową inspiracją stała się filozofia społeczna Johna Locke’a, którego egalitarna epistemologia opierała się na owej fundamentalnej zasadzie *tabula rasa*, gdzie idee społeczne za podstawę miały koncepcje umowy społecznej jako emanacji dialogu między ludźmi. Towarzyszyła temu wiara w to, iż to ludzie ze swej natury wiedzą, jak stworzyć organizm społeczny i jak nim kierować, nie zważając na okowy dotychczasowego obyczaju zniekształcającego podłoże społeczne.

John Jay, amerykański polityk, dyplomata i prawnik, bardzo mocno zaangażowany w powstawanie państwowości Stanów Zjednoczonych, głosił, że Amerykanie to pierwszy naród, któremu niebiosy zesłały sposobność rozważania i wybrania form rządu, pod którymi zechcą żyć. Wszystkie inne konstytucje brały swoje istnienie z przemocy i przypadkowych okoliczności, dlatego też zapewne były bardziej odległe od doskonałości. Owa refleksja Jaya doprowadza jednak do

bardziej stonowanych konkluzji, biorących w pewien nawias skrajny radykalizm i tzw. nowatorstwo w określaniu praw i zasad życia społecznego.

Obecny chaos i nieustanna zmienność danej nam rzeczywistości wynika bowiem poniekąd z traktowania życia społecznego jako materii plastycznej, podatnej na różnorakie pragnienia i zachcianki. Konieczna jest tutaj określona doza ostrożności, delikatności oraz wyczucia, która prowadzi do bardziej zachowawczego stosunku do rzeczywistości. Współczesna rzeczywistość poszerzająca znacznie zakres wiedzy „technicznej” o społeczeństwie, dzięki ogólnemu postępowi w różnych sferach życia, w tym dzięki potężnemu zasięgowi mediów, odnoszących się nie tylko do sytuacji materialnych, ale także do przekonań, postaw, sądów, różnorodności i wielości deklaracji, eksponujących najbardziej prywatne, osobiste preferencje i interesy, określa skomplikowaną przestrzeń dialogu, spotkania, rozmowy. Ów ogrom wymiany myśli, sądów, refleksji, doznań nieporównywalny z niczym do tej pory konstruuje wielce złożoną strukturę społeczną o zasięgu globalnym. Paradoxem czasu obecnego jest to, iż panuje iluzja medialna utrwalana przez właścicieli koncernów medialnych, którzy bronią się przed jakąkolwiek krytyką, twierdząc, iż to oni są wyłącznymi właścicielami wolności słowa, że to od nich zależy, co zostanie uznane za wolne słowo, czyniąc wszystko, aby stłumić wszelkie ślady niezależnego myślenia i samodzielnego podejmowania decyzji. Produkowana w ten sposób obezwładniająca interpasywność, zaniegowanie prywatnego, osobistego twórczego myślenia stają się szczególnie wyraziste właśnie w przestrzeni tzw. działalności artystycznej.

Aktualne trendy, mody, preferencje skutecznie eliminują autorskie, niezależne działania kreacyjne na korzyść akceptowalnych doraźnie określonych sposobów, rozwiązań, oswojonych chwytów stylistycznych i tematycznych. Paradoxem czasu obecnego jest także istota, status procesu uczenia się, który bezpośrednio wpływa na rodzaj kreacji. Pamiętajmy, iż aktualna przestrzeń informatyczna dostarcza nam ogromu bezwartościowej, wręcz kłamliwej, wiedzy, a osiągnięcie i przyswajanie sobie wartościowych treści i znaczeń staje się dużym wyzwaniem. Wyławianie, znaczących i istotnych treści, docieranie do nich wymaga dużego wysiłku — to tutaj idea samodoskonalenia się, uczenia i studiowania „na własną rękę” zaczyna być wręcz koniecznym nakazem. Najbardziej cenna w tym kontekście staje się wiedza

oparta na indywidualnym, osobistym wysiłku, negująca mechaniczne i bezwolne przyjmowanie informacji. Związek tego, jak się uczymy, w jaki sposób przyswajamy wiedzę, z tym, jakie treści i znaczenia są dla nas istotne i ważne, staje się czynnikiem wpływającym niejako wprost, bezpośrednio na ogół naszych dyspozycji twórczych, naszej osobistej intuicji twórczej

## Pomiędzy marzeniem a ostrzeżeniem

Czego dotyczą próby opisania człowieka — Pascal wielokrotnie zadawał sobie to pytanie, wskazując na wielość ograniczeń jednostki ludzkiej, zarazem uruchamiając refleksję o potrzebie wtargnięcia w bezmiar niepoznawalnego. Wystarczy bowiem spojrzeć w roziskrzone gwiazdami nocne niebo, aby zdać sobie sprawę, że to, co najbliższe — w tym intymność pokoju jako miejsca obserwacji owego zadziwiającego spektaklu — odsyła nas w tej samej chwili do miliardów miejsc w przestrzeni kosmicznej.

Bruno Schulz pisał w *Sklepiach cynamonowych*: „Wyszedłem w noc zimową, kolorową od iluminacji nieba. Była to jedna z tych jasnych nocy, w których firmament gwiazdny jest tak rozległy, rozgałęziony, jakoby rozpadł się, rozłamał, podzielił na labirynt oddzielnych niebios, wystarczających do obdzielenia całego miesiąca nocy zimowych, do nakrycia swymi srebrnymi i malowanymi kolorami wszystkich ich nocnych zjawisk, przygód, awantur, karnawałów... oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych urojonych konfiguracji [...]”<sup>11</sup>.

Schulz mówi o tym, iż ogląd takiego nieba to uświadomienie sobie zadziwiającej wewnętrznej konstrukcji w wielu jakby autonomicznych rzeczywistościach, pokazujących wędrówkę świata, tworzącego spirale i przekroje przymglonych seledynowych brył, plazm kosmicznych przestworzy, tkanę osobliwych nocnych rojeń i fantazji. Uru-



chomiona wyobraźnia nazywa te odległe miejsca określeniami rodem ze świetlnych nokturnów, blednących owali, zamyśleń, przywołań odchodzących w nicość. Gwiezdne zacisze wkrada się bezszelestnie w intymną czeluść miejsca obserwacji, zamieniając ów pokój w gniazdo najgłębszej puszystej czarność, pełne płątaniny sekretnych gestów, bezładnej rozmowy, zamieniając owo wnętrze w tajemne miejsce pełne kolorowych zawirowań migotliwych arabesek, płaczących się girland, gubiących się sztukateriach białych sufitów.

Victor E. Frankl w swej książce *Człowiek w poszukiwaniu sensu* przytacza zdanie z *Etyki* Spinozy, który wskazuje na to, iż wszystko, co wzniosłe, jest i trudne, i rzadko spotykane. Dzisiejszy świat skutecznie eliminuje wszystko to, co przekracza ściągającą w dół maszynę przeciętności i nijakości, a jakiegokolwiek okruchy owej Schulzowskiej niefrasobliwej, nieuchwytnej fantazji i wyobraźni z trudem przedzierają się przez marazm popkulturowej użyteczności. Frankl pisze: „Mówiąc dokładniej, użyteczność ta jest zwykle definiowana w kategoriach funkcjonowania z pożytkiem dla społeczeństwa lecz współczesne społeczeństwo charakteryzuje pogoń za sukcesem, na powszechne uwielbienie zasługują w nim ci, którzy cieszą się powodzeniem i szczęściem, w szczególności zaś ludzie młodzi. Wartość wszystkich innych, którzy nie spełniają powyższych kryteriów jest praktycznie ignorowana. W ten sposób zaciera się decydująca różnica między byciem człowiekiem wartościowym w sensie godności a byciem wartościowym w sensie użyteczności [...]”<sup>12</sup>. Trudno bowiem znaleźć w obecnej technicznej i praktycznej rzeczywistości taką postawę twórczą, która korespondowałaby z fantazyjnymi uniesieniami mistrza z Drohobycza eksponującego nieposkromioną i na wskroś nieużyteczną eksplozję wyobraźni, inwencji twórczej ujawniającej tajemność i dziwność płątaniny naszych odczuć, refleksji, myśli, przeżyć, uczuć. Ten typ poetyckiej przestrzeni kreacyjnej rodem z majaków i napomknień sennych, przywołań zakręconych spirali pamięci, śmiało wybiegającej w zaświaty i zakamarki nieoczywistości staje się coraz bardziej swoistą *terra incognita*, nieosiągalnym miejscem naszego twórczego zadomowienia. Któż dzisiaj posługuje się tak poruszającym wyobraźnię językiem artystycznym! Owa coraz bardziej jałowa i pusta

12 V.E. FRANKL: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Wydawnictwo Czarna Owca. Warszawa 2019, s. 219.

przestrzeń inwencji i wyobraźni stanowi coraz bardziej realne zagrożenie naszej tłumionej potrzeby pełni i wolności.

Sformatowanie życia, niemożność hołdowania owej niefrasobliwej swobodzie działań kreatywnych domyka skutecznie autentyzm, wiarygodność człowieczego głosu, zamieniając wszystkich w owe wypatroszone z ludzkich cech manekiny, pozbawione człowieczeństwa stwory — lalki. Diagnoza Schulza jest okrutna — autor nie pozostawia złudzeń — rzeczywistość zdominowana przez handel, komercjalizm, bezduszną konkurencję umiejscawia człowieka w świecie prymitywnej codzienności, nijakości, bylejakości, żenującej powierzchowności. Zadziwiającym paradoksem prozy Schulza jest to, iż autor mówi o zagrożeniach współczesności językiem nad wyraz wysublimowanym, pełnym poetyckich metafor, wykorzystującym barwne, przesycone obrazowością onirycznej wizji sformułowania o zadziwiającej, niespotykanej konstrukcji. Ta unikatowość i niepowtarzalność wyobraźni twórczej Schulza konstruuje rzeczywistość niewiele mającą wspólnego ze światem rzeczywistym. Tutaj wszystko jest zdeformowane, odkształcone, tracące swą potoczną konkretność, a zarazem dogłębnie poruszające i przejmujące. Mówienie o świecie językiem nie wprost, ale eksponując oniryczną wizję, zdecydowanie wzmacnia zamierzony przekaz, a sugestia poetyckiego marzenia zwielokrotnia zdecydowanie różne oblicza rzeczywistości, ostrzegając nas niejako przed światem w krzywym zwierciadle, w którym, jak w nieprzyjaznym labiryncie, łatwo można się pogubić.

Czesław Miłosz w swej książce *Świadectwo poezji* pisze, iż stan poezji, a szerzej — twórczości artystycznej w danej epoce może świadczyć o żywotności albo wysychaniu **życiodajnych źródeł cywilizacji**. Diagnoza ta wskazuje na nostalgię tak powszechną w różnych fazach cywilizacji — oto, co dawne, jest idealizowane w myśl zasady, że przodkowie to potęgi i ich znaczenie twórcze przekracza osiągnięcia potomnych, którzy zwyczajnie zmarnieli, ponieważ przyszłość nie obiecuje niczego dobrego. Autor dodaje, iż „wzór czasu” jest regresywny, degradowe, niszczy, nie obiecując żadnych pozytywnych cech. Współcześni twórcy zostają niejako schwytni przez nowoczesne piekło wielkiego molocha — miasta czynią z twórców dewiantów, pozbawionych własnie owych odniesień do wielkich poprzedników.

We współczesnej nauce kwestionuje się odrębność istoty człowieczeństwa, a sens ludzkiej śmierci już dawno został zakwestionowany,

stając się przedmiotem nieobliczalnych w swym okrucieństwie ataków. Oto natura pojmowana jako konieczność utrzymania gatunków jest zupełnie obojętna na los indywidualne, a włączony w nią człowiek zamieniając się w statystyczną cyfrę, staje się elementem do zbycia. Zdegradowana ważność i istotność jednostki ludzkiej szczególnie boleśnie wybrzmiewa obecnie, w czasach permanentnych konfliktów, napięć politycznych, koniunkturalizmów gospodarczych itd. Całkowitej erozji ulega wiara w szczególne powołanie człowieka ujmowane w kategoriach zbawienia i potępienia.

Miłosz pisze: „To tak jakby na jeden tradycyjny obraz świata nałożył się drugi naukowy, nie do pogodzenia z pierwszym i powodował stały niepokój, który powstaje kiedy umysł nie może uporać się ze sprzecznościami i sam sobie wyrzuca brak konsekwencji [...]”<sup>13</sup>.

Kiedyś, dawno temu potoczna obserwacja przyrody — dodajmy obserwacja nienaukowa — dostarczała filozofom i poetom metafory przejścia z życia w śmierć. Była to obserwacja zadziwiającej, pełnej duchowego optymizmu przemiany obrzydliwej poczwarki w wyjątkowej piękności i urody motyla. Jako metafora owej metamorfozy, przemiany fizycznej cielesności w wyzwalającą z ziemskich udręk duszę, stanowiła przez wiele stuleci podstawowy kanon światopoglądu, zakładający dualizm istoty ludzkiej, którą tworzą dusza i ciało. Począwszy od renesansu inny dualizm wspierał niejako tamten. Oto nowy dualizm niepamięci i sławy, wyrażony maksymą „Ars longa, vita brevis” stanowiący wielką zachętę do utrwalania siebie szczególnym czynem, dziełem w pamięci potomnych, w myśl kolejnej maksymy „Non omnis moriar” — Nie wszystek umrę. Warto zauważyć, iż ten dodatkowy „system zabezpieczeń”, równoległy do chrześcijańskiego, zgodny ze współżyciem dziedzictwa antyku z przesłaniem ewangelii funkcjonował na całym obszarze, gdzie językiem uniwersalnym była łacina. Ta maksyma wskazująca na kruchość, nietrwałość życia a długotrwałość sztuki stała się doktryną nielicznych, wyjątkowych, obdarzonych talentami, wyróżnionych niejako z pospólstwa. Oto uznanie i wdzięczność potomnych jeśli nawet spóźnione, nie za życia twórcy, stały się w ten sposób jednym ze znaczących wyróżników — walorów zachodniej cywilizacji.

13 C. MIŁOSZ: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Czytelnik. Warszawa 1987, s. 43.

Gdy przychodzi wiek XIX, zbuntowani samotnicy — artyści przeciwko dobrze myślącym praktycznym obywatelom — stawiają sztukę tak wysoko, iż w myśl hasła „l'art pour l'art” — sztuka dla sztuki — zaczynają wystawiać ją samą w sobie, z wszelkimi jej celami i znaczeniami. Samowystarczalność sztuki, swoim tylko prawom i zasadom poddanej, konstruuje swoisty antyświat, rzeczywistość w pełni niezależną — autonomiczną, zanurzoną w rygorach i koncepcjach przynależnych sferze wyłączonej z konieczności **komentowania potocznej doraźności**. To już nie uznanie potomnych będzie nagrodą, ale możliwość realizacji osobowości twórcy. Roztrzaskana, rozbita na ogrom mikroświatów w tzw. artystycznej przestrzeni kreatywnej sztuka staje się obecnie taką oczywistością, iż nikt nie kwestionuje poziomów owych artefaktów, akceptując zarówno dzieła ważne i znaczące, jak i miałkie, gdzie podejrzana niedojrzałość kreatywna tłumaczona jest swoistą prawdą i autentyzmem twórcy. O paradoksie — aktualnie coraz częściej jesteśmy świadkami wygaszania owego kultu, w miarę jak osobowość ludzka traci coraz bardziej swój niepowtarzalny kształt na rzecz prawidłowości społecznych i psychologicznych determinant, zamieniając każdego z nas w przypisaną mu liczbę, cyfrę, numer itd.

Dzisiejsze przemiany światopoglądowe stają się nową przestrzenią — przepaścią, w którą wpadamy wszyscy niezależnie od naszej woli. I mimo że podejmowane próby łągodzenia owych radykalnych przemian zwalniają nieco tempo powstawania owych nowych ujęć, deklaracji artystycznych, to tradycyjne pojmowanie statusu artysty-twórcy oraz jego dzieła coraz częściej spotyka się z ironicznym spojrzeniem ujawniającym raczej prowadzoną niefrasobliwą grę, zabawę w miejsce należnej powagi i docenienia.

Jednym z pierwszych buntowników, którzy z niezwykłą ostrością dostrzegli konflikt pomiędzy nauką a „Boskimi sztukami wyobraźni”, był angielski twórca William Blake, który uznał diabelską trójcę — Bacon, Locke, Newton — za potworów, wrogów tego wszystkiego, co nazywał **umysłowym darem**. Blake jako zdecydowany przeciwnik prymatu nauki w czasach jemu współczesnych występował ostro przeciw jej dominacji, bynajmniej nie po to, aby zwalczać naukę i głosić teorię płaskiej ziemi — a po to, aby pokazać konflikt w całej jego ostrości. Blake występował jako obrońca wyobraźni naiwnej — mówił, że przestrzeń najbliższa każdego z nas, miejsce, gdzie mieszkamy, nasz dom,

nasz ogród staje się niejako wszechświatem dla nas samych — owym cudownym miejscem, o którym tak wspaniale pisał Schulz.

Blake występował jako zagorzały orędownik i obrońca owej nieskażonej obiektywnością i chłodem zimnego i obojętnego świata, w którym „Boska wyobraźnia” jest wyobcowana. Proroctwa Blake’a sprawdziły się niczym zła przepowiednia — oto pół wieku po jego śmierci erozja wiary w jakikolwiek inny świat niż uwarunkowany matematycznymi determinantami staje się w centrum ludzkiego postrzegania. Co więcej, w światopoglądzie naukowym następuje rozbitcie dotychczasowych wartości, a kryzys dosięgnie także samego pojęcia prawdy. To tutaj kryteria odnoszą się wyłącznie do arbitralnie przyjętego systemu odniesień.

Friedrich Nietzsche pisał w *Woli mocy*: „Najskrajniejszą formą nihilizmu byłby pogląd, zgodnie z którym każde wierzenie, każde uznanie czegoś za prawdziwe musi być błędne, ponieważ w ogóle nie ma prawdziwego świata, a więc perspektywiczna ułuda, której źródła są w nas, bo stale potrzebujemy wyższego, skrótowego, uproszczonego świata [...]”<sup>14</sup>, obecna płynność wszelkich miar i kryteriów — ani platoński dualizm istoty ludzkiej, ani wiecznotrwała sława nie godzą się z wiedzą o ciągłej zmienności stylów i upodobań. Dramatycznie w tym kontekście wybrzmiewa być może ostatni wysiłek uratowania kryteriów absolutnych. „Dzieło samo dla siebie” stało się niejako konstruujące, samo wyznaczające sobie tylko właściwe zasady i kryteria, tłumaczone przez sam fakt zaistnienia — i tylko tyle. Zostaje jedynie „milknący śmiech” i ta okrutna świadomość jakoby — mówiąc za słowami Nietzschego — tylko nihilizm, jako zaprzeczenie prawdziwego świata, bytu mógłby być Boskim sposobem myślenia. Czy żyjąc w takiej rzeczywistości, możemy „nie ginąć”, znosić sytuację, w której otaczające nas rzeczy tracą byt, ponieważ nie ma prawdziwego świata? W sztuce, w doświadczeniu artystycznym, w malarstwie świadomość, iż obrazy malarskie są odnoszone właśnie do malarskich obrazów, a nie do rzeczywistości, działa zadziwiająco — oto powstaje przestrzeń wysoce hermetyczna, rozumiała tylko dla wtajemniczonych, rozumiejących i odczytujących zaszyfrowane tam kody porozumienia.

14 F. NIETZSCHE: *Wola mocy. Wykłady wiosna, jesień 1887. Próba przemiany wszystkich wartości (studya i fragmenty)*. Przeł. S. FRYCZ, K. DRZEWIECKI. Wydawnictwo „Bis”. Warszawa 1993, s. 8.

Na szczęście pozostaje jeszcze jedna tajemna przestrzeń — świat dziecka w nas, dziecka, które być może chce, aby ziemia była płaska, żeby istniały pary jasno zarysowanych przeciwieństw, prawdy i fałszu, dobra i zła, piękna i brzydoty, prostoty i chaosu, pokoju i zamętu. Na bazie właśnie owej dziewiczej wyobraźni powstają różne taktyki obronne, wysiłki zorganizowania własnej, subiektywnej przestrzeni. Wszystko bowiem wskazuje na to, iż ta powszechna cywilizacja techniczna zacznie postrzegać rzeczywistość jak lustrzany labirynt, nie mniej magiczny niż ten, jaki widzieli alchemicy i twórcy, bliscy natchnień Blake'a. Być może perspektywa zwycięstwa „Boskich sztuk wyobraźni” angielskiego mistrza jest niedaleka.

## Zaufać malarstwu

Jest takie opowiadanie Jorge Luisa Borgesa *Teolog po śmierci*, w którym autor przedstawia postać teologa niemieckiego Filipa Melanchtona, któremu po śmierci został przydzielony na tamtym świecie dom, pozornie taki sam, jaki miał on na ziemi. Borges pisze: „Gdy Melanchton obudził się w tym mieszkaniu, podjął swe literackie trudy, jakby nie był już nieboszczykiem, pisał przez kilka dni na temat zbawienia, dzięki wierze. Jak to było w jego zwyczaju, nie wspomniał ani jednym słowem o pobożności [...]”<sup>15</sup>. W swym zaufaniu i postawie wykluczającej potrzebę pobożności Melanchton niestrudzenie pracował, pisząc swą literacką wykładnię o sensie życia, stając się coraz bardziej pysznym, nie zdając sobie sprawy z tego, że miejscem jego pobytu nie jest niebo. Oto aniołowie usłyszawszy wywody Melanchtona, opuścili go, a jego pokój coraz bardziej stawał się miejscem nieprzyjaznym, niepodobnym do tego, jaki miał na ziemi. Melanchton dziwność miejsca, w którym przyszło mu pracować, zaczął traktować jako przejaw chwilowej halucynacji — i mimo to dalej trudził się pisaniem, wychwalając wiarę, a krytykując pobożność. Borges kończy swe krótkie opowiadanie, przedstawiając Melanchtona jako nieszczęśnika, który, aby się prze-

15 J.L. BORGES: *Powszechna historia nikczemności*. Przeł. A. SOBOL-JURCZYKOWSKI, S. ZEMBRZUSKI. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1982, s. 73.

konać, iż jest w niebie, wszedł w porozumienie z czarownikiem ze swojego pokoju, który zwodził go pozorami splendoru i świetności. Koniec Melanchtona okazał się bardzo tragiczny — oto okrucieństwo czarownika niebawem ukazało swe przerażające oblicze — nieświadomy swej pomyłki Melanchton zostaje wyniesiony z domu na bezludne wydmy, stając się służącym szkaradnych demonów. Borges w swych opowiadaniach zawartych w *Powszechnej historii nikczemności* wskazuje na pewien rys swoistej barokowości — twierdząc zarazem, iż barokowy jest każdy końcowy etap każdej sztuki, gdy ta ujawnia i niszczy własne środki.

Opowiadanie o Melanchtonie można czytać na wiele różnych sposobów — środki literackie, jakie stosuje Borges, wydają się aż nadto poddane presji kontrastów i nieoczywistości rodem właśnie z konwencji stylistyki barokowej, gdzie zawieszenie i niedopowiedzenie z jednoczesnym wyeksponowaniem tragizmu egzystencji ludzkiej stają się powodem pogłębionej refleksji i zadumy nad kondycją ludzką.

Barokowy mrok, tajemne czeluście czerni i ciemności, jako malarskie ekwiwalenty tajemnicy i nieoczywistości, zderzane są jednocześnie z jaskrawą konkretyzacją detali i przedstawień sugerujących, jakoby wszystko było paradoksalnie jasne i dające się przewidzieć. Borges mówi, że tak nie jest, a nasza chwilowa pewność i domniemana optymistyczna stabilizacja może się okazać żalosną pomyłką, wypychając nas w otchłań owych demonicznych, bezludnych wydmy. W innym miejscu Borges twierdził, iż każdy z nas jest zaledwie jednym z możliwych spełnień, potencjalnych odstępów drzemających w nas. Oto określone okoliczności, wydarzenia ludzkie, z którymi przyszło nam żyć, w sposób szczególnie determinują nasze osobiste wybory i decyzje, a fakt określenia własnej tożsamości to proces nader skomplikowany i złożony.

W tym kontekście silnie oddziałują deklaracje egzystencjalne Jeana-Paula Sartre'a, który pisał, iż drugi człowiek jest nieodzowny zarówno dla naszego istnienia, jak i dla naszego poznania samego siebie, że wybierając siebie, wybieramy człowieka. Ten aspekt filozofii Sartre'a nakłada się na każdą decyzję, na każdy projekt egzystencjalny, określając brzemień powszechności. Decyzje, zdaniem autora *Młodości*, podejmujemy nie tylko **za siebie**, ale i **za wszystkich**, niejako **za człowieka**. Każdy więc najmniejszy nawet wybór musi być automatycznie niejako wykuwaniem normy moralnej. Sartre pisał, iż każdy nasz czyn,



poprzez który stwarzamy w sobie człowieka według własnej woli, pociąga za sobą jednocześnie stwarzanie wzoru człowieka, takiego, jakim według nas być powinien.

Owo stwierdzenie dotyczące stwarzania człowieka, „jakim być powinien”, staje się tutaj deklaracją o fundamentalnym znaczeniu — w odniesieniu właśnie do pojedynczego człowieka decyzje określające status poszczególnej jednostki ludzkiej wybrzmiewają — jak to określa Sartre — „źródłem niepokoju”. Każdy bowiem angażując się i zdając sobie sprawę z tego, że jest **nie tylko tym**, którego istotę wybrał, wybierając siebie i zarazem całą ludzkość, bierze na siebie brzemię nieskończonej odpowiedzialności. Søren Kierkegaard nazywał ów stan „trwogą Abrahama”, interpretując fragment *Księgi Rodzaju*, wpisując niejako ów ogrom niepokoju w tekst biblijny. Kierkegaard pisał, iż w świecie doczesnym Bóg i człowiek nie mogą rozmawiać, ponieważ nie ma wspólnego języka, a mimo to czytamy: „Bóg rzekł do niego, Abraham odpowiedział” i mimo że — jak pisze autor — Abraham nie wie, że Bóg wystawia go na próbę, to decyzja patriarchy jest skrajnie ostateczna w swym ostentacyjnym tragizmie i postanowieniu.

Z naszej obecnej perspektywy taki rodzaj wsłuchiwanie się w ów wewnętrzny głos jest tyleż okrutny, co całkowicie niezrozumiały i wręcz absurdalny. Odpowiedzią jednak Abrahama na wewnętrzne wezwanie jest zdecydowane działanie — bezwzględne wypełnienie polecenia, na przekór wszystkiemu i pomimo wszystko. To tutaj właśnie wybrzmiewa niespotykana w czasach obecnych triada immanentnych cech ludzi tamtego, biblijnego czasu — gotowość, ufność, karność. Abraham nie protestuje, nie dziwi się, właściwie nie reaguje, ale pozytywnie w swoim pojmowaniu spełnia polecenie Boga. Kierkegaard stwierdza, iż „tak” Abrahama jest tak absolutne, tak ufne i tak bezwarunkowe, iż nie trzeba go wypowiadać, należy przede wszystkim dać je odczuć.

W trzech sławnych barokowych przedstawieniach ofiarowania Izaaka — w *Ofierze Izaaka* Caravaggia (1606), Pedra Orrente (1616) oraz Rembrandta (1634) Anioł Pański chwyta Abrahama za rękę, powstrzymując go przed zadaniem śmiertelnego ciosu. Owo swoiste uzupełnienie o szczególny rys psychologiczny ludzi z innej epoki — chciałoby się rzec, z innego świata — niemogących się pogodzić z niewyobrażalnie tragiczną decyzją Abrahama, zaświadcza o przepaści mentalnej ludzi czasów biblijnych i czasów nowożytnych. Pamiętajmy,

iz Rembrandt przedstawia anioła, który nie tylko powstrzymuje Abrahama, ale i wytrąca mu z dłoni nóż, jakoby dodatkowo musiał się zabezpieczyć przed zatwardziałością, niewyobrażalną stanowczością biblijnego patriarchy. W obrazach Caravaggia intensywna gra światłocienia, kontrast pomiędzy niedostrzegalnym tłem a rozświetlonym pierwszym planem ściąga niejako uwagę odbiorcy — tutaj intensywna ekspozycja środków formalnych minimalizuje wręcz sam dramat przedstawienia, tak jakby Caravaggio większą wagę przywiązywał do tego, jak namalować owo zdarzenie, aniżeli ujawnić tragizm wydarzenia, niemieszczącego się w głowach współczesnych. Radykalizm postawy Abrahama, jego bezwzględne posłuszeństwo świadczące o skrajnym zaufaniu patriarchy względem stwórcy, budziło w ludziach czasów nam bliskich ogrom sprzeciwu i niezgody.

Kierkegaard stwierdzając, iż w świecie doczesnym Bóg i człowiek nie mogą rozmawiać, konkluduje, że każdy sam ponosi odpowiedzialność za rozszyfrowanie znaku. Odpowiedzią wobec tych wątpliwości staje się działanie — zawsze bowiem występuje moment samoistnego, samodzielnego podjęcia wyboru, rozszyfrowania znaku, realizacji indywidualnych zamierzeń. W realizacji osobniczego projektu egzystencjalnego — mówił Sartre — nie można liczyć na nic poza własną wolą i przypadkowo sprzyjającymi okolicznościami. Owo wskazanie szczególnie ostro wybrzmiewa obecnie, kiedy nadmiar bodźców zewnątrz stwarza chaos, w kontekście konieczności podjęcia właściwych postanowień i określeń. Żadna bowiem zewnętrzna instancja czy instytucja nie może być oparciem dla nadziei powodzenia i spełnienia. Jedynym pomocnikiem działającego człowieka może być — mówiąc za Sartre'em — siła jego woli.

John Barth w powieści *Koniec drogi* przedstawia swego bohatera jako jednostkę, która nieustannie poddawana jest mitoterapii, ponieważ cierpi na tzw. *cosmopsis* ('kosmiczne spojrzenie'). Kosmofrenik nie jest w stanie dokonać żadnego wyboru, począwszy od najprostszych, codziennych, a na zasadniczych wyborach egzystencjalnych kończąc. Powód jest nader złożony — oto bohater powieści Bartha nie może zdecydować się co do wyboru swojej ścieżki życiowej, ponieważ w zasadzie każda propozycja przychodząca niejako z zewnątrz wabi i kusi go nieskończenie. W każdej z tych możliwości widzi jakąś szansę dla siebie. Jednak ta ogromna wielość i nadmiar ewentualności tak go obezwładniają, iż ów nieszczęśnik w końcu zapada w przygnębiający

bezruch, stan ogarniającej go, przerażającej depresji. Barth wskazuje tutaj, iż mozaikowa barwność, kusząca pozorami atrakcyjności obecna rzeczywistość staje się poniekąd wejściem w świat potężnego labiryntu, w którym tak naprawdę wszystkie drogi i ścieżki są już dawno pozamykane, określone, nazwane, czyniąc z nas bezwolnych osobników, niepotrafiących precyzyjnie określić samych siebie. Ta wizja Bartha to jakby wizja z koszmaru totalnej niemocy, zaprzeczenie tego wszystkiego, w co wierzył Sartre — pisząc, iż problemy związane z możliwościami wyboru różnych dróg, wariantów życia zyskują wyraźną preferencję nad mrocznymi sformułowaniami „bycia ku śmierci” Martina Heideggera. I mimo że w pewnych sytuacjach nie ma innego wyjścia — mówił Sartre — niż śmierć, to należy jednak we wszystkich okolicznościach wybierać życie.

Mieszcząca kultura pozorów, usypiająca „niepokój ludzi”, odwracająca ich uwagę od autentycznych refleksji, sprowadza ich do roli odbiorców treści spreparowanych przez managerów od „ludzkich dusz” i handlarzy złudzeń. Owe różne przejawy „zagubienia siebie” w automatyzmie życia od dawna wzbudzały niechęć, wręcz wstręt w pokoleniu egzystencjalistów. Współczesna cywilizacja bowiem zdecydowanie zaostrza konflikt między indywidualnym duchowym światem człowieka a życiem społecznym. Przyjmuje on obcą, zdepersonalizowaną formę więzi międzyludzkich. Świat indywidualnej wolności człowieka wobec „świata rzeczy” w filozofii Sartre’a uzyskuje rangę zaprzeczenia godności kondycji osoby ludzkiej — to tutaj „ludzka subiektywność” jest równoznaczna z „samowiedzą człowieka”. Jednostka ludzka określa się **od wewnątrz** poprzez *cogito*, **świadomość przeżycia**. Jednostka ludzka w tym ujęciu jest zaprzeczeniem wszelkiej bierności i zewnętrznej określoności, charakterystycznej dla świata rzeczy.

W roku 2019 odbyła się w Centrum Kultury Śląskiej w Nakle Śląskiej wystawa — Retrospektywa — związana z 40. rocznicą mojej pracy twórczej. Wystawa nosiła znamieny tytuł *Zaufać malarstwu — zapomniana duchowość* i obejmowała blisko 50 wielkoformatowych prac malarskich, pochodzących z wybranych cykli — „Kosmogonie”, „Księga Słońca”, „Głowy”, „Baśniowe fantazje”, „Metafizyczny zachód słońca”. Owo zaufanie malarstwu wybrzmiewało w kontekście tej wystawy jako swoiste *credo* artystyczne, ponieważ 40-letnia praktyka malarska określiła moje wybory zarówno życiowe, egzystencjalne, jak i twórcze w sposób jednoznaczny. Oto determinacja, szczególnie

trud kreacyjny począwszy od końca lat 70., przez lata 80. (czas stanu wojennego), do chwili obecnej stanowił dla mnie możliwość zdecydowanego scharakteryzowania własnej, szeroko rozumianej subiektywności. Jako osoba wyraźnie skoncentrowana na decyzjach twórczych ściśle związanych z ową „wewnętrzną koniecznością”, która w istocie jest skrajnym zaprzeczeniem tak powszechnej obecnie zewnętrznej określoności, precyzyjnie wypunktowałem cechy świata moich osobistych przeżyć, emocji, refleksji, różnego typu zastanowień, aktywności myśli. Konstruowana w ten sposób ścieżka kreacyjna, bogactwo i różnorodność motywacji oraz inspiracji artystycznych stały się przyczynkiem do powstania wielu oddzielnych cykli malarskich, w których podejmowałem różnorodne zagadnienia i problemy twórcze. Obrazy malarskie w takim ujęciu stanowią niejako lustro, w którym mogą się przeglądać zarówno ekwiwalenty doznań i przeżyć czasu minionego, jak i zapisy intuicji i wyobraźni, stanowiących wręcz materializację najbardziej charakterystycznych cech świata, w którym przyszło nam żyć i których możemy doświadczać. I mimo że owe konstrukcje kreacyjne nie są bezpośrednio związane z doraźną ilustracyjnością czy jakkolwiek próbą opisaną rzeczywistości wprost, to znaki i ekwiwalenty malarskie zdecydowanie koncentrują się wokół tego, co najbardziej wyraziste i czytelne dziś — świata danego nam obecnie.

Od samego początku drogi twórczej wiele uwagi poświęcałem próbie uzewnętrzniania takich cech teraźniejszej rzeczywistości, które często pomijane, lekceważone, spychane w przestrzeń niebytu i niepamięci, tym bardziej domagają się wybrzmienia i malarskiego zmaterializowania. Moje malarstwo to odczucie wtargnięcia niejako z impetem w przestrzeń owej „zapomnianej duchowości”. Ono staje się tutaj najistotniejszą treścią i znaczeniem. Doświadczeniu memu od zawsze towarzyszyła swoista radość tworzenia — zaufanie wobec tego, iż najbardziej skomplikowane, z pozoru wykluczające się rzeczywistości i znaki mogą być poddane działaniu połączeń, harmonii, syntezy, stwarzając rzeczywistość wewnętrznie uporządkowaną, negującą odczucie rozpadu i destrukcji. Ta istotna cecha to wiara w to, iż świat, w którym żyjemy, pomimo nieustannych metamorfoz, gwałtownych przeobrażeń zachowuje jednak element stałości i pozytywnej kontynuacji. Tym działaniom ciągle towarzyszy podstawowe pytanie: Co powoduje, że w kontekście tego najprostszego, płaskiego, dwuwymiarowego medium, jakim jest płaszczyzna malarska — waloru

tak znaczącego **ograniczenia, rygoru, dyscypliny** — jestem w stanie wyzwolić kreatywną moc inwencji, wyobraźni, inspiracji, poruszającą siłę wewnętrznych przestrzeni? Te właśnie złożone zagadnienia, problemy dotyczące roli i znaczenia, a także mocy działania obrazu malarskiego, poprzez który możliwe jest ujawnianie wielu uniwersalnych, odwiecznych wartości i idei, ciągle dla mnie stanowią przyczynę wielu zastanowień i pogłębionych refleksji.

## Duchowy kształt materii

Marc Fumaroli w książce *Państwo kulturalne — religia nowoczesności* komentuje obraz obecnej rzeczywistości — tego wszystkiego, co dzieje się aktualnie — parafrazując bajkę Jonathana Swifta, w której autor przedstawia dialog pomiędzy pajakiem a pszczołą. Oto pająk, który czerpie wszystko z własnych zapasów, dzięki swym uczonym wylczeniom buduje swój dom z materiałów, które wydobył z samego siebie, zarzuca pszczole, że ta jako ten włóczęga bez dachu, grosza przy duszy, nie ma nic innego, jak tylko skrzydła, własną muzykę.

Fumaroli pisze: „Bajkę Swifta można czytać na jeszcze wiele innych sposobów. Naprowadza ona nas na to, co dzieli nauki humanistyczne od nauk o materii, poezję i sztukę od subiektywnego ekspresjonizmu, literaturę od socjologii, politykę liberalną od technokracji, hojność ducha od utylitaryzmu. Podział nie jest być może nowoczesny, ale niezmiernie aktualny, jeszcze bardziej aktualny niż w czasach Swifta, kiedy to starożytność i natura nie ulegały jeszcze w takim stopniu pretensjom nowoczesnego *ego* do odkrywania roli pajaków historii, wszechświata [...]”<sup>16</sup>.

Obraz rzeczywistości, który przedstawia Fumaroli, jest okrutny — to właśnie teraz pszczoły oczyszczają rzadkie i chorowite kwiaty z trucizny i ekskrementów wypełniających ich wnętrza, pomimo to obdarowując świat słodyczą i światłem! Taka właśnie heroiczna postawa pszczół, jako metafora twórczości, staje się źródłem wierności tradycji i dawnemu pięknu. Artyści bowiem niczym pszczoły wciąż wytwarzają

wonny, pożywny miód i wosk ponad plamami ropy, zalewającej morza, umysły i serca. Problem w tym — jak twierdzi Fumaroli — że obecne sprzymierzenie sztuki z diabłem, aby zdemoralizować i wyprowadzić na manowce te stare, od dawna ustalone obyczaje, zmienia całkowicie ową szlachetną misję pszczół. Nowoczesność nie może być zatem wyłącznie arogancka, niecierpliwa, nietolerancyjna jak wszystko, co **gwałci naturę**.

Marc Bloch przeczuwając niebezpieczeństwo, pisał o tym, że piekielny pociąg, jaki kierował przeciwko nam ów sławetny dynamizm brzęczących, niemieckich rojów, powodował rezygnację z „**wolności ducha**” i języka demokracji na rzecz technokracji i jej woli mocy. Fumaroli pisze: „Pop-art był jeszcze groźniejszy: wywiedziony z kaprysów Marcela Duchampa mógł zawojować świat, unosząc się na błotnistej fali konsumpcji, która zalewała wówczas Europę i świat niekomunistyczny. Butelka Coca-Coli wyniesiona do rangi sztuki (dzieła sztuki) i fotografia Marilyn Monroe powielana w wersjach różowej i zielonej stawały się emblematami amerykańskiego stylu życia i kina hollywoodzkiego [...]”<sup>17</sup>. I mimo iż dynamizmowi nowojorskiego *show* przeciwstawiono elokwencję słowa, symboliczne gesty, próby usiłowania powrotu do wielowiekowego zaplecza kulturowego, to jednak ogrom fali popkultury zdominował całkowicie życie społeczne i kulturalne, a przestrzeń kreacyjna bezpowrotnie straciła ów dawny walor powagi, piękna, owego wonnego miodu, czynionego na przekór, pomimo wszystko.

Pamiętajmy jednak, iż skomercjalizowanie sztuki — ów wszechobecny *show-art* posiada również drugie dno — gdy rozgłos mija, transakcje handlowe odchodzą w zapomnienie, na pierwszy plan wysuwa się prawda o tzw. artyście, a jego wiarygodność weryfikuje upływający czas. Myląc sztukę z ekonomią i socjologią sztuki, zanurzając się w to, co aktualne, podejmujemy ryzyko utraty bezpowrotnej twórcy i jego dzieła. Technokratyczna moc to niezwykle miążska siła wobec potęgi ducha. Fumaroli pisze: „Rzeźbiarski porządek Cezanne’a, duchowa świetlistość Moneta, zazdrosna intymność Vuillarda i Bonarda, luksusowa rozrywka Matisse’a, muzyczne wibracje kubistycznych kolaży — wszystko to ma wymowę spokojnego »nie« wypowiedzanego wobec potęgi postępu, publicystyki, wulgarności, hałasu, rozproszonego spojrzenia »życia nowoczesnego«”<sup>18</sup>.

17      *Ibidem*, s. 254.

18      *Ibidem*, s. 237.



Pojawia się więc znaczący problem — gdzie obecnie szukać siły kreatywnej, owej hojności ducha wobec zniewalającej rzeczywistości utylitaryzmu i komercji. Poeci mówią, aby pozwolić swobodnemu strumieniowi skojarzeń płynąć bez oporu, aby owe skojarzenia same się szukały, wypełniając doznania, myśli, aby ów ruch wolności nie był niczym krępowany. Jedynie w tak „zakręconym” świecie twórczej swobody jest szansa na pokonanie zniechęcającego obecnie odczucia absurdu, destrukcji w działaniach, aktualnej przestrzeni kreatywnej. Należy tutaj wskazać, iż jedynie szeroki kontekst, wychodzący daleko poza określoną myśl, inspirację, poruszenie, przywołanie czegoś znaczącego, istotnego, może stanowić autentyczny bodziec do uruchamiania ważnych treści i znaczeń w dokonaniach artystycznych.

Obecny świat tak gwałtownie nabiera prędkości, że pozostawia po sobie jedynie majaki, napomknienia o niegdysiejszych fascynacjach i zauroczeniach. Wiara w to, iż mimo wszystko rzeczywistość ciągle jeszcze jest pełna ogromu tajemnych możliwości, osłabia zdecydowanie odczucie pustki i zagubienia. Każdy z nas poprzez różne ograniczenia i uwarunkowania skazany jest na czyhający rozpad, destrukcję, zapaść, niemoc, beznadzieję, eksponującą ową tak wychwalaną obecnie materialność i przynależność do świata rzeczy. Pamiętajmy, iż świat ducha to reprezentacja drzemiących w nas możliwości, pozytywnych wyborów, decyzji, to rzeczywistość w pełni niezależna, swobodna. Towarzyszące nam nieustannie nieuchronna rutyna i przyzwyczajenie, wykonywanie wielu czynności tylko po to, aby funkcjonować, być użytecznym i sprawnym w obecnym świecie winny zdecydowanie być zderzone z poszukiwaniem intensywnego rozwoju, poszerzania przestrzeni ducha, konstruowania gmachu naszej inwencji i wyobraźni. To te elementy bowiem naszej subiektywności biorą udział w znaczących procesach zarówno myślowych, jak i emocjonalnych, gdzie wyobraźnia i myślenie — dwa bieguny leżące blisko siebie, nieustannie się wzajemnie stymulujące, aktywizujące nasze możliwości twórcze — konstruują nasze subiektywne „ja”. Intensywna praca myśli i wyobraźni, konieczność ich ciągłego ćwiczenia, doskonalenia, to niejako radykalny sprzeciw wobec świata pozorów, rutyny, przyzwyczajień, bezwolnych powtórzeń, powierzchowności i banału.

Karl Dedecius w eseju *Uprawa filozofii* komentując twórczość Zbigniewa Herberta, pisze: „Pan Cogito rusza w świat, by ponownie odnaleźć elementarną rzeczywistość, by odzyskać zatraconą gdzieś



pewność swojego »Ja«. Przyjazna ludziom naiwność tworzy klimat tych wierszy, a subtelna autoironia wzmacnia ich poetyckość i stanowi o wdzięku całości [...]»<sup>19</sup>. Należy wszakże po raz kolejny — bo taka jest natura rzeczy — podjąć trud zmierzenia się z opisaniem świata **na nowo**, jeszcze raz, eksponując swój obraz rzeczywistości pomimo tylu wcześniejszych, niegdysiejszych nazwań i określeń.

Dedecius kontynuując swe rozważania na temat spotkania każdego z nas z danym nam światem, mówi o Spinozie, że zawsze chciał widzieć daleko, jasno i dokładnie. Owa jasność i precyzja w oglądzie rzeczy najbliższych w przypadku Spinozy stała się metaforą jego zajęcia — oto szlifowanie szkła optycznych umożliwiających baczne i uważne przyglądanie się rzeczywistości po to, aby sobie i innym takie postrzeganie świata przybliżyć, pokazać więcej. W tym bowiem uważnym przyglądaniu się rzeczywistości wyrażała się kartezjańska nieufność do zwietrzałych tajemnic, do apodyktycznych doktryn, stając się manifestacją woli autorefleksji poprzez nieustanne i metodyczne wątplenie. Owo znaczące sprzężenie myślenia, wyobraźni oraz wątplenia zaświadcza o wyjątkowej sile kreacji twórczej, w której właśnie proces wątplenia staje się nieodzownym elementem działania kreacyjnego. W rzeczywistości malarskiej jest to owo kolejne podejmowanie próby, aby jeszcze raz, zataczając kręgi wyobraźni i myślenia oraz podejmując i rozwijając swobodny nurt skojarzeń i zaskakujących połączeń, zbliżyć się do istoty rzeczy. Pomiędzy bowiem postrzeganą wzrokiem zewnętrzną powłoką rzeczy a niepoznawalnym dla zmysłów, ukrytym światem stoi lustro — sprzeczny znak pozorów, prawdy, oglądu i widzenia, powierzchni oraz przeczuwanego dostępu do „drugiej strony” tajemnej sfery niedostępnej dla oka. Spinoza szlifując owe szkła optyczne, miał szansę bardziej dogłębnego przyglądania się rzeczywistości — zdejmując powierzchniowy i płytki ogląd, wnikał bardziej w głąb, odkrywając coś, co możliwe jest do zaistnienia, ujawnia tajemną, zakrytą cechę natury.

Współczesna cywilizacja Zachodu — cała nowożytna kultura narzucając światu swe wartości i wzorce postępowania, przegnała z ludzkiego doświadczenia poczucie śmierci i strachu — przyniosła

19 K. DEDECIOUS: *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. W: *Poznawanie Herberta*. [Red. M. Rola]. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1998, s. 131.

karłowatą i oświeconą wiedzę o bezcelowości życia, każąc oddawać się przyjemnościom nadmiaru i obfitości. Należy pomyśleć, gdzie podziało się niegdysiejsze odczucie surowości i powagi świata lub, by użyć słów Herberta mówiącego o czasach aktualnych jako o „czasie marnym”, zapytać, gdzie zatracony został problem piękna i trwałości sztuki? W tej niegdysiejszej koncepcji działalności artystycznej w ujęciu metafizycznym nie ma granicy między tym, co estetyczne, a tym, co etyczne — owe fundamentalne wartości skierowane bowiem były ku aksjologicznym transcendentaliom — prawdzie, dobru oraz pięknu.

Stanisław Barańczak odnosząc się do twórczości Zbigniewa Herberta, pisze: „Człowiek myślący, ale przecież człowiek jeden z wielu, składnik tłumy — czuje, że tylko w jednym przypadku byłby w stanie wyodrębnić się z owej masy, ujednoznaczyć swoje »Ja«, dokonać pełnego samookreślenia: wtedy, gdyby zdarzyło mu się stanąć w obliczu sytuacji ostatecznej, która zmusiłaby go do zdecydowanego wyboru, inaczej mówiąc znalezienia się w sytuacji wyboru między jasno określonymi wartościami [...]”<sup>20</sup>. Stąd wynika fundamentalne pytanie: Czy w obecnym świecie, gdy uczestniczy się w czymś z gruntu pospolitym, przyziemnym, dalekim od wzniosłości, możliwe są istotne i znaczące deklaracje artystyczne, jasno i wyraźnie sprecyzowane manifestacje autotożsamości i określenia własnego „ja” w sztuce w owym „marnym czasie”?

Obecna współczesna powszedniość i pospolitość nie dostarcza nam zbyt wielu owych wyjątkowych sytuacji. Sprzyja natomiast pojawianiu się w przestrzeni artystycznej wielu niewłaściwych, złych, nietrafionych decyzji. Należy bowiem pamiętać, iż ekspozycja błędnych, skażonych **wadą rozpoznania** zarówno sytuacji twórczych, jak i kontekstów wokół nich, prowadzi najczęściej do zapaści twórczej, niemocy, ostatecznego zwątpienia w sens podjęcia trudu kreacyjnego.

Właściwe, trafione wybory i decyzje twórcze rozpalają w sposób fascynujący ogień twórczy, wzmacniają imperatyw podjęcia wysiłku kreacyjnego, wypełniają przestrzeń artystyczną aurą radości i odwagi. Wyobraźnia twórcy bowiem sięga znacznie dalej niż słowa, racjonalne deklaracje — unosi czysty strumień pełnego poznania, wypełnia światłem ciemność pustki i zwątpienia, demaskuje ograniczony obszar świadomości i wiedzy.

Karl Dedecius pisząc o twórczości Herberta, wskazuje na ten moment zatrzymania i ograniczenia dotyczącego każdego działania kreatywnego, gdzie twórczość (artysta) „poznaje siebie samego i naturę jako drogę osławiania człowieka z naturą i natury z człowiekiem, pytając i badając, poznając swe siły i granice, poza zasięgiem próżności [...]”<sup>21</sup>. Wyobraźnia tak rozumiana nie jest li tylko czystym, swobodnym aktem kreacji — jej treścią są ściśle określone przez przedkreacyjny akt poznawczy rozpoznania — one są tą opozycją wobec wiedzy, danej przez ów akt poznawczy, to znów nową transpozycją tej wiedzy. To stwierdzenie w malarskim procesie kreatywnym ma fundamentalne znaczenie — najpierw bowiem powinien być wyraźnie zakreślony obszar badania i rozpoznania — i na jego kanwie wyobraźnia podpowiada nowe, świeże, często zaskakujące ujęcia owego wyznaczonego obszaru, znacząco przekraczające wiedzę i wcześniejsze rozpoznanie.

Owa dialektyczna gra pomiędzy konkretną wiedzą a przewidywalną arkadią możliwych do zaistnienia światów jawi się tutaj jako wyznacznik podstawowych działań i decyzji kreatywnych. Wyobraźnia staje się wówczas niejako swoistą tęsknotą za czymś możliwym do spełnienia — mimo że aktualna wersja ma swój konkretny i namacalny wymiar, może jednak być uzupełniana oraz poszerzana o elementy nowe, tworząc niejako świeżą i ożywczą wersję utopii artystycznej.

Malowany przeze mnie nowy cykl malarski pt. „Metafizyczny zachód słońca” staje się tutaj próbą wskazania na ten typ rozpoznań twórczych. Przeżyty po wielokroć i rozpoznany do granic możliwości fascynujący w swej urodzie zachód słońca zyskuje tu nowy wymiar — świeży i nieoczywisty opis malarski. Oto zderzenie z syntetyczną, prostotą formy kulistej — sugerującej owo zachodzące słońce — ogromu bogactwa drobiny świetlistego dziania się organizuje rzeczywistość dwóch skrajnie odmiennych światów, wzajemnie dopowiadających się i niejako uzupełniających. Żadna z owych części nie może istnieć samodzielnie — sensory i znaczenia każdej z nich wzajemnie się organizują, budując wewnętrzne napięcia i przeciwieństwa, przemieniając się jednocześnie w poruszającą całość, harmonijną wibrującą jedność. I mimo że obrazy z tego cyklu nie mają jakichkolwiek pretensji, aby naśladować wprost żywioł natury poddany działaniu zmieniającego się światła, to swoiste ekwiwalenty i znaki malarskie usiłują oddać

tutaj całą złożoność orkiestracji barwnego spektaklu, który za chwilę zniknie, pozostawiając w nas smutek i nostalgię za odchodzącym w niebyt czymś tak urzekającym i malowniczym. Ciemność i pustka wypełniają rzeczywistość dojmującym uczuciem nieuchronnego przemijania, kruchości trwania, przekształcającego nieustannie dotychczasowe sensory i znaczenia. Można co prawda krzyknąć ze zgrozą i rozpaczą doświadczając rzeczywistości — można także zamilknąć, godząc się ze swą bezsilnością wobec nieuchronności losu. Działanie artystyczne w tym kontekście przenosi niejako gniew i rozpacz w rejon komunikatu z drugim człowiekiem, uzupełniając owo odczucie o nowe treści — oto obraz malarski stając się niejako dokumentem tego dramatycznego w istocie wydarzenia, ma zarazem paradoksalnie pewną określoną atrakcyjność — urodę, przemieniając tragizm tej sytuacji w ekwiwalent piękna. Towarzyszy temu ukryta cicha akceptacja, zgoda na tajemny wymiar rzeczywistości. W takim ujęciu malarstwo staje się poniekąd wyrazistą formą komunikowania się przede wszystkim ze światem własnego doświadczenia egzystencjalnego.

Herbert stwierdzał kategorycznie, iż powinnością artysty jest niezgoda, bunt wobec zastanej rzeczywistości. Poeta mówi: „Uważam, że zadaniem człowieka myślącego w jakichkolwiek warunkach, jest niegodzenie się na rzeczywistość, na każdą rzeczywistość, ponieważ nie istnieje społeczeństwo doskonałe — mądre i sprawiedliwe, wobec tego jedyny obowiązek nasz polega na buntowaniu się przeciw każdej indywidualnej krzywdzie [...]”<sup>22</sup>. Niezgoda i bunt to istotne elementy każdej autentycznej wypowiedzi artystycznej — jest jednak wiele treści w doświadczeniu artystycznym, które wzajemnie się dopowiadają, uzupełniają.

Simone Weil mawiała, iż tam, gdzie dotykamy sprzeczności, znajduje się rzeczywistość — wielka, fundamentalna, ontologiczna. Właśnie duch sprzeczności, kontrastu, zaprzeczeń — buntu i akceptacji, niezgody i podziwu, negacji i zauroczenia, chaosu i porządku, zmienności i stałości, urody i brzydoty powoduje, iż rzeczywistość tak trudna do określenia nieustannie wyzwala w nas potrzebę spotkania ze światem, nazwania jego istoty i znaczenia. Herbert dodaje: „Ja jestem za wartościami, one muszą być stałe [...]”<sup>23</sup>.

22 *Herbert nieznanym — rozmowy*. Fundacja Zeszytów Literackich. Warszawa 2008, s. 106.

23 *Ibidem*, s. 177.

Mówiąc w kontekście zmienności czasu obecnego, wskazując na konieczność swobodnego *constans* — bo wtedy ruch nie ma sensu — pamiętamy, iż przejawy i emanacje świata wymagają od nas niezbędnej dojrzałości, umiejętności znalezienia się w określonych sytuacjach, swoistej akceptacji okoliczności. Pisze Viktor E. Frankl: „Proces dojrzewania to rzecz najbardziej istotna, jaka dokonuje się w nas pod wpływem cierpienia. Dojrzewanie polega na tym, że człowiek zdobywa wewnętrzną wolność mimo zewnętrznych zależności [...]”<sup>24</sup>. Działanie artystyczne bowiem często określa taką właśnie sferę wolności, gdzie ostatnią wolną przestrzenią pozostaje własne „ja”. „Do rangi argumentu przeciw nicości awansują więc drobne okruchy bytu — to, co znikome, jednostkowe, ulotne, ale zarazem potwierdzające istnienie”<sup>25</sup>. Owa prozaiczność bytu, okruchy codzienności, z którymi utożsamia się nasze „ja” będące ostatecznym schronieniem przed grozą istnienia, dostrzeżeniem, że egzystujemy zawieszeni nad pustką — kontakt z tajemnicą realizuje się bowiem w scenerii ludzkiej, umiarkowanej, pośredniej, a zarazem niejako bezpiecznej.

Andrzej Franaszek pisząc o twórczości Herberta, mówi: „Ważne jest również sformułowanie »serce rzeczy«. We wcześniejszym »objawieniu« próba szukania istoty świata, wymagająca radykalnego oddzielenia od tegoż świata zewnętrznych przejawów prowadziła do nicości, a cel poszukiwania postrzegany był negatywnie — do celu dążyło się bowiem fałszywą drogą, starając się osiągnąć »serce rzeczy« bez kontaktu z tymiż rzeczami z otaczającą bohatera zewnętrzną wobec niego, obiektywną rzeczywistością [...]”<sup>26</sup>. To właśnie okruchy codziennej rzeczywistości, najbliższe spotkania ze światem, które określają nasze „ja”, stają się wyjątkowo istotne i ważne — człowiek czyni się bowiem odkrywcą, sam na swój indywidualny sposób odkrywa rzeczywistość.

Józef Tischner pytał, czym byłoby piękno bez tego odkrycia — byłoby pięknem, które się zmarnowało. Dzięki owemu odkryciu każdy z nas staje się odkrywcą, tym, który się zachwyca, kto zamilkł pełen podziwu, kto modli się oczyma — jak mówił Platon. W tym ujęciu światło jest potwierdzeniem ładu, pozwala dostrzec sens otaczającej

24 V.E. FRANKL: *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu i cierpienia*. Przeł. [z niem.] R. CZERNECKI i Z.J. JAROSZEWSKI. Pax. Warszawa 1971, s. 76.

25 Ibidem.

26 A. FRANASZEK: *Ciemne źródło. O twórczości Zbigniewa Herberta*. Wydawnictwo PWS. Warszawa 1998, s. 189.

rzeczywistości, widziany w perspektywie kosmicznej harmonii. Świat prześwietlony sensem, epifanicznie odsłaniający swoje piękno budzi pokorę i — chciałoby się dodać za Maxem Schelerem — szacunek wobec bytu. Taka postawa to powrót do kulturowych źródeł — do greckiego sytuowania człowieka w obrębie świata, do radykalnego sprzeciwu wobec stawiania człowieka poza jego nawiasem. Taka postawa to zaakceptowanie siebie oraz swej roli w świecie, nadająca sens, głębokie znaczenie najdrobniejszym czy najbardziej ulotnym jego elementom. Malowanie obrazów to czynność w dzisiejszym ujęciu poniekąd absurdalna, niemająca konkretnego, wymiernego pożytku: staje się więc istotną prowokacją — oto nieużyteczna czynność, wypełniająca bez reszty sensy i znaczenia kruchej, ludzkiej egzystencji, tak jak bicie dzwonu czy ryk osła, podkreślająca niechęć wobec rażących obecnie uproszczeń, oddaje nieogarnione potencjalne możliwości i bogactwo tego świata — różnorodność i wielość przestrzeni uczestnictwa i bycia w nim.

Zdolność ludzkiego umysłu do rozległej sfery wyobrażeń, umiejętności projektowania, wytwarzania automatycznych mechanizmów wskazuje na jego wyższe, twórcze oraz celowe właściwości. Umysł ludzki nieustannie jest twórczy — badanie niezwykłych sytuacji, odkrywanie ukrytych tajemnic, umiejętność formułowania tropów myślowych, osiąganie wyższych poziomów ducha ukazują ukrytą obecność i dominację kreacyjnego umysłu.

Jeśli ciało jest budowlą materialną, a umysł kreatywnym budowniczym, to duch spełnia funkcję architekta-konstruktora. Umysł zawsze panuje nad materią, a życie duchowe człowieka jest trudne do uchwycenia za pomocą pojęć — ale nie leży całkiem poza granicami poznania, może bowiem być dane w doświadczeniu, stanowić przedmiot badań.

Doznania duchowe zawsze łączą się z wewnętrznym punktem odniesień. Badając przeżycia duchowe, nie rozróżniamy jednak ich źródeł — nie posiadamy orientacji w tym, które z nich inspirowane są duchowością, dlatego często mylimy się w sprawie wszystkiego, czym tak naprawdę jest istota człowieka.

Fizyka i biologia współczesna bardziej niż psychologia zajmują się duchowym wymiarem rzeczywistości. Opisuując materię, ujawniają fakt, iż materię cechuje dynamika. Pamiętajmy, iż jedne cząsteczki mogą przemieniać się w inne, a nawet stawać się materią. Wszystko wskazuje na to, iż są bardziej **procesem** niż **obiektami**. Materia może

zmieniać się w bezcielesną energię, raz może być falą, raz cząsteczką. Obiektywne jest nie tylko zjawisko-cząstka (masa), materia, a w odniesieniu do człowieka **fizyczna część osoby ludzkiej**, ale także **fala, energia**, a więc **świadomość, umysł, duchowość**. Fizycy w swych badaniach są bardziej otwarci na fenomeny duchowe niż psychologowie.

Przedstawiciele psychologii egzystencjalnej wskazują, iż przeżycia duchowe w sposób realny i znaczący wywierają wpływ na ludzkie wnętrze i zachowanie — ten wpływ jest tak fundamentalny, że może zmienić całkowicie osobowość i życie człowieka. Husserłowska zasada, iż nie ma **poznania bez doświadczenia**, koresponduje tutaj ze stwierdzeniem Sørensa Kierkegaarda, iż w sprawach dotyczących egzystencji istnieje tylko jeden nauczyciel — sama egzystencja.

We współczesnej fizyce kwantowej potwierdzenie znajduje idea, że żadnej rzeczy ani właściwości tego wszechświata nie można oddzielić od całości. Malowanie obrazów dla mnie to nic innego jak poszukiwanie takiego języka, który byłby w stanie ową ukrytą, trudną do wyartykułowania rzeczywistość wewnętrzną zapisać i wyrazić. Porządek wewnętrzny nie odzwierciedla się bowiem poprzez artykulację porządku zewnętrznego. Stąd moja niechęć do jakiegokolwiek zapisu ilustracyjnego, odnoszącego się do doraźnej, tymczasowej rzeczywistości. Materialność przypisana światu zewnętrznemu szybko się zużywa, dewaluuje, przemija, ukazując dramat nietrwałości ludzkiego życia. Dwoistość struktury świata — zasada niezmienności (stałości) oraz zmienności ciągle domaga się swoistej równowagi, harmonii — dualność postrzegana jako dwubiegunowa całość, jako sprzeczność bardzo wyraźnie występują w całym wszechświecie — postrzeganie świata i człowieka nie powinno jednak zamykać się w kategoriach „zewnętrzny — wewnętrzny” — należy do tych miar dodać trzeci czynnik: duchowość.

Tak rozumiany akt konfrontacji z bielą zagruntowanego płótna potencjalnej płaszczyzny malarskiej staje się niejako aktem-prowokacją niepowtarzalnego, twórczego zachowania, wykluczającego wszelką interesowność, kalkulację — owo działanie rejestruje, poszerza, wzbogaca, modyfikuje świadomość twórczą.

Porządek panujący we mnie jest w akcie kreacji niczym odkrywanie tajemnicy, niewiadomego — ciało, psychika, wymiar duchowy nie mogą być postrzegane osobno — winny tworzyć konieczną połączoną triadę tych sfer człowieczeństwa.



Istnieje pogląd sięgający czasów Platona, według którego to poglądu człowiek rozmyślający o rzeczach niewyobrażalnych sprowadza światło solarne do swej duszy. To dzięki ideom — aktywności myśli — rzeczy stają się piękne. Materia sama w sobie nie posiada takiej cechy, piękno bowiem powstaje, gdy kształt wewnętrzny przenika materię. To właśnie robi artysta, który nadaje materii swój **duchowy, wewnętrzny kształt**. Określenie „duchowy kształt” należałoby tutaj szczególnie podkreślić, wypunktować w kontekście stwierdzeń filozofa początku chrześcijaństwa — Plotyna, który mówił, iż właśnie w rzeczach odkrywamy Boski, **rozumny wątek**, z którym nasza dusza jest pokrewna, a który czyni rzeczy pięknymi.

W średniowieczu podkreślano radość oglądania tego, co wywołuje przyjemność i rozkosz poprzez doznanie blasku, który uaktywnia władze poznawcze człowieka. Utrzymywano też, iż piękno nie polega na realizowaniu postulatów proporcjonalności, nie polega na harmonijnym ukonstytuowaniu się przedmiotu, lecz właśnie na owym przeżyciu przyjemności, radości, pozytywnego doświadczenia owego szczęścia. Podkreślano również, iż światło oświeca wszystkie rzeczy, dając im udział w tworzeniu piękna. Dzięki nowym odkryciom w optyce uznano, iż światło jest zarówno przyczyną piękna, jak i tym, co pozwala je dostrzec. Panowało również przekonanie, że są dwa rodzaje światła — duchowe oraz fizyczne. Tutaj światło zarówno niematerialne, jak i fizyczne może posiadać odpowiednią ilość „jasności” — im mniej światła, tym bardziej uaktywnia się brzydota, szpetota, wszelka paskuda tego świata. Pamiętajmy jednak, iż według starożytnych Greków piękno (gr. *kaios*) oznaczało właściwość rzeczywistości obejmującą nie tylko wytwory sztuki, ale także sposoby ludzkiego postępowania, wyrażania się, zasady moralne, jak również wszystko, co podoba się zmysłom ze względu na kształt, budowę, a najpełniejszym symbolem piękna był człowiek o harmonijnych, doskonałych proporcjach.

Grecy twierdzili, iż wygląd zewnętrzny człowieka — jego piękno — jest emanacją piękna życia wewnętrznego, gdzie harmonia ducha staje się najbardziej pożądaną wartością. Ogromny wpływ na rozumienie i pojmowanie piękna jako zasady harmonii starożytni Grecy zawdzięczali refleksjom pitagorejczyków, którzy całą rzeczywistość ujmowali za pomocą liczb, proporcji, gdzie przedmioty oraz ich części mają się do siebie jak liczby proste. Owo piękno pitagorejskie stało się przyczynkiem

do sformułowań zasad kanonu w rzeźbie oraz zasad (praw) w muzyce. Pamiętajmy, iż pojęcie kanonu zawsze było związane z zagadnieniem proporcji, miary, stanowiąc wyraz poglądów estetycznych określonego czasu. Tutaj doskonałość formy w sztuce jest w pełni uzależniona od matematycznych stosunków części danej kompozycji do jej całości.

W czasach współczesnych francuski architekt Le Corbusier wykorzystując zasadę „złotego podziału”, przeniósł ją na wymiary człowieka, stojącego z podniesioną ręką, gdzie ręka wyciągnięta na wysokość głowy wyznaczała dwie zasadnicze wielkości — łuk od podstawy nogi do wyciągniętej ręki oraz linię prostą od partii brzucha do wyciągniętej ręki. Le Corbusier odwoływał się tutaj do doświadczeń Albrechta Dürera, badającego proporcje ludzkiego ciała. Znany kanon Leonarda da Vinci oparty jest na studium ludzkiego ciała, wpisującego sylwetkę ludzką w kwadrat i koło. Środek tego układu stanowi pępek człowieka. Najbardziej znane kanony starożytnych Greków to kanon Polikleta — według którego wysokość człowieka to równoważność ośmiu modułów (jeden moduł to wysokość głowy) oraz kanon Lizypa, wedle którego wysokość człowieka to dziewięć modułów ( $1/9$  to wysokość głowy).

W czasach średniowiecza w odniesieniu do zasad estetyki kładziono ogromny nacisk na symboliczny charakter sztuki — jej wymiar religijny oraz moralny. Ciała są piękne, bo odzwierciedlają piękno duszy. Wobec przemijającego, ulotnego i nietrwałego piękna zmysłowego jedynym istotnym gwarantem staje się piękno wewnętrzne, które **nigdy nie przemija**. Piękno wewnętrzne (piękno boskie) nie da się bowiem wyrazić żadną formułą dostępną zmysłom. Tak rozumiane pojęcie transcendentalnego piękna niewiele miało wspólnego z greckim odczuciem proporcjonalności oraz stosunków liczbowych.

Piękno wewnętrzne w czasach średniowiecza przewyższa piękno wszelkiej ozdoby zewnętrznej — wedle św. Bernarda wartości duchowe mogą doprowadzić do skutecznego uszlachetnienia ciała. Tutaj piękno utożsamiane jest przede wszystkim z pojęciem światła i blasku.

Warto przypomnieć, iż I zasada piękna — wypracowana przez pitagorejczyków, którzy za istotę bytu uznali liczbę, a harmonia jako zjednoczenie rzeczy przeciwnych podkreślała zasadę jedności w wielości — stała się przyczynkiem do ostrej krytyki w radykalnych sformułowaniach Plotyna. Otóż ten erudyta początków chrześcijaństwa zauważył, iż skoro harmonia jest jednością w wielości, to piękno nie

może dotyczyć tego, co proste, jednoznaczne jak światło lub barwa. Wedle Plotyna, gdyby piękno miało polegać wyłącznie na proporcji, istnieć by mogło jedynie w **przedmiotach złożonych** — a piękno istnieje przecież w barwach, dźwiękach, blasku słońca.

Sprawa komplikowała się znacznie, gdy dotyczyła zjawiska światła duchowego — cnoty, wiedzy, mądrości, które przecież z istoty są piękne i nie mogą być podawane w kategoriach liczb, proporcji, miar itd. Plotyn skłania się zdecydowanie ku **światłu-formie** jako źródłu piękna. To dzięki oddziaływaniu idei-światła materia staje się piękna, włączając ów rozumny, boski element, który oddziałuje na naszą duszę. W refleksji średniowiecza cielesność jest albo samym światłem, albo działaniem nadającym materii wymiary, o ile uczestniczą one w samej aktywności światła.

Istnieją (również według Tomasza z Akwinu) dwie definicje piękna — subiektywna oraz obiektywna. Jednak to, co określa, czym jest piękno, należy wiązać z zasadą pełni, czyli doskonałości rzeczy, które posiadają właściwe proporcje, a więc poddane są zasadzie harmonii oraz zasadzie blasku. Owa zasada blasku, a także jasności jako jeden z wyznaczników klasycznego piękna, stanowi jedną z trzech obiektywnych właściwości piękna obok proporcjonalności oraz zupełności (całkowitości, pełni). Sformułowana przez Tomasza z Akwinu odnosi się do przedmiotów zarówno fizycznych, jak i duchowych. Tutaj jasność (*claritas*) odwołuje także do takich pojęć, jak wyrazistość, donośność, precyzja, klarowność, czytelność itd.

W XVIII wieku szkocki filozof, historyk i przedstawiciel sensualizmu, David Hume, którego refleksje dotyczące metodologii nauk empirycznych wynikały z założenia wielości rozróżnień sądów o faktach i wartościach, kategorycznie stwierdzał, iż piękno istnieje wyłącznie w umyśle człowieka, a każdy umysł dostrzega inne piękno. Owo stwierdzenie Hume'a dobrze koresponduje ze współczesnymi poglądami estetycznymi, które wobec mnogości pluralizmów kulturowych eksponują ogromną różnorodność i zróżnicowanie postaw, sądów, deklaracji, poglądów itd. Warto zauważyć, iż w XVI—XVII wieku wielu filozofów i pisarzy wyrażało swoje opinie na temat subiektywności i obiektywności przeżyć estetycznych, a refleksja, iż piękno nie jest właściwością przedmiotów, tylko istnieje w umyśle człowieka, który dany przedmiot ogląda, stawała się coraz bardziej powszechna.

Interesująca teoria dotycząca przeżyć estetycznych została ogłoszona przez Arthura Schopenhauera w roku 1818 w dziele *Świat jako wola i wyobrażenie*, gdzie autor twierdził, iż przeżycie estetyczne to stan kontemplacji, kiedy świadomość wypełnia się całkowicie tym, co się ogląda, co ma się przed sobą, i kiedy zapomina się o własnej osobowości. Taki rodzaj doznania estetycznego według Schopenhauera to wymagająca całkowitego zaangażowania, bezgranicznego doznania „postawa estetyczna”. Nie mogą bowiem zaistnieć tutaj jakiegokolwiek kategorii praktycznych korzyści — bezinteresowność, całkowite oddanie się owemu przeżyciu staje się czystą emocją, czystym upojeniem, wprowadzają osobowość ludzką w stan bezgranicznego ukojenia, wyzisczenia. Sądy te wydają się nam obecnie tak odległe i nierealne, iż mogą wprowadzić obecnego odbiorcę-widza w stan zakłopotania.

Kontemplacja, ukojenie, upojenie to nader abstrakcyjne dziś doznania i przeżycia w zabieganym, chaotycznym, roztrzaskanym, pełnym niepokoju i zawirowań świecie. Współczesny odbiorca wrażeń estetycznych to niechybnie tragiczna postać, nędznik niemający na nic czasu, wiecznie zagoniony, myślący praktycznie i skutecznie, akceptujący w pełni niespójność i sprzeczność wielu wykluczających się teorii, postaw, faktów. To znamieny **człowiek-nikt**, dla którego niepewność istnienia, konieczność nieustannego zmagania się z trudną rzeczywistością bynajmniej nie sprzyja uruchamianiu stanów kontemplacji, ukojenia tak ważnych, znaczących dla ludzi ubiegłych stuleci. Charakteryzując ludzi czasu obecnego, można posłużyć się metaforą, bliską refleksji starożytnych Greków — oto dusza przytłoczona ciężarem ziemskiego zmagania się z codziennym trudem przetrwania, bezpowrotnie utraciła skrzydła i nie może już wzbić się na wyżyny prawdy, piękna, dobra. To dusza głęboko zraniona, dla której odległa idea starożytnych — podkreślająca związek oka, zasadę widzenia, ze słońcem jako fundament — symbol idei, uruchamiający myślenie — przestała od dawna funkcjonować. Sam wzrok — twierdził Platon — nie wystarczy, jeśli nie dołącza do niego myślenie — oczy bowiem niczego wtedy nie zobaczą. Możliwość widzenia tego, co zmysłowe, łączy się wówczas z **możliwością poznania**. Taka zagubiona dusza może znaleźć ratunek jedynie, aktywizując doświadczenie, na nowo uruchamiając spojrzenie na świat, na materię jako na rzeczywistość przepełnioną elementem duchowym — prześwieconą niejako owym — jak mówili starożytni — światłem solarnym, które przemienia ludzkie dusze.

Obecny świat odszedł zbyt daleko od tamtych ważnych i znaczących refleksji, których głębia oraz powaga myśli i zastanowień jest dla współczesnego człowieka całkowicie niedostępna. Rzeczywistość naszego czasu niechybnie skarłała, owe skrzydła duszy już dawno odpadły, a sfera lęków, strachu, niepokoju przed niewiadomą osiągnęła ostatnio swoje tragiczne *extremum*. Obecne zanurzenie się w otchłani przygnębiających frustracji oraz katastroficznych zawirowań wyklucza całkowicie tak potrzebną teraz radość postrzegania świata.

Widzenie natury w aspekcie zarówno duchowym, jak i materialnym, traktujące kosmos i całą rzeczywistość jako **żywą i mądrą pełnię**, mającą strukturę hierarchiczną — wielopoziomową, akcentuje jedność podmiotu z przedmiotem, pielęgnuje holistyczny stosunek człowieka do świata, redukuje skutecznie wyalienowanie istoty ludzkiej ze świata — poczucie jej obcości. Takie pojmowanie rzeczywistości przekracza także ową Platónską refleksję o tym, jakoby dusza rozmawiając sama z sobą, uruchamiała myślenie jako widzenie idei oczami duszy. Tutaj bardziej chodzi o to, czego doświadczamy, a co jest związane z tym, jak działamy — aktywność działania w świecie winna nieustannie podlegać procesom głębokiego namysłu, zastanowienia wykluczającego bezmiar bezmyślnej głupoty, której tragiczne skutki są aż nadto widoczne w obecnych czasach. Tak rozumiana aktywność syntetyzuje w absolutną jednię psychikę, ciało, ducha człowieka oraz całą materię (świat), konstruując bezgraniczne, całościowe zaangażowanie. Pamiętajmy, iż nauka jako jedna z form realizacji potrzeby poznawczej człowieka w istocie przedstawia „płaski”, „statyczny” obraz świata — a tzw. potwór nauki zrodził w XX wieku zagrożenie atomowe, czyniąc całą rzeczywistość skrajnie niebezpieczną i nieprzyjazną. W tym kontekście rola i funkcja owego „nieskażonego oka” wydaje się fundamentalna — może stanowić jedyny ratunek i wyzwolenie z jarzma bezgranicznie skarłałego duchowo obecnego świata.

Konieczność połączenia wiedzy erudycyjnej (funkcja intelektu) z poznaniem metafizycznym (duchowym) staje się podstawowym wyzwaniem aktualnej rzeczywistości. Obecny świat to rzeczywistość wypalonych ideałów, w których brak znaczących intelektualnych treści powoduje, iż to, co coraz bardziej przybiera na sile, to **bezduszna przemoc**. Owa bezduszna przemoc, traktowanie jednostki ludzkiej jako co najwyżej numeru czy liczby w połączeniu z wszechobecnym kłamstwem i manipulacją czyni tę rzeczywistość otchłanią beznadziei,

przerażenia. Dawne idee *claritas* — jasności, precyzji, czytelności, przejrzystości, odeszły bezpowrotnie w sferę zapomnienia, niebytu.

Rosyjski pisarz, Aleksandr Solżenicyn, głosił, iż sens życia człowieka polega na tym, aby nie zatracić w sobie czystej, niezmaconej i nieskalanej **częstki wieczności**, jaka trwa w każdej ludzkiej istocie. W tym kontekście przypomina się stara prawda, jakoby sztuka to było wszystko to, co trudne, niejednoznaczne, wielowymiarowe. Pamiętajmy, iż pierwszymi, którzy podjęli trud teoretycznego ujęcia sztuki, byli sofisci. Działalność ich spowodowała wielki przełom w rozumieniu i ocenie sztuki — przed sofistami bowiem oddawanie się działalności związanej ze sztuką rozumiano jako pracę pośrednią i wręcz podrzędną, bo związaną z pracą fizyczną. Wraz z rozwojem myśli sofistów rozszerza się zakres pojęcia sztuki, zanika wyobrażenie o jej wyłączanie fizycznym czy rzemieślniczym aspekcie. To dzięki działalności sofistów podkreśla się związaną ze sztuką wiedzę oraz płynący z niej pożytek. Świadomość wagi relacji pomiędzy sztuką, wiedzą i prawdą narasta w następnych latach, a działalność wielkiego retora, Gorgiasza z Leontinoi, podkreśla wagę podstawowych zagadnień prawdy, wiedzy, mniemań. Istotne problemy poznawcze w kontekście sztuki Gorgiasz formułuje w następujący sposób — gdyby ludzie posiadali wiedzę absolutną (świadomość tego, co było, co jest, co będzie), to mniemanie wpisane w fałszywą mowę straciłoby całkowicie sens. Jednak niedoskonała pamięć, brak namysłu oraz nieumiejętne przewidywanie, a także inne ludzkie ograniczenia poznawcze powodują, iż ideał pięknej, doskonałej wiedzy nie jest w ogóle możliwy. Na skutek tak znaczącego ograniczenia ludzie zmuszeni są zadowalać się mniemaniem — twierdzi Gorgiasz. Tutaj ogromną rolę odgrywa ów niezbywalny w sztuce dar przekonywania — mniemanie zatem jest wszechobecne, a ludzie zazwyczaj się nim zadowalają. Brak wiedzy i oczarowanie słowem wedle Gorgiasza to istotne elementy wywołania różnych przekonań — opartych na prawdzie (zgodności ze stanem faktycznym) oraz na ułudzie, gdy wiedza pozostaje nieosiągalna.

To właśnie tutaj waga emocji oraz ogromu znaczeń elementów subiektywnych w ludzkim poznaniu ma potężny wpływ na kształtowanie się poglądów, postaw, stanowisk. W obecnym, pociętym, rozbitym świecie, gdzie płycizna intelektualnego zaplecza wyraża całkowitą dowolność oraz swobodę w formułowaniu przeróżnych twierdzeń i znaczeń, poglądy starożytnych sofistów wydają się nader aktualne. Siła



przekonywania, atrakcyjność argumentacji, perswazyjna dosadność — to wszystko, co z niebywałą mocą wybrzmiewa we współczesnej przestrzeni wirtualnej — tutaj umiejętność wzbudzania emocji podkreśla wiarygodność autora, a racjonalne uporządkowanie komunikatu (*logos*) — podawanie linków do oficjalnych danych, wykresów, tabeli, sondaży, wypowiedzi specjalistów uznanych za autorytety znacząco wpływa na oczekiwaną atrakcyjność komunikatu. Malarstwo jako niezmiernie skromne, kameralne, gdy chodzi o zakres środków oraz treści, medium we współczesnej rzeczywistości już dawno wycofało się do ograniczonej niszy, do grona zainteresowanych, odbiorców-pasjonatów, dla których ten artystyczny komunikat ciągle ma głęboki sens — w tym rozumieniu istota działania kreacyjnego, jakim jest malarstwo, to zajęcie wysoce skomplikowane i trudne, wymagające zarówno od autora, jak i odbiorcy szczególnego przygotowania (wtajemniczenia) — zagarnia bowiem znacząco całość ludzkich predyspozycji twórczych, intelektualnych, emocjonalnych, psychicznych, duchowych.

W swej wieloletniej działalności artystycznej próbuję nieustannie coś istotnego nazwać, zapisać. Owo „coś” dotyczy szeroko pojętej rzeczywistości, w której żyjemy. Uchwycenie tego ważnego znaku, waloru danego nam obecnie czasu jest ogromnie trudne, bo gwałtowność zmian oraz nieprzewidywalność świata często wymykają się jakimkolwiek próbom zrjonalizowania oraz kontroli. Niemniej jednak zarówno kolejne cykle malarskie realizowane na przestrzeni ponad 40 lat praktyki artystycznej, jak i intensywna praca teoretyczna, związana z wielością różnorodnych refleksji i przemyśleń stanowią znaczącą próbę zmierzenia się z duchem tego czasu.

Constantin Noica w książce *Sześć chorób ducha współczesnego* przedstawia istotę patologii czasu obecnego. Noica analizując fundamentalną triadę, sięgającą starożytniej myśli greckiej, posiadającą wielowiekową tradycję w kulturze europejskiej, która odnosi się do relacji ciało—duch—dusza, ujmuje w sugestywny sposób podstawowe cechy aktualnego czasu. Oto duch to najgłębsza część człowieka w relacji ciała i duszy. Warto tutaj zwrócić uwagę na wymiar fizyczno-anatomiczny powiązany z wielością władz duszy — głównie **rozumu**, **pamięci** oraz **woli** — co silnie zostaje eksponowane w dwudziestowiecznej refleksji zwanej *mind-body*. Oto różnica pomiędzy duszą (*nous*) a duchem (*psyche*) pozostaje trudna do jednoznacznych określeń jako niezbadana w kontekście pewnego modelu antropologicznego.



Zdaniem Noicy sfera uczuć, inteligencji, poznania, związana jest bezpośrednio z przestrzenią **woli**, która ma decydujący wpływ na całość naszych rozpoznań afektywnych (uczuciowych, emocjonalnych) oraz tych, które związane są ze sferą *ratio*. Warto wskazać, iż Noica we wspomnianej książce zadaje podstawowe pytanie: Czy to aby nie świadomość nieustannej przemijalności, a więc tego wszystkiego, co w kontekście ludzkiej egzystencji zawiera traumatyczny moment wycofania się, wejścia w nieuchronny niebyt, otchłan pustki, zapomnienia, jest główną przyczyną takiego stanu patologii ducha? Człowiek bowiem jest bezgranicznie zanurzony w czasie i jako byt nie znajduje w nim swojej miary, swego określenia, gdzie niepewność towarzysząca świadomości nieuchronnego końca staje się ogromnie traumatycznym doświadczeniem.

Oto nasze ciągle labiryntowe błądzenie w nurcie czasu horyzontalnego zderzane jest nieustannie z **czasem wertykalnym** — to tak jakby zwykle następstwo prozaicznych, przyziemnych punktów czasu horyzontalnego zostało nagle skonfrontowane z chwilami wielkich uniesień, objawień, poruszeń, nasyconych kreatywnością, siłą wyobraźni, wielością stanów przekraczających pospolitą doraźność.

Takie **chwile wertykalne** towarzyszą owym okresom realizowanym w planie życia „normalnego”, konstruuując wzajemne związki, relacje, spotkania, w których sfera twórczości, kreacji **zdobywa** niejako **pełnię bytu**. Warto w tym kontekście podkreślić znaczenie „wertykalnego czasu” w odniesieniu do kondycji ludzkiej — tutaj sam fakt uświadomienia sobie roli oraz znaczenia owych chwil uniesień, objawień kreacyjnych ma szczególne, znaczące konsekwencje, mogące istotnie zmienić sens ludzkiej egzystencji. Oto cały arsenał ludzkich pragnień, wyobraźni, percepcji, nastrojowości, pamięci umiejscowionych w tajemniczej sferze ludzkiego ducha, tworzy jednorodną całość, angażując różne warstwy bytu ludzkiego — świadomości, nieświadomości, transświadomości (transcendencji). Tak więc w symbolicznym modelu bytu ludzkiego traktuje się człowieka jako określoną całość, złożoną z różnych warstw, które nieustannie łączą się z sobą, wykluczając ich autonomizację, niezależność. Tutaj bowiem wszystko jest w związku ze wszystkim — wszystko wpływa na resztę, a wszystkie nasze władze są nieustannie zderzane ze stanami osobowego „ja”. To dzięki powiązaniu owych ludzkich władz następuje silne **poczucie jedności** bytu ludzkiego, gdzie jakiegokolwiek uniezależnienie się czy też

wyraźna autonomia którejs z władz, może powodować całkowitą destrukcję podstaw ludzkiej egzystencji. Kiedy bowiem następuje rozpad, pęknięcie owych warstw bytu ludzkiego, uzewnętrznia się patologia, choroba, wynaturzenie, niepożądana deformacja egzystencji ludzkiej.

Ten sugestywny model bytu ludzkiego wydaje się obecnie tyleż atrakcyjny, co w znacznej mierze nie do końca uświadomiony przez ludzi czasu obecnego. Nieuświadomienie sobie bowiem tego, iż struktura ludzka to ogromnie złożony, umieszczony w różnych sferach świadomości, nieświadomości, transświadomości twór, może stanowić istotne zagrożenie dla pojmowania i rozumienia wieloaspektowego wymiaru ludzkiej osobowości. Pamiętajmy, iż w tradycji prawosławnej pojęcie „*duch*” (*δύχ*) związane jest z takimi kategoriami, jak **asceza**, **mistyka**, **duchowość**, co jest swego rodzaju zaprzeczeniem tradycji zachodnioeuropejskiej, gdzie pojęcie *spiritus* kojarzone jest bardziej z refleksją filozoficzną, pozbawioną wymiaru duchowego. Obecna tzw. maszyna spekulatywna to racjonalne porządkowanie świata, w którym czytelny jest „**duch renesansu**”, a więc duch okresu, w którym odkryto i gloryfikowano zdolności człowieka, ich potęgę, gdzie wychwalanie cudu możliwości ludzkich pozbawione było całkowicie powiązania ze sferą *sacrum*.

Silne akcentowanie ludzkiej racjonalności oraz jej wytworów — kultury — skutkowało pomijaniem wymiaru duchowego. Tutaj wskazówką może być to, iż rzeczywistość, w której żyjemy, jest zbyt złożona, aby mogła być usystematyzowana, uporządkowana wyłącznie przez ludzką racjonalność. Należy pamiętać, że ludzka potrzeba  **pewności** oraz **kontroli** zawsze będzie ponosić klęskę, bo świat to nie do końca dający się wyjaśnić i zrationalizować, wytłumaczyć, byt. Nieustannie bowiem nam się **wymyka**, istnieje „**gdzieś poza**”. Tutaj jedynie człowiecza **uwaga**, tak zaniedbywana i lekceważona obecnie, może stanowić znaczącą wskazówkę, drogę, po której możemy się poruszać.

Kant twierdził, iż nie możemy kontrolować ani poznać nie tylko bytu, lecz nawet nas samych inaczej niż w granicach doświadczenia, odnoszącego się do fenomenu **ludzkiego umysłu** — jego **możliwości** oraz **sił poznawczych**. Pamiętajmy, iż tzw. podejście transcendentalne Kanta w kontekście zagadnień epistemologicznych przesuwając całą klasyczną problematykę „*ducha—ciała*” w stronę tzw. argumentów za niematerialnością umysłu (*duchy*), gdzie dusza jako „**niematerialny**” **składnik** umysłu daleko przekracza poziom racjonalności oraz oczy-

wistości. Kantowska teoria umysłu staje się niezwykle interesująca obecnie, ze względu na unikatowy charakter stanowiska łączącego aspekty transcendentálne oraz „kategorialne”.

Współcześnie można zaobserwować coraz większe zainteresowanie filozofią Kanta, a jego uwagi na temat umysłu ludzkiego ciągle wydają się ogromnie znaczące i doniosłe. Całkowicie lekceważona i pomijana sfera duchowości jako problem skarlenia obecnej przestrzeni mentalnej, wybrzmiewa niczym wyraźne ostrzeżenie przed coraz większą patologią aktualnych relacji społecznych i kulturowych. Współczesne procesy globalizacji uruchomiły całą sferę nieobliczalnych napięć w skomplikowanej sieci ludzkich powiązań i zachowań, co skutkuje coraz bardziej dojmującą powierzchownością i nieautentycznością międzyludzkich kontaktów oraz prób komunikacji.

## Pomiędzy ograniczeniem a zwątpieniem

„Esteta zawsze osiąga przeciwieństwo swych zamierzeń. Zamiast radości znajduje rozczarowanie i melancholię. Przesadne akcentowanie w życiu rozkoszy prowadzi do samobójstwa. Esteta pozostaje samotny ze swymi planami i obrazami. Niczym Faust rezygnuje ze swej duszy, by posiąść bogactwa, które w końcu przynoszą rozczarowanie. Autarkizm świata fantazji, ambiwalentność dążeń i uczuć sprzyjają jedynie życiu w imaginowanym świecie możliwości nie mających nic wspólnego z realnym. Esteta dostrzega wśród różnych możliwości także coś zupełnie heterogenicznego, co wywołuje bezprzedmiotowy strach [...]”<sup>27</sup>.

Intuicje autora „albo, albo” sprzed niespełna 150 lat wydają się obecnie aż nadto aktualne, mogące wprawić w zakłopotanie wielu uczestniczących w obecnej tzw. przestrzeni artystycznej pełnej odczuć zwątpienia, rezygnacji czy wręcz wycofania się. Paradoksalne jest to, iż człowiek czasów nam najbliższych pozostając pod wpływem otaczającej go kultury, w tym znaczącej roli wszechobecnych mediów, został niejako odcięty od istotnych koncepcji i refleksji filozoficznych, a płytkość obecnej sfery myśli wydaje się tak odległa od niegdysiejszego namysłu, iż stwierdzenie, że to co ważne i ważne już było, a teraz

pozostają jedynie powtórzenia — staje się w pełni uprawomocnione. I mimo iż uwarunkowania kulturowe zmieniają się znacznie trudniej niż polityczne czy ekonomiczne, to gwałtowność przeobrażeń czasu obecnego tak radykalnie eliminuje istotne do niedawna punkty odniesienia, że odczucie pustki i chaosu dotyczące niemalże każdej sfery działalności ludzkiej wybrzmiewa wyjątkowo dosadnie.

Søren Kierkegaard twierdził stanowczo, iż nie istnieje taki rodzaj wiedzy, która dotyczyłaby egzystencji ludzkiej, a więc wszelkie próby konceptualizowania przejawów owej egzystencji nie mają sensu. Kierkegaard będąc wiernym swemu antycznemu wzorowi — Sokratesowi — uważał, że wszystko, co dotyczy szeroko rozumianego życia człowieka, jest wyjątkowo niepowtarzalne, osobne, niemogące poddawać się jakimkolwiek próbom uogólnień i obiektywizacji. Kierkegaard pisał: „Temu, kto kroczy uciążliwą ścieżką wiary, nikt i nic nie może poradzić, nikt go nie może zrozumieć [...]”<sup>28</sup>.

Gdyby chcieć otrzymać jakieś konkretne wskazanie, dotyczące fundamentalnego pytania: Jak i po co żyć? — znajdzie się w filozofii „duńskiego Sokratesa” zamiast przewyciężenia wszelkich wątpliwości, tajemnic, problemów jedynie odczucie obezwładniającej trwogi. W rozumieniu absolutu jako samorozwijającej się, samorozumiejącej się idei (rozumu) zakładano bowiem możliwość twórczej postawy — oto człowiek, a nie Bóg, staje się centralną postacią w filozoficznych rozważaniach i refleksjach.

Nawiązanie przez duńskiego filozofa do spopularyzowanej przez Sokratesa dewizy „poznaj samego siebie” doprowadzało go do daleko idących wniosków, a w odniesieniu do problemów wiary — Kierkegaard przywołując stwierdzenie św. Mateusza („Albowiem cóż pomoże człowiekowi, choćby wszystek świat pozyskał, a na duszy swojej szkody poniósł”) — kategorycznie twierdził, iż racjonalny osąd rozumu, rozmyślanie o prawdach wiary, jakiegokolwiek spekulacje intelektualne prowadzą jedynie do abstrakcyjnej teologii rozumiejącej, która skutecznie zastępuje wygasłe przeżycia duchowe. Wedle Kierkegarda o wiele istotniejsze niż to, czym jest sama idea czy też prawda, staje się manifestacja aktywności naszego ducha, albowiem tylko duch rozpoznaje przestrzeń ducha, a indywidualne zawierzenie uzyskuje

tutaj status podstawowego odniesienia wobec przejawów egzystencji ludzkiej.

W tym skrajnie personalistycznym podejściu Kierkegaard burzy wszelkie wyobrażenia o ostatecznej prawdzie i absolutnych jej emanacjach — tak więc nie ostaje się tutaj nic ostatecznego, absolutnego, świętego. Odkrywa tym samym piętno nieuniknionej zguby we wszystkim, co tylko istnieje — nie ostaje się przed nią nic poza nieprzerwanym procesem stawania się i zanikania. Nieskończony proces wznoszenia się od stopni niższych do wyższych to niejako lustro owego procesu w myślącym mózgu. To tutaj w opozycji do nadchodzącej epoki rozumu ujawnia się na podwalinach protestantyzmu irracjonalny bunt Kierkegaarda zdecydowanie przeciwstawiającego się czasom panowania nauki i społecznych rewolucji.

Oto prawdy subiektywne — konkretne odczucia, niepowtarzalność życia jednostkowego niepoddające się jakimkolwiek procesom czegośkolwiek z zewnątrz ujawniają ogrom tragizmu życia osobniczego. Tutaj całkowita niewiara w uszczęśliwiającą moc nauki i rozumu, aktywne zaangażowanie się w wielość przejawów życia społecznego, kieruje w pełni uwagę na konieczność zgłębiania własnego wnętrza, stając się wyraźną kontynuacją myśli Pascala, gdzie jakiegokolwiek racjonalne uzasadnienie egzystencji człowieka istnieć nie może.

Skrajność i radykalizm poglądów Kierkegaarda, których źródeł niektórzy upatrywali w wyjątkowo ponurej, rodem z fanatycznego koszmaru, atmosferze domu rodzinnego stały się przyczynkiem do wielu interpretacji, gdzie odczucie grozy i śmierci miało decydujący wpływ na deklaracje światopoglądowe duńskiego filozofa.

Dla człowieka czasów obecnych, bez reszty zanurzonego w odmętach skuteczności i praktyczności, wyznania Kierkegaarda z lat 1834—1835, iż chciałby usilnie odnaleźć dla samego siebie określony drogowskaz — myśl przewodnią, dla której chciałby poświęcić życie i dla której chciałby umrzeć, wydają się zgoła czymś niezrozumiałym. Doraźność obecnego życia wyklucza całkowicie tego rodzaju idealizm postawy życiowej, a niechęć Kierkegaarda do wszystkiego, co zmysłowe i przyjemne, co obecnie najczęściej staje się sensem i celem życia, wybrzmiewa jako obce.

Kultura pojmowana jako przejaw personalizacji człowieka w czasach obecnych bardziej optuje za tym wszystkim, co opowiada się jako szeroko pojmowana antykultura, zdecydowanie wykluczając

niezrozumiałe obecnie postawy, których radykalnym orędownikiem był Kierkegaard. Współczesna kultura bowiem odcięta od metafizycznej wizji, eksponująca wiarę w uzdrawiającą moc rewolucji technologicznej, umasowienia i komercjalizacji przestrzeni aktywności ludzkiej staje się zbitką tzw. przejawów kulturotwórczych, całkowicie niezależnych od podstawowych odniesień — owych fundamentów kultury europejskiej — dobra i zła, piękna czy brzydoty. Uwidacznia się tutaj zdecydowana banalizacja i trywializacja kultury, wraz z jednoczesną tendencją do konstruowania tylko jednej „kultury globalnej”, bez tożsamości, historii, przynależności — kultury pozbawionej pamięci, wykluczającej ową kierkegaardowską funkcję personalistycznego, osobniczego wymiaru. Owo odpersonalizowanie kultury — odcięcie od koncepcji **człowieka jako osoby**, gdzie celem nie jest dobro osoby, lecz wymierne korzyści, staje się głodem artykułującym całkowitą negację postawy Kierkegarda. Hołdowanie panoszącej się konsumpcji — wręcz zamierzonemu prymitywizmowi, owa pochwała przerostu formy nad treścią (Jean-Francois Lyotard — *Kondycja ponowoczesna*) wyraża intelektualną i duchową zapaść człowieka pomimo widocznego postępu cywilizacyjnego. Paradoxem jest to, iż w krajach szczególnie zaawansowanych i cywilizacyjnie rozwiniętych objawy owego „dziczenia” człowieka stają się szczególnie wyraziste — oto utrata przez miliony ludzi kontaktu z humanistycznym dorobkiem przeszłości jest całkowicie akceptowana i propagowana. Rozpad systemów wartości, powszechne coraz bardziej poczucie samotności, wyobcowania, nieprzystosowanie do świata, brak perspektyw, potężny wpływ destrukcyjnych mediów, zidiociała i pusta popkultura — to wszystko buduje okrutny, bezwzględny terror permanentnego zagrożenia. Kultura sprowadzona do poziomu rynku degraduje samą siebie, wyzwala pogon za brutalną sensacją, tzw. przemysłem kulturowym — pamiętajmy, iż **autentyczny akt kreacji zawsze pozostaje bezinteresowny, a sukces artystyczny nie jest jednoznaczny z popularnością**. Znak rozpoznawczy obecnego czasu stanowi to, iż informacja nie jest zbierana na sposób literacki, ale poprzez technologię komunikacyjną — tutaj wszystko staje się zmienne i relatywne, pozostając poza zasięgiem osobistego zaangażowania, ponieważ wszystko odbywa się nie w realnej rzeczywistości, lecz w świecie wirtualnym.

W opowiadaniu *Wstrętne zwierciadło* Borges pisze: „Ziemia, którą zamieszkujemy, jest pomyłką, niestosowną parodią. Zwierciadło



i ojcostwo są rzeczami wstrętnymi, gdyż się pomnażają i umacniają. Zasadniczą cnotą jest obrzydzenie. Dwie drogi (prorok dawał pełną swobodę wyboru, między jedną a drugą) prowadzą do tej najwyższej cnoty: wstrzemięźliwości i rozwiążności — nadmierne rozkosze cielesne lub też absolutny ich brak [...]”<sup>29</sup>.

Tak krótka charakterystyka owej ziemi, którą zamieszkujemy, wyczerpuje w zdumiewająco trafny sposób istotę dzisiejszej rzeczywistości. To tutaj postawy schlebające potrzebom „rozkoszy ciała”, a także deklaracje o potrzebie wstrzemięźliwości, ograniczeniu, ascezie stają się całkowicie równoprawne, istniejące obok siebie, będąc tym samym powodem wielu napięć i konfliktów.

Synonimem dewiacji świata, w jakim przyszło nam żyć, jest według Borgesa, okrutna przepowiednia — oto terazniejszość funduje nam cierpienia w obrębie jednego ciała, po śmierci cierpieć będziemy w niezliczonych ciałach naraz. Wizja wielokrotności potwornych męczarni i udręk po opuszczeniu ziemskiego padołu wybrzmiewa tutaj wyjątkowo przerażająco. Decyzje Kierkegaarda w kontekście opowiadania Borgesa zjawiają się w przestrzeni świata na przekór wszystkiemu, pomimo wszystko — pomimo także tego, iż po śmierci cierpieć będziemy wielokrotnie, w niezliczonych ciałach.

Czy w przestrzeniach aktualnej tzw. działalności artystycznej jesteśmy w stanie określić i wyzwolić ten rodzaj determinacji zawierzenia, konsekwencji w realizacji swej drogi życiowej oraz kreacyjnej?

Czesław Miłosz w *Świadectwie poezji* wskazuje na owych samotnych, zbuntowanych artystów, broniących ostatniego bastionu — fortecy malarstwa, konstruujących niejako własną, niezależną rzeczywistość, swój niezależny autonomiczny świat — podległy sobie tylko właściwym normom, zasadom, rygorom, określający nowe, nieodkryte do tej pory ścieżki artykulacji artystycznej.

Przełom XIX i XX wieku to czas burzliwych zmian i radykalnych przewartościowań w sztuce, kiedy dominująca rola wewnętrznego głosu, nakazu, staje się znaczącym drogowskazem, najistotniejszym punktem odniesienia w realizacji autorskich zamierzeń twórczych. Najbardziej wyrazistą postacią, która wpisuje się w ten model działania kreacyjnego, jest artysta przełomu wieków XIX i XX — Paul Cezanne. O dziwo! — podobnie jak w przypadku Kierkegaarda — majątny ojciec



zapewnił mu stały dopływ gotówki, umożliwiając pełne poświęcenie się pracy twórczej, eliminując tym samym uciążliwość zabiegania o utrzymanie. I mimo że za życia Cezanne nie doświadczył należnego mu uznania, a wydana w 1886 roku powieść Émile'a Zoli *Arcydzieło*, przedstawiająca postać malarza nieudacznika, pozbawionego mocy twórczej, jednoznacznie wskazywała na postać Cezanne'a, to zachwyty modernistów z początków XX wieku kreujący go na twórcę przełomu w sztuce XX wieku przyniósł artyście sławę. Cezanne nazywany przez Henriego Matisse'a „ojcem wszystkich malarzy” to artysta tragicznie wyobcowany, samotny, z niezwykłą determinacją i poświęceniem (pamiętajmy, iż jego sesje malarskie liczyły kilkadziesiąt posiedzeń w przypadku pracy nad martwą naturą czy studium postaci) realizujący swe twórcze zamierzenia, gdzie kolor i światło stały się niemalże ekwiwalentami malarskimi zamkniętymi w architektoniczną dosadność konturu, kształtu, formy. Nie bez powodu Pablo Picasso zachwycając się obrazami Cezanne'a, widział w nim swego protoplastę, ujmującego rzeczywistość w grę geometrycznych dekonstrukcji i przekształceń.

Kiedy w roku 1910 Adolf Loos publikuje swój najgłośniejszy esej zatytułowany *Ornament i zbrodnia*<sup>30</sup>, w którym radykalnie występował przeciwko nadmiarowi dekoracji w architekturze i sztuce, powstaje określona tendencja sugerująca konieczną potrzebę redukcji, a nawet eliminacji ograniczeń w doświadczeniu artystycznym. W owym dążeniu do swoistej ascezy, powściągliwości życiowych i artystycznych wyborów wybrzmiewa jakieś dalekie echo deklaracji filozofa duńskiego, dla którego schlebianie rozkoszom zmysłów jest czymś wysoce niestosownym, a używając określeń Borgesa, staje się wejściem w świat nieuniknionych obrzydliwości, które pomnażając się w swych wielokrotnościach, uzyskują walor nikczemności. Paradoksalne jest to, iż esej Loosa powstał w Wiedniu, gdzie w architekturze w czasach życia autora tryumfy święciły secesja, historyzm, bogactwo i przepych form, kształtów, dekoratywnych motywów biologicznych oraz geometrycznych wzorów. Radykalne poglądy i projekty Loosa budziły wiele protestów i oporów — jeden z wiedeńskich dzienników pisał o pewnym budynku zaprojektowanym przez Loosa, że nowoczesność jemu samejmu nie sprawia zbyt wielkiej przyjemności, bo spogląda ponuro, uka-

zując gładkie oblicze, na którym próżno szukać uśmiechu. Uśmiech bowiem według owych krytyków Loosa to ornament, wielokrotność, powtarzalność, swoista repetycja, pomnażanie — przeciwko czemu tak radykalnie buntował się Borges. Asceza, minimalizm proponowany przez Loosa w architekturze wyjątkowo dobrze korespondowały z tendencją do ograniczenia i redukcji głoszoną przez Le Corbusiera<sup>31</sup>, autora dwóch przełomowych książek *W stronę architektury* oraz *Kiedy katedry były białe...*

Warto wskazać, iż w owym czasie teksty, eseje, dzieła architektoniczne tych twórców odnoszące się nie tylko do architektury, ale także do szeroko rozumianej sztuki, stylu życia, etyki, odpowiedzialności projektantów wobec odbiorców, sugerowały konieczność nakazu powściągliwości, eliminacji, stawiania ograniczeń oraz postrzegania wartości koncentrujących się wokół potrzeby likwidacji nadmiaru, rozpraszającego chaosu wykluczającego spokój i wyciszenie. Taka zdecydowana asceza i czystość postawy wobec rzeczywistości szczególnie ostro wybrzmiewa aktualnie, kiedy ogrom nadmiaru, chaotycznego rozpasania, wielości skomplikowanej mozaiki światopoglądów, deklaracji, sądów, sprzecznych postaw konstruuje trudno uchwytny model rozproszonego świata.

Potrzeba określonej postawy wobec rzeczywistości równie mocno definiowana była w dziele jednego ze znaczących artystów XX wieku — Wasilego Kandinskiego. Kiedy ponad 100 lat temu Kandinsky ukończył swój zbiór rozważań *O duchowości w sztuce*<sup>32</sup>, powstały jako zestaw luźnych notatek pisanych „z nawyku notowania myśli”, wydana w 1911 roku książka stała się jedną z klasycznych wypowiedzi teoretycznych XX wieku. Kolejna książka Kandinskiego *Punkt, linia, płaszczyzna* wydana w 1926 roku jako rodzaj podręcznika dla studentów Bauhausu, stanowiła rodzaj kompendium wykładów. Obie te pozycje zyskały wkrótce status kanonicznych dzieł teoretycznych,

31 LE CORBUSIER: *W stronę architektury*. [Przeł. T. SWOBODA]. Fundacja Centrum Architektury. Warszawa 2012; LE CORBUSIER: *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*. Przeł. T. SWOBODA. Fundacja Centrum Architektury. Warszawa 2013.

32 W. KANDINSKY: *O duchowości w sztuce*. Przeł. S. FIJAŁKOWSKI. „Format” 1995, nr 1/2; W. KANDINSKY: *Punkt, linia, płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. Przeł. S. FIJAŁKOWSKI. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1986.

dotyczących fundamentalnych podstaw sztuki nowoczesnej. Kandinsky tłumaczył, iż prawdziwe dzieło sztuki powstaje niejako „z artysty” w sposób tajemny, zagadkowy, wprost mistyczny. Warto zaznaczyć, iż Kandinsky pisząc *O duchowości w sztuce*, wiele uwagi poświęca procesowi budowy dzieła malarskiego, zastanawia się nad zawilgościami języka form i kolorów, podejmuje analizę drogi twórczej, wolności artysty, traktuje o najważniejszych jego powinnościach. Owo spektrum spraw najistotniejszych dla każdej sztuki — dzisiaj niestety często zaniechanych, odsuwanych, pomijanych, wręcz lekceważonych — wydaje się obecnie szczególnie aktualne. I mimo że pytania o sens drogi twórczej, konsekwencje postępowania kreacyjnego, zasady konstrukcji języka artystycznego czy też o powinności i odpowiedzialności twórcy nie do końca wybrzmiewają obecnie jako istotne elementy przestrzeni artystycznej, to rozważania Kandinskiego jako niezwykle bogaty strumień myśli o istocie obrazu, jego sensie, zasadach jego organizacji, działaniu oraz funkcjonowaniu ciągle mogą stanowić znaczącą inspirację dla wielu twórców.

Warto jednocześnie zaznaczyć, iż Kandinskiemu chodziło głównie o przywrócenie malarstwu jego duchowego wymiaru, bez eliminacji tego, co „bardzo ludzkie”, co uzewnętrznia ów egzystencjalny głos artysty. Jedną z istotnych spraw odnoszących się do owego ludzkiego spektrum postrzegania, przeżywania, doznawania była „zasada wewnętrznej konieczności” — niezawodny drogowskaz, prawdziwy przewodnik, odnoszący się do prywatnej, autorskiej sfery twórcy. Owo wyrażanie siebie tylko wtedy ma sens, kiedy odnosi się do tego wszystkiego, co wokół autora. Twórca jako dziecko swej epoki ma wyrażać to, co szczególnie związane z danym czasem. W tym szczególnym napięciu ma dokonywać się proces pokonywania niejako subiektywnego przez obiektywne. Innymi słowy — twórca ma prawo oprzeć się na wewnętrznych fundamentach swojej sztuki, wsłuchując się uważnie w głos danego mu czasu.

Kandinsky podkreślał, iż oczy artysty winny być szeroko otwarte na własne życie wewnętrzne, a jego uszy skierowane w stronę, skąd dochodzi głos wewnętrznej konieczności. Owa ważność oraz istotność czynnika ludzkiego, walor elementu egzystencjalnego twórcy, wybrzmiewa tutaj jako podstawowy składnik rozważań Kandinskiego. Doskonale zdawał on sobie sprawę z tego, że człowiek poprzez swój rozwój duchowy będzie rozumiał znaczenie odnajdywania w sobie

coraz głębszych i rozleglejszych przestrzeni wrażliwości, mądrości, sił sprawczych umożliwiających budowanie harmonii w sobie oraz — co istotne — harmonii ze światem zewnętrznym. Duchowość tak pojmowana dzięki szeroko rozumianej sztuce — twórczości — dążyć będzie do odnajdywania w sobie takich źródeł energii, które radykalnie wspierać i organizować będą potencjał kreacyjny twórcy.

Należy podkreślić, iż owa energia duchowa jako odnajdywanie w sobie przestrzeni kreacyjnej powoduje budowanie w sobie harmonii wewnętrznej, ale także eliminację chaosu i niepokoju w konfrontacji z nieobliczalnym, nieuchwytnym światem zewnętrznym. Obecne wyzwanie stawiane każdemu twórcy winno zawierać apel do owych sił kreacyjnych, aby nie popadać w destrukcyjny chaos, zwątpienie i marazm. Pozytywne konstrukcje wewnętrznej harmonii, o którą tak trudno obecnie, nabierają aktualnie szczególnego znaczenia, kiedy rozbita, roztrzaskana przestrzeń wokół nas prowokuje nieustanny lęk, wzmacnia beznadzieję i bezsens egzystencji ludzkiej wobec ogromu zagrożeń współczesnego świata.

## Stan ducha a rzeczywistość

Mircea Eliade pisał: „Mieć wyobraźnię to znaczy korzystać z bogactwa wewnętrznego, z nieustającego i spontanicznego potoku obrazów, [...] mieć wyobraźnię — to znaczy widzieć świat w jego pełni, gdyż moc i zadanie obrazów polega na tym, aby okazywać to wszystko, co wymyka się konceptualizacji [...]”<sup>33</sup>. Korzystać z potencji wyobraźni to niejako za pomocą odpowiednich figur artystycznej ekspresji uruchamiać odmienne konteksty, zaskakujące skojarzenia, przekraczające banał, potoczność, rutynę i schemat. Owa figura artystycznej ekspresji ma za zadanie naprowadzać na treści niewyraźne, ciemne, posiadające szeroki zakres znaczeń. Staje się ona ekwiwalentem nie do końca świadomych stanów psychicznych, a zarazem zbliża się niejako do wspólnej, uniwersalnej istoty życia. Ten imaginacyjny — odwołujący się do swobody wyobraźni — charakter twórczości dociera w warstwie

33 M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Wyb. M. CZERWIŃSKI. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1970, s. 41.

znaczeniowej do takich sfer treści, które, niewytłumaczalne, posiadają wpisana weń wewnętrzną sprzeczność, swoisty dysonans, konstruujący świat paradoksalnie bliski ludzkiemu doświadczeniu. Owo myślenie za pomocą obrazów i symboli, eksponujące ten charakterystyczny strumień wyobraźni, zbliża się do **mitycznego** sposobu poznawania świata, gdzie konstrukcja rzeczywistości ma tak uniwersalny walor, iż wszystko dzieje się niejako **poza historią**, a wyraźnie zaznaczony podział przestrzeni na bezpieczne centrum i groźne, niebezpieczne zaświaty prowokuje do licznych określeń i konstatacji. To tutaj niezwykle donośnie wybrzmiewają takie pojęcia, wyobrażenia, jak *axis mundi* („oś kosmiczna”, „oś świata”) jako idea środka świata uważanego za stabilny element wszechświata, czy też wertykalny wymiar świata jako fundamentalne przeciwstawienie tego, co „na górze”, temu, co „na dole”. Według dawnych wierzeń *axis mundi* to miejsce szczególne — to tutaj następuje zatrzymanie czasu, dzięki czemu możliwy jest pełny kontakt zarówno z przeszłością, jak i z przyszłością. *Axis mundi* to zarazem podstawowa koncepcja kosmogonii, kreacji kosmosu, od której rozpoczęło się stwarzanie świata. To miejsce, wokół którego nieznaną, groźną, chaotyczną przestrzeń zamieniała się w uporządkowaną, przyjazną rzeczywistość. Zniszczenie, jakakolwiek destrukcja owego świętego miejsca — osi świata — powodowała niewyobrażalną katastrofę, nawrót do chaosu i koniec świata. Ikonograficznymi znakami owego centrum i osi kosmicznej są takie symbole, jak swastyka, sześć- i dwunastoramienna rozeta, czterolistna koniczynka, kwiat lotosu czy labirynt, gdzie punkt środkowy tych znaków stanowi miejsce, przez które przenika oś kosmiczna, punkt o najwyższej religijnej doniosłości.

Inne pojęcie — wyobrażenie: **wertykalny wymiar świata**, przeciwstawienie miejsca „na górze” miejscu „na dole”, obarczone jest ogromem potencjału znaczeniowego. Eliade wskazuje na to, iż to, co na górze (w tym kontekście niebo), jest ostatecznym celem — miejscem spełnienia i szczęśliwości, a z **pełnią istnienia** wiąże się moc sprawcza i życiodajne właściwości osób zamieszkujących ową wertykalną krainę.

W mitologii platońskiej w górze („w niebie”) znajduje się ideał, który jest ostateczną miarą wszystkich rzeczy. Owa platońska **Pleroma** to „**miejsce**” **przebywania idei**, które odzwierciedlają się w świecie dostępnym zmysłom — a więc na ziemi. W mitologii starożytnej Hermes był odpowiedzialny za komunikację między „niebem” i „ziemią”,

podobnie jak byty pośrednie i pośredniczące między ideami a światem zmysłowym — pomiędzy **wiedzą a niewiedzą**.

W symbolice głębi to, co „na zewnątrz”, przeciwstawne jest temu, co „wewnątrz”. Bóstwa głębi (Hades — bóg świata podziemnego, Posejdon — bóg wody, morza, Gaja — bogini ziemi) stają się niejako uosobieniem owych sił sprawczych umiejscowionych w owych wewnętrznych sferach. Jeśli woda lub ziemia stają się symboliką ukrytych możliwości, jako pasywna (żeńska) zasada świata, a niebo i słońce kojarzone zawsze z siłą aktywną (męską), która zstępuje na ziemię i wodę i ją zapładnia, to w symbolice chińskiej yin-yang staje się klasycznym sposobem odzwierciedlenia związku tych sił w postaci wirującego ruchu, wiecznego stawania się.

W koncepcjach filozoficznych czasów chrześcijaństwa, w metafizyce Tomasza z Akwinu dominuje koncepcja Boga, owego centrum, który jest Bytem w pełnym sensie tego znaczenia. W *Sumie teologicznej* (rozważania o świecie) Tomasz z Akwinu<sup>34</sup> wskazuje na rzeczywistość, która jest zrozumiała tylko wtedy, kiedy ukazana jest owa przyczyna wzorcza — usytuowana niejako poza światem.

Wedle badań Eliadego we wszystkich religiach i mitach owo wertrykalnie usytuowane miejsce — niebo — jest sferą przebywania osób doskonałych, pełnych dobroci i świętości, które stanowią dla ludzi ostateczny ideał, wzorzec do naśladowania. Owe bóstwa niebiańskie reprezentują ogrom pozytywnej wartości — dlatego niebo, Pleroma, Olimp, „świat nad-księżycowy” traktowane są jako miejsca przeznaczone dla pierwiastków dobra (ideałów, idei) jako przeciwieństwo świata podziemnego, będącego symbolem negatywnych wartości, gdzie przebywają pierwiastki zła — tam demony, diabły stają się uosobieniem owych negatywnych cech. Miejsce pośrednie między niebem i piekłem to ziemia mająca naturę podwójną: częściowo piekielną, częściowo niebiańską. W tym kontekście, gdy mówimy o wartościach „wyższych” oraz „niższych”, o funkcjach „wysokich” i „niskich”, o kulturze „wysokiej” czy też „niskiej”, ów wertrykalny orzecznik ma sens w pełni aksjologiczny. Pamiętajmy, iż świat podziemny, Hades czy Szeol w Starym Testamencie, to miejsce, w którym dramat zamierającego życia staje się wyraźnym ostrzeżeniem, a wskazanie na przeciwieństwo

34 TOMASZ Z AKWINU: *Suma teologiczna*. T. 5, cz. 2: *Świat widzialny*. Przeł. P. BEŁCH. Veritas. London 1979.

owego koszmarnego terytorium, czyli na niebo, to niejako drogowskaz, gdzie pełnia życia staje się źródłem wiecznej szczęśliwości. Jednym z istotnych symboli wertykalnego pojmowania świata jest owa biblijna wieża Babel — wzniesienie wieży Babel i jej upadek to ogromna przestrzeń wyjątkowych treści, aktualnych w każdym czasie i każdej rzeczywistości.

Malowany przeze mnie cykl malarski „Kosmogonie”, rozpoczęty na początku lat 80. ubiegłego wieku, to wyrazista emanacja obsesyjnych poszukiwań owego mitycznego *axis mundi*, centrum, wokół którego trwa nieustannie dzieło się form, znaków malarskich. Czas, w którym obrazy z tego cyklu powstawały — stan wojenny — wyjątkowo ponury i nieprzyjazny okres, rozpoczynający tak naprawdę moją aktywność artystyczną, wypełniony był dojmującym odczuciem rozbitej, roztrząskanej przestrzeni wokół mnie — a pragnienie owego przyjaznego centrum spokoju i uporządkowania stało się powodem poszukiwania takich ekwiwalentów malarskich, które tłumaczone na język ekspresji artystycznej kojarzone byłyby z oazą świetlistości i intensywności światła i jasności. Pojawiające się wtedy na obrazach pionowe smugi bieli, które w bezkompromisowy sposób przecinały niejako ową sferę malarskiego działania się i aktywności, pozwalały na ujawnienie innego waloru rzeczywistości — miejsca wyciszenia i spokoju. Owe świetliste smugi pełniły tutaj podwójną funkcję — z jednej strony stanowiły znaczący element konstrukcji płaszczyzny malarskiej, wyznaczając podstawowy i niezwykle istotny kierunek kompozycji, a z drugiej — stały się pretekstem do wyartykułowania wielu ważnych treści i znaczeń, bardziej w warstwie symbolu aniżeli opisu dosłowności czy ilustracji. Obrazy z tego cyklu do dzisiaj mają dla mnie ogromne znaczenie — podkreślają, iż waga i rola owego centrum w życiu każdego człowieka stanowi niezbywalny element jego egzystencji, albowiem życie bez poczucia owego centrum staje się źródłem wysoce dotkliwych i nieprzyjaznych uderzeń i zwątpień. Człowiek pozbawiony tego miejsca — osi — pozostaje w doświadczaniu permanentnego chaosu, niepokoju wykluczającego możliwość wejścia w rzeczywistość uporządkowaną, pełną pozytywnych przeżyć.

Obecny czas nieustannych przewartościowań, negacji i istotnych odniesień pełen jest zwątpień i frustracji kojarzonych z tym, co działo się na początku lat 80. XX wieku. Owa niewiara czy też zwątpienie tak dalekie od optymizmu emanującego z powiedzenia Hipokratesa —



„Ars longa, vita brevis” — sytuują doświadczenie artystyczne obecnie bardziej na obrzeżach aktywności ludzkiej aniżeli w centrum, ustępując miejsca ogromowi problemów z zakresu polityki, gospodarki, ekonomii.

Znany jest pogląd w literaturze, iż dla tak wielu ludzi czasu obecnego woda jest żywiołem *par excellence* melancholijnym, pełnym smutku i zwątpienia, jeśli trafnie odczytać intuicje o stanie ducha terażniejszości. Gdyby bowiem chcieć porównać aktualny „stan ducha” z którymś ze znanych nam żywiołów, to skomplikowana współczesność zdecydowanie zesłała w rejony mrocznych wodnych otchłani, gdzie nie dociera żadne światło, a przygnębiający mrok uniemożliwia wszelkie swobodne i bezpieczne poruszanie się. Ta nieprzyjazna wodna otchłań staje się coraz bardziej widocznym miejscem, do którego spychane są wszelkie istotne do tej pory treści, znaczenia, wartości. To tam, w tych mrocznych czeluściach, te istotne punkty odniesienia mają ulec zatraceniu, wycofaniu się w sferę wszechogarniającej **niepamięci**. To tutaj owe ciemne głębinę uzyskują walor symbolu nieświadomych sił, niesprecyzowanych mocy duchowych, tajnych i nieznanymi motywacji, niebezpiecznych wyborów, negatywnych decyzji. Tutaj nic nie rozświetla owego *mare tanebrarum* — morza mroków — a walka o poznanie siebie w tej wodnej przestrzeni jest całkowicie daremna. Ów dojmujący brak światła, dziedzina zła i grzechu, uniemożliwia skutecznie jakiegokolwiek próby spotkania z samym sobą, rozpoznania siebie jako jedynej możliwości wyzwolenia się z chorobliwego bezład, zniechęcającej apatii i bezwoli.

Starożytni wierzyli, że temu, kto nie może wsiąść do łodzi umarłych, los gotuje wieczną udrękę, nieustanne błąkanie się po świecie, a byt nieszczęśnika-tułacza niemogącego zapomnieć o dotychczasowym życiu jawi się tutaj jako okrutny koszmar. Owa niemoc błąkającego się w labiryncie przestrzeni kreacyjnej tzw. współczesnego twórcy, gdzie wszystkie ścieżki i wejścia już dawno zostały skutecznie pozamykane, staje się niezwykle wymowną i trafną metaforą losu artysty czasu terażniejszego. Te przerażające obrazy odpychającej, wodnej otchłani są w istocie całkowitym zaprzeczeniem widoku tryskającego ożywczym strumieniem motywu fontanny z arkadyjskiego ogrodu — jako tego życiodajnego źródła, centrum egzystencji ludzkiej, gdzie dusza otrzymuje nieśmiertelność oraz niezwykle zrównanie z bogami.

Trudno we współczesnym świecie szukać owego ożywczego, trykającego życiodajną energią źródła — miejsca osi świata. Rozbita, rozczłonkowana, sfragmentaryzowana rzeczywistość skutecznie wyeliminowała poczucie istnienia tak znaczącego centrum — środka, a pojmowanie świata jako harmonijnej jedności zostało zastąpione „ziemią jałową”, gdzie zagubienie sensu życia wyrasta niczym mroczna przepowiednia.

Działanie kreacyjne to emanacja wyobraźni, aktywności oraz marzenia, którym towarzyszy nieustanna wiara we własne siły, przekonanie, że nie wszystko w człowieku ulega zniszczeniu. Wręcz przeciwnie — fizyczne unicestwienie wyzwala to, co wieczne, trwałe, niezniszczalne. Wyraża się tutaj tęsknota za nieskończonością — w takim ujęciu aktywność kreacyjnego ducha otwiera głębiny wodne, rozsadza czarne czeluście po to, aby światło mogło tryumfalnie rozświetlić mroki nieprzebytej przestrzeni — to tutaj światło wiedzy i świadomości rozjaśnia labirynty wewnętrznego zagmatwania. W takim kontekście tragizm, ambiwalentność zdarzeń, postaci tak charakterystyczne dla teraźniejszości, gdzie czynnik destrukcji apelujący do niższych warstw psychiki i popędów, owego lucyferycznego wymiaru, w którym „Pan pomieszał mowę mieszkańców całej ziemi. Stamtąd też Pan rozproszył ich po całej powierzchni ziemi [...]”<sup>35</sup>, staje się podstawowym przeżyciem współczesnego świata.

Malarstwo aktualnego czasu to swoista forma użyteczności, czyniąca z tzw. twórcy bezosobowego usługodawcę, schlebiającego — bo jakżeby inaczej — gustom potencjalnych odbiorców-klientów o płytkich gustach i żenująco banalnych upodobaniach. Spadanie w otchłań degenerującej się historii, chaotyczny nieład myśli, chora wyobraźnia, funkcjonowanie jednocześnie wielu sprzecznych, wykluczających się poglądów i postaw to najbardziej dosadny i wyrazisty obraz współczesnego „pomieszenia języków”, w którym coraz trudniejsze są autentyczny dialog i porozumienie. Można zapytać: Cóż znaczy autentyczny dialog, spotkanie dwojga osób w czasach dzisiejszych? Czy w tak skrajnie rozbitej rzeczywistości jest jeszcze miejsce na chwilę koniecznego zatrzymania, swobodnej, niczym nieskrępowanej wymiany myśli,

35 *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Rdz 11, 8—9.*  
Biblia Tysiąclecia — Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu —  
Rdz 11 (deon.pl) (dostęp: 15.02.2021).

poglądów, sądów? Ogromne przyspieszenie zmian i przekształceń we wszystkich sferach życia powoduje, iż coraz trudniej odnaleźć samego siebie, a próby wyszukania odpowiedniego interlokutora, który podjąłby dyskurs merytoryczny, to przedsięwzięcie wysoce ryzykowne.

Dzisiejsza wymiana myśli często sprowadza się do schematycznych porozumień SMS-owych czy też banalnie płytkich deklaracji odnoszących się najczęściej do doraźnej, prozaicznej sfery życia. Ogrom zaplecza kulturowego pozostaje poza zasięgiem doświadczenia intelektualnego, powodując marazm i pływającą aktualną przestrzeń myśli.

Współczesne koncepcje filozoficzne — szczególnie rozważania Emmanuela Lévinasa — można traktować jak aktualną wersję przywrócenia formule dialogu wartości i znaczenia relacji podmiot—podmiot. Owe koncepcje wyraźnie przekraczając podporządkowaną praktycznej użyteczności formułę podmiot—przedmiot, eksponują takie wartości, jak przyjaźń, miłość, sprawiedliwość, odpowiedzialność, zaufanie, stanowią przede wszystkim o odniesieniu do wymiarów etycznych relacji międzyludzkich. Tutaj dyskurs z innymi prowadzony jest w duchu szczerości, szacunku, powagi i zaufania do drugiego człowieka. W filozofii Lévinasa można dostrzec zdecydowany bunt przeciw dominacji obecnej kultury — oto poszanowanie wartości drugiego człowieka umożliwia niejako wyjście z tragedii samotności, wyobcowania, lekceważenia, tak powszechnych w czasach obecnych. Tutaj relacja z innym to rodzaj przebudzenia, świadomość odpowiedzialności za innych. W dziele *Całość i nieskończoność...*<sup>36</sup> spotkanie, dialog mają charakter zbliżenia się do drugiego człowieka, stają się pragnieniem wolności i nieskończoności. Ekspozycja takich cech, jak siła i przemoc, są powodem zdecydowanego sprzeciwu — skłaniają do wycofania się poza obręb egoistycznych pożądań. Lévinas twierdzi, iż sensem pragnienia jest dobro, a nie zysk.

Jednostronne wyrażanie poglądów jako synonim skrajnego indywidualizmu budziło tutaj zrozumiałą niechęć i sprzeciw. Lévinas podkreśla znaczenie tak istotnego obecnie pojęcia, jak pojęcie **nie-obojętności**, wycofanie się ze współczesnej przestrzeni społecznej. Warto zaakcentować, iż Lévinas doceniając wagę dialogu, stawiał go

36 E. LÉVINAS: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Przeł. M. KOWALSKA. Wstęp B. SKARGA. Przekł. przejrzał J. MIGASIŃSKI. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa 2002.

jednak na drugim planie w stosunku do diakonii — jako formy postęgi, z jej wskazaniem.

Istotną cechą dialogu w rozważaniach Lévinasa jest **jego brak celu** — dialog tak rozumiany nie doprowadza do jakiegoś wniosku — staje się emanacją samego życia, stanowi jego istotę. Ludzka osobowość, zdaniem filozofa, wymyka się jakimkolwiek próbom obiektywizacji — nie można traktować jej jak traktujemy przedmioty. Tutaj owa „twarz” staje się czymś zdecydowanie poza zasięgiem wzroku, nie sposób jej pojąć **jako całości**. Wykraczanie poza siebie, bunt przeciwko samolubnemu byciu zdomowionym w świecie, który stoi po przeciwnej stronie woli życia, wprowadza element nieokreśloności, nieskończoności. Mówienie, wyrażanie pojawia się tutaj jako niezbywalny substytut obecności — wskazujący zarazem na potrzebę odpowiedzi.

Wszzechogarniający konsumpcjonizm, czynienie z człowieka mało istotnego elementu w przyspieszającej coraz bardziej machinie konkurencji i bezrefleksyjnego eksplorowania natury powoduje permanentny lęk i stan zagrożenia. Znane powiedzenie Sartre’a, że absurdem jest, żeśmy się urodzili, absurdem, że umrzemy, wskazuje na to, iż człowieka otacza nicość, nie ma niczego, na czym moglibyśmy polegać, na czym możemy się oprzeć. Heidegger nie pozostawiając złudzeń, mówił, że śmierć nie jest przejściem do innego istnienia, lecz absolutnym końcem istnienia.

Współczesna refleksja podając w wątpliwość tzw. wyjątkową pozycję oraz rolę człowieka w świecie, neguje jego istnienie jako emanacji natury metafizycznej. Obecne bankructwo duchowe eksponuje problem nieobecności Boga. Pamiętajmy, iż na początku XX wieku Nietzsche ogłosił tryumfalnie „śmierć Boga” i narodziny nowego typu człowieka („nadczłowieka”), który nie kieruje się w swym istnieniu ani religią, ani opartą na religii etyką. Ta deklaracja oznacza zarazem znacznie więcej niż zwyczajowy ateizm — wskazuje bowiem na upadek dotychczasowego świata wartości, wartości ugruntowanych w świecie pozazmysłowym. Tragizm współczesnego człowieka polega właśnie na tym, iż pozbawiony odtąd oparcia w religiach i w etycznych systemach wartości, oprzeć się musi na samym sobie.

Zapoczątkowany przez Kirkegaarda nowy prąd nazwany później egzystencjalizmem, rozwijany w XX-wiecznej refleksji Heideggera oraz Sartre’a, wynika z założenia, iż indywidualne losy jednostki ludzkiej, wolnej i odpowiedzialnej, wywołujące bezgraniczne poczu-

cie lęku i beznadziejności istnienia, stają się obecnie odzwierciedleniem nieustannych zmian, sprzeczności — wskazują, iż istnienie ludzkie nie może być zamknięte w żadnych uniwersaliach, bo z natury swej samo w sobie podlega niekończącym się przeobrażeniom, metamorfozom.

Współczesny świat znacznie częściej dostarcza podstaw do ciągłego przeżywania odczucia trwogi, samotności, lęku, kruchości ludzkiego życia aniżeli skłania do akceptacji swego istnienia. Niegdyśjsze koncepcje, w myśl których traktowano człowieka jako twórcę swej istoty, losu, kultury, wartości i tożsamości, błędną decyzją wobec nachalnej perspektywy globalizacji, w której nasza prywatność i wolność konfrontowane są z nakazem porzucenia czegoś istotnego, z czym się w pełni utożsamiamy, co stanowi rodzaj naszej identyfikacji. Nasza unikatowość osobnicza wyraźnie „marnieje”, aby użyć określenia Herberta — a w owym „czasie marnym” wszystko zdaje się pospolite, niskie, bezosobowe. Nasze przyporządkowanie wymogom rynku uświadamia naszą **nie-pełnię**, która tylko w części staje się realizacją naszych potencjalnych możliwości. I nie chodzi tutaj o pośpiech, szybkość, gwałtowność, uporczywe domaganie się „bycia sobą”, egoistyczne realizacje naszego domniemanego „ja”.

W twórczości artystycznej ów stan kojarzony jest bardziej z potrzebą skupienia, koncentracji, z zagęszczeniem możliwości bycia w świecie, wyartykułowania potencjału wyobraźni, potrzeby komunikowania się z ludźmi, chęci przekazania istotnych, ważnych treści i znaczeń. Można w tym świecie artystycznej kreacji poczuć intensywność pustego, niezamalowanego jeszcze płótna malarskiego, zapraszającego do aktu twórczego. W takim kontekście wyobraźnia nieustannie podpowiada obrazy ekstremalnie eksponujące wymiar egzystencjalny — podsyła niejako wprost ludzkie obsesje, lęki, frustracje, ponieważ wysłuchiwany jest głos świata, tego wszystkiego, co dzieje się wokół — co uświadamia kruchość, tymczasowość wszystkiego.

Świadomość ważności każdego dnia, potrzeba wyzwolenia się od zagarniającego coraz nachalniej nasz stan ducha wszechobecnego banału, schematu prozaicznej codzienności, wyzwala paradoksalnie różnorodność i bogactwo potencjału sił twórczych. W sztuce pozostaje jedynie intensywność uświadamiająca małość i ograniczoność naszego bycia w świecie — to niejako odmowa uładowanego, bezpiecznego uczestnictwa.

Tomasz Mann twierdził, iż rzetelny, zdrowy, przyzwoity człowiek w ogóle nie pisze, nie gra na scenie, nie komponuje, nie maluje obrazów... Wskazuje zarazem, iż twórczości artystycznej towarzyszy spektrum określonych cech charakteru człowieka, czyniących z niego potencjalnego twórcę, kreatora. Brzmi to obecnie nader ryzykownie, ponieważ preferowana jest aktualnie skuteczność, twarde stąpanie „po ziemi”, zaradność, gotowość, dyspozycyjność, podejmowanie sprawdzonych natychmiast decyzji i wyborów.

Według Gustawa Flauberta dzieje ludzkości dzieliły się na trzy fazy — pogaństwo, chrześcijaństwo, chamstwo. W 1876 roku Flaubert w liście do George Sand pisał, aby artyści widzieli w dziele sztuki jedynie precyzję połączeń i rzadkość elementów<sup>37</sup>.

Franz Kafka stwierdzał w *Dzienniku*<sup>38</sup>, iż szczęścia mógłby zaznać tylko wówczas, gdy udałoby mu się podnieść świat na wyżyny czystości, prawdy, niezmienności... Owa chęć uwolnienia świata od ciężaru przemijania, zakłamania, fałszu i zła w obecnej roztrzaskanej rzeczywistości wydaje się głosem tak osobnym, tak nierealnym, iż przygniatające odczucie owej „ziemi jałowej” — na której pozbawienie owego centrum powoduje dojmujące uczucie zagubienia sensu życia — staje się obecnie dominującym stanem ducha czasu zwątpienia i trwogi. Można tutaj zapytać o to, gdzie się podział ów bezcielesny mieszkaniec, wyraziciel kreatywnych pasji i emocji człowieka — jak o duszy mówił Platon — czy też o to, gdzie obecnie jest ta najbardziej wyrazista emanacja — forma aktywności twórczej osoby ludzkiej — kreatywny stan ducha.

Mój ulubiony pisarz, Herman Hesse — fascynacja mojej młodości — pisał, iż współczesny świat pozbawiony radości tworzenia, możliwości wejścia w świat magii, wyobraźni, fantazji, skutecznych prób przekroczenia uciążliwego bagażu dotkliwej prozy i doraźności życia stałby się rzeczywistością tak trudną do zniesienia, iż łatwo zamieniłby się w przestrzeń wyłącznie koszmarnych, zniechęcających doznań i przeżyć<sup>39</sup>. Doraźna, potoczna, banalna, często schematyczna

37 G. FLAUBERT: *Listy*. Wyboru dokonał i przeł. W. ROGOWICZ. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1957.

38 F. KAFKA: *Dziennik 1920*. Przeł. A. SZŁOSAREK. „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 2016, R. 24, [nr] 4.

39 W. HESSE: *W nas i poza nami*. Przeł. E. PTASZYŃSKA-SADOWSKA. „Przedświt”. Warszawa 1993; H. HESSE: *Moja wiara*. Przeł. R. RESZKE. KR. War-

w swych wielokrotnych repetycjach, pełna podobnych odśłon i rutyny codzienność odrzucająca świat magii, wyobraźni, potęgę naszych wewnętrznych przeżyć miałyby charakter demona nakazów, presji, nieustannych konfrontacji, zniechęcających spotkań oraz ocen.

Mojej działalności artystycznej od zawsze towarzyszyła świadomość, iż wyobraźnia sięga dalej niż jakiegokolwiek słowne deklaracje, nazwania, określenia, jednoznaczne sformułowania. Tutaj podstawowy problem artykulacji malarskiej kojarzony z umiejętnością odnajdywania odpowiednich środków malarskich, zdolnych wyrazić bogactwo treści i znaczeń wewnętrznych przeżyć ciągle stanowi dla mnie podstawowe zagadnienie. Kreacja autorskiego języka malarskiego urasta bowiem w moim przypadku do rangi priorytetu twórczego. Czymże byłyby owe złożone, skomplikowane światy umiejscowione głęboko w naszej jaźni, bez możliwości sformułowania klarownego, czytelnego dla innych komunikatu?

Pogłębiona analiza przyczyn, powodów, źródeł określonego charakteru wyobraźni poszerza znacząco samoświadomość autorskiej kreacji, wyostreza koncentrację oraz niezbędną tutaj uważność, wyznacza zdecydowanie obszar predyspozycji twórczych. Ta całkowicie pomijana i lekceważona sfera artystycznej aktywności nabiera tutaj nowego ujęcia — staje się powodem do wielu znaczących przewartościowań i rozstrzygnięć, gdzie destrukcja i obezwładniający nihilizm zderzone są z możliwością pozytywnego spojrzenia na zdolności kreacyjne każdego z nas.

Rozpoczęty w 2019 roku nowy cykl malarski „Axis mundi” stanowi dla mnie swego rodzaju sumę moich dotychczasowych poszukiwań malarskich. Zdecydowanie wyznacza określone miejsce mego zanurzenia się w żywiole malarskim. Obrazy z tego cyklu to świadectwo człowieka podejmującego wiele prób odnajdywania owego mitycznego punktu, od którego możliwa jest twórcza kreacja, rozpoczęcie artystycznych zmagania z żywiołem malarskim.

Praca nad obrazami z tego cyklu to podjęcie znaczącego wyzwania kreacyjnego, w którym dochodzi do głosu synteza wieloletnich rozstrzygnięć decyzyjnych łączących niejako czas odległy z obecnym.



To nieustanne napięcie pomiędzy sferą racjonalnej aktywności i irracjonalną emocjonalnością przybiera postać silnie mobilizującego waloru wielorakich wyborów, planów, decyzji, zamierzeń, rozstrzygnięć. Wykluczenie tej sfery pojmowania świata jako skomplikowanego, wielowymiarowego obszaru możliwości przeżyć, zastanowień od zawsze wymuszało niejako twórczą postawę zakładającą konieczność szczególnej koncentracji, otwartości umysłu, gotowości rozwoju całości predyspozycji twórczych. Obrazy z cyklu „Axis mundi” traktuję jako swój osobisty sprzeciw wobec rzeczywistości pełnej pozorów, zakłamania, manipulacji.

Tutaj cała sfera dychotomicznego myślenia, rozumienia rzeczywistości jako następstwa przeciwieństw, zaprzeczeń, w których takie zestawienia jak: narodziny — śmierć, pojawianie się — znikanie, pojedynczość — wielość, początek — koniec, harmonia — dysonans, określoność — nieokreśloność, wymierność — niewymierność, ład — chaos, materia — duchowość, prawda — fałsz, autentyzm — pozór stają się naczelnym odniesieniem, wyznacznikiem treści oraz sensów.

W obecnej pluralistycznej rzeczywistości coraz trudniej odnaleźć można właściwy kierunek oraz drogowy porządkujący skomplikowaną, złożoną teraźniejszość. Obecnie bowiem wymagana praktyczność i wymierna celowość zawładnęły w pełni całokształtem ludzkich aktywności, eliminując skutecznie wyobraźnię jako podstawowy substytut człowieczej wolności i niezależności. Obrazy z cyklu „Axis mundi” to próba konstrukcji rzeczywistości malarskiej rozświetlonej światłem aktywnej kreacji, pragnienia i tęsknoty przeżycia prawdy i autentyzmu. To wskazanie na możliwość przekroczenia małostkowej aktualnej użyteczności i doraźności. To jednocześnie działanie na przekór wszystkiemu, pomimo wszystko. Waldemar Łysiak w książce *Francuska ścieżka* napisał: „[...] prowokacja estetyczna, nawet w formie drastycznej, nie jest niczym nowym. W roku 1920 w Berlinie, Max Ernst, Johannes Theodor Baargeld, Hans Arp zorganizowali wystawę obrazów i kolaży gorszących i bluźnierczych: u wejścia dziewczynka w stroju do komunii deklamowała nieprzyzwoite wiersze, a na środku Sali stała drewniana rzeźba, wyposażona w siekierę i opatrzona prośbą do widza, by zniszczył dzieło [...]”<sup>40</sup>.

Twierdę, iż co jakiś czas odgrzewa się ów „prowokacyjny wygląd”, nazywając to znaczącą nowością, podczas gdy większość owych „nowatorów” nie potrafi prawidłowo narysować konia — lecz za to każdy z nich w sposób porywający i błyskotliwy umie deklorować i pokrętnie uzasadniać swą tzw. twórczość. Dziwne wydaje się to, iż tłum poruszony takimi oto „obrazoburczymi dziełami”, nie zdaje sobie sprawy z tego, że daje się nabierać na wyeksploatowane do granic możliwości popłuczyny, uważane za swoistą „nonkonformistyczną prowokację” czy też „twórczość kontestacyjną”. Żałosne jest to, że w obecnej tzw. przestrzeni kreacyjnej takich „artystycznych nowości” jest coraz więcej — wystarczy zobaczyć aktualne „wydarzenia” w galeriach sztuki, teatrach itd. Krytyk sztuki Gotfryd Sello twierdził, iż współczesne galerie sztuki pełne są przedmiotów, które określa się mianem dzieł sztuki jedynie dlatego, że znajdują się one właśnie w tych zacnych przestrzeniach, a nie gdzie indziej. Tego typu działania w obrębie kreacji artystycznej wydają się aż nadto karykaturą, wypaczeniem czy też zwykłą patologią sztuki, wykrzywając sensy i znaczenia przynależne do sfery ważkiej twórczości.

Czymże są więc siła oraz autentyzm twórczego postępowania — kim w końcu jest tzw. artysta, jakie cele towarzyszą kreacyjnym wyborom, decyzjom, postanowieniom, rozstrzygnięciom, planom itd.? Dla mnie obrazy z cyklu „Axis mundi” to poszukiwanie owego szczególnego miejsca, głęboko zakodowanego w tajemnych rewirach jaźni, wyobraźni, które staje się praprzyczyną, prapoczątkiem wszystkich znaczących decyzji, postanowień, rozstrzygnięć kreacyjnych. Ten istotny punkt, odnoszący się do sfery wewnętrznych przeżyć, urasta tutaj do zagadnienia, wokół którego koncentrowana jest szczególna, obsesyjna uważność, stany skupienia i pogłębionych refleksji. Swoista obsesyjność idei „Axis mundi” zagarniająca to wszystko, co dzieje się obecnie, ale także wnikająca w odległy czas dzieciństwa, młodości, to dla mnie przede wszystkim rzeczywistość duchowa, wymykająca się prostym, jednoznacznym deklaracjom i analizom, inicjująca całe bogactwo autentyzmu, prawdy poruszeń wewnętrznych.

Osadzenie istoty ludzkiej w obciążającym obszarze doraźnej wymierności — tak charakterystyczne dla czasów obecnych — nie wyklucza zdolności i predyspozycji człowieka do pokonywania prozaicznej doczesności oraz wchodzenia w świat ducha i transcendencji. Ów znaczący, uniwersalny trójpodział — sfera dolna, środkowa

oraz górna — to magiczna liczba „3”. Świadomość bezgranicznego osadzenia człowieka w części środkowej od zawsze prowokowała do bogactwa interpretacyjnych możliwości, dotyczących roli, znaczenia, miejsca człowieka w świecie, w którym napięcie pomiędzy dojmującym ograniczeniem i świadomością nieskończoności odkrywa wprost duchową naturę świata.

Warto zaznaczyć, iż od niepamiętnych czasów przypisywano pewien obszar ludzkiej rzeczywistości, jaki dany był człowiekowi, sferze duchowej, świętej, magicznej. Ale pamiętajmy, iż tym obszarem stanowiącym sferę *sacrum* był — co obecnie wydaje się niepojęte — sam człowiek. Deprawacja osoby ludzkiej w czasach nam najbliższych jest tak dojmująca, iż refleksja o dawnym wnoszeniu człowieka do sfery duchowej staje się teraz absurdem.

Znany jest aforyzm Oscara Wilde’a, który wyjątkowo lakonicznie, acz niezwykle trafnie oddając sensy egzystencji współczesnego człowieka, pisał, że życie ludzkie to wyjątkowo niemiły kwadrans, choć co prawda zdarzają się od czasu do czasu wyjątkowe, wyborne chwile. Podkreślał tym samym dojmującą nędzę naszego umiejscowienia w świecie, rozświetloną nielicznymi momentami, radosnymi uniesieniami. Stoicy mówili dawno temu o obracaniu się wszystkiego w ogień jako o powszechnym pożarze, przez który każda rzecz, jako że od ognia pochodzi, do ognia powraca. Eco w książce *Na ramionach olbrzymów...* pisze: „Myśl o obracaniu się w ogień sama w sobie nie obejmuje bynajmniej sugestii, że oczyszczanie przez ogień może nastąpić z woli i za sprawą człowieka [...]”<sup>41</sup>. Niemniej jednak w tym miejscu można przytoczyć ryzykowną metaforę, iż tym ogniem obracającym w niebyt doraźną rzeczywistość jest właśnie **żywiol malarstwa**. To dzięki możliwości poddania się oczyszczającemu głosowi kreacji artystycznej cała uciążliwość owego niemiłego kwadransa życia (o którym pisał Wilde) zostaje zamieniona, przemieniona w odradzające się co jakiś czas wyborne chwile życia.

41 U. Eco: *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Minalesiana w latach 2001—2015*. Przeł. K. ŻABOKLIKI. Wydawnictwo Noir Sur Blanc. Warszawa 2019, s. 175.

## Sztuka a warsztat

„Poezja jest najmniej techniczną ze sztuk, bierze się nie z warsztatu, nie z teorii, nie z nauki (choć, dodajmy, wykształcenie nikomu nie zaszkodzi, nawet poecie), tylko z niedającego się przewidzieć ani zaplanować poruszenia serca i umysłu [...]”<sup>42</sup>. To zdanie poety stanowiące zarazem niezwykle trafną diagnozę dotyczącą samej istoty działania artystycznego, wskazuje wprost na coś, co stopniowo i konsekwentnie zostało wyrugowane z przestrzeni tzw. działań kreatywnych. Współczesna bowiem przestrzeń twórcza odnosząca się do takich zjawisk, jak malarstwo, grafika, rzeźba, literatura, wyraźnie traci ów emocjonalny aspekt działania — coraz bardziej właśnie liczą się warsztat, zaplecze techniczne, wyposażenie w skomplikowane instrumentarium, konieczne, aby coś „znaczącego” powstało, aby „czymś” widza, oglądającego, czytającego poruszyć, zaintryguować.

Dominujące aktualnie w tzw. przestrzeni wirtualnej kreacje z wykorzystaniem skomplikowanej technologii informatycznej odrębnych światów, mających imitować światy rzeczywiste lub sugerujące nowe poprzez multimedialne konstrukcje, są efektem pracy wielu specjalistów z różnych dziedzin — oto nowe obrazy postaci, przedmiotów, obiektów, różnego rodzaju konkretów, sytuacji, zdarzeń, okoliczności, to najczęściej efekt zbiorowego wysiłku dziesiątków grafików, malarzy, rzeźbiarzy, animatorów, filmowców itd. To tutaj w tzw. przestrzeni wirtualnej (gry komputerowe) może przypadkowy użytkownik dowolnie się poruszać, zagospodarowując, aranżując, wypełniając ową przestrzeń swymi decyzjami, wyborami — powstający obszar w tzw. 3D, który najczęściej nie ma odpowiedników w świecie realnym, kreuje fikcyjną, nierealną rzeczywistość, świat równoległy, jakby prawdziwy, lecz w istocie pozbawiony tego, co zdarza się w obiektywnym świecie, w którym przyszło nam żyć i działać.

Ta wykreowana, sztuczna, fikcyjna rzeczywistość będąca ułudą, atrakcyjną namiastką tego, czego na co dzień doświadczamy w realnym świecie, dzięki swojej baśniowej fantazyjności ma często zniewalający urok, swoistą magię zapraszającą do wejścia w ową wyimaginowaną wirtualną rzeczywistość.

Warto zwrócić uwagę na to, iż wirtualne środowisko nie ma fizycznych wymiarów — cechą tej przestrzeni jest jej płynność, nieograniczoność — powstaje ona w każdym momencie, gdy logują się na nią czy też wylogowują z niej nowe osoby; powstają nieustannie nowe relacje, następuje ciągła, dynamiczna wymiana informacji, wiedzy, wiadomości itd. Tutaj bowiem samodzielność działania, tak jak ma to miejsce w tradycyjnych formach wyrazu (np. w malarstwie, grafice warsztatowej, rysunku itd.), stanowi znaczący problem. Podstawowa cecha działania — interakcyjność — staje się tutaj zagadnieniem nadrzędnym.

O ile w kreacji artystycznej obejmującej ważne i znaczące do tej pory dziedziny, jak malarstwo, sfera podmiotowości autora, określająca wprost jego człowieczeństwo — a więc to wszystko, co dotyczy charakteru jego doznań, myśli, przeżyć, refleksji, poruszeń, co wreszcie definiuje jego walor prywatności w kontekście tak znaczących treści, jak narodziny, śmierć, przemijanie, rozpad, destrukcja, staje się czymś podstawowym, ważnym, istotnym, bez czego owo działanie traci sens, o tyle w przestrzeni wirtualnej ów autor jest całkowicie zakryty, nieoczywisty. Problem w istocie dotyczy nadrzędnego paradoksu określającego cechy tej rzeczywistości — choć dysponujemy obecnie określoną wiedzą na temat przestrzeni wirtualnej, to nie wiemy do końca, na czym istota owej wirtualnej przestrzeni polega — jakie są relacje pomiędzy światami realnymi a światami wirtualnymi. Związki te wymykają się nieustannie precyzyjnym określeniom i definicjom, zaznaczając ogromną różnorodność oraz złożoność statusu owej cyfrowej przestrzeni. To właśnie w tej przestrzeni owe miejsca i światy jako sztuczne prototypy prawdziwych miejsc i światów, uświadamiają coraz bardziej, iż nawet najdoskonalsza technologia nie zaspokoi w pełni ludzkich potrzeb, a użytkownicy zawsze będą odczuwać różnicę pomiędzy rzeczywistością a jej sztucznie wygenerowanymi kopiami. Należy jednocześnie pamiętać, iż te wyjątkowo wiarygodne symulacje w rezultacie częstego ich powtarzania i doświadczania prowadzić mogą do utraty poczucia rzeczywistości.

Pytanie, czy jesteśmy w końcu człowiekiem czy maszyną, dziś już nie istnieje — realnie i subiektywnie bowiem jestem człowiekiem, ale wirtualnie i z praktycznego punktu widzenia jestem maszyną. To właśnie w tym stwierdzeniu zawarte są podstawowe różnice, określające specyfikę takich dziedzin, jak choćby malarstwo i przestrzeń

wirtualna. W tym kontekście próby przybliżenia tego, czym w istocie jest malarstwo, wydają się przedsięwzięciem nader trudnym. Malarstwo bowiem zagarnia tak szeroki wachlarz zagadnień i problemów odnoszących się wprost do samej istoty ludzkiej egzystencji, iż nie sposób wskazać jednoznacznie na wyraźną hierarchię cech immanentnie przypisanych tej dziedzinie ludzkiej aktywności. Malarstwo może stanowić podstawową formę autentycznego spotkania z samym sobą (twórcy z jego światem) — z wielością jego przeżyć, zastanowień, pamięci itd. Malarstwo może być traktowane jako swoiste laboratorium działania i postępowania kreacyjnego, gdzie wielość poszukiwań trafnych decyzji oraz znaczących wyborów skutkuje ujawnieniem się wielu istotnych treści i znaczeń. Malarstwo, jak każde inne twórcze działanie, może także stanowić pretekst do konstrukcji autorskiego **gmachu wyobraźni**, owego domu wewnętrznego — tak koniecznego w każdym procesie kreacyjnym.

Malarstwo w ten sposób rozumiane to wyraźny sprzeciw wobec świata marazmu, bylejakości, pozorów, manipulacji, wskazujące na to, iż człowiek to istota pełna możliwości, dyspozycji twórczych, które należy odpowiednio uruchomić, nadając im określony kierunek. Malarstwo to także wyjątkowa możliwość pracy nad sobą, związana z rozwojem duchowym, emocjonalnym, intelektualnym, dostarczająca wielości interesujących bodźców, poruszeń, fascynacji, pretekstów do kreatywnych, eliminujących rutynę i schemat działań. Malarstwo to wreszcie znacząca manifestacja tożsamości autora, tak istotna w czasach pustki, nijakości, bezosobowego wymiaru, to akcentowanie znaczenia osobistych predyspozycji twórczych, prywatnego potencjału kreacyjnego. Malarstwo to także możliwość ekspozycji szczególnych stanów koncentracji, umożliwiających zaistnienie głęboko schowanych tzw. pejzaży wewnętrznych, w których zakodowana jest sfera jaźni, podświadomości, nie do końca zrjonalizowanych obrazów pamięci, wspomnień, odległych sytuacji i zdarzeń.

W tym kontekście malarstwo pełni istotną funkcję dokumentowania, materializowania i wizualnego unaoczniania osobistych, głęboko egzystencjalnych doświadczeń i przeżyć. Malarstwo w swej strategii to również obszar stawiania sobie określonych wymogów, określeń, celów, ograniczeń, projekcji; gotowość na przyjęcie rozwiązań oraz rozstrzygnięć daleko wykraczających poza dotychczasowe rozpoznania i wybory. To tutaj wyraźnie wybrzmiewa owa kreatywna cecha

doświadczenia malarskiego jako możliwość powoływania do zaistnienia rzeczywistości wyobraźalnych, mogących potencjalnie zaistnieć.

Pamiętajmy, iż malarstwo to także próba pokonywania spektrum ograniczeń fizycznych na korzyść ekspozycji możliwości duchowych, dystansujących się wobec ubóstwa naszej egzystencji. To tutaj w pełni określa się owa fundamentalna cecha aktywności malarskiej — forma dokumentacji śladu człowieka, zapisu jego istnienia, wobec tak nieuchwytniej i zmiennej rzeczywistości zewnętrznej.

Owe przytoczone cechy malarstwa akcentujące przede wszystkim rolę i znaczenie własnej podmiotowości autora, wyrażające zarazem odwagę wyjścia naprzeciw drugiemu człowiekowi — stanięcie niejako „twarzą w twarz” z drugim człowiekiem, zdecydowanie odróżniają twórcę tej dziedziny od kreatora tzw. wirtualnej przestrzeni, schowanego za niby-światami, niby-rzeczywistością, przyjmującego funkcję sprawnego rzemieślnika, tworzącego owe fikcyjne światy.

Miejmy świadomość, iż malarstwo to przede wszystkim forma dokumentacji gestu, charakterystycznego ruchu ręki malarza-autora, stanowiąca najbardziej bezpośrednią formę zapisu jego przestrzeni mentalnej, duchowej, emocjonalnej. Mówiąc inaczej, ów człowieczy gest to niejako emanacja istoty człowieka wewnątrz, w głębi tego, co ludzkie i właściwe tylko człowiekowi. Uprzymnienie sobie tego oznacza wolność człowieka, która w każdym innym totalnym uzależnieniu jego bytu gubi się, a zostaje całkowicie odzyskana w tej właśnie jednej totalnej zależności. Wszystkie zależności od świata i biologiczne procesy rozwojowe dotyczą jakby materii człowieka, a nie jego samego. Każda wiedza o człowieku, gdy absolutyzuje samą siebie i uznaje za wiedzę o całości człowieka, sprawia, że jego wolność znika. Nauka ukazuje nam wprawdzie godne uwagi i zaskakujące sprawy w człowieku, ale im staje się jaśniejsza, tym bardziej świadoma jest tego, że nigdy nie uczyni człowieka jako całości przedmiotem swych badań. Człowiek jest zawsze czymś więcej niż tym, co o sobie wie. Odnosi się to zarówno do człowieka jako takiego, jak i do każdej jednostki. Nigdy nie możemy dokonać bilansu ani uznać, że wiemy, czym jest człowiek w ogóle lub czym jest jakaś jednostka.

Świat okazuje się niezgłębialny, ale człowiek odnajduje w sobie coś, czego nie znajdzie nigdzie w świecie, coś niedającego się poznać ani dowieść, coś, co nigdy nie staje się przedmiotem, co wymyka się wszelkiej empirycznej nauce: wolność i to, co się z nią wiąże.



W tym kontekście badania niemieckiego historyka sztuki Aby'ego Warburga analizującego, czym jest gest — najbardziej bezpośredni ludzki wyraz dokumentacji ruchu ręki czy też ciała człowieka, rozumiany jako ekwiwalent procesu osławiania lęków, obsesji, przeżyć, bogactwa stanów emocji — stają się tutaj niezwykle istotnym przyczynkiem dotyczącym analizy procesu twórczego. Sięganie przez niemieckiego badacza do samego źródła mechanizmów powstawania sztuki — właśnie do owego nośnika określonych przeżyć i uczuć, jakim jest gest ludzki — wydaje się obecnie szczególnie istotne. Ów człowieczy gest — bezpośrednia autoekspresja czy też autoartykulacja, zderzona ze świadomością zaplecza kulturowego, a także notacja ruchu ręki, śladu pozostawionego w poruszeniach, szczególnej aktywności przeżyć, emocji rozumianego jako emanacja szczególnego ładunku psychicznej energii — może stanowić niejako walor pierwotnego przeżycia. Według Warburga człowiek pierwotny — emocjonalnie odbierający niezrozumiały świat zewnętrzny — uruchamiał „orientacyjne” mechanizmy obronne poprzez „fobiczny odruch”, ten zaś zapisywał się w pamięci jako obraz<sup>43</sup>.

Rytualne gesty naśladowujące przyrodę i poprzez to racjonalizujące przyczyny zjawisk — odbijały się jako obrazy, dynamogramy, wizualne inskrypcje pamięci. Tak więc według Warburga obraz stanowił niejako przejście od archaicznego odruchu, mimetycznych odruchów, odwzorowujących zjawiska przyrody, ku zdystansowaniu się w myśleniu dyskursywnym. Obraz ten mający zdolność przetrwania w pamięci stawał się niejako zapisem pierwotnej — źródłowej energii, a najbardziej kreatywny i energetyczny jest oczywiście w czasie, gdy jest bezpośrednio ustanawiany. W okresie, gdy umysłowość ludzi (umysłowość epoki) znajduje się w podobnym stanie „wysokiego napięcia”, owe pełne znaczącego gestu obrazy znowu mogą ożywać, przekazując swą istotną energię.

Paradoksem współczesności jest to, iż obecna racjonalna rzeczywistość całkowicie stłumiła gest, traktując go jako działanie naturalne, a więc zgoła prymitywne. Kontrolowane emocje, ograniczenie gestykulacji stało się wyrazem ucywilizowania i wysokiej kultury osobistej.

43 A. WARBURG: *Atlas obrazów Mnemosyne*. Przeł. P. BROŻYŃSKI, M. JĘDRZEJCZYK. Narodowe Centrum Kultury. Warszawa — Fundacja Splot. Kraków 2016.

Ta magma ludzka ciągle towarzyszy nam, poruszając się ulicami miast, przemieszczając się środkami lokomocji — tutaj ów nieszablonowy odruch, naturalny gest mógłby być odebrany jako nad wyraz niebezpieczny ekwiwalent zagrożenia, wywołujący natychmiastowe pobudzenie czy panikę. Paradoksalne jest to, iż w całej obecnie historii sztuki artykułowane jest nader mocno wołanie — krzyk o uwolnienie wyobraźni, przywrócenie **ruchu wyobrażeniom** — tylko że gesty człowieka „ucywilizowanego” już takiej mocy i siły nie posiadają. Obecnie bowiem gest trącający swą pierwotną mocą, precyzyjnie wystudiowany, obliczony na zamierzony efekt sposób zachowania, staje się po prostu wykalkulowanym środkiem manipulacji. Pamiętajmy, iż tradycja awangardowa skierowała uwagę twórców w rejony gestu artystycznego, a nie obrazowania gestu jako takiego, by przywołać malarstwo gestu Jacksona Pollocka czy też gest wyboru prowokatora Marcela Duchampa. Analizy konceptualne gestu skutecznie pozbawiły go siły i mocy działania, zamieniając go w pusty znak.

Warburg uważał, iż gest zawsze wskazuje na konkretną emocję — treść, ale także na jej natężenie, intensywność. Obraz jako szczególna emanacja gestu ludzkiego prowadzi do uporządkowania świata — staje się wyrazem walki z demonami, monstrami, chaosem, z destrukcją. Warburg doskonale wiedział, iż w naturze ludzkiej pamięci leży niezniszczalne przechowywanie obrazów oraz znaczeń z nim związanych.

Sztuka XX wieku przekroczyła wszelkie ramy gatunkowe — poszerzyła pole swych zainteresowań, wykorzystwała nowe media, zatraciła granice pomiędzy kulturą wysoką a niską. Nowoczesność proklamowała całkowitą autonomię sztuki — jej wyzwolenie od mitu oraz symbolu. Według Warburga taka tendencja zawiera w sobie podstawową **sprzeczność-wadę**, człowiek bowiem ciągle przechowuje w sobie cały arsenał obrazów zapisanych w pamięci, a artysta to ten, który ma łagodzić odwieczne sprzeczności tkwiące w naturze ludzkiej. Artysta bowiem to ten, kto nie boi się właśnie poprzez gesty ciała, ręki, wychodzić naprzeciw owym wewnętrznym konfliktom, artykułując możliwość przebywania w sferze człowieczej pamięci, uruchamiając pomost między historią a współczesnością.

Sztuka to powtarzający się, wieczny proces kreacji, próba uchwycenia tego, co przekracza język, schemat działania i komunikacji. Działanie artystyczne w tym kontekście to sfera negacji wobec automatyzmu współczesnej rzeczywistości, w której twórca czyni świat przestrzenią

intencjonalnego kształtowania przez wolność przekraczającą mechaniczną rutynę i schemat. Pamiętajmy, iż kształt każdej informacji modelowany jest zarówno przez nadawcę (twórcę), jak i przez nośnik owej informacji (w tym przypadku obraz malarski). Problem w tym, że obecnie postać owego nadawcy (twórcy) to najczęściej figura nijaka, niczym się niewyróżniająca. Dawniej twórca to był ten, który wybijał się odpowiednimi — wysoce ponadprzeciętnymi — cechami intelektu i serca.

Rzeczywistość aktualna produkuje sprawnych rzemieślników, zdolnych wykonać każdą pracę na określone zlecenie — zapotrzebowanie. Obecna twórczość wyraża bardziej sytuację człowieka otoczonego przez ogrom nowych technologii i sprawnie z tego bogactwa korzystającego, a błyskawiczny przepływ informacji skutecznie eliminuje tak konieczną w tej dziedzinie oryginalność oraz niepowtarzalność. Człowiek zanurzony w niemożliwym do ogarnięcia przepływie wielokształtnej informacji uodpornił się na znaczące i ważne treści, wpadając w otchłań pustej i nic nieznaczącej papki informacyjnej oraz stając się ofiarą niebezpiecznego braku orientowania się w nowej rzeczywistości. Kiedy wszystko staje się ważne, to nic nie jest w istocie ważne — diagnoza Duchampa wydaje się z dzisiejszej perspektywy nader słuszna. Oto banalnie prozaiczna muszla klozetowa urasta — o zgrozo! — do rangi dzieła sztuki, a manifestacyjne ekscesy wypróżniania się w miejscach publicznych (galeriach sztuki) przez tzw. artystów performerów traktowane są z całą powagą jako ważne wydarzenie artystyczne.

Sam parę lat temu uczestniczyłem w pewnej dyspacie ze znaczącym galernikiem, który w pełni akceptował owe ekscesy, nie widząc w tym niczego zdrożnego. Problem komplikuje się tym bardziej, iż tego typu działalność ze względu na określony artystyczny cel jest w pełni chroniona klauzulą prawa autorskiego. Co prawda, w kategoriach prawnych rozróżnia się tzw. satyrę konkretną, która odnosi się do rzeczywistych zjawisk i zdarzeń współczesnych, odgrywając niejednokrotnie doniosłą — pomimo lekkości formy — rolę społeczną, oraz tzw. satyrę abstrakcyjną, niezwiązaną bezpośrednio z konkretną rzeczywistością, lecz odnoszącą się do bardziej uniwersalnie pojmowanych zjawisk i cech. Owa karykaturalność zarówno tych zjawisk z przestrzeni tzw. artystycznej, jak i próby tłumaczenia faktu ich zaistnienia wydają się aż nadto absurdalne — paradoksem jednak

jest to, iż właśnie ten typ działań obliczony na szok, sensację i wzburzenie odbiorcy zyskuje obecnie liczne grono entuzjastów.

Przedstawiciele awangardy XX wieku wskazywali na to, że świat się zmniejsza, a zwiększa się przestrzeń wiedzy człowieka. Sugerowali jednoznacznie, iż zmieniającemu się dynamicznie światu należy dotrzymać kroku. Futuryści wprowadzili sztukę w przestrzeń publiczną i zamienili ją w performatywny spektakl. Oto obok zmaterializowanego dzieła całość semantyczną wydarzenia artystycznego tworzy teraz sam „artysta” — jego wygląd, strój, głos, zachowanie. Nie bez znaczenia staje się samo miejsce owego wystąpienia oraz sytuacyjny kontekst, w tym rola i funkcje potencjalnych uczestników.

Trzeba zaznaczyć, iż totalność takich wydarzeń, zagarniająca przestrzeń zarówno fizyczną, jak i psychiczną uczestników, stawia biorącym udział w owych przedsięwzięciach niewielkie wymagania intelektualne i duchowe.

Na tle wspomnianych ruchów awangardowych, gdzie formalna złożoność, bogactwo aspektów i problemów twórczych, wielość kontekstów kulturowych stawiająca potencjalnemu odbiorcy wysoko poprzeczkę, obecne działania w tej zglobalizowanej przestrzeni, w której wszyscy ocieramy się o siebie łokciami i depczemy sobie po piętach wydają się żenująco puste i banalne.

## Nihilizm a wyobraźnia

Adam Zagajewski pisze: „Obecność piękna nic nie zmienia w tym nadmiarze zła [...]”<sup>44</sup>, przedstawiając dziwne zderzenia dat wydarzeń skrajnie różnych — wydarzeń wywołujących odmienne sposoby ich przeżywania. Oto 27 stycznia przypada rocznica wyzwolenia obozu Auschwitz, obchodzona jako dzień pamięci o Zagładzie, ale tak się składa, iż również 27 stycznia urodził się jeden z największych kompozytorów, artysta poruszający się ze swobodą we wszystkich rejestrach ludzkich emocji; jego dzieła ewokują zarówno największy smutek, jak i bezgraniczną radość, ale także skrajną rozpacz i zwątpienie (*Requiem*). Autor wskazuje, iż owe niemające z sobą nic wspólnego zderzenia tak

odmiennych okoliczności pod datą 27 stycznia wyznaczają szczególny moment refleksji nad istotą przejawów danej nam rzeczywistości.

Niewyobrażalny kontrast, całkowita odwrotność okoliczności zdarzeń, przejaw oddalonych w czasie, niemających z sobą nic wspólnego sytuacji dziejących się pod ową szczególną datą 27 stycznia może też skłaniać do istotnych zastanowień. Natychmiast przypominają się tutaj słowa francuskiej myślicielki, mistyczki, mediewistki, która stanowczo twierdziła, iż tylko przez ujawnianie się stanów krańcowo różnych rzeczywistości możemy pojąć istotę najgłębszą tego świata. Owe dramatyczne kontrasty, wykluczenia, zaprzeczenia, sprzeczności to najbardziej dosadna i prawdziwa cecha rzeczywistości, w której przyszło nam żyć i działać, a której należy nieustannie stawiać czoło, wychodzić naprzeciw, odważnie i świadomie akceptować ją, przyjmować jako zgoła oczywistość. Podjęcie wyczerpującego trudu wcale nie musi być odczuwane jako coś nieprzyjemnego, bolesnego, zniechęcającego. To właśnie takie pełne pasji działanie staje się czymś, co wprowadza ożywczy wiatr, równowagę pomiędzy człowiekiem a otaczającymi go siłami natury. Warto tutaj przypomnieć postawę Michała Anioła realizującego ogromne zamierzenie twórcze — fresk *Sądu Ostatecznego* w Kaplicy Sykstyńskiej. Praca nad tym dziełem rozpoczęta w roku 1508 trwała prawie 5 lat. Michał Anioł leżąc na rusztowaniach, podejmując trud wielogodzinnego, wyczerpującego projektu malarskiego, udowodniał, do czego zdolny jest tylko jeden człowiek.

Czy patrząc z takiej perspektywy na nasze człowieczeństwo, można stwierdzić, iż człowiek to nihilistyczny twór? Żyjemy bowiem w czasach, w których pojęcie nihilizmu stało się określeniem wszelkich możliwych przejawów kryzysu — wiary, religii, kultury, wartości, światopoglądu, polityki, ekonomii, filozofii, nauki itd. W takim ujęciu nihilizm to nie tylko określenie złożonego i rozległego kryzysu duchowego czasu obecnego, ale także synonim kultury i filozofii czasów nowożytnych, współczesnego relatywizmu uniemożliwiającego całościowe określenie jasnej oraz pełnej prawdy, trwałego gruntu, terenu niepodatnego na zamęt i chaos współczesności. Wedle tej koncepcji nihilistami są nie tylko Nietzsche, Sartre, Sade, ale także Kartezjusz, Kant, Hegel. Jeśli bowiem nihilistycznej pustce, absurdom, relatywizmom świata przeciwstawimy jasność, pewność, oczywistość prawd i wartości, to konsekwencją staje się zakwestionowanie samego

myślenia. Pamiętajmy, iż myślenie wciąż na nowo wraca do owego sokratejskiego „wiem, że nic nie wiem”, problematyzując, kwestionując, negując wszystko, co podlega procesowi myślenia, zaprzeczając temu wszystkiemu, wprowadzając właśnie owo nihilistyczne pojmowanie rzeczywistości. Paradoks dotyczy tego, że myśląc, szukamy jednak pewności i prawdy — a więc tego, co nas buduje, wzmacnia, konstruuje nasze człowiecze zaplecze świadomości, ducha.

Zagarniająca nas otchłań niewiedzy i bezsilności staje się tutaj ogromnym wyzwaniem — nasze wysiłki kierujemy ku temu, aby zastąpić owe mroczne, pozbawione światła otchłanie przestrzeni fascynujących odkryć, pełnych intrygującego poznania i wiedzy. Wiara w to, iż pełnia jest możliwa do osiągnięcia, a bezdenna otchłań nicości zostaje w końcu pokonana, wybrzmiewa tutaj jako zdecydowany sprzeciw wobec ogromu postaw pełnych negacji i zwątpienia.

Tego rodzaju refleksje muszą paść w kontekście tego, czym jest tajemnica, czym jest byt, kim jest człowiek itd. Konieczny namysł nad istotą nihilizmu, pustki, wyczerpania, zwątpienia pozostaje wciąż aktualny, a *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila<sup>45</sup> staje się tutaj istotnym odniesieniem, w którym zanegowanie sensu istnienia, nieustanne wątplenie w całą otaczającą rzeczywistość wybrzmiewa jako surowe ostrzeżenie.

Źródła nihilizmu można doszukiwać się już w starożytności, kiedy to sceptycy twierdzili, iż nie ma żadnej obiektywnej prawdy — a jeśli istnieje, to i tak jest niepoznawalna. Wszakże podstawą rozwoju nowożytnego nihilizmu jest zdanie Pitagorasa, który mawiał, że człowiek stanowi miarę wszystkich rzeczy. Człowiek więc sam staje się twórcą sensu bycia, sensu istnienia w świecie. Pamiętajmy, iż tak radykalne samookreślenie się człowieka w XX wieku przynosi całkowity rozpad prawd, norm, autorytetów, wartości — nihilisci w obecnym rozumieniu to ci, którzy odrzucają ciężar tradycyjnych idei moralnych, estetycznych, religijnych.

W doświadczeniu artystycznym najwyższy rodzaj tworzenia to bezkompromisowa destrukcja, unicestwienie, bunt, sprzeciw itd. Wielce wymowne jest to, iż współczesny twórca, który nie podejmuje wyzwań

45 R. MUSIL: *Człowiek bez właściwości*. Przeł. K. RADZIWIŁŁ, K. TRUCHANOWSKI, J. ZELTZER. Porozumienie Wydawców: Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 2002.

artystycznych w obrębie rozpadu, destrukcji, zaniku, negacji, odrzucenia, transgresji, przekroczenia, skazuje niejako samego siebie na uczestnictwo w tzw. pozorach działania kreacyjnego. Radosny i zadowolony to nierozumiejący skomplikowanej rzeczywistości ignorant, poruszający się jedynie po powierzchni zjawisk, niedouczony błazen niezdolny do pogłębionej refleksji. Artystyczne akty destrukcji, burzenia, kontry, sprzeczny stały się bowiem w aktualnej przestrzeni kreacyjnej czymś tak naturalnym i oczywistym, iż sam sprzeciw wobec tego rodzaju postaw wydaje się mocno podejrzany. Niewiara Nietzschego w świat metafizyczny, w istnienie jakiegoś świata prawdziwego — ponieważ wszystko jest ułudą, fikcją, czymś z natury nieautentycznym — staje się w istocie sensem nihilizmu. W takim destrukcyjnym świecie, pełnym zwątpienia i negacji pojawienie się drugiego Michała Anioła jawi się zgoła jako absurdalna niedorzeczność.

Współczesny ateizm, relatywizm, moralna dowolność, poczucie egzystencjalnego absurdu, historycznego tragizmu, bezwzględne pożądanie nicości — wszystko to stanowi negację Stwórcy i odrzuca takie postawy twórcze w epoce „śmierci Boga”. Śmierć Boga rodząca dojmującą pustkę może paradoksalnie wyzwalać potrzebę tworzenia, realizowanie kreacyjnego trudu właśnie pomimo wszystko, mimo że można zagubić się, zatracić, rozpułnąć w owej pustej, nieprzyjaznej przestrzeni. Należy jednak pamiętać, iż wymaga to potężnej dozy odwagi twórczej, niezakłamanego imperatywu twórczego, odczucia tajemnej siły i mocy aktu twórczego tkwiącej w każdym z nas. Tymczasem kontynuując rozstrzygnięcia zaczerpnięte z refleksji kabalistycznej, należy przypomnieć, iż nawet Bóg wchodzi w układy z zasadą zła. Tak więc czy obecny świat utracił bezpowrotnie prawo do swobody pragnień, marzeń, wolności, szczęścia, skoro przemiana zła w nieszczęście jawi się jako oczywistość, a nadmiar radości i szczęścia nie jest w stanie wyeliminować otchłani zła, jak pisał Adam Zagajewski<sup>46</sup>? Być może owo spotkanie dat obchodzenia pamięci o Zagładzie oraz narodzin Mozarta staje się tutaj swoistym memento, wskazaniem, iż w wielość i różnorodność cech świata wpisane są nieustannie owe nieprzystające do siebie zdarzenia i sytuacje, w których bezgraniczna trwoga, rozpacz i zwątpienie sąsiadują obok zjawisk pełnych radosnych uniesień i zachwyków.



Zbigniew Herbert w książce *Węzeł gordyjski* stawia trafną diagnozę dotyczącą postaw wobec rzeczywistości, pisząc: „Były i są i zapewne będą dwa typy myślicieli; tacy, którzy chwytają świat w potrzasku pojęć, którzy budują misterny model tego, co jest. Świat i zaświaty obracają się w takiej filozofii mądrze i spokojnie, jak kółka zegarka w sytym brzuchu mieszczaucha. Ale też są tacy, którzy niczego nie określają wyraźnie, którzy raczej badają, raczej filozofują, niż budują systemy, którzy starają się chwycić ręką rzeki. To są egzystencjaliści. Nie wiadomo czy to, co ich łączy, nie jest mniej ważne od tego, co ich dzieli [...]”<sup>47</sup>.

Wypowiedź Herberta wskazuje na dwa radykalnie różne odniesienia do otaczającej rzeczywistości — z jednej strony mamy zdecydowane, kategoryczne sądy i deklaracje, z drugiej zaś — przepełnione niepokojem postawy badaczy podejmujących nieustanne próby zbliżania się do wielości różnorodnych odsłon świata. Przenosząc ową refleksję Herberta na grunt działalności artystycznej, można odnaleźć wiele paraleli, podobnych odniesień pomiędzy tak zakreślonymi modelami postępowania twórczego właśnie w sferze rozstrzygnięć artystycznych. To tutaj można bez trudu zauważyć zarówno tych, którzy z właściwą sobie pewnością wykluczającą jakąkolwiek wątpliwość forsują swe często wątpliwej jakości decyzje i zamierzenia kreacyjne, oraz tych, którzy z przypisaną sobie niepewnością skazują niejako samych siebie na wieloletnie trudy przybliżania się do tajemnej, zakrytej prawdy. Ten drugi model postępowania przepełniony jest ogromem niepokojów twórczych, zmagania z nieuchwytnym żywiołem artystycznym, częstym wątpliwym w słuszność podjętych wyborów i decyzji.

Mnie osobiście znacznie bliżej do tego modelu, jaki reprezentuje ten twórca, który nieustannie bada, przybliża się do określonej rzeczywistości, przygląda się jej z wielu różnych perspektyw, usiłuje poprzez kolejne próby określić istotny fragment, znaczącą część ogromu różnorodności i bogactwa otaczającego świata.

Decyzje kreacyjne oraz sformułowania języka artystycznego zawarte w kolejnych cyklach malarskich „Kosmogonie”, „Księga Słońca”, „Głowy”, „Wirtualne ikony”, „Metafizyczny zachód słońca” czy „Kosmiczny motyl” zawierają w sobie wewnętrzną potrzebę spotka-

47 Z. HERBERT: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948—1998*. Wydawnictwo Biblioteka „Więzi”. Warszawa 2008, s. 7.

nia z danymi fragmentami rzeczywistości, ale także możliwie pełną charakterystykę zakreślonego obszaru poszukiwań artystycznych. To tutaj wielość ujęć, powtarzalność, wielokrotność przybliżania się do owego wyznaczonego spektrum zagadnień staje się niejako sposobem umożliwiającym coraz pełniejsze i dogłębne spenetrowanie podjętego wyzwania malarskiego. Towarzyszy temu świadomość, iż całkowita, pełna, jednoznaczna deklaracja artystyczna jest niemożliwa, pozostając poza zasięgiem najbardziej kreatywnych poruszeń oraz inspiracji.

Jednak podejmowane próby niejako na przekór przeciwnościom wyznaczają podstawowy horyzont dotarcia do zakreślonego ambitnie celu, wpisując weń wielość poszukiwań i zmagañ kreacyjnych. Wiara w to, iż konsekwencja oraz zdeterminowana powtarzalność stają się jedynym warunkiem zdobycia określonej wiedzy oraz pogłębionej świadomości, może skutecznie eliminować powierzchowny ogląd świata, redukując odczucie przygnębiającego chaosu i destrukcji.

Warto w tym kontekście przypomnieć zdania wypowiedziane przez Jacques'a Derridę w dziele pt. *Prawda o malarstwie*<sup>48</sup>, gdzie autor mówi, iż należy na nowo, po raz kolejny rozbić dzieło na kawałki, nazwać elementy pominięte, wtopić się nie tylko w obraz, ale także w jego środowisko, kontekst, w którym dzieło powstaje, jak również w otoczenie, w którym jest prezentowane. Zwraca uwagę na to, iż istotne staje się również to, co oddziela, chroni niejako obraz od tzw. tła — podkreśla granicę płótna jako istotne narzędzie malarskiej iluzji.

Derrida akcentuje, iż malarstwo abstrakcyjne, odchodząc od wizerunków rzeczywistych osób, przedmiotów itd., prowokuje formy wymyślone, owe substytuty myśli czy też strumienie myśli, które mają jedynie przypominać, interpretować otaczający świat, otaczającą, nie do końca uchwytną rzeczywistość, nawiązywać do nich.

Cechą obecnego świata jest niemożność wymykająca się jednoznaczny, prostym określeniom, nie ma bowiem uniwersalnego kryterium, które decydowałoby o tym, czy dane zdanie, wypowiedź powinno się traktować jako sensowne czy też pozbawione sensu.

Leonardo da Vinci głosił, iż każda rzecz pochodzi od każdej rzeczy, każda rzecz staje się każdą rzeczą, a w traktacie o żywiołach pragnął uchwycić przyrodę w siatkę ogarniających wszystko nici powiązań.

48 J. DERRIDA: *Prawda o malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Wydawnictwo Słowo/obraz, terytoria. Gdańsk 2003.

Jedną z osobliwości niepokoju Leonarda było to, iż gwałtowne gesty, dramatyczne poruszenia nie istnieją w jego dziele. Można by rzec, iż niepokój, który wychwala i którego linię szanuje, staje się poniekąd niepokojem opanowanym. Czyni to ów niepokój podwójnie niepokojącym. Leonardo — choć sam stanowczo twierdził, że nie należy pragnąć niemożliwego, chcąc zamknąć w obrazach nastroje i uczucia poezji, mądrości, nauki i filozofii — to jednak jego dzieło w pełni zaprzecza tym deklaracjom. Zbigniew Herbert pisał: „Leonardo malarz sięgnął do sztuk wyzwolonych. Ośmielił się żądać zrównania malarstwa z innymi sztukami. Z zapalem tego, kto piętnuje wiekową krzywdę, przeniósł malarstwo nad poezję. Argument był naiwny: oko jako szlachetniejszy zmysł od ucha, a drugi trochę istotniejszy: wyższość obrazu przyrody nad jej opisem, kształtu nad wrażeniem”<sup>49</sup>. Kiedy Herbert oglądał obraz Leonarda *Madonna wśród skał*, przeżył głęboko poruszające odczucie — oto ciemność jaskini, nieprzenikniony mrok napawał go strachem, któremu zarazem towarzyszyło nieokreślone bliżej pragnienie, aby dostrzec w czeluściach coś konkretnego, wyrazistego, namacalnego. Strach i pragnienie stają się bowiem cechą charakterystyczną kreacji Leonarda — owa ciemność, zakryta powłoka niewidzialnego, wyzwała potęgę pragnienia zobaczenia i dotarcia właśnie do ukrytej sfery tajemnej rzeczywistości, czyniąc z twórcy wielkiego uzurpatora poznania niewidzialnego.

Czy w obecnej, rozbitej, przepełnionej nihilizmem rzeczywistości jest jeszcze miejsce na taki ideał artysty-uzurpatora, docieklivego badacza wielorakich przejawów świata, sięgającego do nieoczywistych wymiarów rzeczywistości. Pamiętajmy, iż rzeczywistość przepełniona otchłanią przygnębiającego nihilizmu utrudnia swobodę myśli, blokuje fantazyjny strumień marzeń, wyobraźni i wprowadza destrukcyjny chaos, utrudnia precyzję i jasność określeń oraz sformułowań kreacyjnych. Odczucie zapaści i kryzysu obecnego świata trafnie ujęte w metaforze Gastona Bachelarda, mówiące o przerażającej wodnej otchłani, pozbawionej światła, w którą wpadają wszystkie dotychczasowe istotne wartości, treści oraz znaczenia, staje się w tym kontekście swoistym memento.

## Sens i bezsens w życiu oraz sztuce — dawniej i dziś

Podstawową zdobyczą współczesnego liberalizmu jest wyzwolenie się jednostki z tzw. ciała społecznego. Świadomość tego, iż to nie interes wspólny, lecz osobisty, prywatny interes człowieka, staje się podstawowym odniesieniem egzystencjalnym — wysuwa się radykalnie na plan pierwszy. To zdecydowane pierwszeństwo jednostki nad wspólnotą określa obecnie najważniejsze priorytety, wyznaczające zakres życiowych celów, decyzji, planów, zamierzeń. Paradoksalnie wpływająca także na zagadnienie dotyczące sensu życia — oto, podobnie jak w latach 50. w Europie Zachodniej w środowisku egzystencjalistów, fundamentalny problem sensu życia wraca na nowo, stając się podstawowym wyzwaniem ontologiczno-epistemologicznym, które określa nasze wybory i życiowe decyzje, zakres elementarnych rozpoznań na temat współczesnego świata, jego ogromnej różnorodności, ale także **zmienności i nieoczywistości**.

Dzisiejsze czasy pełne zawirowań, relatywizmów, sprzecznych idei wykazują, iż nawet najbardziej wartościowe życie może okazać się całkowicie bezsensowne, a wspaniałe, pełne wzniosłości ideały mogą być traktowane jako nic nie warte, bez znaczenia. Pamiętajmy, iż w starożytności nikt nie pytał o sens życia, natomiast znaczący stawał się problem tzw. dobrego życia. W antyku idea męstwa wykluczała całkowicie lęk przed śmiercią, traktowany jako głęboko wstydlivy, a otwartość na własną śmierć była synonimem dojrzałości i pełni człowieczeństwa. Rozumny i mądry człowiek bowiem zawsze może umrzeć — zawsze jest gotowy na taką decyzję. Starożytni zalecali dyscyplinę oraz umiar, wstrzeźliwość w uciechach życia, która wybawia przed bezładem moralnym i intelektualnym, zabezpiecza przed ohydą gnuśności i otępienia. To wtedy arystotelesowska idea eudajmonii — dobrego ducha — nakazywała nieustanne samodoskonalenie się, a człowieczeństwo nazywała **pełnią rozumności**.

Dla starożytnych idea *vita contemplativa* (bycia filozofem) pojmowana była jako szczyt doskonalenia. Druga znacząca koncepcja *vita activa* (bycie politykiem) była rozumiana jako równie ważna co *vita contemplativa*. Przypomnijmy słowa Horacego, który mówił, iż kto złoty sobie upodobał umiar, ten się uchroni przed nikczemną nędzą i zawiścią.

Arystotelesowska etyka „złotego środka” w filozofii rzymskiej, w rzymskim światopoglądzie jako *aurea mediocritas* nakazywała wypośrodkowanie między skrajnościami — stawała się niejako **porządkiem umiaru**.

Humanizm XV wieku wskazywał, że warto żyć „tu i teraz” — to wtedy zdobywanie sławy, zarabianie pieniędzy, realizacja swoich talentów nagle zyskały na znaczeniu, odrzucając średniowieczną ascezę i mniśnią pobożność. W czasach renesansu ogromnie ceniono rozkoszowanie się pięknem i wzniosłością, a smutek uważano za podstawowy grzech. Obecnie tak bardzo chcemy przewyciężyć upływający czas, zanegować ulotność i śmierć, iż nieustannie poszukujemy czegoś, co wyzwoli naszą egzystencję od uwarunkowań banału prozy życia, nędzy ciała i destrukcyjnego waloru materii. Pragniemy całkowitego uwolnienia się od obciążającego imperatywu sensu, domagamy się uniesienia poza horyzont uwikłania w nieuchronny kres wszystkiego. Pamiętajmy, iż współczesne oddzielenie człowieka od świata staje się także znaczącym powodem poważnego namysłu, w którym problem zdania się na siebie i ponoszenia pełnej odpowiedzialności za swoje wybory i decyzje określa znaczący wymiar tego czasu. Obecna dojrzałość to nic innego jak **pełna świadomość**, nie trwonienie życia, a ten, kto bezmyślnie trwoni życie, to człowiek, który nigdy nie dojrzał.

Lansowana współcześnie idea samorealizacji, czyli spełnienia się w tym, co dla nas istotne, ważne, wartościowe, bardziej przypomina aktualne metody uśmierzenia lęków egzystencjalnych i leczenia powszechnych stanów depresji. W czasach współczesnych niewielu bowiem posiada patent na pełne zrozumienie aktualnej rzeczywistości, wszyscy jesteśmy osaczeni przez nieustanny natłok informacyjny, chaos treści i znaczeń. W tym kontekście poziom zagubienia zarówno osoby zajmującej się sprawami sztuki, jak i kogoś, kto na co dzień ową sztukę ignoruje czy lekceważy, jest taki sam.

Obecne rozleniwienie intelektualne, brak krytycznej refleksji (wszystko jest dobre), powszechny marazm estetycznej wrażliwości, brak rozeznania i świadomości wielu znaczących problemów, zagadnień i toposów kulturowych powoduje, iż zderzenie z twardą i nieprzyjazną rzeczywistością czyni nas całkowicie bezradnymi wobec nieobliczalności współczesnego świata.

Na początku XX wieku, by zachować rygorystyczną dyscyplinę w swoich malarskich pracach, istotne jest śledzenie tego, jak jego

obrazy następują po sobie w czasie, jak następuje rozwój określonych idei, zamierzeń twórczych. Obecny stan działań artystycznych nie ma jednak nic wspólnego z tak pojmowanym rozumieniem charakteru postępowania kreatywnego. W sztuce teraźniejszości wszystko dzieje się jednocześnie — najbardziej oddalone od siebie fakty i zjawiska artystyczne funkcjonują obok siebie, traktowane jako równoważne i całkowicie równoprawne. Tutaj zarówno sygnał czy inspiracja, które uruchamiają działanie artystyczne, jak i coś, co bezgranicznie wtapia się w rzeczywistość, niwelując niejako sensy i znaczenia, traktowane jest nader poważnie — nieokreśloność staje się bowiem znaczącą wartością. Podobnie w nauce — tutaj postęp wiedzy wzrasta nieustannie, ale jednocześnie obszar niewiedzy poszerza się znacząco.

W doświadczeniu artystycznym aktualne podróże w głąb ludzkiej psychiki, w głąb ludzkiej fantazji, wyobraźni, a zarazem ich związek z podróżami do najodleglejszych galaktyk (zdjęcia superteleskopów) powoduje, iż pojęcie człowieczeństwa staje się bardziej rozległe. Obecny pluralistyczny charakter kontekstu społecznego — każdy z osobna określa indywidualnie istotę sensu w życiu, jak również w sztuce — powoduje, że każdy ma prawo głosu. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest to, iż nieustannie powstają tzw. teoretyczne hybrydy, które bez żadnych intelektualnych obciążeń wchłaniają już istniejące refleksje i rozpoznania, nie kreując niczego naprawdę twórczego.

Hybrydyzacja świata sztuki, nieustanne powoływanie się na dokonania wielkich poprzedników, wykorzystywanie ich kreatywnych rozwiązań, staje się tak powszechne, iż jest jednym z powodów braku zainteresowania tzw. sztuką współczesną. Odbiorca znajduje tam jedynie mierne repetycje tego, co było, co od dawna występuje w świadomości artystycznej.

Owa **poetyka śmietnika**, gdzie jedna informacja neguje lub całkowicie unieważnia poprzednią, konstruuje wielopoziomowy świat entropii komunikacyjnej. Pyszałkowaty projekt bycia **człowiekiem doskonałym** przybierał w średniowieczu drastyczną formę przewyżczenia siebie, swoistego unicestwienia własnej indywidualności, swej prywatności. Moim zdaniem obecna koncepcja samorealizacji zakłada pełną afirmację siebie, a więc takiego, jakim się jest. Powoduje to rozbitcie przestrzeni kreatywnej na tysiące mikroświatów, gdzie każdy głos jest traktowany jako równoprawny, równie istotny i znaczący. Skutki tego mogą być wielorakie — często ewidentny brak treści czy

też całkowity marazm znaczeń staje się niemalże obowiązkowym elementem tzw. dzieła sztuki. Zwyczajna głupota czy też rażąca nieodpowiedzialność „artystycznego wydarzenia” często sięga po powszechny mechanizm — oto szybkie i dowolne dorabianie tzw. znaczących treści, niechybnie kompromitujące owego autora, bynajmniej nie działają zniechęcająco, najczęściej staje się rzeczywistością wielokrotnych repetycji tego typu działań.

Podobne działania nie wypełniają na szczęście całej panoramy przestrzeni kreatywnej czasu obecnego. W sztuce nadal funkcjonują tak cenne elementy twórcze, jak potrzeba uwrażliwienia siebie, ćwiczenie wyobraźni, znaczący wysiłek intelektualny, zwracanie uwagi na aspekty rzeczywistości lekceważone, pomijane, skutecznie niedostrzegane. To tutaj przenoszenie świata swoich myśli, refleksji na innych, poszerzanie horyzontu znaczeń może stanowić pozytywny element aktualnych wydarzeń kreatywnych. Pamiętajmy jednak, że sztuka może także przybierać formę programowanej manipulacji, w której bezsens czy też zwyczajna głupota mogą eksponować pustkę i marazm intelektualnego wysiłku. Lenistwo duchowe oraz myślowe, gnuśna bezwola, a także brak elementarnej pracy nad sobą mogą skutkować co najwyżej wątpliwymi „popisami” warsztatowymi bez jakichkolwiek treści czy znaczeń.

Doświadczenie artystyczne przyjmujące formę wyrafinowanej kalkulacji intelektualnej w istocie odnosi się do wielkiej teorii Pitagorasa, w której rzeczywistość interpretowana jest jako odzwierciedlenie stosunków liczbowych — tutaj wielkości, proporcje, kształty, kierunki, podziały stają się fundamentem języka kreatywnego.

Żyjemy jednak w rzeczywistości, która wyjątkowo nie sprzyja funkcjonowaniu artysty-filozofa. Nietzsche określał taką postawę (stosunkowo rzadką w aktualnym doświadczeniu twórczym) jako ekstremalne przeżywanie myślenia. W dzisiejszym świecie często eksponowana jest postawa artysty, który stara się wyrazić obszar wyrafinowanej kalkulacji intelektualnej nie jako **przeżycie myślenia**, lecz jako **przeżycie swych wewnętrznych rozterek i doznań**. W tym kontekście można by także zastanowić się, czy formuła „lege artis” jako przywołanie dawno zapomnianych zasad, reguł, rygorów znacząco wpływa na status aktualnych wydarzeń artystycznych. Znacznie bowiem bliżej większości poczynań teraźniejszych tzw. twórców do formuły „in statu nascendi”, a więc do postawy twórcy eksponującego rolę dziejącego się



procesu twórczego, gdzie elementy aleatoryzmu, przypadku, swobody w kształtowaniu materii twórczej wymykają się określonym przepisom i zaleceniom. Obecnie paradoksalne pragnienie transcendencji w świecie wyjałowionym całkowicie z przeżyć duchowych wyraża potrzebę przebiccia się przez świat materii w świat ducha. Jak jednak przedstawić owe spersonalizowane czy też abstrakcyjne moce dobra i zła, nieustannie wywierające ujawniony lub też tylko przeczuwany wpływ na nasze życie?

Ostatni wielki filozof starożytności w czasach przedchrześcijańskich — Plotyn (204—270 n.e.) — traktował materię jako ekwiwalent nieustannego procesu tworzenia i rozpadu. Ciągłe pojawianie się oraz zanikanie objawów świata materii wyrażało według filozofa naturę niedoskonałą, która dąży do porzucania samej siebie, pogrążania się w uciążliwy stan chaosu i bezkształtu.

Kiedy w 1865 roku Rudolf Clausius używa po raz pierwszy terminu „entropia”, określa kierunek przebiegu procesów spontanicznych, jakim poddawana jest materia, w której przechodzenie z jednego stanu równowagi do drugiego może przebiegać spontanicznie, bez udziału czynników zewnętrznych. Można tutaj doszukać się dalekich analogii z intuicjami wielkiego Plotyna, który niedoskonałości materii upatrywał w jej nieustannej zmienności, możliwości wejścia w stan bezładu i chaosu.

Współczesne lęki i stany zagrożenia odnoszące się do nietrwałości i możliwości destrukcyjnych tkwiących w świecie materii paradoksalnie wyzwalały radykalną potrzebę wejścia w rzeczywistość ducha, gdzie pokonane jest odczucie tymczasowości, doraźności czy też zniechęcającej ulotności wszystkiego, czego doświadczamy.

Pustka duchowa człowieka czasu obecnego całkowicie zaciemnia obraz rzeczywistości, w jakiej żyjemy — staje się synonimem niedojrzałości osoby ludzkiej, nie pozwala bowiem uwzględnić wielowymiarowego aspektu świata. Można tutaj przywołać zadziwiającą relację liczb pierwszych — a więc rzeczywistości wysoce abstrakcyjnej — ze światem fizycznym, postrzegającym zmysłami. Oto dawniej uważano, iż liczby pierwsze występują losowo, konstruuując rzeczywistość przypadkową i skrajnie chaotyczną. Jednak wedle hipotezy Bernharda Riemanna rozkład liczb pierwszych nie jest przypadkowy, lecz zgodny z równaniem zwanym funkcją dzeta Riemanna. Okazuje się, iż wpływ ciągu liczb pierwszych na naszą doraźną rzeczywistość, jak choćby na

cały system bankowy, dotyczący niemalże każdego z nas, jest ogromny. Liczby pierwsze mają bowiem fundamentalne znaczenie w kryptografii, umożliwiając niejako wszystkim bezpieczne życie, wskazując paradoksalnie na związek rzeczywistości wysoce abstrakcyjnej z najbardziej potoczną doraźnością.

W tym kontekście powstaje zasadnicze pytanie: Czy umysł logiczny, nasze pole mentalne, będące odbiciem postrzeganej rzeczywistości, konstruuje możliwość wejścia w przestrzeń duchową? Logiczne rozumowanie to najbardziej charakterystyczna cecha naszego umysłu. Związek logiki z matematyką wyznacza określony opis rzeczywistości, tworzy system interpretacyjny poszerzający nasze rozumienie rzeczywistości. Tutaj rozumienie to stworzenie obrazu mentalnego, który umożliwia nam poruszanie się w zawiłościach świata.

Świadomość zawsze tworzy pewne obrazy, myśli, refleksje, poszerzając znacząco nasze pojmowanie rzeczywistości. Tutaj element dynamizmu, ruchu, **energii mentalnej** wyznaczany jest nieustannie **doświadczeniem** myśli. Myśli mogą być skrajnie logiczne, ale też mogą być chaotyczne, nieuporządkowane, a więc nielogiczne. Jednak w doświadczeniu rzeczywistości nie ma **żadnych ograniczeń**. Problemem istotnym jest to, iż nasza świadomość zamyka się na poziomie umysłu. Wtedy **to, co logiczne, jest prawdziwe**. Pamiętajmy jednak, że na poziomie mentalnym myśl jest niestabilna, zmienna, a egotyczny umysł postrzega świat przez własne filtry.

W doświadczeniu artystycznym wizja kreacyjna to nic innego jak prywatny obraz mentalny świata. Tak pojmowana wizja jest częścią rzeczywistości — nigdy więc nie jest ostateczna i prawdziwa, a każdy z nas tworzy własną, odrębną prawdę i najczęściej w niej się zamyka. Poszukiwanie stabilności w umyśle jest największym nieporozumieniem w kontekście pracy twórczej — tutaj bowiem nieustanny ruch, dynamika myśli i refleksji są największą wartością. Marazm, rutyna stają się więc aż nadto widocznym objawem kryzysu i zapaści twórczej. Prywatna prawda zawsze jest niepełna. Prawda bowiem może być logiczna, ale może też być absurda, bez sensu — jednak świadomość, iż to tylko oceny naszego umysłu, powoduje, że wszystko staje się względne i problematyczne. Warto mieć na uwadze, iż w doświadczeniu artystycznym subiektywna, autorska prawda winna być **nieustannie doświadczana**. Tutaj samo wejście w **moment doświadczania** jest całkowicie **poza umysłem** — świadomość jego działa niezwykle inspi-

rująco, poszerza nasz mentalny, duchowy rozwój. Sztuka bowiem zawsze przekracza myślenie logiczne, zwraca uwagę na ogrom aspektów pozawerbalnych, wymykających się prostym określeniom i definicjom.

Współczesny bezsens nieustannie zamienia się w zadziwiający sens, a fizyka kwantowa odkrywa pewne prawidłowości na poziomie submikroskopijnych struktur, które zachowują się „nielogicznie” i nie ma takiej reguły w wymiarze interpretacji logicznej, która zdolna byłaby ów fenomen wyjaśnić.

Bezradność naukowców potwierdza tylko to, iż świat, w jakim żyjemy, jest niepoznawalny, a poziom tajemnicy i nieokreśloności stale wzrasta. Kryterium logiczności, w którym przejrzystość, jasność, precyzja oraz ścisłość wykluczająca chaos w kształtowaniu myśli, to najbardziej charakterystyczne cechy w formułowaniu i uzasadnianiu licznych twierdzeń.

We współczesnym świecie wiele czysto teoretycznych badań o charakterze matematycznym, np. **teoria modeli**, ma ogromne zastosowanie w informatyce i badaniach nad sztuczną inteligencją. Paradoxem naszego czasu jest to, że obok tak zaawansowanej, usystematyzowanej wiedzy ciągle towarzyszy nam chaos oraz domykanie czy też zawężanie stanu świadomości, wynikające najczęściej z lenistwa i braku wysiłku intelektualnego. Uwalnianie umysłu z wielości stereotypów, przyzwyczajień blokujących nasze predyspozycje kreatywne staje się znacznym problemem czasu obecnego. Jest jednym z podstawowych czynników rozbitcia przestrzeni społecznej — stąd już tylko krok do ekspozycji bardzo agresywnych i negatywnych emocji.

Współcześnie znaczącym problemem jest wycofanie się z przestrzeni społecznej, ale także artystycznej, wepchnięcie w otchłań lamusa takich kategorii, jak prawda, rozum, piękno, odpowiedzialność, sprawiedliwość. Konsekwencją tego jest rozprzestrzenianie się nieludzkiego demonizmu, katastroficznego obrazu świata, który wyzwala nieustannie stany lęku, zagrożenia, depresji, a którym towarzyszy często infernalny śmiech i gest lekceważenia. Duchowy wzrok zawsze bowiem sięga wyżej, zakłada perspektywę dystansu wobec aktualnej rzeczywistości, poszukuje ładu, harmonii, porządku, precyzji, jasności, przejrzystości. Nietrudno zauważyć, iż przekraczanie granic ludzkiej kondycji, tak niezbędne w doświadczaniu sztuki, właśnie owe aspekty pojmowania świata, niwelujące destrukcyjny chaos, wynosi na plan pierwszy. W tym kontekście zasadne wydaje się pytanie:

Gdzie obecnie szukać takich ekwiwalentów ludzkiego odczuwania i przeżywania?

Automotywacja tak konieczna w doświadczeniu artystycznym przybiera najczęściej postać niepokoju twórczego, a przeżywanie bezsensu może być jedynie pokonane przez — jak mawiał Dostojewski — piękno, które zbawi świat. Współczesne pragnienie nieskończoności i sensu życia przebiega równoległe z nieskończonością różnorodnych pragnień, w których natychmiastowa doraźność i aktualne zachcianki związane z uwikłaniem w świat materii, oddalają nieustannie od istoty rzeczy. **Ponadczasowe, uniwersalne** przesłanie dotyczące ludzkiej egzystencji przekracza bowiem wszystkie tymczasowe ograniczenia, zakreśla nową perspektywę, konstruuje świadomość paradoksalnego związku możliwego z niemożliwym, oczywistego z nieoczywistym, wymiernego z niewymiernym, poznawalnego z tajemnicą.

Od człowieka czasu obecnego wymagane wręcz stało się nieustanne poszerzanie zakresu świadomości, ale rozległość wiedzy, bogactwo możliwości interpretacyjnych wpływające na pojemność wyobraźni wskazuje na wielopoziomowy, wielowymiarowy aspekt świata, w jakim żyjemy.

## Malarstwo jako forma komunikacji z własnym doświadczeniem życiowym

Malarstwo jako jeden z wielu elementów szeroko rozumianej kreacji artystycznej, wpisuje się w sferę zagadnień dotyczących przede wszystkim **komunikacji kulturowej**. Komunikacja kulturowa zakłada jako swój podstawowy walor istnienie złożonego układu odniesień, który składa się z wzorów tradycji, wartości, symboli, norm, znaczeń, istotnych treści mających wpływ na określoną grupę ludzi. Istnieją pewne modele komunikowania się — należałoby w kontekście komunikacji dotyczącej przestrzeni art wymienić jako podstawową formę zasadę spotkania. Malarstwo to niewerbalny aspekt komunikacji interpersonalnej, gdzie obraz malarski za pomocą określonych form, znaków plastycznych konstruuje znaczący komunikat, przekaz wysyłany w przestrzeń społeczną. Funkcjonująca obecnie metafora kalejdoskopu komunikacyjnego dobrze oddaje ogrom różnorodności

zgrupowanej tematyki, wielość perspektyw interpretacyjnych, mnogość przyjmowanych koncepcji kultury. Pamiętajmy jednak, że zapomniane obecnie źródła kulturowe w kontekście historycznym znacząco mogą umożliwiać pełne zrozumienie współczesności, tego, co dzieje się aktualnie.

Obecny pluralistyczny charakter społecznego kontekstu komunikowania się pozwala każdemu na zajęcie określonego stanowiska — daje prawo głosu — w tym potencjalność zaistnienia wielu zróżnicowanych podmiotów komunikacyjnych. Pamiętajmy także, iż obecny świat komunikacji zawładnięty w pełni przez mass media, gdzie pomiędzy poszczególnymi komunikatami nie ma żadnego logicznego związku ideowego, kulturowego, społecznego, artystycznego, gdzie nie istnieje żadna ciągłość komunikacyjna, w której możliwa byłaby określona zasada porządkująca, konstruuje świat medialnej komunikacji jako świat **informacyjnej entropii**, swoistej iluzji komunikacyjnej, w której dany przekaz niczego nie komunikuje, a kolejny całkowicie unieważnia sens oraz znaczenie poprzedniego.

Żyjąc w tak ogromnym śmietniku informacyjnym, nie należy niczego pamiętać, nie należy nad niczym się zastanawiać, a doświadczenie nieustannej informacyjnej papki bez znaczenia, bez pogłębionego sensu, bez istotnych wartości i treści czyni jedynie spustoszenie i chaos mentalny w umyśle manipulowanego odbiorcy. Obecny świat informacyjnej komunikacji dostarcza nam coraz to nowych odsłon na nowo tworzonej historii, nowej ideologii, nowej krytyki, nowych ujęć rozpasanego indywidualizmu, wszechogarniającego konsumpcjonizmu, konstruuując dezinformacyjną sieć komunikacji.

Paul Valery w tekście *La crise de l'esprit*<sup>50</sup>, napisanym pod koniec I wojny światowej, wspominał o europejskiej tożsamości i przyszłości kontynentu. Zastanawiał się, czy Europa pozostanie szlachetną częścią ziemskiego uniwersum, wspaniałą perłą świata, głową rozległego ciała. Czas współczesny pokazuje jednak, jak bardzo francuski poeta się mylił w swych optymistycznych określeniach i kalkulacjach — obecny kryzys wartości spowodował bowiem całkowite roztrzaskanie europejskiego świata, rozbicie kulturowego kształtu. Obecny całkowity zanik klasycznej edukacji — w tym brak łaciny jako języka obligatoryjnego w szkołach — spowodował ogrom zatrważającej niewiedzy, braku

rozumienia znaczących toposów kulturowych, przynależnych tradycji antycznej. Współcześnie nie występują bowiem jakiegokolwiek **stałe elementy** w sposobach komunikowania się.

Niemiecki historyk Ernst Curtius wskazywał na konieczność występowania owych stałych elementów w różnych teoriach, ponieważ tworzą one **ponadczasowy**, uniwersalny sposób komunikowania. Obecnie nawet tak odporne wobec przemian w czasie tematy czy motywy objęte dawniej terminem toposu nie przechodzą bez przeszkód — bo któż o nich jeszcze pamięta — w przestrzeń kreacji artystycznej z tekstu do tekstu, z obrazu do obrazu. W obecnych widowiskach teatralnych jeśli stosuje się pewne nawiązania do owych znaczących toposów, to przybierają one formę zniechęcającej karykatury zawartych w nich treści i znaczeń.

Nieposkromiona niczym wyobraźnia, dekonstrukcyjna inwencja „kreatorów-reżyserów” zmienia całkowicie sensy owych odniesień, przenosząc je najczęściej w obszar frywolnej, doraźnej igraszki. Odbiorca-widz poszukujący znaczących treści, istotnego drogowskazu w chaotycznej rzeczywistości spotyka jedynie skrajnie prowokujący przekaz, a irytacja i poczucie niesmaku pozostaje jedynie żalonym wspomnieniem owego doświadczenia kreacyjnego.

Warto w tym miejscu zadać sobie pytania: Czy tak istotne i ważne dla każdego z nas tematy, jak motyw człowieka w drodze (wiecznego tułacza-pielgrzyma), motyw przemijania (marności życia), ubóstwa i nędzy doczesnego świata, motyw świata jako teatru, motyw tańca śmierci, topos człowieka jako igraszki w rękach Boga, topos arkadii, motyw labiryntu, temat chaosu, motyw *axis mundi*, topos *satis verborum*, topos genezyjski i wiele innych, są w jakikolwiek sposób podejmowane, analizowane, interpretowane w obecnej przestrzeni kreacyjnej? Czy możliwe są próby komunikowania się właśnie poprzez owe najczęściej zapomniane istotne zaczepienia, zakotwiczenia kulturowe, dotyczące ważnych sensów i treści egzystencjalnych każdego z nas? Obecna przestrzeń art zdominowana została przez banalną, prozaiczną sferę życia, a człowiek traktowany jest niczym bezosobowa, nijaka biomaszyna, realizująca polecenia i wskazania tzw. aktualnego systemu. Pamiętajmy, iż powrót do najdawniejszych źródeł, mitów, toposów, pozwala na wydobyć ukrywających się za nimi znaczących reguł oraz tajemnych struktur ludzkiego ducha.

Albert Camus w swym tekście *Mit o Syzyfie* pisał o „niedorzecznym milczeniu”<sup>51</sup>, które rozciąga się między człowiekiem a światem, ale to człowiek owo milczenie świata napęlnia znaczącym głosem, pełnym ważnych i istotnych treści. Absurdalne bowiem jest to, co pozbawione jest ładu, sensu, porządku. Można więc wskazać, iż najbardziej absurdalna przestrzeń, w jakiej obecnie porusza się człowiek, to przestrzeń informacji, w tym chaotyczna i pozbawiona logiki i porządku przestrzeń massmedialna.

Totalny brak zakotwiczenia, umiejscowienia owej przestrzeni w obszarze znaczących treści i wartości powoduje, że występuje pewna analogia z charakterem komunikacji w obszarze aktualnego doświadczenia artystycznego. To właśnie w obecnej przestrzeni art tak istotne elementy, jak miejsce, czas oraz przestrzeń zostały zdominowane różnego typu biologizmami, fizycznością czy wręcz fizjologicznymi zachowaniami, które całkowicie wyeliminowały możliwość zaistnienia **przestrzeni duchowej**, ograniczyły skutecznie jej sensy i znaczenia.

Transcendentny wymiar świata, którego podstawowym atrybutem jest wieczność, wycofał się zdecydowanie z przestrzeni współczesnej kreacji zawłaszczanej przez „atrakcyjność” fizyczności, tymczasowości. Całkowite obecnie nierozumienie pojęcia transcendencji wywodzącego się z kultury rzymsko-hellenistycznej, a spopularyzowane przez Kanta wskazuje na możliwość takiego rozumienia rzeczywistości, które wymyka się zwykłemu ludzkiemu doświadczeniu, wykracza poza zasięg zmysłów ludzkich oraz dostępnych środków naukowych.

Aktualny przymus praktyczności, użyteczności, natychmiastowej skuteczności odwraca dawny porządek pojmowania świata — tutaj wizja Aldousa Huxleya, zawarta w książce *Nowy wspaniały świat* z 1932 roku<sup>52</sup>, przedstawiająca społeczeństwa całkowicie zniewolone przez najnowsze zdobycze techniki, wyklucza swobodę oraz niezależność myśli, odczuć, doznań itd.

Aktualna pełna kontrola nad jednostkami ludzkimi i manipulowanie nimi przekreślają *en bloc* istnienie jakichkolwiek istotnych zapożyczeń czy kontynuacji duchowych doświadczeń człowieka czasów

51 A. CAMUS: *Mit Syzyfa*. W: IDEM: *Eseje*. Przeł. J. GUZE. PIW. Warszawa 1973, s. 116.

52 A. HUXLEY: *Brave new world*. Doubleday, Doran & Company, Inc. Garden City, N.Y., 1932; IDEM: *Nowy wspaniały świat*. Przeł. i postł. B. BARAN. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1988.



dawnych. Warto zastanowić się nad tym, iż w dawnych czasach, kiedy poczucie wolności i niezależności myśli skutkowało narodzinami takich potęg umysłu ludzkiego, jak Platon czy Arystoteles, a zjawiskowy wręcz fenomen możliwości kreacyjnych człowieka w czasach renesansu w pełni objawiający się w twórczości Leonarda da Vinci czy Michała Anioła, uzmysławia dogłębny związek niczym nieograniczonej przestrzeni kreacyjnej z potencjałem ludzkiego geniuszu.

Pamiętajmy, iż czas renesansu w kulturze europejskiej to czas takich fenomenów ludzkiego ducha i umysłu eksponujących „przełom epistemologiczny”, jak prócz wymienionych Mikołaj Kopernik, Rafael Santi, Erazm z Rotterdamu, Niccolo Machiavelli, Thomas Moore, Galileusz, William Shakespeare, Francesco Petrarca, Jan Gutenberg czy Filippo Brunelleschi.

Źródłem objawień niespotykanych wcześniej wzlotów ludzkiego ducha kreacji była pełna wolność i swoboda epistemologicznej istoty wielorakich aktów poznawania i poznania złożonej, skomplikowanej rzeczywistości. Podstawowa konstatacja winna wynikać z refleksji, iż dana nam rzeczywistość jest światem wielowymiarowym, a więc wkroczenie w sferę duchową transcendencji jest równie uprawomocnione, jak badanie rzeczywistości fizycznej, realnej. Warto zaznaczyć, iż wielowymiarowa, wieloelementowa struktura świata pojawia się już w odległych czasach starożytności, a topos genezyjski, wywodzący się z mitów opisujących powstanie świata, gdzie pierwsi bogowie — stwórcy — wyłaniali się z chaosu, konstruują kolejne elementy nowej rzeczywistości.

W dzisiejszym wysoce techniczonym świecie często trudno nam pojąć, iż rzeczywistość oprócz natury fizycznej, konkretnej, ma także wymiar duchowy. Źródło obecnej infantylizacji życia bowiem tkwi w powszechnej niewiedzy, nieznanomości ogromnej liczby znaczących faktów, wiadomości, refleksji, dokonań wielu pokoleń filozofów, artystów, pisarzy, myślicieli czasów minionych.

Święty Augustyn mówił, że człowiek nie może niczego nauczyć drugiego człowieka, może mu tylko pomóc wyszukać prawdę we własnym sercu. Tutaj wielkie dzieła literackie, filozoficzne, pisma oraz dzieła artystów starożytnej Grecji, Rzymu, czasów średniowiecza, renesansu, baroku, oświecenia, wieku XIX aż po naszą współczesność stanowią niezastąpiony zbiór drogowskazów w poszukiwaniu prawdy o świecie, o nas samych. Pamiętajmy, iż to szczególnie tam, w czasach

antyku, można odnaleźć ów uniwersalny, ponadczasowy świat wartości, wskazań, norm, zachowań, postaw, o który tak trudno obecnie, gdzie ogrom i natłok informacyjnego gąszczu wykluczających się wzajemnie teorii i wiadomości stwarza przestrzeń totalnej dezinformacji, chaosu, braku istotnych odniesień.

Filozofia genezyjska — wedle której wszechświat to materialny wytwór **doskonalącego się nieustannie ducha**, gdzie śmierć traktowana jest jako jedynie zmiana formy bytowania — może stanowić w dzisiejszych, pełnych zwątpienia i negacji czasach optymistyczną wizję, wskazującą na to, że ład i porządek zawsze dominuje nad destrukcją i chaosem. Pamiętajmy również, iż w sztuce **czas ciągle odnajdywany na nowo nie biegnie dalej** — nie jest to bowiem czas linearnego postępu. W doświadczeniu artystycznym czas może zawracać, zapętląć się, przywoływać minione, odnajdywać dawne fascynacje i zauroczenia.

Publikacja *Malarstwo jako egzystencja — tożsamość osobista a postawa twórcza w warstwie teoretycznej* nieustannie przywołuje właśnie czas miniony — czas wielkich myślicieli, filozofów, pisarzy, artystów. Owo zapętlenie czasu obecnego z czasem minionym, a w nim próby poszukiwań relacji, związków, wielorakich odniesień z wielką tradycją literacką i artystyczną przeszłości w kontekście doświadczeń artystycznych teraźniejszości, stanowi w istocie podstawowe założenie ideowe tej publikacji.

W warstwie artystycznej moja działalność w zakresie malarstwa rozumiana przede wszystkim jako możliwość komunikacji z wielorakimi odsłonami własnych doświadczeń egzystencjalnych odnosi się do opisu kilku ostatnich cykli malarskich, gdzie najnowszy zestaw prac malarskich zatytułowany „Axis mundi” traktowany jest jako poszukiwanie owego mitycznego punktu, źródła aktywności twórczej. Sugeruje on wprost nawiązanie do kulturowego toposu *axis mundi*, osadzonego w tradycji antycznej. Pojawia się w tym kontekście pytanie: Czy w tak płytkiej, przesiąkniętej banałem i doraźnością, obecnej rzeczywistości możliwe jest odniesienie się w doświadczeniu artystycznym do **powagi** oraz **znaczenia** prywatnego doświadczenia egzystencjalnego, jako znaczącego powodu kreacji, malarskich określeń, sformułowań, rozstrzygnięć?

Współczesny świat, który dostarcza nieustannie różnych zdarzeń, sytuacji, okoliczności, konstruuje rzeczywistość, gdzie wszechobecne dowolność i przypadek niwelują postawy poszukujące trwałych,

stałych punktów odniesień, stanowiących istotne zakotwiczenie w znaczących kodach kulturowych.

Banał i powierzchowność wykluczają powagę, konsekwencję, stałość w wyborach i decyzjach kreatywnych. Skazują zarazem egzystencję ludzką na niekończący się spektakl przymusu, strachu, udręku, manipulacji.

Malarstwo w moim przypadku odgrywa rolę przede wszystkim autentycznego, niezakłamanego obszaru umożliwiającego skomunikowanie się z wielością odsłon doświadczenia egzystencjalnego. Umożliwia dotarcie do istotnych źródeł, sensów, powodów — a więc tego wszystkiego, czym karmi się prawdziwe doświadczenie twórcze. Pamiętajmy, iż obraz malarski wysyłany w przestrzeń społeczną staje się komunikatem przekraczającym swoją konkretność i fizyczność, dzieło sztuki bowiem zawsze przekracza poziom konkretów, stając się **wielowarstwowym tworem myśli i idei**.

Prawda oraz autentyzm zawarte w malowanych przeze mnie obrazach, w kontekście najbardziej prywatnych i subiektywnych doznań, przeżyć, refleksji, stwarza sytuację wyjątkową. Tak pomyślany zapis artystyczny wyklucza dezinformację i chaos komunikacyjny — treścią bowiem tych obrazów staje się **rzeczywistość najbardziej bliska, najbardziej rozpoznana**.

Poszukiwanie adekwatnych środków zapisu kreatywnego, zdolnych owe treści wyrazić, wpisuje się w pełni w obszar autorskich poszukiwań, decyzji, wyborów. Niezwykle ważny i znaczący w moim postępowaniu artystycznym staje się świat myśli i refleksji w kontekście ogromnego zaplecza kulturowego, gdzie wielowiekowe wysiłki z zakresu filozofii, teorii sztuki, literatury dopełniają w sposób znaczący mojej osobistej przestrzeni kreatywnej.

Publikacja *Malarstwo jako egzystencja — tożsamość osobista a postawa twórcza* stanowi próbę połączenia żywiołu malarskiego zapisu z nieustannym zderzaniem i konfrontacją z wielokierunkową refleksją teoretyczną sięgającą w odległe czasy antyku. Zapis teoretyczny traktuję tutaj jako istotne dopełnienie oraz poszerzenie praktyki artystycznej — możliwość przyglądania się swoim pracom malarskim z wielu różnych perspektyw. Wielokierunkowe analizy umożliwiają bowiem pogłębione poszukiwanie owego *axis mundi*, punktu, od którego wszystko się zaczyna, w którym zostają uruchomione konstruktywne energie twórcze.

Moje doświadczenie artystyczne rozumiane jako forma znaczącego komunikatu wysyłanego w przestrzeń społeczną traktuję jako swoistą opozycję wobec dezinformacyjnego chaosu i wszechobecnej entropii obecnego świata informacji. Pamiętajmy, iż obraz malarski to przede wszystkim **rzeczywistość uporządkowana**, której sensory i znaczenia konstruowane są przez ścisły związek założeń ideowych i treściowych z obszarem ekwiwalentów malarskich. Precyzja i konstrukcja elementów światła, kolorów, materii, przestrzeni tworząca zorganizowany organizm malarski nie może być wpisana w rzeczywistość chaosu i obeszładniającej entropii — unieważniałoby to całkowicie sensory i znaczenia obrazu malarskiego jako znaczącego komunikatu. Tutaj nieustanne poszukiwanie owego *axis mundi* — stabilnego miejsca w roztrzaskanej rzeczywistości, jako ekwiwalentu ładu i porządku — staje się nadrzędnym wyzwaniem kreacyjnym, wyznaczającym zarazem moment syntezy i dotychczasowych rozwiązań twórczych.

## Dojrzałość antyku — małość teraźniejszości

W sztuce greckiej panują szlachetna prostota oraz cicha wielkość. Galen (Claudius Galenus), jeden z najznakomitszych lekarzy starożytności, twierdził, że piękno tkwi w proporcjach nie żywiołów, lecz części ludzkiego ciała — jak to jest zapisane w **kanonie Polikleta**. Przywołanie tutaj koncepcji kanonu jako podstawowego modelu, który stanowił próbę wyrażania za pomocą stosunków liczbowych proporcji występujących w naturze, miało istotne znaczenie jako zapis **syntezy form naturalnych**. Rzeźba Polikleta (V w. p.n.e.) — Doryforos (niosący włócznię) — to zamknięty system matematycznych kalkulacji, w którym długość palca u ręki stanowiła podstawowe odniesienie do odpowiednich wielokrotności wielkości stopy, głowy, dłoni itd. Dwie subiektywne wizje twórców, gdzie chłód intelektualnej kalkulacji określał wyżyny smaku, wyrafinowanego gustu, estetycznych doznań ludzi tamtego czasu, zastępowały „niedoskonałość” obiektywnych form natury. Według starożytnych Greków harmonia dźwięków, doskonałość, zgodność muzycznej struktury powodowała, iż Orfeusz mógł swą grą oraz śpiewem uciszać żywioły i sprawiać, że łagodniały potworne bestie i demony. Całkowite zawierzenie sile wyrazu harmonii,

umiarkowania, spokoju w wielkiej teorii Pitagorasa wynikało z założenia, iż piękno tkwi w odpowiednich proporcjach wyrażanych w liczbach, i wskazywało wprost na określony precyzyjnie **racjonalny charakter piękna**. Tak oto został zdefiniowany funkcjonujący przez wiele stuleci system normatywny w sztuce — pamiętajmy, iż europejski klasycyzm XVIII wieku w pełni odwoływał się do wielkiej teorii Pitagorasa.

Wspomniany już tu wcześniej złoty umiar wskazywał na konieczność wypośrodkowania pomiędzy licznymi pokusami świata, zachętami ludzkiego żywota a zasadą arystotelesowskiej etyki „złotego środka”. W rzymskiej myśli filozoficznej, moralności, światopoglądzie silnie wyeksponowana zasada *aurea mediocritas* (złoty środek), propagująca umiarkowanie, wyważenie pomiędzy rażącymi skrajnościami wobec przemijalności, nieuniknioności ludzkiego życia staje się wręcz kategorycznym wskazaniem, aby wystrzegać się ekstremów ludzkiego żywota.

Horacjańska powaga i dojrzałość zawsze odpowiednio mieszane z humorem i poczuciem dystansu wyrażały szczególnie rodzaj mądrości, stanowiącej znaczące pouczenie moralno-życiowe. Ogromna wiara starożytnych w potężną moc sztuki i jej siłę przeciwstawienia się ulotności i przemijalności życia zawarta w powadze, spokoju, odczuciu trwałości, umiarze ludzkiego odczuwania i przeżywania stanowiła znaczącą opozycję wobec nieuchronności zamętu i pojawiającego się co jakiś czas chaosu, towarzyszącego ludzkiemu bytowaniu.

Poczucie niezmienności oraz trwałości śródziemnomorskiej kultury wyrażającej archetypiczne wzorce, tkwiące w zbiorowej podświadomości to ciągle żywotne toposy — *axis mundi*, arkadia, fatum, chaos, Hades, labirynt, Pola Elizejskie, Tartar i inne stanowią nadal uniwersalny wyraz koncepcji człowieka, świata, w jakim żyjemy, umiejscowienia istoty ludzkiej w różnorodnych przestrzeniach rzeczywistości.

Obecnie często zapominamy, iż kultura europejska wyrosła na gruncie kultury antycznej Grecji i Rzymu, pełna jest archetypów, motywów, wątków zaczerpniętych z mitologii nieustannie obecnych w późniejszej sztuce, literaturze, jako znaczący kanon i niedościgły wzór. Pamiętajmy, iż mity to pierwotny przekaz wyjaśniający świat, jego pochodzenie, zachodzące w nim zjawiska. Przesławiają one fundamentalne zasady i prawdy moralne, wskazujące, jak żyć, jakie wartości należy cenić i kultywować.

Niezapomniane motywy, jak choćby ikaryjski lot czy syzyfowa praca, mówią ciągle o nieprzemijających uczuciach, wartościach, odniesieniach, stanowią nadal poruszającą inspirację dla wielu współczesnych myślicieli, artystów. Ta niezwykła, niewyobrażalna obecnie **dojrzałość antyku**, jego podstawowy nakaz **wzrastania do dojrzałości**, odpowiedzialności, samodzielności, odwagi wyjścia naprzeciw przeciwnościom losu, doskonalenia człowieka i świata, pozostaje w teraźniejszej rzeczywistości w rażącym dysonansie z charakterem życia czasów obecnych, pełnych zwątpienia, zagubienia, depresji, lęków, nihilizmów itd.

Ten odległy czas antyku wydaje się teraz tak obcy i nierealny, iż staje się nie do końca rzeczywistym majakiem, mglistym fantomem, abstrakcyjnym światem niepojętym dla wielu. Pamiętajmy, iż jednym ze znaczących celów dawnego artystycznego doświadczenia — dawnej sztuki — było właśnie pomaganie w koniecznym dojrzewaniu, dorastaniu do dorosłości.

Termin „classicus” oznaczający coś klasycznego, pierwszorzędnego, wzorowego, doskonałego przestał obecnie istnieć — wyparcie tego terminu z przestrzeni art, całkowite zanegowanie jego sensu i znaczenia określiło charakter aktualnych działań kreacyjnych, gdzie niekończące się ekscesy subiektywnych sformułowań i decyzji całkowicie zdominowały tę przestrzeń, eliminując jakąkolwiek normę, zasadę, przepis itd. Obecne zakwestionowanie znaczenia śródziemnomorskich wartości, zmierzch wykształcenia klasycznego, doświadczenie koszmaru totalitaryzmów XX wieku, odrzucenie greckiej sztuki oraz greckiego myślenia jako zdolności klarownego i jasnego dostrzegania **nieziemnego ładu**, który leży u podstaw wszystkiego, co dzieje się w świecie ludzkim i przyrodzie, zostało zastąpione niekończącym się spektaklem różnorodnych relatywizmów, a stwierdzenie Jana Assmanna w książce *Pamięć kulturowa...*<sup>53</sup>, iż zapomnieniu ulega to, co nie ma odniesienia do teraźniejszości, wybrzmiewa tutaj nader znacząco.

Cyceron używał pojęcia *cultura animae*, czyli „uprawiania ducha” rozumiejąc przez nie odpowiednie wychowanie, wykształcenie, nabywanie niezbędnej ogłady, szlachetności itd. Można więc zapytać: Czy owe

53 J. ASSMANN: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przekł. A. KRZYŻYŃSKA-PHAM. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa 2008.

wskazania rzymskiego pisarza są obecne w dzisiejszej sferze edukacji, w szeroko pojętej kulturze? Warto mieć na uwadze, że umiejętność dostrzegania ładu wymusza wprost pytania o jego istotne źródła, uwarunkowania — można więc zastanawiać się nad tym, jaki sens ma ów ład, co jest jego powodem, co stanowi jego główną przyczynę itd. Wszyscy jesteśmy nasyceni przez kulturę, sztukę i naukę, natomiast cywilizowani jesteśmy przez społeczne instytucje oraz wzajemne oddziaływania.

Istnieje jednak pogląd, w myśl którego wysoka cywilizacja może być pomyślana bez kultury, gdy wszystko sprowadza się do wysoko specjalistycznej i usprawnionej technicyzacji życia. Stąd tylko krok do totalnego prymitywizmu, gdzie tzw. inteligencja praktyczna całkowicie zdominowała myśl, pogłębioną refleksję. Człowiek bowiem nie tylko żyje w świecie fizycznym, lecz także zanurzony jest w świecie symbolicznym, gdzie częściami podstawowymi tego świata są język, mit, sztuka, religia, nauka, historia.

Ta symboliczna sieć całkowitego zaplątania człowieka powoduje, iż rzeczywistość fizyczna zdaje się cofać, a człowiek ustawicznie rozmawia przede wszystkim z samym sobą, żyjąc wśród wymagowanych uczuć, lęków, nadziei, złudzeń, rozczarowań, marzeń, fantazji, wyobraźni o czym tak trafnie pisał Ernst Cassirer w *Eseju o człowieku*<sup>54</sup>.

Cofający się coraz bardziej świat fizyczny powoduje, iż człowieka niepokoją i przerażają nie rzeczy same, ale jego przekonania, wyobrażenia, sądy, fantazje, myśli o tych rzeczach. Wizja Cassirera to świat człowieka zamkniętego w jaskini symboli — jako *animal symbolicum*. Przypomina ona Platońską wizję człowieka zamkniętego w jaskini materii oraz ciała. Człowiek Platona ma jednak szansę uwolnienia się przez prawdę — filozofię i możliwość powrotu do „rzeczywistej rzeczywistości”, ale człowiek Cassirera nie ma szans na wyzwolenie, ucieczkę. Owa „epistemologiczna jaskinia”, „jaskinia świadomości” wskazuje, iż **aktywność poznawcza** stanowi pierwszy i zasadniczy **akt kulturowy**. Intelktualizacja natury jest bowiem fundamentalną cechą kultury, w której następuje możliwość **przekroczenia istoty człowieka** w aktach działania oraz twórczości. Człowiek w przeciwieństwie do zwierząt rodzi się jako „byt z brakami”, musi więc po-

54 E. CASSIRER: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. STANIEWSKA. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”. Warszawa 1977.



przez swoje kulturowe działania dostosować się do otaczającej, nieprzyjaznej rzeczywistości.

Claude Levi-Strauss w *Myśli nieoswojonej* pisał: „Potrzeba było dopiero odkrycia fizyki, że **wszechświat semantyczny** posiada wszystkie cechy przedmiotu absolutnego, by uznano, że sposób w jaki ludy prymitywne konceptualizują świat, jest nie tylko spójny lecz jest jedynym sposobem jaki narzuca się, gdy stajemy przed przedmiotem, którego **elementarna struktura** tworzy obraz o złożonej nieciągłej. Tym samym zostaje przewyżczona fałszywa antynomia między umyślnością logiczną a prelogiczną. Myśl nieoswojona jest logiczna w tym samym sensie i w ten sam sposób, co nasza, lecz tak jak nasza jest nią wtedy, kiedy używana jest do poznania wszechświata, w którym uznaje jednocześnie właściwości fizyczne i właściwości semantyczne — myśl ta pojawia się drogami rozumowymi, a nie uczuciowymi [...]”<sup>55</sup>.

Ogromne znaczenie tendencji strukturalistycznej, związanej z pojęciem struktury, w II połowie XX wieku łączyło się z przekonaniem o możliwości wyjścia z relatywizmu naszej wiedzy o twórcach myśli — w tym literatury, sztuk plastycznych czy muzyki, wskazując na możliwość istnienia pewnej uniwersalnej metody, która wyznacza **wewnętrzną racjonalność** tych twórców myśli ludzkiej. Metoda ta pozwala odczytać zawarty tam sens, ujawnić absolutne rozstrzygnięcia tłumaczące zjawiska kulturowe w totalnym pojęciu struktury. Tutaj dzięki daleko posuniętej formalizacji materiału wysuwa się twierdzenia dotyczące wewnętrznej organizacji, mechanizmu funkcjonowania oraz znaczenia określonych faktów kulturowych.

Relacje pomiędzy poszczególnymi elementami np. dzieła plastycznego wyznaczają tutaj określoną sumę wiedzy, która ujawnia jego istotę, sens, znaczenie itd. Umożliwia to dotarcie do prawdziwych, nieuświadomionych intencji twórcy, a w konsekwencji pełne i ostateczne zrozumienie dzieła.

Strukturalizm podobnie jak psychoanaliza w obszarze osobowości człowieka wynika z ambicji dotarcia do podstawowych uwarunkowań pewnych zachowań czy zdarzeń rozumianych jako konsekwencje czy skutki tychże zdarzeń — dzieło sztuki tutaj to skutek **określonych uwarunkowań**. Wedle Levi-Straussa u podstaw wszelkiego myślenia

55 C. LEVI-STRAUSS: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. PWN. Warszawa 1969, s. 401—402.

leżą **ustruktrowane modele**, a u podłoża każdej praktyki — **schemat pojęciowy**, czyli odpowiednia struktura. Każdy system wytworzony przez grupę społeczną jest strukturą, w której funkcjonują właściwe tej grupie prawa.

Elementem, który nieustannie przekształca najbardziej spójne i trwałe systemy funkcjonujące w żywych społeczeństwach, jest **czas**, czynnik, który w ład i porządek struktur wprowadza nieporządek, reorganizując strukturę. Człowiek więc ciągle ściera się z historią, z czasem historycznym dokonującym destrukcyjnego działania.

Levi-Strauss konkluduje, iż o ile struktury społeczne społeczeństw pierwotnych, mimo upływu porównywalnie długiego czasu, pozostaną w swej formie niezmiennie, o tyle społeczeństwa zwłaszcza cywilizacji zachodniej przechodziły proces wyraźnego rozwoju, w którym struktury społeczne poszczególnych faz rozwoju są całkowicie odmienne od poprzednich. Można dodać, iż wielka szkoda, że wpływający czas zamienił antyczny walor racjonalności, w którym preferowano harmonię, ład, szlachetną prostotę oraz cichą wielkość (o czym pisał Winckelmann), we wszechobecną mozaikę dowolności i subiektywizmu, gdzie metoda interpretacyjna Levi-Straussa zaczyna tracić sens i znaczenie.

Współczesne działania kreacyjne, współczesna sztuka nie tak łatwo i nie zawsze poddają się próbom analiz werbalnych. Tutaj wiedza dyskursywna często jest bezradna wobec bezgranicznego ekscesu prywatnych, sobie tylko zrozumiałych rozstrzygnięć, decyzji, wyborów. Spekulatywny, racjonalny model interpretacyjny może okazać się całkowicie nieskuteczny tam, gdzie pojawia się symultaniczne, wielokierunkowe myślenie kreacyjne, dystansujące się od linearnego rozwoju sztuki.

Trudno teraz szukać owego antycznego waloru dojrzałości czy szlachetności w dokonaniach obecnych „kreatorów”, najczęściej bowiem niefrasobliwy wygłup czy preferowana nonszalancja oraz nie-dojrzałość stanowią znaczącą część praktyk w tzw. sferze artystycznej, a dominująca cecha nihilizmu, zwątpienia, bezsensu daleka jest od wskazań, sugerujących potrzebę szlachetności czy dojrzałości.

Wizja ludzkiej **głowy** jako bezosobowego, architektonicznego fantomu, pozbawionego oczu i ust, niezdolnego do ludzkich odczuć, emocji, to temat malowanego przeze mnie od początku 2000 roku cyklu pod takim tytułem. To obraz w pełni stechnicyzowanej **biomaszyny**, odpowiednio zaprogramowanej, osaczonej przez system zewnętrz-

nych nakazów, presji, konfrontacji. Wizja człowieka jako biorobota, tak dojmujące obecnie, wyklucza całkowicie ową harmonię świata i jednostki ludzkiej, charakterystyczne dla epoki antyku. Teraźniejsze nieustanne doznania lęku i zagrożenia powoduje, iż człowiek w takim ujęciu nabiera cech raczej wylęknionego monstrum aniżeli zharmonizowanego z sobą i światem ideału osoby ludzkiej starożytnego czasu.

## Tożsamość prywatna a postawa twórcza

W każdej działalności artystycznej umiejętność zadania sobie kilku elementarnych pytań, dotyczących istoty własnej, prywatnej tożsamości staje się problemem fundamentalnym, zagadnieniem *par excellence* podstawowym.

Potężna sieć interakcji społecznych, w jakich uczestniczy każdy człowiek, decyduje znacząco o tym, kim stajemy się w toku naszego życia, jak konstruujemy swoją prywatną tożsamość. Problematyka tożsamości osobowej zawsze bowiem wiąże się z wyobrażeniem siebie, a samowiedza, samoświadomość mają ogromny wpływ na całokształt decyzji życiowych każdego z nas. Tutaj związek owej prywatnej tożsamości z charakterem praktyki artystycznej wybrzmiewa jako zagadnienie kluczowe, definiując wprost podstawowe sensy i znaczenia dzieła danego twórcy. Jak bowiem twórca wpisuje się w otaczającą rzeczywistość, jak rozumie ów wielopoziomowy, skomplikowany świat, jak formułuje swe relacje z otaczającymi go ludźmi, jak wreszcie realizuje swoje przyporządkowanie w stosunku do reguł i zasad, które wyznaczają obszar stylistycznej „jakości”, to wszystko znacząco wpływa na sensy i znaczenia wytworu artystycznego. Pamiętajmy jednak, iż strategia awangardowej sztuki uznającej prymat czynnika intelektualnego została obecnie radykalnie zakwestionowana nie przez proste zaprzeczenie, lecz skutek całkowitego **rozpłynięcia się**, „rozluźnienia” problemu racjonalności. Dotychczasowe artystyczne formuły oraz rygory dawno już się rozsypały, a przełom, jaki się dokonał w ostatnich dekadach XX i XXI wieku, stanowi w istocie zanegowanie artystycznego fundamentu zarówno dzieła, jak i sztuki w ogóle.

Eliminacja czynnika racjonalnego z obszaru tzw. sztuki spowodowała, że od dawna nie funkcjonuje model artysty-intelektualisty,

tak istotny jeszcze do niedawna. Warto dodać, że wielość elementów w dotychczasowej praktyce artystycznej odnoszących się do **racjonalizowania wokół kategorii prawdy, poznania, piękna** jako zestroju wielkości, modułów, które ujmują obiektywny porządek rzeczy, stawało przed sztuką konieczny wymóg zarówno **perfekcjonizmu formalnego**, jak i **intelektualnego odkrywania własnej artystycznej rzeczywistości**.

To właśnie owe indywidualne próby **odkrywania, racjonalizowania, opisywania, tłumaczenia** swojej rzeczywistości artystycznej jeszcze do niedawna spełniały istotny wymóg definicji tożsamości artystycznej. Pamiętajmy, iż dawna sztuka łącznie z awangardą końca XIX i początku XX wieku to ekspozycja określonych założeń artystycznych i fascynacji technicznych („zasada złotego podziału”), idealnych proporcji, wykreślonej perspektywy, gradacji barwnych, zrelatywizowanych wielkościami i odległościami form umiejscowionych w czasach wczesnego renesansu i stale obecnych w sztuce oraz estetycznych dociekaniach nie tylko wszystkich kolejnych klasycyzmów, ale także w myśli romantycznej.

To dlatego absolutyzowanie nakazów poznawczych sztuki wymuszało nie tylko wielość ćwiczeń i praktyk artystycznych, dążenie do artystycznej biegłości, ale otwierało także przed sztuką ogrom możliwości kształtowania świata idealnego, wyobrażeniowego, swojego wzorca dla żywiołu społecznego. Miejmy na uwadze, iż początek XX wieku i wystąpienia takich artystów, jak Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz, to wyraźna ekspozycja idealizmów artystycznych, w których prymat elementu intelektualnego odgrywał fundamentalną rolę.

Generalny odwrót od nakazu *imitatio* i ogólny brak zainteresowania światem form przedmiotowych spowodowany był skoncentrowaniem się na problemach „wewnątrzmalarskich”, a malarstwo Cezanne’a jako odkrywanie związków przestrzennych, kubiczności form, ich współokreślania w układzie kolorystycznym to ewidentna dominacja czynnika racjonalnego w doświadczeniu artystycznym. Można więc stwierdzić, iż zobiektywizowana w obrazach zasada **językowej tożsamości** bytu artystycznego stała się zasadniczym motywem twórczości. Pojawienie się w 1910 roku „pierwszej akwareli abstrakcyjnej” Kandinskiego i wielu obrazów abstrakcyjnych Malewicza, Mondriana (wspomnieć tu można jeszcze Františka Kupkę czy Roberta

Delaunaya) nierozzerwalnie było związane z wysiłkami teoretyzowania na temat istoty i sensu języka abstrakcyjnego. W twórczości tych artystów najpełniej wyraża się poszukiwanie systemu takich znaków malarskich, które nosiłyby cechę uniwersalności, mogły wyrażać idee abstrakcyjne, kosmiczny sens dzieła sztuki.

Ogrom **samowiedzy** twórcy wyraźnie wybrzmiewa w przedsięwzięciach kreacyjnych Mondriana i Malewicza, w których nie istnieje przypadek, ślad swobodnej gry, a konstrukcja „bezprzedmiotowej nicości” formułuje rzeczywistość, gdzie nie ma już nic rozpoznawalnego. Neoplastycyzm Mondriana to zaświadczenie o absolutnym porządku świata — oczekiwanym stanie równowagi między duchem a naturą. To właśnie tutaj uwikłanie w teoretyczne uzasadnienia oraz filozoficzne podteksty zadziwiająco harmonizuje z zapisem artystycznym, tworząc niezwykle jednorodną spójność, przekonującą całość.

Tutaj **rzeczywistość artystyczna** w pełni zostaje zsynchronizowana z fascynującym **modelem teoretycznym**, w którym **skonkretyzowana** i wysoce **zsubiektywizowana wizja świata** zostaje **ureczywistniona w dziele**. Pamiętajmy, iż ciężar intelektualny owych artefaktów zaświadcza o tym, iż sztuka jest wysoce **autotematyczna**. Oto bowiem malarz powołuje do istnienia **własny świat**, zawiera w nim opowieść o tym, jak ów świat istnieje oraz jakie kryteria formalne zostały powołane, aby ów świat nazwać, określić.

W tym tak charakterystycznym kontekście sztuki początku XX wieku realizacje artystyczne czasu obecnego wydają się przerażająco miałkie i puste. Nie ma w nich bowiem tej surowej powagi, zdumiewającej solenności, z jaką do rzeczywistości społecznej podchodzili reprezentanci awangard.

Obecnie **wszystko nakłada się na siebie**, konstruuje **pluralistyczną niejednoznaczność**. Nasza rzeczywistość stała się postmodernistyczna, gdzie **niczego się nie odkrywa, nie ogląda się wstecz, nie wychodzi naprzeciw nowym czasom** i nowym żądaniom, nowym wyzwaniom. Aktualne rozbicie rzeczywistości czasu obecnego, **załamanie się teoretycznej samoświadomości, akceptacja banału, doraźności, nachalnej powierzchowności** powoduje, iż w miejsce artysty-intelektualisty pojawia się irytująca postać twórcy manipulatora, szyderycy, niefrasobliwego performerera, wprawiającego często w osłupienie niewyrobionego „artystycznie” odbiorcę-widza, któremu

owe prowokacyjne wygłupy, akcje artystyczne wydają się nic nieznaczącym, odpychającym, pustym działaniem.

W tak zbanalizowanej obecnie przestrzeni art niezwykle trudno o wyrazisty autokomentarz, pogłębioną autorefleksję, a w konsekwencji — o określoną konstrukcję postawy twórczej, o sformułowanie wewnętrznie spójnej oraz przekonującej artystycznej tożsamości.

Coraz częściej ogarnia nas oszołomienie wobec braku wszelkich kryteriów, wobec eliminacji obowiązujących wartości, egzekwowania norm, zawrotnej obfitości estetyk, pomieszania zasad i wskazań. Dla tzw. nowej sztuki bowiem nie istnieją kanony stylistyczne, wszystko jest dozwolone. Tutaj gigantyczny proces utraty sensu wysiłku intelektualnego doprowadził do dekonstrukcji historii, wszelkich odniesień, prób realizacji spójnych tożsamości, w tym prawdy i tożsamości artystycznej.

Warto przypomnieć jednak, iż tożsamość jest **nadawana społecznie, potwierdzana społecznie oraz przekształcana społecznie**. To właśnie ów proces interakcji społecznej leży u podstaw każdej koncepcji własnego „ja”. To tutaj kształtuje się system motywacji, spektrum decyzji związanych ze zdolnością widzenia siebie jako określonego **typu człowieka**, odrębnego obiektu w danej sytuacji społecznej. Dość także należy, iż w obecnym czasie człowiek żyje niejako w kalejdoskopie ról, wszechobecnych zmienności, rozpadających się norm i wartości. W tym kontekście niezwykle dramatycznie wybrzmiewa problem zachowania spójnej, wiarygodnej postawy twórczej, wykluczającej chaotyczną zmienność, niefrasobliwość czy też banalną przypadkowość. W takiej destrukcyjnej przestrzeni nie ma miejsca na konieczną powagę, konsekwentne budowanie wyrazistych tożsamości artystycznych, możliwość formułowania znaczących komentarzy kreatywnych, świadczących o pogłębionej refleksji na temat otaczającej rzeczywistości, jak również o sensie i znaczeniu prywatnej, osobistej tożsamości. Coraz częściej pojawiają się bowiem komentarze sugerujące wprost, iż należy przemyśleć sztukę na nowo. Jaka obecnie jest istota celowości tzw. działań artystycznych, jakie są ich uwarunkowania, funkcje, kryteria, jaki wreszcie jest ich sens w obecnej spluralizowanej przestrzeni społecznej?

Terazniejsza absolutna autonomia, całkowita niezależność poszczególnych koncepcji, wykładni, stylów, kierunków, tendencji — jak choćby robienie tzw. sztuki z pustych ram obrazów, z pustych miejsc

po obrazach, z pustych galerii, z samych tytułów, prowokacyjnych haśleń itd. — wymusza niejako podstawową refleksję o lawinowym wręcz zalewie interesownych arogancji, banału, tandety, wulgaryzmów. Ten gigantyczny problem odnoszący się do samej istoty tzw. sztuki czasu obecnego, jej samowystarczalności, hermetyzmu czy też hierarchizowania, promocji, tzw. strategii kreatywności bynajmniej nie wpływa na zagadnienie tożsamości artystycznej.

Aktualny brak sprecyzowanych kompetencji co do oceny zjawisk w tzw. przestrzeni art powoduje, iż poruszamy się w chaotycznym śmietniku pseudoidentyfikacji, pseudotożsamości, gdzie wszystko jest zmienne, płynne, unieważniające dotychczasowe treści i znaczenia. Problem podstawowy, jaki wybrzmiewa tutaj niezwykle dramatycznie, preferowanie banału, codzienności, związków z kulturą masową, absolutyzowania fizjologii, tego wszystkiego, co wyklucza wszelkie inne wymiary ludzkiego doświadczenia, radykalnie słyca rozumienie tego, kim jest człowiek, jaka jest jego tożsamość osobowa, prywatna, wreszcie artystyczna — następuje kosztem oderwania się tzw. artefaktów od naszego doświadczenia egzystencjalnego, od naszych nadziei, marzeń, pragnień. Obecnie artysta to nie twórca-intelektualista, a artysta-idol, celebryta, aktywista, zabiegający o koniunkturalny poklask, marketingowy szum, tzw. prestiżową pozycję.

## Kreacja a wytwórczość

Struktury abstrakcyjne konstruowane przeze mnie jako podstawa autorskiego języka malarskiego tylko wtedy mają sens i znaczenie, gdy podporządkowane są jednej z podstawowych zasad wypowiedzi artystycznej — oto poruszanie się w zakresie określonej idei, przesłania czy też w określonej warstwie tematycznej zamienia niejako owe abstrakcyjne sformułowania języka abstrakcyjnego w artykulację podporządkowaną zamierzonym treściom i znaczeniom. Ta metamorfoza języka malarskiego umożliwiła w moim malarstwie przede wszystkim konstrukcję oddzielnych cykli malarskich, w których założenia ideowe i treściowe wyzwalają wręcz konieczność nowych twórczych decyzji i rozstrzygnięć.



Poszczególne cykle malarskie, jak choćby „Głowy” czy „Księga Słońca”, odnoszące się do odmiennych zakresów ideowo-tematycznych, różnią się zasadniczo charakterem projekcji malarskiej, mimo iż zarówno w jednym, jak i drugim przypadku język artystyczny sięga zdecydowanie do środków o proveniencji z kręgu abstrakcji. Właśnie w tej tak koniecznej w moim postępowaniu kreatywnym zasadzie metamorfozy struktur abstrakcyjnych upatruję najistotniejszych sensów i znaczenia zmiany oraz przetworzeń języka malarskiego, dających możliwość ciągłej „odnowy” twórczej. Poszerzanie zakresu środków artystycznych, ich potencjalna elastyczność oraz otwartość na nowe wyzwania, ale także negacja banalnych repetycji i schematów stają się tutaj twórczym motorem rozbudowującym obszar decyzji kreatywnych.

To właśnie dzięki uważnym rozpoznaniom, wielokrotnie podejmowanym próbom i eksperymentom język ten nieustannie zmienia swój charakter, pełniąc funkcję stymulatora kreacji. Istotne jest to, iż określone rozstrzygnięcia i decyzje w zakresie bogactwa charakteru języka malarskiego podpowiadają wręcz znaczące treści i znaczenia, „czekające” niejako na moment precyzyjnego wyartykułowania. Konieczna w tej pracy kreatywnej uważność oraz szczególny stan koncentracji okazują się tutaj podstawowym warunkiem trafnych decyzji i rozstrzygnięć malarskich. Niezauważanie, pomijanie czy też lekceważenie tego, co dzieje się w warstwie malarskiej, ogromnie zubaża możliwość wejścia w nowe zakresy treści i znaczeń. Ta **aktywność badawcza** umożliwiająca ciągły rozwój i ruch, „dzianie się” w procesach twórczych — zarówno dotycząca konstruowania języka malarskiego, jak i obejmująca decyzje sięgające tzw. „kreatywnej destrukcji” — stwarza możliwość powstania nowych jakości w zakresie środków malarskich, tak niezbędnych w artykułowaniu nowych zakresów ideowo-tematycznych.

Przepracowanie tej drogi twórczej, świadomość konieczności nieustannych metamorfóz języka malarskiego traktuję jako warunek niezbędny w osobistym rozwoju kreatywnym. Tutaj zaznacza się fundamentalna rola eksperymentu, niekonwencjonalnych decyzji i rozstrzygnięć — nie można bowiem zatrzymać się nad czymś, co nie jest adekwatne do nowych wyzwań i założeń treściowych i ideowych. Poszukiwanie oraz swoisty niepokój twórczy stają się tutaj **warunkiem sine qua non** — stanem nieodzownym w moim postępowaniu twór-

czym. Owo *conditio sine qua non* zaświadcza w pełni o „powodzeniu” i trafności wyborów i decyzji kreacyjnych. Tutaj zasada konstrukcji, jak również „twórczej destrukcji” uzupełniają się wzajemnie, paradoksalnie wprowadzają tak konieczny ruch oraz eliminują stagnację i marazm w działaniu twórczym.

Współczesna przestrzeń artystyczna została zawładnięta skutecznie przez ludzi pozbawionych elementarnego słuchu metafizycznego — rysująca się zdecydowana przewaga osób całkowicie głuchych i ślepych na treści przekraczające doraźność i praktyczną tymczasowość spowodowała ogromny kryzys wrażliwości na wiele aspektów współczesnego świata. Takie osoby bowiem nie słyszą, co mówi do nich świat, stając się w ten sposób całkowicie zawładnięte przez miłe i puste przeżycia.

Taki model człowieczeństwa nieuchronnie zbliża się do otchłani patologicznej przestrzeni, wykazując całkowity brak rozeznania tego, co dobre, a co złe, co szlachetne i wzniosłe, a co małe i nikczemne, co piękne i godne, a co bezgranicznie głupie i odrażające. Zatracona obecnie refleksja, iż każdy człowiek na każdym etapie swego życia **nie jest jeszcze tym, kim być powinien**, została całkowicie wyparta przez banalny model bycia sprawnym, skutecznym, praktycznym, zdrowym, młodym, silnym, lekceważącym ludzkie słabości i niedoskonałości.

Obecnie często zapominamy, iż każdy z nas ma przed sobą żmudną i długą drogę poznania samego siebie, rozeznania zakresu swych możliwości twórczych, potencjału inwencji i wyobraźni. Wysiłek kreacyjny zawsze bowiem związany jest z trudem — poszerza zakres wiedzy i świadomości o nas samych, o świecie, w którym żyjemy, ułatwia przedarcie się przez banał i powierzchowność aktualnych zjawisk i wydarzeń. Pamiętajmy, iż mimo upływu czasu, zmieniającej się rzeczywistości, nieustannie rozwijającej się cywilizacji nadal niezmiennie trwają wartości, sensy i znaczenia, które zawsze będą nierozzerwalnie związane z naturą człowieka. Stąd pojawiające się wciąż wyzwania kreacyjne — jak obecnie owe odwieczne dylematy, rozterki, wątpliwości, problemy, przeżycia opisać i przedstawić za pomocą artykulacji artystycznej. Siła kreacji bowiem zawsze stwarza taką możliwość, aby te odwieczne ludzkie dylematy dotyczące charakteru i sensu ludzkiej egzystencji **przedstawić po raz kolejny** w świeży, odkrywczy, nowy sposób.

Niemiecki filozof i socjolog Georg Simmel zwracał uwagę na graniczny charakter ludzkiej egzystencji<sup>56</sup> — ta inicjująca wychodzenie człowieka poza siebie, poza to, co posiada, poza to, czym i kim jest, stanowi najbardziej charakterystyczną cechę *homo sapiens*. Owo człowiecze „transcendowanie siebie” czy też „samotranscendencja”, związane z transgresywną aktywnością człowieka, jest czymś zgoła wyjątkowym — nie posiada bowiem swego odpowiednika w świecie zwierząt — człowiek nieustannie przekracza istniejący stan rzeczy, odczuwa pragnienie ciągłego przekraczania, przedzierania się, poszerzania, wkraczania w coś, co jest mu obce.

Obecne czasy, gdzie wszystko podane jest w pewnym sensie „na tacy” jako najczęściej określony, zmanipulowany „gotowiec”, bardzo często nie zmusza do jakiegokolwiek wysiłku, zmagania się, podejmowania niezbędnego trudu związanego z samodzielną aktywnością trafnych rozpoznai i właściwych wyborów. Należy pamiętać, iż działalność artystyczna wymaga koniecznego wysiłku, poddania się swoistej sile wewnętrznej, która przejawia się w czasie pracy.

Janina Kraupe-Świdorska mawiała, iż w twórczości można być typem intelektualisty, który nastawia się na odpowiedź w stosunku do tego, co przychodzi z zewnątrz. Wskazywała na intuicyjny charakter działania kreacyjnego, w którym owa eksplozja wewnętrznej energii twórczej staje się fundamentem działania. Tutaj jednak szczególne predyspozycje twórcy — jego umiejętność koncentracji, koniecznego „wyciszenia”, ale także odczucie wewnętrznej dyscypliny i rygoru stanowią zasadniczą bazę i podstawę aktywności kreacyjnej.

Eugene Delacroix w swych dziennikach<sup>57</sup> pisał, iż język każdej sztuki zawsze jest niedoskonały, a doświadczenia oraz ufność we własne siły upewniają talent, że uczynił wszystko, co możliwe — a więc to, co zrobił, jest tym, co można było zrobić.

Wątpliwości kreacyjne związane z każdym autentycznym wysiłkiem twórczym mogą stanowić szansę podjęcia dalszych poszukiwań, wejścia na drogę kontynuacji, poszerzania swych dokonań artystycznych. W każdym bowiem przypadku autentyzm oraz po-

56 G. SIMMEL: *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*. Przeł. M. TOKARZEWSKA. Wydawnictwo IFiS. Warszawa 2007, s. 16.

57 E. DELACROIX: *Dzienniki*. Cz. 1: 1822—1853. Cz. 2: 1854—1863. Przeł. J. GUZE, J. HARTWIG. Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN. Wrocław 1968.

czucie swej indywidualnej ścieżki egzystencjalnej, związanej z koniecznością nieuchronnego przekroczenia, stają się tutaj warunkiem podstawowym — to właśnie odczucie subiektywnej tożsamości powoduje, iż można podjąć wysiłek „transcendowania siebie”, a zarazem przedarcia się, wkroczenia w coś, co jest obce w doświadczeniu artystycznym.

Bywa że artysta wraz z każdym nowym obrazem ma wrażenie rzucania się w przepaść. Wykonuje ów dramatyczny skok, ten niebezpieczny lot, w którym traci świadomość tego, czy ma skrzydła, które nas unoszą, czy też runie w otchłań. Każde dzieło malarskie to szczególnie proces, gdzie należy pracować tak, jak chirurg operujący skalpelem — i dążyć do tego, że nawet wówczas, gdy robi się coś, co jest nieprecyzyjne, to finalnie ta praca zestawiona z czymś klarownym musi zacząć jako całość grać i brzmieć.

W każdej autentycznej twórczości fundamentalne są — **wierność sobie**, poczucie bezgranicznej szczerości w stosunku do własnej, wewnętrznej prawdy.

W czasie obecnym ogrom zewnętrznych bodźców, koniunkturalnych manipulacji, atrakcyjnych wskazań i krzykliwych wzorców zachowań oraz działań skutecznie eliminują ten niezbywalny fundament każdego procesu twórczego — poczucie wewnętrznego autentyzmu oraz prawdy.

W radykalnych poglądach dotyczących obiektywnej prawdy głoszono, iż niemożliwe jest jej stworzenie, prawda bowiem uwarunkowana jest historycznie. W tym kontekście żadne spojrzenie z zewnątrz nie jest możliwe — a gdyby nawet było, to i tak nie dałoby żadnych odpowiedzi. Istotą tak pojmowanej prawdy są ważność i znaczenie **angażowania**. Każdy, kto podejmuje działanie, staje się osobą myślącą, intelektualistą, a więc poznanie jest równoznaczne z działaniem. Zatem stworzenie własnej osobowości jest tożsame z uświadomieniem sobie stosunków i relacji ze światem.

Pamiętajmy, iż w doświadczeniu artystycznym działania, decyzje, dzieła albo są przekonujące, albo takie nie są. Jeśli owe zjawiska przybierają postać czegoś, co nas porusza, przekonuje, działa na naszą wyobraźnię, nie czyni nas obojętnymi, to mamy pewność, iż prawdziwość ekspresji, myśli, przeżyć autora wyraża jego autentyczny, głęboko zindywidualizowany sposób postrzegania oraz przeżywania danej rzeczywistości.

Warto w tym kontekście przypomnieć kilka zdań Władysława Tarkiewicza, który w książce *Dzieje sześciu pojęć...*<sup>58</sup> pisał, iż sztuka dzieli się na tę, która jest odtwarzaniem świata, na tę, która jest jego konstruowaniem, oraz na tę, która jest ekspresją przeżyć własnych twórcy. Istnieją również teorie mówiące o tym, że sztuka jest służbą Bogu, że bywa krytyką społeczeństwa, że bywa także projektowaniem nowych wizji świata.

Istotnym celem sztuki jest próba odnalezienia, rozpoznania, utrwalenia naszych przeżyć, wszystkiego tego, co określamy jako **wewnętrzną rzeczywistość**. Podejmowanie działania artystycznego związane jest także z chęcią uchwycenia oraz odtworzenia tego, co w świecie jest wieczne, uniwersalne, ponadczasowe, co niejako przekracza ludzkie doraźne doświadczenie.

Terazniejszość w sztuce wyrasta ze sprzeciwu, opozycji wobec przeszłości. Tutaj radykalna nowość staje się wartością, a nie odczucie piękna czy możliwość kontemplacji i wyciszenia. Intensywne poruszenie, wstrząs, jaki przeżyje odbiorca, to wedle tej koncepcji nadrzędny cel sztuki.

Wojująca awangarda początku XX wieku dzięki swej inności połączona z atrakcyjnością proklamowała nieustanny bunt i sprzeciw. Pamiętajmy jednak, iż chwilowe mody i nowości szybko mijają — demonstrowanie niekończącego się spektaklu zmian, prowokacji i buntu również szybko przemija, pozostawiając po sobie nieuchronny grymas zniecierpliwienia i znużenia. Wyczerpywalność ilości podniet, kombinacji, manipulacyjnych gestów, powierzchownych eksperymentów obecnie znajduje swój aż nadto widoczny koniec. To, co niegdyś prowokowało i oburzało, dzisiaj nikogo nie porusza i nie dziwi. Nadmiar nowości bardzo łatwo prowokuje nieuchronny regres i twórczą niemoc.

Czymże wobec tego jest prawda w sztuce? Z filozoficznych rozważań starożytnych Greków wynika, że prawda w poezji to jej zgodność z rzeczywistością. Stanowczy orędownik tej koncepcji — Homer — natychmiast znajdował swych żarliwych oponentów. Zarówno Solon, jak i Pindar twierdzili, iż to właśnie dzięki poezji jesteśmy

58 W. TARKIEWICZ: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odwórczość, przeżycia estetyczne*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1988.

w stanie wejść w świat baśni i fantazji. Stanowisko pośrednie zajął wówczas Hezjod, mówiący, iż muzy głoszą zarówno prawdę, jak i czyste wymysły.

Owa analiza zależności pomiędzy prawdą a sztuką została podjęta na gruncie zarówno malarstwa, jak i poezji — to wtedy zarzucano poezji, że wymyśla zdarzenia, które nie istnieją, a malarstwu, że przedstawia rzeczy innymi, niż są. Miejmy jednak na uwadze, że już wtedy grecki filozof Gorgiasz (IV w. p.n.e.), należący do dziesięciu najwybitniejszych mówców w starożytnej Grecji, miał odwagę mówić, iż zarówno malarstwo, jak i muzyka czy poezja jest po to, aby wytwarzać złudzenia, uwodzić wyobraźnię, stwarzać i kreować rzeczywistość pełną naszych pragnień i iluzji.

Według Gorgiasza sztuka jest po to, aby łudzić i oczarowywać. Całkowicie odmienną teorię głosił Sokrates, mówiąc, iż celem sztuki (malarstwo) jest odtwarzanie bądź naśladowanie rzeczywistości — i właśnie w tej zgodności upatrywał prawdy. Potężny autorytet Platona i Arystotelesa wzmacniał na długie stulecia ową prawdę, czyniąc z niej jeden z istotnych aksjomatów sztuki. Interesująca w tym kontekście wydaje się myśl św. Augustyna, który mówił, iż czym innym jest chcieć fałszu, a czym innym jest niemoc w osiągnięciu prawdy. Sztuka bowiem stawia sobie za cel osiągnięcie prawdy, ale czy ten cel jest możliwy do zrealizowania? Istniały w XVIII wieku poglądy o prawdzie idealnej, polegającej na zebraniu i doborze doskonałości z różnych przedmiotów i umieszczeniu ich w jednym dziele. To właśnie w taki sposób można wyrazić bogactwo myśli, piękno, elegancję konturów, kunszt kształtów — taka prawda dodaje przedmiotowi tego, czego on nie posiada, a co mógłby mieć.

Na przełomie XIX i XX wieku powstał pogląd, iż dzieło sztuki wtedy jest prawdziwe, kiedy wyraża to, co artysta naprawdę przeżywał. Zwracano uwagę na takie pojęcia, jak **konsekwencja wewnętrzna, trafne oddanie idei artysty, szczerłość, zgodność wewnętrzna dzieła**.

Istotą działania twórczego jest **wierność wyrażania się autora w dziele**, zgodność z jego artystycznym sumieniem, zgodność z rygorami i zasadami, w które autor wierzy. Pamiętajmy, iż wiek XX przynosi ogrom przykładów zmian i przewartościowań, powszechnie przyjętych pewników, zmienność tzw. prawdy w sztuce.

Jedną z istotnych cech awangard I połowy XX wieku było pojęcie rozluźnienia, które wprowadził niemiecki pisarz Walter

Serner<sup>59</sup>. Dotyczyło ono wszystkich form całości — całość bowiem uległa radykalnej defragmentacji, a fragmenty zaczęły przyjmować status niezależnych, samodzielnych części, całkowicie uniezależniając się od powiązań z całością. Owa niezależność części, pocięcie, fragmentaryzacja nie tylko dotyczyły działań artystycznych, ale przede wszystkim stanowiły istotną cechę świata początku XX wieku.

Nie sposób pominąć w tym kontekście rozważań Waltera Benjamina, który w swych filozoficznych deklaracjach pokazywał pozytywny wydźwięk procesu destrukcji i jego nierozzerwalny związek z konstrukcją. Według Benjamina historia to otwarty i nieobliczalny proces, w którym w każdej chwili może zdarzyć się radykalna przemiana, rewolucja, nagła i zaskakująca zmiana wszystkiego — dotarcie poprzez powierzchnię życia do ukrytych, głęboko schowanych pokładów znaczeń oraz treści możliwe jest jedynie dzięki bezkompromisowemu gestowi destrukcyjnego odsłonięcia ukrytej prawdy. To właśnie tutaj następuje zatarcie podziału na destrukcję i konstrukcję — zarówno bowiem konstrukcja, jak i destrukcja stają się tym samym, a wszelka katastrofa przesiąknięta jest pozytywną cechą<sup>60</sup>. Pluralistyczny charakter czasu obecnego, w jakim żyjemy, to równowaga wielu całkowicie wykluczających się postaw, poglądów, idei, koncepcji nie tylko w obrębie działań artystycznych, gdzie akceptacja różnorodności i dowolności w formułowaniu tzw. strategii twórczych wyborów i decyzji stanowi aktualny, w pełni akceptowalny stan teraźniejszej rzeczywistości. Czy w tak rozbitym, pociętym świecie możliwe jest formowanie się określonej, wyrazistej, zgodnej z tożsamością twórcy tzw. przestrzeni wewnętrznej, a więc tej sfery, która bezpośrednio zaświadcza o prawdzie artystycznej czy też o zgodności z własnym sumieniem artystycznym, zgodności z rygorami i zasadami, w które autor wierzy i które go w pełni określają zarówno jako człowieka, jak i jako twórcę.

Akceptowalna dowolność czy manipulacyjny charakter działań kreatywnych bynajmniej nie sprzyjają zdecydowanie klarownym i czytelnym zjawiskom artystycznym. Obecnie raczej spotykamy ogrom interesownej, nastawionej na doraźny zysk **wytwórczości** aniżeli

59 W. SERNER: *Letzte Lockerung. Manifest dada*. Steegemann. Hannover—Leipzig—Wien—Zürich 1920.

60 W. BENJAMIN: *Destrukcyjny charakter*. Przeł. P. Mościcki. „Krytyka Polityczna” 2007 (13), s. 202—203.



autentyczną, popartą intensywnym wysiłkiem kreacyjnym działalność twórczą. Być może przyczyną tego zjawiska jest metodyczne wątplenie, pierwotny zabieg filozofii Kartezjusza, gdzie dokonywana jest operacja krytycznego rozbioru wiedzy i jej źródeł, odwrócenie utrwalonego przez tradycję porządku wiedzy, podważającego nieustannie tzw. skończone „ja” — owo świadome zanegowanie porządków narzuconych przez własne kryteria osobistej autentyczności i prawdziwości, a więc własnej niejako „skończoności”, wobec tego, co nieskończone, a zarazem pojawiające się nieustannie, wątplenie w projektowanie jedynej, słusznej „wiedzy pewnej”. Kartezjańska formuła „myślę, więc jestem”, ilekroć ją wypowiadam bądź pojmuję umysłem, zawsze odnosi się do koniecznego związku, jaki zachodzi między „myśleć” a „być”.

Warto tutaj zwrócić uwagę na bytową podstawę tego stwierdzenia — to właśnie owo „jednostkowe przeżycie” staje się podstawą i fundamentem otwarcia się na sferę ogólności. Kto bowiem stwierdza „myślę”, staje się bytem obecnym dla siebie — co z kolei wcale nie przesądza o tym, iż rozumie jasno i wyraźnie wszystko, co zawiera nieskończoność. Albowiem wszystko to, czego nie można zrozumieć, ani nawet **myślą dotknąć**, nie wyklucza tego, że to coś nieskończonego poza nami istnieje i że jest właśnie sprzeczne z „ludzką skończonością”. Tutaj jednostkowe, egzystencjalne przeżycie staje się źródłem dotarcia do metafizyki uniwersalnego bytu — to właśnie nasze człowiecze, pojedyncze, egzystencjalne przeżycie staje się niejako „portalem”, „drzwiami” umożliwiającymi dostęp do nieprzedmiotowego bytu. Warto wskazać, iż ów nieprzedmiotowy byt nie podlega jakimkolwiek procedurom wypracowanym przez nowożytną naukę, co wcale nie oznacza, iż nauka jako sfera ludzkiej aktywności straciła jakikolwiek całościowy sens.

Miejmy na względzie jednak, iż refleksja Kartezjusza nierozzerwalnie związana jest z doświadczeniem, a będąc najgłębszą warstwą psychiki, wnętrzem ludzkiej duchowości — choć odnosi się do tego, co nieempiryczne — staje się tutaj, jako człowiecze egzystencjalne zanurzenie się w bycie, absolutnym fundamentem owego „myślę”. Doświadczenie w takim ujęciu staje się czymś całościowym, obejmuje bowiem wszystkie zagadnienia, które należy rozważyć ze stanowiska konkretnego człowieka, staje się niejako całkowitym horyzontem zagadnień, dotyczącym z **osobna każdego z nas**. W tym kontekście ta

elementarna triada: **doświadczenie, przeżycie, myślenie**, w pełni uprawomocnia sens stwierdzenia „myślę, więc jestem”.

W każdym doświadczeniu artystycznym pomijanie któregośkolwiek z tych trzech segmentów skutkuje znaczącym zubożeniem treści i sensów tegoż doświadczenia. Jedynie poruszanie się w zakresie dynamiki relacji, połączeń, związków owych trzech segmentów zakłada autentyzm oraz tak obecnie pożądaną prawdę artystyczną, bez której działanie kreacyjne przyjmuje karłowatą postać interesownej wytwórczości, gdzie natychmiastowy zysk „uwiarygodnia” niejako istotę tego trudu.

## Obrazy nieskończoności — światło a struktury matematyczne

Twórcy współczesnej neuronauki stwierdzają zdecydowaną ograniczoność ludzkiego pojmowania rzeczywistości, w jakiej żyjemy — jeśli bowiem czwarty wymiar wystawia na próbę naszą wyobraźnię, wskazując zarazem na ludzką niemoc w przekraczaniu stereotypów i przyzwyczajęń poznawczych, to cóż dopiero ze zrozumieniem kolejnych wymiarów świata.

Trójwymiarowa postać pozostawia dwuwymiarowy cień — obserwując go, możemy zebrać pewną ilość informacji na temat owego trójwymiarowego obiektu. Być może podobne zjawisko zachodzi w przypadku czwartego wymiaru. Współczesna neuronauka potwierdza zadziwiający fakt dotyczący pracy ludzkiego mózgu — oto wielowymiarowe struktury ujawniają się, kiedy neurony mózgu tworzą tzw. klikę — każdy neuron łączy się z każdym innym neuronem w grupie w bardzo specyficzny sposób, generując geometryczny obiekt. Im więcej neuronów jest w „klicy”, tym wyższy jest wymiar obiektu geometrycznego. Dziesiątki milionów tych obiektów (neuronów) znajdują się w każdej komórce mózgu. Zadziwiające jest to, iż owe geometryczne obiekty (efekt pracy mózgu) sięgają i siódmego wymiaru, i wykraczają poza niego. Matematyka stosowana zwykle do badań sieci neuronowych nie jest zdolna do wykrycia wielowymiarowych struktur i przestrzeni, które naukowcy widzą teraz zupełnie wyraźnie.

Zasadnicze pytanie dotyczące istoty ludzkiej brzmi jednoznacznie i zarazem nader niepokojąco: W jaki sposób ta potencjalna wielość

wymiarów wpływa na sprawność działania naszego mózgu — czyli na nas samych? Istotną bowiem ambicją neuronauki jest odkrycie tego, gdzie w mózgu przechowywane są wspomnienia — być może według niektórych naukowców są one ukryte w wielowymiarowych strukturach mózgu.

Ze względu jednak na mechanistyczny paradygmat obowiązujący w nauce, zrozumienie owej uniwersalnej zasady nigdy nie kończyło się pełnym sukcesem. Starożytne piramidy rozsiane na całej kuli ziemskiej stanowiły aż nadto jaskrawy przykład odwzorowania części składowych fundamentalnej równowagi wektorowej. Od najdawniejszych czasów liczne obserwacje świata, w jakim żyjemy, sugerowały złożoność i wielowymiarowość rzeczywistości (któż to w dawnych czasach obserwował, jak my żyjemy). Poszukiwania uniwersalnej teorii wszystkiego ujawniły, że wszechświat ma więcej wymiarów (poziomów organizacyjnych) niż te poddawane bezpośredniej obserwacji. Uniwersum bowiem stanowi spójną całość, łącząc w sobie wymiary jawne oraz ukryte przed naszym postrzeganiem. Więcej światła rzuciła na ten problem dopiero fizyka kwantowa, wskazując nie tylko na nielokalność zjawisk kwantowych w stosunku do czasu i przestrzeni wskutek ich tajemniczych powiązań infoenergetycznych, lecz także na enigmatyczną naturę samej materii, której charakter okazał się zależny od sposobu prowadzenia obserwacji.

Paradoksem naszego czasu jest to, że brak możliwości połączenia w **jedną całość praw fizyki klasycznej i kwantowej** ciągle wskazuje na to, iż oferowany przez obecną naukę model świata, w którym egzystujemy, wciąż jest niepełny i mało zadowalający.

Pamiętajmy, iż **fizyczność naszej rzeczywistości jest zaledwie ekspresją świata energetycznego** lub, mówiąc poprawnie — pola zintegrowanego — wszystkie fale elektromagnetyczne przenikają się nawzajem w tym samym czasie. Fizyka kwantowa udowadnia, iż na poziomie subatomowym cząstki (fale) komunikują się z sobą w tym samym momencie, bez względu na dzielące je odległości. Czym zatem jest czas i odległość, jeśli nie iluzją stworzoną przez mózg?

Konkluzją podstawową wynikającą z przedstawionych rozważań jest to, iż zasadniczy problem poznawczy dotyczy obecnie zagadnień przestrzeni — mówiąc ściśle — jej wymiaru w **głęb, w głęb warstwy wielowymiarowej przestrzeni**, a więc tej zakrytej dla naszego postrzegania warstwy rzeczywistości. Owa zakryta, istniejąca poza

obrębem naszych zmysłów rzeczywistość, której nie jesteśmy w stanie dostrzec, może w doświadczeniu kreacyjnym (malarskim) stanowić istotny obecnie przyczynek do zadziwiających refleksji i twórczych konstatacji. Warto w tym kontekście podkreślić, iż sama materia (obserwowana, postrzegana, poddawana wielokierunkowym analizom) wykazuje zaskakujący związek z obserwowanym podmiotem — enigmatyczny, zmienny jej charakter uzależniony jest od tego, **kto i w jaki sposób** ową materię postrzega i bada. Trzeba mieć na uwadze, iż w rozumieniu Platona sztuka to trwałe powiązanie idei z materią. Oto idea wcielając się w przedmiot zmysłowy, przenika go wewnętrznym światłem, nadając mu **drugie oblicze** — można więc stwierdzić, iż świat sztuki to świat zmysłowych emanacji połączonych ze światem myśli, refleksji, wielości zastanowień i rozstrzygnięć intelektualnych.

Pojęcie idei platońskiej uświadamia nam powołanie przedmiotów zmysłowych do istnienia ze względu na coś innego — coś najwyższego. Myśl tę kontynuował Plotyn. Plotyn bowiem przypisywał przedmiotom zmysłowym **stan niebytu**, degradując ich sens aksjologiczny (obiekty bez znaczenia). Dopiero wniknięcie w owe zmysłowe obiekty wyższych treści (intelektualno-duchowych) **wynosi** je niejako z niebytu, **nadaje im cechy piękna i dobra**. Wszystko bowiem, co pozbawione jest duszy, jest tylko ciałem — nie może być ani dobre, ani piękne. Tak więc przeniknięcie fizycznego obiektu (jako ekwiwalentu materii) ideą staje się fundamentem działania artystycznego — bez tego drugiego oblicza, które wynika z przeniknięcia przedmiotu fizycznego **światłem idei**, nie istnieje jakakolwiek sztuka. Duchowa kultura Greków była kulturą widzenia, a zatem **kulturą formy**. Kulturę grecką (kulturę formy) przeciwstawia się kulturze hebrajskiej jako kulturze „wysłuchiwania się”, „słyszania”. Pamiętajmy, iż Platon nieustannie podkreśla zdolność intelektu do myślenia i ujmowania istoty świata. Tutaj celem podróży ku wiedzy jest porzucenie zmysłowości i oglądanie samego światła — światła mądrości poprzez wzrok umysłu i wzrok duszy.

Jedynie poprzez **wzrok duszy** można zbliżyć się do prawdy. Światło świecące wewnątrz — światło duchowe w świecie zmysłowym sprawia, że możemy widzieć piękno przedmiotów i ludzi. Warto podkreślić, iż poza światłem idei i światłem fizycznym istnieje w filozofii Platona jeszcze jedna sfera pośrednia — do niej należą przedmioty matematyczne — liczby, figury geometryczne. Sferę tę poznajemy za pomocą **roзумu**.

Współczesny pisarz Daniel Tammet stwierdza, iż liczby, figury geometryczne, a także słowa to dla niego kolory, kształty, faktury, różnorakie materie. Tutaj każda liczba, każda geometryczna figura jest żywa jak zwierzęta czy osoby. W doświadczeniu malarskim znane jest, angażujące wiele zmysłów, zjawisko chromestezji, w którym osoba kojarzy różnorodne dźwięki z kolorami. Ostre i silne dźwięki i tony wywołują postrzeganie bardzo intensywnych, żywych, lśniących kolorów<sup>61</sup>. Znanne są doświadczenia z kolorem kompozytora Ferencza Liszta, który podczas komponowania doświadczał wrażeń wzrokowych — kolory bowiem wywoływały tutaj konkretne wrażenia słuchowe, muzyczne.

Synestezja w doświadczeniu artystycznym potwierdza tylko w szczególnie sposób łączliwość odległych od siebie przestrzeni: np. „świat słyszenia dźwięków” może doskonale łączyć się z fenomenem „widzenia dźwięków” czy też „smakowania dźwięków”. Owa komunikacja między zmysłami to nic innego, jak jaskrawe potwierdzenie naszych potencjalnych zdolności do odczuwania i rozumienia **wszystkiego jednocześnie**.

Neurologowie twierdzą, iż kiedy przychodzimy na świat, wszyscy jesteśmy w **pełni synestetyczni**. Z czasem, gdy nasze struktury neuronalne dojrzewają, następuje nieustanna specjalizacja zmysłów powodująca odróżnianie jednego rodzaju bodźców od drugiego. Jednym z podstawowych warunków zaistnienia bowiem jednostki twórczej jest jej **potencjał elastyczności poznawczej** (niezamykania się w ciasne ramy przyzwyczajień i stereotypów), ale także wielka **tolerancja jednoznaczności**.

Trzeba mieć świadomość tego, iż w przywołanym wielopoziomowym, wielowymiarowym świecie każda domykająca **jednoznaczność** staje się podstawową **wadą pojmowania rzeczywistości**. Umiejętność łączenia skrajnie odległych światów, wiązania rzeczywistości pozornie niemających z sobą nic wspólnego wyznacza bowiem podstawowy warunek twórczego postępowania.

W książce Władysława Stróżewskiego *Wokół piękna*<sup>62</sup> przedstawione są trzy aspekty interpretacyjne dzieła sztuki: ontologiczny, semiotyczny, aksjologiczny. Wymiary te jednak zawsze należy traktować

61 D. TAMMET: *Zanurzeni w liczbach: jak matematyka kształtuje nasze życie*. Przeł. Z. LAMŻA. Copernicus Center Press. Kraków 2017.

62 W. STRÓŻEWSKI: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. „Universitas”. Kraków 2002.

łącznie — zachowując zarazem ich autonomię oraz wzajemną nieredukowalność. Warto dodać, że Grecy skłaniali się ku przedstawieniu nie tylko życia i śmierci, ale także różnych aspektów piękna i dobra oraz ich przeciwieństwa w kategoriach **światła i ciemności**. Tutaj światło to niewyczerpywalna przyczyna życia i wzrostu, a zarazem trudno pojmowalne zjawisko, którego materia jest niełatwa do uchwycenia. Światło staje się zarazem wyjątkowo nośną metaforą zasady wszechbytu. Słońce świeci i udziela blasku innym przedmiotom (obiektom), choć nie może sprawić, aby rozbłysnęły wewnętrznym światłem.

Przeznaczeniem duszy jest wspiąć się z ciemności, ze zmysłów, z czasu do światła, do zrozumienia — jednym słowem do bezczasowości. Tutaj światło duchowe (światło wiedzy) zrywa radykalnie węzły nawyków i przyzwyczajzeń, umożliwia dotarcie do mądrości i prawdy. Pamiętajmy, iż koncepcja **łączenia prawdy** — najwyższej formy mądrości — **ze światłem** nie była nowa — nie była nowa także dla Platona.

Niewiedza (brak wiedzy) tkwi w mroku mniemań i doświadczeń zmysłowych. Świetlana bogini stwierdza, że prawdziwa wiedza możliwa jest jedynie w drodze umysłowej, która prowadzi **do prawdy — dziedziny dnia i jasności**.

Carl Friedrich Weizsäcker pisał, że gdyby któryś z ludzi zechciał osiąść prawdziwą wiedzę, musiałby najpierw sobie zdać sprawę z tego, że to, co widzi, nie jest pełną rzeczywistością. Weizsäcker w książce *Fizyka współczesna*<sup>63</sup> pisał, że Parmenides poznając prawdę o dualności świata, doświadczył autentycznego przeżycia religijnego (duchowego), uczynił **światło i ciemność fundamentalnymi zasadami** zjawiskowego świata. Przypowieść Platona o jaskini jest metaforą świata zmysłowego. Człowiek, który został „oświecony”, powraca w głąb jaskini i próbuje wydostać z ciemności „uwięzionych” — tutaj zdolność do **poznania umysłowego** traktowana jest jako przywilej. Nie każdy bowiem może doświadczyć myślenia prowadzącego do poznania umysłowego. Weizsäcker stwierdza kategorycznie, iż człowiek to skończona, ograniczona istota niemogąca pretendować do posiadania nieskończonej absolutnej prawdy — może tylko kochać mądrość i dążyć do niej. Tutaj Sokratesowa sentencja „wiem, że nic nie wiem” nie jest



trywialnym sceptycyzmem — gdy bowiem Sokrates stwierdza, że nie wie, odwołuje się do **wiedzy**, jaką posiada, która informuje go o tym, że nie wie. Wszystko to oznacza, że Sokrates posiada kryterium odróżniające wiedzę od niewiedzy. Wie on, jakiej wiedzy mu potrzeba, choć jej jeszcze nie ma. Innymi słowy, intelekt wie z góry, jaka wiedza może go zadowolić. Tutaj sceptycyzm Sokratesa przyjmuje formę **podstawowego warunku wiedzy**. Można stwierdzić w tym kontekście, iż Platon dobrze wiedział, że istnieje coś, co jest **fundamentem wszystkiego** i bez czego nic się nie da pojąć. Cała filozofia Platona dotyczy właśnie **tego**. Weizsäcker stwierdza, iż filozofia jest teologią paradygmatu matematyki — bo matematyka jest wiedzą, w której **jeśli się wie, to się wie, że się wie**. Według Weizsäckera podstawowy problem poznawczy dotyczy tego, jak owo **jedno** tworzy **wiele idei**, jak owe idee tworzą matematyczne struktury, jak matematyczne struktury tworzą obiekty opisywane przez teoretyków fizyki i jak ci z kolei **tworzą cienie**, które **poznajemy zmysłami**.

Wiedzmy, iż światło jako fenomen niezwykle subtelnej natury, zawsze kojarzone było z czymś nieuchwytnym, bezcielesnym, niematerialnym. Światło od zawsze wymykało się prostym i jednoznacznym konstatacjom — kojarzone było z czymś nieograniczonym, nieskończonym. Stąd koncepcja zdematerializowania obiektu sakralnego — katedry — w czasach gotyku. Ogromne przestrzenie roziskrzone wielokolorowym światłem witraży, wysokie sklepienia — to wszystko sprawiało wrażenie całkowitego zdematerializowania, utraty poczucia masywności, ciężaru, konkretności.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w ideach modernistycznych, zgodnie z którymi zupełnie płaska płaszczyzna malarska pokryta jest farbami w określonym porządku (koncepcja M. Denisa), całkowicie wyeliminowano rozumienie rzeczywistości malarskiej jako świata prześwieconego światłem. Barokizacja, rozbicie organizmu malarskiego poprzez interwencję różnych jakości światła, była traktowana jako zabieg twórczy, całkowicie nieuprawomocniony. Obraz moderny to **jednorodna** (unistyczna w ujęciu Władysława Strzemińskiego) **całość**, gdzie jakakolwiek **cecha rozbicia płaszczyzny nie wchodzi w grę**. Tutaj obraz jako obiekt fizyczny (całkowite zaprzeczenie dawnych koncepcji sztuki) niczego nie musi wyjaśniać, tłumaczyć, jako rzeczywistość w pełni autonomiczna, niezależna wyczerpuje wszystkie sensory przez sam fakt swego zaistnienia. Ta skrajnie materialistyczna



idea ciągle znajduje swych entuzjastów, mimo iż **świadomość człowieka XXI wieku znacznie przekracza ograniczoność koncepcji materializmu i empiryzmu**. Dawne koncepcje sztuki sięgające czasów Platona jednoznacznie wskazywały na konieczny związek obiektu fizycznego (materialnego) z ideą (przestrzenią) myśli, refleksji, która nadaje owemu materialnemu przedmiotowi **drugie oblicze** — włącza tym samym ów obiekt w rzeczywistość artystyczną.

W moim doświadczeniu artystycznym, mimo że silnie eksponującym intensywność oraz konkretność malarskiej artykulacji, nie o doznanie materii jednak chodzi. Zasada **inwersji** paradoksalnie biorąca w cudzysłów ekspozycję środków malarskich, zdecydowanie przekracza zewnętrżność płaszczyzny malarskiej. Tutaj zasada odczucia przeżycia kreacyjnego, kreowanych światów wewnętrznych stanowi swoiste wyzwanie dla odbiorcy. Wyrażanie złożonych treści duchowych, przesunięcie akcentu z tzw. obiektu malarskiego, jego materialnej cechy, na dyspozycje kreacyjne autora — które konstruują charakterystyczny proces twórczy — zerwanie z aktualnymi tendencjami eksponującymi potoczną, zewnętrżną cechę zapisu artystycznego (jako przedmiotu, obiektu materialnego), podkreślanie i uzewnętrżnianie głęboko ukrytych stanów świadomości bogactwa ludzkiego odczuwania, uruchamianie szerokiego zakresu wyobraźni, inwencji twórczej, staje się tutaj zagadnieniem nadrzędnym.

Pamiętajmy, iż w odróżnieniu od tradycyjnej sztuki, sztuka awangardowa, której początki sięgają modernizmu, przypomina raczej rewolucję naukową — każde dzieło sztuki nowoczesnej tworzy nowe reguły, narzuca nowy paradygmat, nowy sposób widzenia. Analogia z procesem rozwoju nauk, sfery **par excellence poznawczej**, jest tutaj nieprzypadkowa. Poznanie może być efektywne jedynie wtedy, kiedy przedmiotem jego badań i analiz jest to, co uprzednio nieznanne, nierozpoznane. Pojęcie innowacyjności, oryginalności rozumiane jest tutaj jako możliwość wpisania weń bardzo wysokiego poziomu informacyjnego. Eco podkreśla, iż to właśnie stanowi podstawowe kryterium wartości w estetyce modernistycznej. O ile bowiem dawna sztuka respektująca zasadę mimetyzmu (naśladowania) podkreślała w istocie to, co dostępne było postrzeganiu, o tyle formuła modernizmu eksponowała te cechy rzeczywistości, które mogą potencjalnie zaistnieć. To od nas bowiem zależy — od naszego stanu świadomości, wyobraźni, inwencji — które aspekty świata

mogą uzyskać swoją konkretyzację, mogą zostać niejako wydobyte z pozornego niebytu.

W tym kontekście moje doświadczenie artystyczne stanowi niejako swoistą kontynuację formuły modernistycznej — tutaj ukryta, schowana w zakamarkach jaźni rzeczywistość domaga się wręcz swego zaistnienia. Przybiera postać tajemnej potencjalności, możliwego sprecyzowania, określenia. W tym kontekście pojęcie nieskończoności jest całkowicie uprawomocnione. Tutaj nic się nie kończy, a granica ewentualnego wyczerpania staje się zbyt odległa, aby mogła stanowić realne ograniczenie. **Obrazy nieskończoności** to emanacja ogromu drzemiących w nas możliwości kreacyjnych, nie do końca rozpoznanych zdolności twórczych. Przypomina się tutaj stara prawda — istotą sztuki jest uzupełnianie świata o to, co **możliwe, co prawdopodobne**, otworzenie rzeczy, których natura **nie jest w stanie urzeczywistnić**. Sztuka bowiem zмага się z materią, przewycięża opór materii, pokonuje zewnętrzne uwarunkowania. Sztuka winna także **przewyciężać opór wiedzy** — wiedzy pojmowanej jako zasada działania. Owo kryterium **prawdziwości działania** wyznacza celowość działania artystycznego.

Tak więc **zgodność z realnym, materialnym światem**, ale także z **celem ludzkiego życia** konstruuje podstawowe pytanie: **Kim jest człowiek?** Ten antropologiczny wątek teorii sztuki rzuca światło na ostateczny cel sztuki. Bez tego fundamentalnego pytania o to, **kim jest człowiek**, wszystko traci sens. Dramatem obecnej rzeczywistości jest to, że tak ważne i istotne pytanie przestaje funkcjonować w przestrzeni nie tylko artystycznej, ale przede wszystkim społecznej.

Agresywna infantyilizacja współczesnej kultury pop, destrukcyjna rola mass mediów całkowicie podporządkowanych w przestrzeni informacyjnej zasadom bezwzględnej komercji spowodowały nieodwracalne spustoszenie w zakresie stanu świadomości, a wycofanie się z wielowiekowej tradycji krytycznego dyskursu w kulturze europejskiej spowodowało marazm intelektualny i chaos komunikacyjny. Obecne trudności w porozumiewaniu się, rozbicie elementarnych zasad i norm postępowania, dowolność pluralistycznego kontekstu społecznego, gdzie każdy ma prawo głosu, skutkuje wyeliminowaniem dotychczasowych wartości i kryteriów. Czy w tak rozbitej przestrzeni społecznej możliwe jest znaczące i wartościowe doświadczenie artystyczne, odrzucające wszechobecną dowolność i przypadek? Być

może ratunku można tutaj poszukiwać w postawach twórczych, które pomimo tego, czego doświadczamy na co dzień, odnoszą się do istotnego zakotwiczenia w znaczących kodach kulturowych. Warto w tym kontekście wskazać na inspirujące, choć całkowicie zapomniane, dzieło rzymskiego filozofa Lukrecjusza (99 p.n.e.—55 p.n.e.) *O naturze wszechrzeczy*<sup>64</sup>. Dzieło to uważane za arcydzieło literatury łacińskiej miało ogromny wpływ na rozwój całej następującej po Lukrecjuszu poezji, włącznie z Wergiliuszem. Lukrecjusz zawarł bowiem w tym dziele sumę założeń filozofii epikurejskiej, w której problemy etyczne związane z zagadnieniem **szczęścia** stają się nadrzędne. Pamiętajmy, iż epikureizm, odnosząc się do podstawowego pytania: Jak żyć? — zakreślał znaczące treści odnoszące się do filozofii życia. W obecnym świecie, zdominowanym przez skrajnie egoistyczne i małoduszne postawy, epikurejskie teorie poznania, służące przede wszystkim rozwijaniu cnoty rozumianej jako **umiejętność racjonalnego panowania** nad swoimi potrzebami, mogą okazać się inspirującą wskazówką co do życiowych wyborów i decyzji.

Lukrecjusz jako natchniony, arogancki, absurdalnie ufny w swoją wiedzę poeta-filozof w swym dziele *O naturze wszechrzeczy* walczy z siłami ciemnoty, wstecznictwa, marazmu intelektualnego. Każe szukać każdemu z nas racjonalnych i zrozumiałych odpowiedzi, nawet tam, gdzie odpowiedzi rysują się mgliście i nieprecyzyjnie. Lukrecjusza przekonanie, iż to wiedza nas wyzwoli, tak bliskie współczesnemu pojmowaniu i rozumieniu rzeczywistości zadziwiająco koresponduje ze współczesnymi elementami myślenia. Tutaj epikurejski **ideał mędrca znającego miarę rzeczy** może stanowić znaczący przyczynek do pogłębionych refleksji i zastanowień.

Pamiętajmy — co brzmi nader paradoksalnie w obecnym, pełnym kryzysów i zawirowań intelektualnych świecie — **można zajmować się tzw. sztuką, nie będąc osadzonym w kulturze**. Postawa bowiem artysty-intelektualisty została skutecznie wyeliminowana z przestrzeni doświadczeń kreacyjnych.

## Zszywanie otchłani

Na początku lat 50. XX wieku Zbigniew Herbert pisze znamieny wiersz *Potęga smaku*<sup>65</sup>, w którym pada zdecydowana deklaracja, wskazująca na to, iż właśnie problemy estetyki mogą być bardzo pomocne w życiu, stając się niejako swoistym nakazem, korygującym postępowanie każdego z nas. To tutaj Herbert radykalnie określa swą postawę wobec rzeczywistości, mówiąc, że nigdy nie należy zaniedbywać nauki o pięknie, a dystans i powściągliwość w obnażaniu emocji mogą stanowić skuteczną metodę w określaniu zasad w życiu człowieka. Tak oto potęga smaku staje się nie tylko wyrazem koniecznego dystansu wobec nieprzewidywalności świata, ale wskazuje zarazem na rolę i znaczenie owych uniwersalnych odniesień, kategorii — piękna, prawdy, dobra.

Konkluzja wydaje się aż nadto oczywista — nie można bowiem zmusić twórcy, aby ten działał w niezgodzie z własnym sumieniem. Tutaj żadna presja, przymus, nakaz przychodzący niejako z zewnątrz nigdy nie będą pełniły funkcji imperatywu twórczego, motywu działania, źródła sensów i znaczeń w przestrzeni artystycznej. Niezgoda twórcy na destrukcyjny czynnik świata raczej będzie prowokować **postępowania zszywające, cerujące** owe pokaleczone strzępy, krawędzie rozpadu, destrukcji danej nam rzeczywistości. Ta przygnębiająca otchłan towarzysząca nam nieustannie domaga się wręcz domknięcia, owego zszycia ran, okaleczeń. Konieczne są tutaj ludzka odwaga, umiejętność przeciwstawienia się złu, brzydocie, szpetocie i fałszowi wewnętrznej przestrzeni, podkreślające zarazem wierność samemu sobie.

Rozwijając owe deklaracje Herberta na przestrzeń malarstwa, można jednak stwierdzić, iż nigdy tak ostentacyjna jednoznaczność sformułowań poetyckich nie może być przeniesiona na grunt wypowiedzi ze sfery artykulacji malarskiej. Problemy kreacyjne bowiem odnoszące się do istoty malarstwa oraz dyskursu o nim wskazują raczej na pewną **nieokreśloność**, wymykającą się ostatecznym deklaracjom.

Jacques Derrida w książce *Prawda o malarstwie* pisze: „[...] w odniesieniu do malarstwa każdy dyskurs — o nim, obok lub powyżej

65 Wiersz z tomu *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, cyt. za: Z. HERBERT: *Wiersze zebrane*. Oprac. R. KRYNICKI. Wydawnictwo a5. Kraków 2008, s. 523—524.

niego — niezależnie od tego, czy jest poetycki, czy filozoficzny, wydaje się zawsze naiwny, a zarazem pouczający, rzucający zaklęcia, zaprogramowany, kierowany przymusem mentorstwa, zawsze rozgadany, a tym bardziej, gdy jest na temat [...]”<sup>66</sup>. Derrida wskazuje na to, iż owa rozmowność dyskursu, możliwość wielu interpretacji, swoiste mnożenie wypowiedzi na temat malarstwa, zawsze odbywa się niejako na obrzeżach czy też „wokół” malarstwa, pozostawiając jego kwestię nierozstrzygniętą do końca, wymykającą się ostatecznym deklaracjom.

Dzieło sztuki (obraz malarski) stanowi **określone zdarzenie**, jest więc zdecydowanie nieredukowalne do jakiegokolwiek systemu odniesień. To właśnie owa nieredukowalna złożoność, swoisty holizm całości obrazu malarskiego staje się tutaj w pełni źródłem sensów oraz znaczeń. Ujawnia całość zdarzenia malarskiego, na nim poprzestając. Jednocześnie ciągle mówimy o dziele malarskim, poszukujemy jego prawdy, umieszczamy je w **licznych kontekstach społecznych, kulturowych, instytucjonalnych, przestrzennych**. Tutaj bowiem zawsze ów zastany idiom odniesień umożliwi nam mówienie o malarstwie, rozumienie jego sensów i znaczeń. Owa niezbywalna przestrzeń wielorakich relacji ujawnia wprost wpisaną weń dialektyczność dyskursu — z jednej strony mamy obszar skrywający **wewnętrzną istotę dzieła**, z drugiej zaś — **całą** wielowarstwową sferę **uwarunkowań zewnętrznych przedmiotu**.

Jasny, klarowny, czytelny system odniesień do tego, co niejako „wewnętrzne”, istniejące „samo w sobie”, z całym skomplikowanym bagażem tego, co leży poza nim, poza jego obrębem, konstruuje istotne cechy dyskursu, wypełnia jego treść. Derrida wskazuje na to — co wydaje się zasadnicze dla każdego dyskursu o malarstwie — iż w obrazach **nic nie może funkcjonować jako ważny znak, nie odsyłając do innego elementu**.

Labirynt, splot, siatka owych śladów, przekształceń możliwości wielostronnych zależności konstruuje wielopoziomową sferę odniesień, znaczeń, w jakiej funkcjonuje określony byt artystyczny. To tutaj ujawnia się owo metaforyczne, tak charakterystyczne dla obrazu malarskiego **wyjście poza ramę**, poza jego „obramowanie”. Ujawnia to swoisty paradoks istnienia ramy, która domyka, zamyka obraz malarski, czyniąc go **bytem zamkniętym, skończonym**. Owo zburzenie

obramowania, metaforyczne roztrzaskanie ramy, jej „przełamanie”, umożliwia wyjście dzieła na zewnątrz, w przestrzeń, która je otacza.

Parafrazując słowa filozofa, można stwierdzić, iż obraz zostaje wprowadzony w przestrzeń wiedzy, racjonalnych ujęć, ale także subiektywnych, prywatnych odczytań, interpretacji. Towarzyszy temu przeświadczenie, iż obraz malarski — sztuka — cechuje się wysoce zorganizowaną jednością, która ma także swój źródłowy sens, ów niezbywalny „etymon”, jakąś prawdę, jedyną, niepowtarzalną, nagą, wyjątkową, czytelną. Dotarcie do owej sfery „nagiej prawdy” jest jednak wysoce skomplikowanym zabiegiem — zarówno dla samego autora, jak i dla odbiorcy. Tutaj taką pomocną funkcję może pełnić tytuł dzieła, opis, próba odautorskiego nazwania, określenia słowem wytworu artystycznego. W tym wszystkim bowiem ujawnia się potrzeba ruchu w stronę swoistej historii twórcy — odsłania tym samym jakąś wyjątkową wewnętrzną instancję, głęboko schowaną rzeczywistość, świat autorskich przeżyć. Choć to i tak nie wyczerpuje całości sensów i znaczeń dzieła to przecież stanowi znaczącą metodę **spotkania z nim**. Należy zatem wskazać, iż w tym kontekście istotną funkcję spełnia **pojęcie paregronu** — a więc obszaru niezwiązanego bezpośrednio z dziełem, lecz w interesujący sposób je uzupełniającym. Tutaj paregron to rama obrazu, której piękno i rola mogą być dostrzeżone łącznie z obrazem lub oddzielnie od niego.

Owa rzeczywistość paregronu może więc współgrać, sąsiadować, stykać się, dialogować z dziełem, uzupełniać, dopowiadać je lub wręcz wnikać do jego wnętrza, mówiąc o czymś, czego mu brakuje, czego jest w oczywisty sposób pozbawione. Dzieło sztuki zawsze bowiem posiada ów **element braku**, niemożności ostatecznych deklaracji, rozstrzygnięć kreatywnych. Można więc stwierdzić, iż rozgrywa się w nim swoisty dramat pokonywania niewidocznej granicy **wewnętrznego sensu** ze sferą zewnętrznych odniesień, relacji.

Warto wskazać, że ogromna tradycja europejskiej hermeneutyki, zabarwiona wielością formalizmów, schematów interpretacyjnych, ale także empirycznego doświadczenia, w których wielopoziomowe analizy relacji, jakości, ilości, umożliwiają wielokierunkowe interpretacje, skutecznie pomnażają tzw. rozmowność dzieła. Pamiętajmy, że czas obecny dopuszcza także skrajnie różne, wykluczające się wypowiedzi, sformułowania, deklaracje. Być może rzadko aktualnie ujawniana i przywoływana **kategoria piękna** mogłaby skutecznie ów

dyskurs skierować w rejony szczególnych rozstrzygnięć, odkrywczych interpretacji. Ważne bowiem, iż samo dotarcie do kategorii piękna — **gdzie pięknem jest to, co się podoba**, bez celu, bez jakiegokolwiek **pojęcia celowości** (mówiąc za Kantem) — staje się obecnie nie lada wyzwaniem, gdyż eksponując walor piękna jako braku celu, a więc wyzbycie się przywiązania do określonego wcześniej zamierzenia, ujawnia w pełni dramat czasu obecnego, w którym wszystko jest zaprogramowane, nastawione na **pożądany efekt**. **Ślad nieobecności**, właśnie owa **nieobecność** pozwala mówić o pięknie.

Owo unicestwienie konieczności, przymusu, celu, demaskacja nakazu z zewnątrz ujawnia w pełni miłą interesowność obecnego świata, w którym każde działanie podszyte jest odpychającym koniunkturalizmem.

## Namalować znaczący obraz!

Współczesna dynamika wizualności, obejmująca ogromną ekspansję wszechobecnych mediów, zdecydowanie ogranicza samodzielną aktywność człowieka początku XXI wieku. Zasadnicze pytanie o to, kim jest tzw. człowiek medialny, człowiek masowy, człowiek postnowoczesny, wydaje się obecnie pytaniem fundamentalnym. Aktualna pustka duchowa, rezygnacja z tradycyjnych wartości oraz wyzbycie się ich, brak autentycznej, samodzielnej aktywności, wycofanie się z **potrzeby powagi** działania kreacyjnego skutkują ogromną ilością mało znaczących, banalnych tzw. działań artystycznych, niewiele wnoszących w przestrzeń współczesnej działalności artystycznej.

Równie zasadną refleksją wydaje się pytanie o to, kim jest tzw. współczesny twórca — jaka jest jego rola i jakie jest jego znaczenie w różnorodnej i niezmiernie skomplikowanej przestrzeni społecznej. Czy powszechna akceptacja ogromnej różnorodności postaw i decyzji w przestrzeni artystycznej wpływa znacząco na nieustanną jej degradację i zanik istotnych sensów i znaczeń? Czy współczesny twórca to sprawny manipulator, szyderca, ironista, nieobliczalny performer, wyrafinowany esteta, tworzący wysublimowane twory artystyczne, artysta-edukator, kreujący rzeczywistość artystyczną po to, aby przybliżyć treści i wartości dawno zapomniane, zepchnięte w otchłań nie-



pamięci — czy też sprawny rzemieślnik, wyrobnik, realizujący każde zamówienie, dobrze wyszkolony realizator różnorodnych zachcianek i gustów estetycznych potencjalnego odbiorcy?

Ta paleta możliwości kreacyjnych tzw. współczesnych twórców nie wyczerpuje bynajmniej ogromu równie zadziwiających co szokujących wystąpień i decyzji we współczesnej przestrzeni artystycznej. Obecne powszechne kwestionowanie widzialnej rzeczywistości — preferowanie tzw. rzeczywistości wirtualnej — przyjęcie metody myślenia akcentującego absurd i odrzucenie wszelkiej hierarchii przywiązania do tradycji sprawia, iż wszystko staje się względne, płynne, nieobyczajne, nieprecyzyjne, nieokreślone, wymienne itd.

Przeszłość jako pamięć zawsze współwystępuje z terażniejszością — pamięć bowiem przenosi powidok jednego obiektu na powidok drugiego. Czyste wspomnienie to spoczywająca w umyśle potencjalność — nie ulega ona żadnym zmianom, stanowi niezmiennie archiwum, bank istotnych danych.

Czym są owe obrazy zapamiętane, gdzie przeszłość jako pamięć zawsze współwystępuje z czasem obecnym, z terażniejszością? Obrazy zapamiętane sytuują się zawsze w relacji do tego, co aktualnie widzimy — to tutaj następuje istotne przekształcenie zarówno tego, co pamiętamy, jak i tego, co aktualnie postrzegamy.

Moje obrazy konstruuje cykl „Baśniowe fantazje” to emocjonalna rozmowa, swoisty dialog, między tym, co było kiedyś, doświadczeniem malarskim z czasów dzieciństwa, a tym, co obecnie, co dzieje się teraz w obrębie moich aktualnych artystycznych poszukiwań. To pewnego rodzaju kompromis decyzji twórczych odległych czasów dzieciństwa z mnogością i bogactwem przeżyć tzw. artysty profesjonalnego, a więc takiego, który przeszedł akademicką ścieżkę wtajemniczenia twórczego.

Kolejny cykl malarski „Kosmogonie”, realizowany od początku lat 80., w trudnych czasach stanu wojennego nigdy nie mógłby zaistnieć, gdyby nie znajomość istotnych zjawisk artystycznych I połowy XX wieku (czas modernizmu w sztuce europejskiej). Pamięć doświadczeń malarskich z kręgu abstrakcji, informelu, *action-painting* i wielu innych znacząco pomogła formułować moje decyzje twórcze tamtego czasu.

Przywoływanie w pamięci tak istotnych dzieł, jak choćby realizacje malarskie Kandinskiego czy obrazy z obszaru sztuki amerykańskiej

(Pollock) zdecydowanie umożliwiły zapis artystyczny całej sfery moich traumatycznych przeżyć tamtego okresu. Ów nieustanny dialog postrzegania oraz aktywności pamięci niezwykle dosadnie uzewnętrznił się w realizacjach malarskich z cyklu „Głowy”, gdzie konstrukcja architektoniczna współczesnych wieżowców stała się fundamentem, bazą do wyartykułowania samej istoty człowieka przełomu XX i XXI wieku. Tutaj owa bezosobowa magma architektury nałożona niejako na wizerunek twarzy — głowy ludzkiej, stała się emanacją tragicznego wycofania, zaniku elementarnych ludzkich cech.

Ta swoista biomaszyna jako znak malarski to niejako pretekst do wielorakich rozwiązań i sformułowań kreacyjnych. Warto podkreślić, iż obrazy z cyklu „Głowy” chyba najbardziej trafnie odzwierciedlały stan totalnej, globalnej hysterii, paniki, lęku, grozy, jaka towarzyszyła ludziom w czasie pandemii koronawirusa z roku 2020. Owo zamknięcie — przymusowa izolacja ludzi na całym świecie, brak jakiegokolwiek kontaktu, niemożność bezpośredniego spotkania — stało się tak dojmującym i dramatycznym doświadczeniem, iż ujawniło czające się **bezgraniczne zło tego świata** jako tajemna potencjalność mogącą zaistnieć w każdym momencie, w każdej chwili materializując swe okrutne oblicze.

Warto mieć na uwadze, że w filozofii Arystotelesa określenie „**dynamicis**” oznaczające to, co potencjalne, oczekujące na zaktualizowanie, w sposób niezwykle dobitny koresponduje z istotą doświadczenia twórczego. Można wręcz stwierdzić, iż **bez potencjalności nie ma aktualności**. Zdziwiająca symbioza tego, co jest, z tym, co głęboko schowane, ukryte, mogące w każdej chwili zaistnieć, stanowi w gruncie rzeczy samą istotę autentycznego doświadczenia artystycznego. W twórczości artystycznej owo spotkanie wyobraźni z materią jest emanacją najgłębszej treści, znaczenia i roli, jaką odgrywa każda prawdziwa kreacja, wydobywa niejako na światło dzienne to, co i tak zaistnieje, co w pewnym momencie się zmaterializuje. Jeśli bowiem ów autentyczny impuls samodzielnego tworzenia dochodzi do głosu, zawsze wynosi istotne treści drzemające w aktualnej potencjalności — to w tym tkwi siła przekazu artystycznego zapisu. Nie ma percepcji, która nie byłaby nasycona wspomnieniami, ale też nie ma percepcji, która nie wybiegałaby w przyszłość. Tutaj współistnienie czasu przeszłego oraz przyszłego w każdym momencie postrzegania wyznacza fundament ludzkiego doświadczenia — bez owego dialogu świat stałby się bezsensownym

zbiorowiskiem chaotycznych, luźnych, niczym niepowiązanych fragmentów, oddzielonych od siebie części, rozpadających się nieustannie elementów, koszmarną papką dezinformacji. Twórca bowiem ciągle rozmawia ze światem, nieustannie próbuje poznać jego istotę, jego głęboki sens, jego odkryte, ale także tajemne rewiry i otchłanie. To trudne i wyczerpujące, to wysiłek niemający nic wspólnego z tak częstym obecnie banalizowaniem oraz naiwnym igraniem z rzeczywistością.

W tym kontekście zasadne staje się pytanie o istotę współczesnego świata, podobnie jak pytanie o to, kim jest człowiek przełomu XX i XXI wieku, ale także pytanie o status tzw. współczesnego artysty.

Teraźniejsza wszechobecna niepewność, tymczasowość, nieokreśloność, dotkliwa wymiennosc i niestałość do niedawna istotnych, kulturowych punktów odniesienia, z którymi większość z nas całkowicie się identyfikowała, popada w totalny marazm, unicestwiając znaczące źródła naszej tożsamości. Cywilizacja, z którą się identyfikujemy — a więc cywilizacja zachodnia — wyrosła na gruncie autentycznych wartości, mogła rozwijać się przez wieki i stać się najważniejszą i najbardziej rozwiniętą ze wszystkich dotychczasowych cywilizacji. Jej korzenie sięgają starożytnej Grecji, a filozofia Sokratesa, Platona i Arystotelesa określa w sposób zasadniczy jej podstawowy fundament i walor. Tutaj zasadnicza idea, konstruująca pojmowanie świata, związana była bezpośrednio nie z chaosem, bezładem, czymś z natury nieskończonym i płynnym, lecz **uporządkowanym**, gdzie pojęcie ładu zyskało rangę najważniejszego odniesienia. Starożytni Grecy świat postrzegali jako **Kosmos** — a więc **rzeczywistość wysoce zorganizowaną i rozumnie uporządkowaną**. Owa rozumnie uporządkowana rzeczywistość jawiła się wtedy jako podstawowy punkt odniesienia dla ludzkich działań, które winny być piękne, czytelne, zharmonizowane, nasycone wewnętrznym ładem, rygiorem. Na gruncie cywilizacji greckiej wyrosła kultura starożytnych Rzymian, którym zawdzięczamy usystematyzowaną relację stosunków międzyludzkich — a więc równe prawo dla wszystkich obywateli oraz obowiązek ścisłego jego przestrzegania. To dawne wypracowanie klasycznego wzorca dobrze urządzonej wspólnoty politycznej zakładało jedną podstawową cechę — troskę o **dobro ogółu** i pielęgnowanie go.

Cyceron podkreślał znaczenie republiki jako przede wszystkim „wspólnej sprawy”, w której wszyscy czerpią korzyści właśnie z życia we wspólnocie.

Forma jest widzialnym kształtem treści — ta subiektywna konstatacja o malarskich formach współczesnych obrazów mogłaby starożytnym Grekom wydać się tyleż niezrozumiała, co całkowicie nie do przyjęcia, albowiem podstawowy paradygmat dotyczący tzw. sztuki współczesnej brzmi jednoznacznie — **wszystko może być sztuką**.

Obecny, agresywny, globalny tzw. *art world* wchłaniający wszystko — tworzy superzunifikowaną strukturę form, pozbawioną jakiegokolwiek tożsamości oraz lokalności, będącą skutkiem preferowania programowej **bezosobowości i artystycznej anonimowości**. Tutaj bowiem każdy może być artystą, a każda forma pretendująca do miana sztuki może zyskać rangę tzw. dzieła sztuki.

W tym całkowicie pozbawionym ostrych konturów jakiegokolwiek wartościowania kreacyjnym żywiole dowolność i nieobliczalność już dawno zyskały w pełni akceptowalny status i walor. To, co człowiek widzi, zależy zarówno od tego, na co patrzy, jak i od tego, co nauczył się dostrzegać w swym dotychczasowym doświadczeniu **wizualnym** oraz **pojęciowym**. Owo doświadczenie **wizualne i pojęciowe** pozwala nam odróżnić uporządkowany ład barw i dźwięków od kakofonii i chaosu odgłosów i kolorów.

Obecne poddawanie krytyce i podważanie kanonu tradycyjnych wartości (prawdy, dobra, piękna) jako fundamentu dotychczasowego procesu wychowawczego zostaje coraz bardziej skutecznie zastępowane przez wielość aktywnych pseudowartości czy też wręcz antywartości. Powoduje to, iż proces koniecznego humanizowania istoty ludzkiej, gdzie autonomia, indywidualny oraz harmonijny rozwój człowieka, stanowiący podstawę elementów wychowawczo-edukacyjnych, aktualnie podlega swoistemu demontażowi wraz z cechami zachodniej cywilizacji, a perspektywa totalnego armagedonu przybiera coraz bardziej realną postać.

Obecny tak jaskrawy deficyt autentycznej komunikacji międzyludzkiej jako konsekwencja wielu skrajnie różnych modeli edukacyjno-wychowawczych powoduje, iż współczesne kształtowanie człowieka wyłącznie przez media staje się największym zagrożeniem, gdzie nieustanna labilność, płynność i manipulacyjny charakter przekazu skutecznie dekonstruuje osobowość ludzką.

Coraz częściej artykułowana aktualnie refleksja dotycząca konieczności funkcjonowania tzw. ładu medialnego, wykluczającego istniejący chaos, przede wszystkim dotyczy zniesienia monopolizacji

mediów, które wyjątkowo sprzyjają działaniom manipulatorskim. Tak więc zasadne pytanie o to, kim jest obecnie tzw. człowiek medialny, staje się pytaniem podstawowym, a problem zamiany społeczeństwa informacji w społeczeństwo komunikacji urasta teraz do rangi zagadnienia podstawowego. Ogrom teraźniejszych informacji może bowiem całkowicie unicestwić możliwość zaistnienia jakichkolwiek prób autentycznego skomunikowania się, dialogu interpersonalnego.

Podobnie istotne pytanie dotyczy statusu tzw. współczesnego artysty — egotycznego osobnika, który za wszelką cenę pragnie spełniać się twórczo, realizować swe prywatne, własne ideały i zamierzenia artystyczne, dla którego problem samorealizacji urasta do rangi bezwzględnego wejścia w świat decyzji i deklaracji równie subiektywnych, co mało zrozumiałych dla innych. No tak — ale czymże jest tutaj rola kuratora, wyszkolonego w formułowaniu pokrętnych tzw. programów twórczych, który najchętniej zarezerwowałby dla siebie w całości trud i wysiłek deklaracji intelektualnych, pozostawiając owego nieszczęśnika — artystę — w roli co najwyżej wykonawcy-rzemieślnika hermetycznych „projektów kreacyjnych”?

Zadziwiająca jest tutaj pełna, zgodna akceptacja środowiska artystycznego na to, aby — mówiąc dosadnie — ktoś inny za nich myślał. Obecnie funkcjonujące w przestrzeni artystycznej takie pojęcia, jak: projekty twórcze, plan artystyczny, kurator, idea formotwórcza, strategia artystyczna, menager sztuki, artysta-edukator — świadczą jednoznacznie o nieznośnym potrzaskaniu, rozbiciu przestrzeni kreacyjnej na wąskie, hermetyczne rewiry, przydzielone tzw. specjalistom od określonych uprzednio fragmentów, części obszaru artystycznego.

Osobliwe jest to, iż jeszcze do niedawna funkcjonujące jako znaczący termin „poznanie ekstatyczne” zakładało absolutną syntezę, jednię owych rozbitych teraz fragmentów przestrzeni twórczej. Autentyczna twórczość to całościowy, absolutny kontakt, powiązanie naszego „ja” z samym sobą, z otoczeniem, ze światem, z kosmosem — to niejako związek naszego „ja” z nieskończoną ilością nici, z rzeczywistością. Tutaj erudycja, psychika, duchowość, intelekt, emocje, przeżycie egzystencjalne konstruuje całkowite **wpisanie autora w świat**. Owo **pielęgnowanie holistycznego**, całościowego kontaktu z rzeczywistością sytuuje się w całkowitej sprzeczności, konflikcie z obecnym **sformalizowanym i sformatowanym** obrazem świata.

Nigdy nie da się określić granic ludzkiej potencjalności — w tym kontekście **rozdzielenie ludzkiego całościowego doświadczenia rzeczywistości** skutkuje dramatycznym wyalienowaniem człowieka ze świata, ujawnia tragiczne **poczucie obcości**, a maksymalna izolacja między poszczególnymi podmiotami, jako konsekwencja wysoce sformalizowanej specjalizacji, uniemożliwia bezpośredni kontakt, komunikację międzyludzką.

Moje doświadczenie artystyczne zawsze traktowałem jako przestrzeń uwalniania myśli, refleksji, wielości przeżyć. W tym kontekście moje malarstwo to istotna forma kontaktu z własnym doświadczeniem egzystencjalnym. Tutaj nie ma miejsca na interesowną doraźność, użyteczność, tymczasowość, aspekt bowiem swoiście pojętej wolności twórczej, zakładającej całkowitą autonomię i niezależność wypowiedzi artystycznej, umożliwia wręcz w moim przypadku pełną artykulację całej osobistej sfery przeżyć.

Obecnie silnie preferowane kładzenie akcentu na natychmiastową użyteczność, sprawdzalność od zawsze traktowałem jako element skutecznie ograniczający moją niezależność kreatywną. W moim doświadczeniu artystycznym chodziło raczej o konsekwentne budowanie spójnej postawy twórczej, w której autorskie decyzje kreatywne nie są poddawane jakimkolwiek próbom zewnętrznych nacisków czy manipulacyjnych zabiegów.

Utrata wiarygodności tzw. artysty-bez twarzy spycha jego działanie w nic nieznaczącą otchłań chaosu komunikacyjnego, uniemożliwiającego autentyczne porozumiewanie się z odbiorcą. Zagadnienie projekcji artystycznej, jej sensu i znaczenia w kontekście odbioru jako istotnego działania twórczego, staje się obecnie problemem nader ważnym. Aktualna ogromna ilość tzw. działań kreatywnych bynajmniej nie wpływa na intensywność i pogłębienie kontaktu z odbiorcą — wręcz przeciwnie — najczęściej uniemożliwia znaczącą komunikację w przestrzeni społecznej. Cóż więc oznacza postawiony wcześniej problem — namalować znaczący obraz, gdy pomija się całość postawy twórczej autora, jego wieloletnią praktykę artystyczną, obejmującą znaczącą ilość dzieł, realizacji kreatywnych?

Znaczące dzieło raczej nie może zaistnieć jako jednorazowy, przypadkowy incydent artystyczny, który realizowany jest jako przygodny wybryk w przestrzeni artystycznej. Współczesna rzeczywistość pokazuje jednak, iż owe wybryki oraz jednorazowe incydenty w „krajnie

plastyki” nie tylko zdarzają się nader często, ale także skutecznie banalizują i tak już dawno unieważnione sensy i znaczenia sfery kreatywnej.

Umberto Eco w książce *Na ramionach olbrzymów...* snuje znaczącą refleksję, dotyczącą dzieła sztuki: „Dwie byłyby zatem formy niedoskonałości, które można by przypisać dziełu sztuki: brak pewnych nieodzownych dla całości części albo ich nadmiar [...]”<sup>67</sup>. Można by rzec z całą stanowczością, iż współczesna sztuka poprzez swoją dotkliwą fragmentaryzację, pomijając całościowy obraz świata, jest niedoskonała zarówno przez ów niebotyczny nadmiar mało znaczących form, jak i w skutek dotkliwego redukcjonizmu, eliminującego podstawowe sensy i znaczenia.

67 U. Eco: *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Minalesiana w latach 2001—2015*. Przeł. K. ŻABOKLIICKI. Wydawnictwo Noir Sur Blanc. Warszawa 2019, s. 294.





Dokumentacja —  
obrazy

Fot. 1. →

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Kosmogonie” pt. *Apokalipsa* nr 4, 1990,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach







Fot. 2.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca” pt. *Lato*, 1997,  
olej na płótnie, 200 × 150. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 3.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca” pt. *Jesień*, 1999,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 4.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca” pt. *Czerwone słońce*, 2000, olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 5.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca” pt. *Dwa słońca*, 2000,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 6.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca” pt. *Drzewo nr 1*, 2001,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 7.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca” pt. *Drzewo nr 2*, 2001,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 8.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca”  
pt. *Metafizyczna przestrzeń — Czarne słońce nr 1*, 2001,  
olej na płótnie, 200 × 150. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 9.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Słońca”

pt. *Metafizyczna przestrzeń — Czarne słońce nr 2*, 2001,

olej na płótnie, 200 × 150. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 10.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Księga Stońca” pt. *Ikona*, 2002,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach

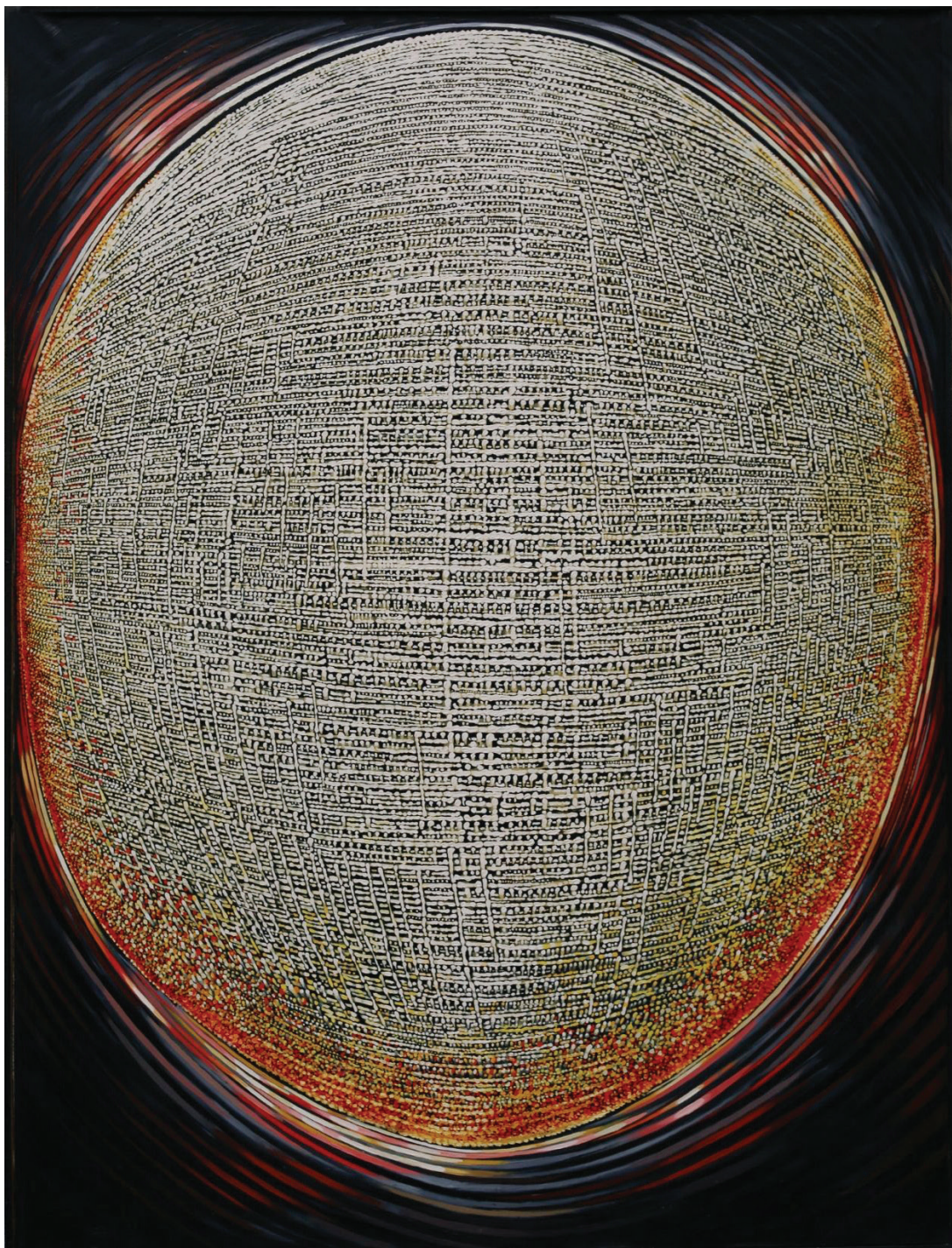




Fot. 11.

Lech Kołodziejczyk z cyklu „Księga Słońca” pt. *Trzy słońca*, 2015,  
olej na płótnie, 130 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 12.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Głowy” pt. *Pusta przestrzeń*, 2000,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach

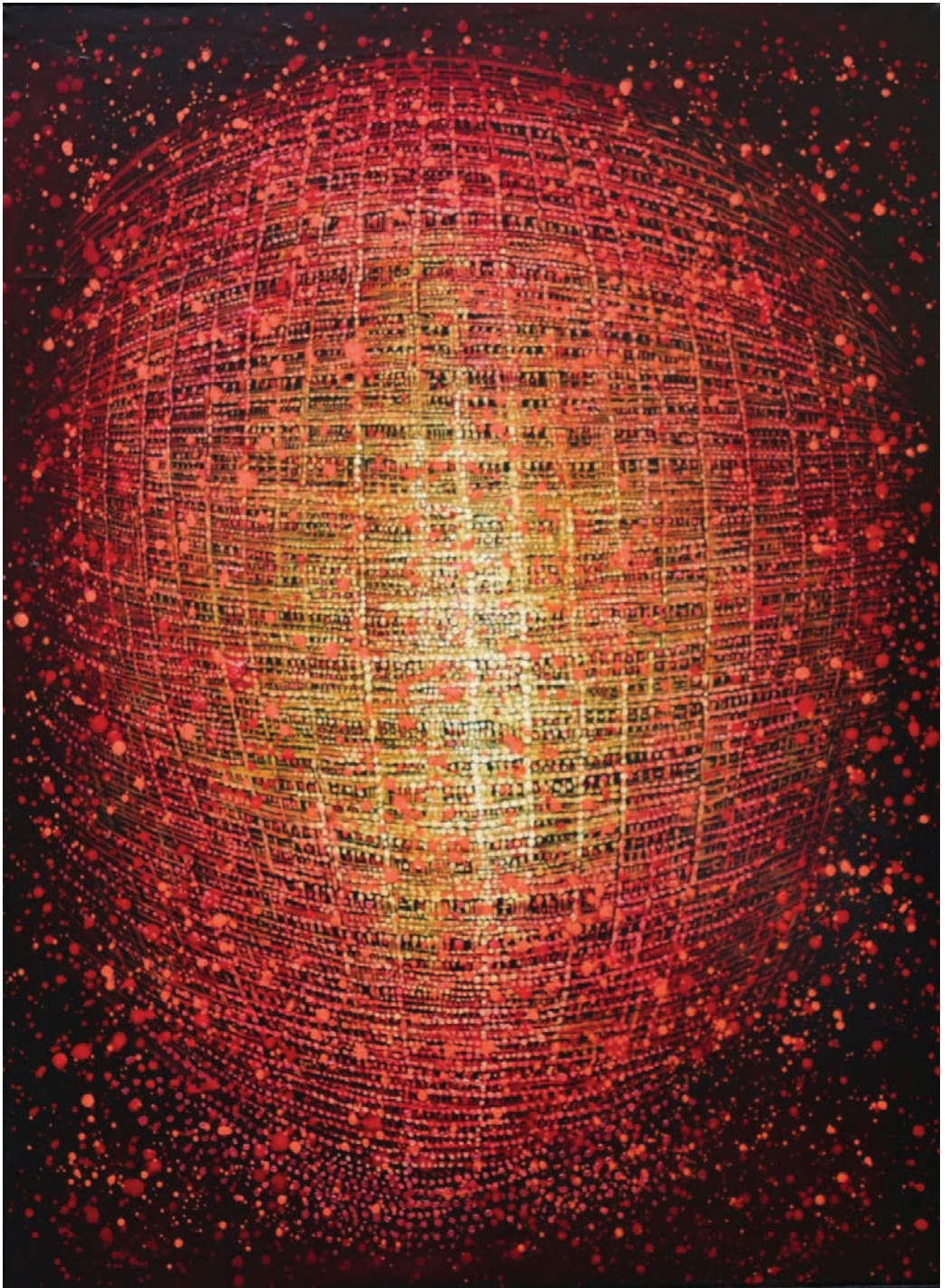




Fot. 13.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Głowy” nr 5, 1999,  
olej na płótnie, 100 × 180. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 14.

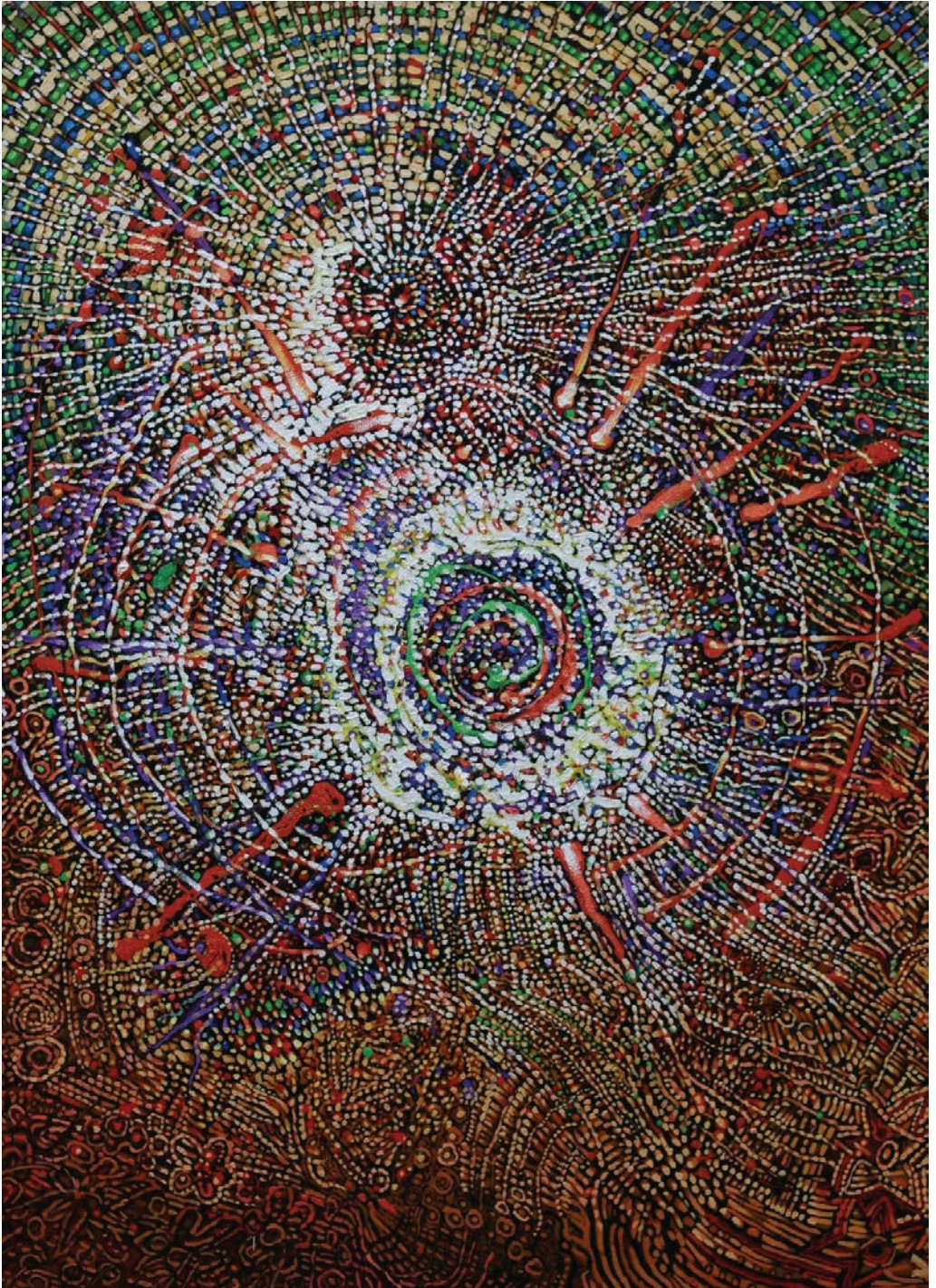
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Głowy” nr 10, 2000,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 15.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Metafizyczny zachód słońca” nr 7, 2018,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 16.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 4, 2018,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 17.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 5, 2018,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 18.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 6, 2018,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 19.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 7, 2018,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 20.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 8, 2018,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 21.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 9, 2019,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 22.

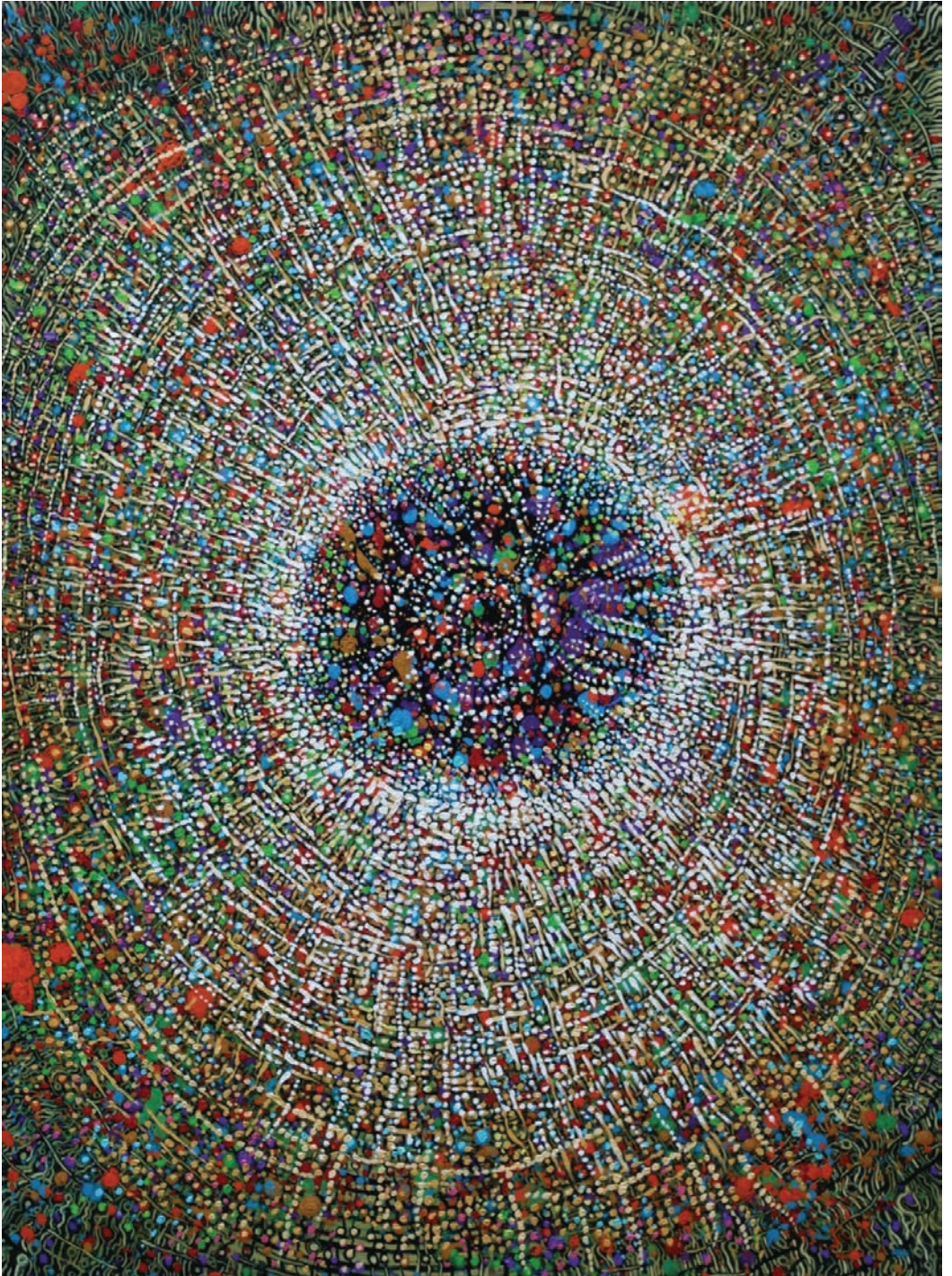
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 10, 2020,  
olej na płótnie, 200 × 130. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 23.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 11, 2020,  
olej na płótnie, 200 × 150. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 24.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 12, 2020,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 25.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” nr 13, 2020,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 26.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” pt. *Spadające słońca*, 2018,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 27.  
Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” pt. *Zachód słońca*, 2019,  
olej na płótnie, 130 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 28.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” pt. *Wiosna*, 2020,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 29.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Axis mundi” pt. *Kosmiczny spektakl*, 2020,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach





Fot. 30.

Lech Kołodziejczyk, z cyklu „Płaczące ikony” *Wirtualna ikona*, 2016,  
olej na płótnie, 80 × 140. Foto: Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach



Fot. 31.

Lech Kołodziejczyk, Wystawa Indywidualna Malarstwa pt. *Magia wyobraźni*,  
Tichauer Art Gallery, Tychy 2021. Foto: Robert Kwiatek





Fot. 32.

Lech Kołodziejczyk, Wystawa Indywidualna Malarstwa pt. *Magia wyobraźni*,  
Tichauer Art Gallery, Tychy 2021. Foto: Robert Kwiatek



Fot. 33.

Lech Kołodziejczyk, Wystawa Indywidualna Malarstwa pt. *Magia wyobraźni*, Tichauer Art Gallery, Tychy 2021. Foto: Robert Kwiatek





## Bibliografia

- ASSMANN J.: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przekł. A. KRYCZYŃSKA-PHAM. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa 2008.
- BARAŃCZAK S.: *O czym myśli Pan Cogito*. W: *Poznawanie Herberta...* [Red. M. ROLA]. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1998.
- BATAILLE G.: *Historia oka i inne historie*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2010.
- BENJAMIN W.: *Destrukcyjny charakter*. Przeł. P. MOŚCICKI. „Krytyka Polityczna” 2007 (13).
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Rdz 11, 8—9. Biblia Tysiąclecia — Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu — Rdz 11 (deon.pl) (dostęp: 15.02.2021).
- BORGES J.L.: *Powszechna historia nikczemności*. Przeł. A. SOBOL-JURCZYKOWSKI, S. ZEMBRUSKI. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1982.
- CAMUS A.: *Mit Syzyfa*. W: IDEM: *Eseje*. Przeł. J. GUZE. PIW. Warszawa 1973.
- CASSIRER E.: *Eseje o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. STANIEWSKA. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”. Warszawa 1977.
- DEDECIOUS K.: *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. W: *Poznawanie Herberta*. [Red. M. ROLA]. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1998.
- DELACROIX E.: *Dzienniki*. Cz. 1: 1822—1853. Cz. 2: 1854—1863. Przeł. J. GUZE, J. HARTWIG. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN. Wrocław 1968.
- DERRIDA J.: *Prawda o malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Wydawnictwo Słowo/obraz, terytoria. Gdańsk 2003.
- ECO U.: *Imię róży*. Przekł. A. SZYMANOWSKI. Wydawnictwo Znak. Warszawa 1987.
- ECO U.: *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Minalesiana w latach 2001—2015*. Przeł. K. ŻABOKLICKI. Wydawnictwo Noir Sur Blanc, Warszawa 2019.
- ELIADE M.: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Wyb. M. CZERWIŃSKI. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1970.
- FLAUBERT G.: *Listy*. Wyboru dokonał i przeł. W. ROGOWICZ. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1957.
- FOWLES J.: *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i inne pisma*. Przeł. W. ŁYŚ, T. CHAWZIUK. Dom Wydawniczy. Poznań 2002.
- FRANASZEK A.: *Ciemne źródło. Otwórczości Zbigniewa Herberta*. Wydawnictwo PWS. Warszawa 1998.
- FRANKL V.E.: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Wydawnictwo Czarna Owca. Warszawa 2019.

- FRANKL V.E.: *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu i cierpienia*. Przeł. [z niem.] R. CZERNECKI, Z.J. JAROSZEWSKI. Pax. Warszawa 1971.
- FUMAROLI M.: *Państwo kulturalne — religia nowoczesności*. Przeł. H. ABRAMOWICZ, J.M. KŁOCZOWSKI. Universitas. Kraków 2008.
- GAŁCZYŃSKI K.I.: *Pieśni*, fragment pieśni X. „Nowa Kultura” 1953.
- GROSSETESTE R.: *On light*. Milwaukee 1978.
- HABERMAS J.: *Moderna — nie dokończony projekt (1982)*. Przeł. D. DOMAGAŁA. „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 1, s. 47—61.
- HERBERT Z.: *Wiersze zebrane*. Oprac. R. KRYNICKI. Wydawnictwo a5. Kraków 2008.
- Herbert nieznany — rozmowy*. Fundacja Zeszytów Literackich. Warszawa 2008.
- HERBERT Z.: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948—1998*. Wydawnictwo Biblioteka „Więzi”. Warszawa 2008.
- HESSE H.: *Moja wiara*. Przeł. R. RESZKE. KR. Warszawa 1993.
- HESSE H.: *Pod kołami*. Przeł. E. SICIŃSKA. „Most”. Warszawa 1991.
- HESSE W.: *W nas i poza nami*. Przeł. E. PTASZYŃSKA-SADOWSKA. „Przedświt”. Warszawa 1993.
- HESSE H.: *Wilk stepowy*. Przeł. G. MYCIELSKA. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław 1992.
- HUXLEY A.: *Brave new world*. Doubleday, Doran & Company, Inc. Garden City, N.Y., 1932.
- HUXLEY A.: *Nowy wspaniały świat*. Przeł. i posł. B. BARAN. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1988.
- KAFKA F.: *Dziennik 1920*. Przeł. A. SZŁOSAREK. „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 2016, R. 24, [nr] 4.
- KANDINSKY W.: *O duchowości w sztuce*. Przeł. S. FIJAŁKOWSKI. „Format” 1995, nr 1/2.
- KANDINSKY W.: *Punkt, linia, płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. Przeł. S. FIJAŁKOWSKI. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1986.
- KIERKEGAARD S.: *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Przeł. J. IWASZKIEWICZ. PWN. Warszawa 1969.
- KLOSSOWSKI P.: *Nietzsche i błędne koło*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1996.
- KLOSSOWSKI P.: *Sade, mój bliźni*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1992.
- LE CORBUSIER: *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*. Przeł. T. SWOBODA. Fundacja Centrum Architektury. Warszawa 2013.
- LE CORBUSIER: *W stronę architektury*. [Przeł. T. SWOBODA]. Fundacja Centrum Architektury. Warszawa 2012.

- LÉVINAS E.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Przeł. M. KOWALSKA. Wstęp B. SKARGA. Przekł. przejrzał J. MIGASIŃSKI. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa 2002.
- LEVI-STRAUSS C.: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. PWN. Warszawa 1969.
- LOOS A.: *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Przeł. A. STĘPNIKOWSKA-BERNS. BWA. Tarnów — Fundacja Centrum Architektury. Warszawa 2013.
- LUKRECJUSZ: *O naturze wszechrzeczy*. Przeł. E. SZYMAŃSKI. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. [Warszawa] 1957.
- LYOTARD J.-F.: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Wydawnictwo Sztuka i Filozofia. Warszawa 1997.
- ŁYSIAK W.: *Francuska ścieżka*. Krajowa Agencja Wydawnicza. Kraków 1984.
- ŁYSIAK W.: *Muzeum wyobraźni*. Krajowa Agencja Wydawnicza. Kraków 1984.
- MŁOSZ C.: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Czytelnik. Warszawa 1987.
- MŁOSZ C.: *Zniewolony umysł*. Świat Książki. Warszawa 1996.
- MUSIL R.: *Człowiek bez właściwości*. Przeł. K. RADZIWIŁŁ, K. TRUCHANOWSKI, J. ZELTZER. Porozumienie Wydawców: Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 2002.
- NIETZSCHE F.: *Wola mocy. Wykłady wiosna, jesień 1887. Próba przemiany wszystkich wartości: (studia i fragmenty)*. Przeł. S. FRYCZ, K. DRZEWIECKI. Wydawnictwo „Bis”. Warszawa 1993.
- SCHULZ B.: *Sklepy cynamonowe*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1957.
- SERNER W.: *Letzte Lockerung. Manifest dada*. Steegemann. Hannover—Leipzig—Wien—Zürich 1920.
- SIMMEL G.: *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*. Przeł. M. TOKARZEWSKA. Wydawnictwo IFiS. Warszawa 2007.
- STRÓŻEWSKI W.: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. „Universitas”. Kraków 2002.
- TAMMÉT D.: *Zanurzeni w liczbach: jak matematyka kształtuje nasze życie*. Przeł. Z. ŁAMŻA. Copernicus Center Press. Kraków 2017.
- TATARKIEWICZ W.: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1988.
- TATARKIEWICZ W.: *O szczęściu*. Wydawnictwo Wiedza, Zawód, Kultura. Kraków 1947.
- TOEPLITZ K.T.T.: *Kierkegaard*. Wiedza Powszechna. Warszawa 1980.
- TOMASZ z AKWINU: *Suma teologiczna*. T. 5, cz. 2: *Świat widzialny*. Przeł. P. BĘŁCH. Veritas. London 1979.
- VALÉRY P.: *La crise de l'esprit*. Éditions Robert Laffont. Paris 2000.
- WEIZSÄCKER C.F.: *Fizyka współczesna*. [Przeł. W. STASZEWSKI i A. TESKE]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1960.



WARBURG A.: *Atlas obrazów Mnemosyne*. Przeł. P. BROŻYŃSKI, M. JĘDRZEJCZYK.  
Narodowe Centrum Kultury. Warszawa — Fundacja Splot. Kraków 2016.  
ZAGAJEWSKI A.: *Substancja nieuporządkowana*. Znak. Kraków 2019.

## Nota o autorze

Lech Kołodziejczyk — profesor w Instytucie Sztuk Plastycznych UŚ w Cieszynie. W latach 2004—2014 Kierownik Katedry Malarstwa w Instytucie Sztuki UŚ. Autor kilku obszernych cykli malarskich — „Kosmogonie”, „Księga Słońca”, „Głowy”, „Wirtualne ikony”, „Axis mundi”, w których silnie eksponowany element wewnętrznej wiwisekcji, traktowany jako forma kontaktu z własnym doświadczeniem życiowym, określa postawę twórczą, gdzie zapis osobistych przeżyć, emocji, refleksji uzyskuje status idei pierwszoplanowych. Autor trzech publikacji naukowych — *Wielość przestrzeni*, *Rytmy pamięci* oraz *Pamięć czasu — malarstwo w czasach bankructwa duchowego*. Ostatnio pracuje nad zbiorem esejów *Od wzniosłości do ironii*. Zorganizował ponad 100 wystaw indywidualnych, brał udział w ponad 70 wystawach zbiorowych na terenie kraju i za granicą.



Lech Kołodziejczyk

## Painting as Existence — Personal Identity and Creative Attitude

### Summary

Published in 2021, the second part of the monographic publication *Memory of Time — Painting in Times of Spiritual Bankruptcy*, which is titled *Painting as Existence—Personal Identity and Creative Attitude*, is in fact a development and complementation of many of the problems signalled earlier, in the first publication. The presented publication is the result of focusing on a fundamental issue, which relates to the basic relationship between the variety and richness of aspects located in the space of artistic creation and the characteristics of the creative personality of the author who realizes his creative intentions in the present time. The abundance of approaches, observations and comments resulting from the analysis of this relationship from the past to the present resounds in the new publication as a dramatic question about the essence of meanings contained in the current, very complicated creative space, which most often oversimplifies and trivialises the achievements in the artistic sphere of the present time. The present time as a period of incessant changes, unpredictable fluctuations which exclude stability and permanence, fills the current social and cultural space with a multitude of fears, anxieties, and states of extremely hostile feelings and experiences. All this, in a way, forces the necessity to undertake a number of profound reflections, ponderings and observations on the very status of the artist — creator making various decisions and creative solutions in such difficult times. Here, the question “Who are you, man [...]?”, taken from one of Czesław Miłosz’s poems, constitutes the motto of the new publication, as well as defines the main axis of the construction of various comments, reflections analysing the character of the “spirit”, the climate of the present time, including the essential features of the status of the contemporary artist.

This multi-layered, multi-element attempt to analyse the enormously complicated creative space of the current period is filled with numerous references to the rich tradition of the past, in which the seriousness and power of the achievements of many great masters of the Renaissance, Baroque or Romanticism now seem an unrivalled model, a cultural code that is now completely ignored. The huge accumulation of formatted, superficial, trivialised creative solutions, deprived of references so important in art to the authorial voice of the creator, to the world of his imagination, desires, intentions, experiences and sensations, completely discourages the potential viewer from making any attempts to establish a meaningful contact with the products of the current sphere of art. Let us remember that the power of the influence of a work of art is contained primarily in the authenticity, credibility and truth



of the artist who describes, expresses and presents the reality given to him from the position of that particular voice — the Voice of a human being who speaks for himself, presenting his version of the image of the world. Let us also remember that the works of the great Masters — Rembrandt, Goya, El Greco, Michelangelo, Van Gogh, Cezanne, Picasso and many others — are permeated with the enormous intensity of private experience.

The motto of the publication, “Who are you, man [...]?”, is a direct reference to the issue of the necessity, so important in artistic experience, of the appearance of the author’s personal identity sphere, without which a work of art becomes nothing but a formatted, impersonal, completely anonymous information jumble, which may be replaced at any moment by an equally neutral, banal, superficial statement. The essays, comments, remarks and analyses contained in this publication are, in fact, a form of the author’s — from the position of many years of my own experience as an artist — examination of this significant issue, which is the problem of the personal identification of the author in art, of its consideration and analysis.

The illustrative material included in this publication are photographs of over 30 paintings from successive painting cycles — “Cosmogonies”, “Book of the Sun”, “Heads”, “Axis mundi” — in which the issue of personal identity resounds with particular intensity and power. Here, the baggage of many years of existential experience becomes the basic point of reference, an attempt to record everything that has happened in the course of over 40 years of my painting practice. Basic questions that arise in this context are as follows: Is it possible, in such a fragmented, fractured social and cultural space, to construct a clear, defined creative stance, consistent with the inner truth of the author? Does not the location of contemporary man in the regions of incessant manipulation, aggressive space of advertisements and enormous activity of virtual reality effectively eliminate the atmosphere of concentration, apprehension and deep reflection, so necessary in the authentic creative process, as a specific opposition to the states of permanent dispersion, distraction and confusion so characteristic of the present time? In this context I consider the publication of *Painting as Existence...* to be first and foremost the voice of a man deeply concerned about the present state of the artistic sphere, which more and more often reveals its shabby, petty, subordinated to the pressure of omnipresent commercialism, trivialised, superficial and repulsive face.

### Key words

creator status, artistic creation, imagination, creative plan, internal reality of the artist, external reality of the artist

Lech Kołodziejczyk

## La peinture comme une existence — l'identité personnelle et l'attitude créatrice

### Résumé

La deuxième partie de la monographie *Le souvenir du temps — la peinture à l'époque de la faillite de l'esprit*, intitulée *La peinture comme une existence — l'identité personnelle et l'attitude créatrice* et publiée en 2021, vise à élargir et à développer au fond de multiples aspects mentionnés dans la première étude. En effet, le présent ouvrage résulte de la concentration sur la question essentielle qui se réfère à la relation fondamentale entre, d'une part, la variété et la richesse des aspects situés dans le champ de création artistique, et, d'autre part, la caractéristique de la personnalité créative de l'auteur réalisant des projets artistiques à l'heure actuelle. La richesse de perspectives adoptées, d'observations, de commentaires qui découlent de l'analyse de cette relation, à partir des temps reculés jusqu'à présent, se manifeste dans la présente étude comme une question poignante sur le fond des sens et des significations inclus dans la sphère de création artistique. Cette dernière, fort compliquée de nos jours, sous-estime et banalise le plus souvent le nombre de réalisations dans le domaine artistique d'aujourd'hui. Le temps présent, étant une période de changements incessants et de fluidités imprévisibles, qui excluent une stabilité et une durabilité certaines, remplit en fait l'espace social et culturel actuel d'une immensité de craintes, d'inquiétudes, de sentiments et d'expériences radicalement hostiles. Tout cela impose en quelque sorte la nécessité de nombreuses réflexions approfondies, de considérations, d'analyses portant sur le statut lui-même de l'artiste – créateur qui prend divers décisions et choix créatifs à la période difficile actuelle. Ici, la question « Qui es-tu, l'homme [...] ? », tirée d'un poème de Czesław Miłosz, devient la devise du présent ouvrage et définit aussi l'axe principal autour duquel se construisent différentes observations et réflexions concernant la nature de « l'esprit » et de l'atmosphère du temps présent, y compris les traits fondamentaux du statut du créateur contemporain.

Cette tentative d'analyse de la sphère d'activité créative actuelle complexe, qui se fait à plusieurs niveaux et qui englobe divers éléments, est remplie de nombreuses références à la riche tradition du passé, dans laquelle l'autorité et la force des œuvres produites par de nombreux grands maîtres de la Renaissance, du baroque ou du romantisme paraît actuellement un modèle inégalable, un code culturel entièrement omis ou négligé. L'extrême abondance de réalisations créatives actuelles, formatées, superficielles et banalisées, dépourvues de références à la voix du créateur, à son imaginaire, à ses désirs, buts, sentiments et expériences, si importants dans l'art, dissuade complètement le destinataire potentiel d'entreprendre une tentative quelconque d'établir un contact direct

avec des productions artistiques contemporaines. Il faut rappeler que la force de l'influence d'une œuvre d'art provient, avant tout, de l'authenticité, de la crédibilité et de la vérité du créateur qui, lui, décrit, exprime et montre une réalité donnée sous la perspective d'une voix particulière : la Voix de l'être humain qui parle pour lui-même et qui présente sa vision du monde. Rappelons aussi que les œuvres de grands Maîtres — Rembrandt, Goya, El Greco, Michel-Ange, Van Gogh, Cézanne, Picasso et d'autres encore —, sont imprégnées d'une forte intensité de leur vécu personnel.

La devise de la présente publication « Qui es-tu, l'homme [...] ? » indique explicitement le problème si fondamental dans l'expérience artistique, à savoir une présence indispensable de la riche sphère identitaire de l'auteur, sans laquelle l'œuvre d'art ne devient qu'un fouillis d'informations formaté, impersonnel et totalement anonyme, qui peut être remplacé à tout moment par un autre énoncé neutre, banal et superficiel. Essais, commentaires, observations et analyses inclus dans la présente étude sont en effet une forme personnelle — car adoptée du point de vue de mon expérience artistique acquise pendant des années —, d'examen attentif et d'exploration méthodique de cette problématique majeure qu'est la question de l'identification personnelle de l'auteur dans l'art.

Les illustrations comprises dans le présent ouvrage englobent plus de 30 tableaux des cycles de peinture suivants : « Cosmogonies », « Le livre du Soleil », « Les Têtes », « Axis mundi », dans lesquels le problème de l'identité personnelle se fait entendre avec une intensité et une force particulières. Le bagage d'expérience accumulée pendant des années devient ici le point de repère de base. C'est une tentative d'enregistrer tout ce qui se produit à l'échelle de plus de 40 ans de mon activité de peintre. Dans ce contexte, des questions fondamentales apparaissent : Peut-on construire une attitude créatrice expressive, précise et conforme à la vérité intérieure de l'auteur dans un espace social et culturel tellement brisé et fragmenté ? Est-ce que l'emplacement de l'homme contemporain dans les sphères de manipulation continue, de publicités agressives et d'agitation frénétique de la réalité virtuelle, ne trouble-t-il pas réellement l'atmosphère de la concentration et de la pause, indispensable dans le processus de création authentique ? Ne réduit-il pas la réflexion approfondie qui fonctionne comme une opposition particulière aux états de dispersion permanente de l'esprit, de déconcentration, d'égarement, si caractéristiques à l'heure actuelle ? Dans un tel contexte, je considère le livre *La peinture comme une existence...* avant tout comme la voix de l'homme profondément inquiet de l'état de la sphère artistique contemporaine, car cette dernière montre de plus en plus souvent son visage rabougri, mesquin, soumis à la pression de la commercialisation omniprésente, banalisé, superficiel, voire répugnant.

### Mot clé

statut du créateur, création artistique, imagination, plan de création, réalité interne et réalité externe de l'artiste





Na okładce wykorzystano zdjęcia obrazów Lecha Kołodziejczyka:  
pierwsza strona okładki — z cyklu „Księga Słońca” pt. *Metafizyczna przestrzeń* —  
*Czarne słońce* nr 1, 2001, olej na płótnie, 200 × 150. Foto: Miejska Galeria Sztuki  
OBOK w Tychach, czwarta strona okładki — z cyklu „Głowy” pt. *Introspekcja*, 2000,  
olej na płótnie, 150 × 200. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach,  
skrzydełko tylne — z cyklu „Kosmogonie” pt. *Apokalipsa*, 1987, olej na płótnie,  
200 × 130. Foto: Miejska Galeria Sztuki OBOK w Tychach.

Zdjęcie portretowe autora książki, zamieszczone na przednim skrzydełku, wykonała  
Agnieszka Jaworska.

W części *Dokumentacja* — *obrazy* wykorzystano zdjęcia wykonane przez Miejską  
Galerię Sztuki OBOK w Tychach oraz Roberta Kwiatka z Tichauer Art Gallery.

Redaktor Barbara Konopka

Korektor Marzena Marczyk

Projektant okładki, układu typograficznego oraz łamanie Paulina Dubiel

Redaktor inicjujący Paulina Janota / Michał Kompała

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.10.2022:

Copyright © 2021 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzymiamy otwartej nauce

Od 1.11.2022 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowa (CC BY-SA 4.0).

Wersja elektroniczna zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu w Repozy-  
torium Uniwersytetu Śląskiego [www.rebus.us.edu.pl](http://www.rebus.us.edu.pl)

 <https://orcid.org/0000-0003-2837-0356>

DOI <https://doi.org/10.31261/PN.4064>

Kołodziejczyk, Lech

ISBN 978-83-226-4084-5

Malarstwo jako egzystencja : tożsamość

(wersja drukowana)

osobista a postawa twórcza / Lech

ISBN 978-83-226-4085-2

Kołodziejczyk. - Katowice : Wydawnictwo

(wersja elektroniczna)

Uniwersytetu Śląskiego, 2021

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 13,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,0.  
PN 4064. Cena 49,90 zł (w tym VAT). Publikację wydrukowano na papierze Sora Matt  
Arte 100 g/m<sup>2</sup>, vol. 1.1. Do składu użyto krojów pisma Karmina oraz Karmina Sans (au-  
torstwa Veroniki Burian & José Scaglione) / TypeTogether). Druk i oprawę wykonano  
w drukarni Volumina.pl Daniel Krzanowski (ul. Księcia Witolda 7—9, 71-063 Szczecin)

To, niezwykle obszerne opracowanie napisane przez doświadczonego malarza, praktyka, dydaktyka i porusza wiele aspektów związanych z uprawianiem sztuki, istotnych dla współczesnego twórcy. Jest jednocześnie apelem o powrót do istoty samego malarstwa i jego rudymentów. Jak do tej pory ukazało się sporo takich pozycji opracowanych przez samych malarzy i do sztandarowych należą tutaj: *O duchowości w sztuce* Wasyla Kandinskiego, *Patrzac* Józefa Czapskiego, *Władztwo i służba* Jacka Sempolińskiego, *Lata nauki i warsztat* Stanisława Fijałkowskiego czy chociażby *O malowaniu duszy i ciała* Tadeusza Boruty. [...]

Publikacja Lecha Kołodziejczyka [...] przykuwa uwagę od samego początku. Jej zawartość jest niewątpliwie świadectwem erudycji Autora i faktem Jego zakorzenienia w szerokim obszarze kultury i sztuki, o czym świadczą zamieszczone cytaty i parafrazowane fragmenty z bibliografii. Niewątpliwą zaletą, niebudzącą wątpliwości, jest wybranie tych myśli, które wpisują się w problematykę ogólnie pojętej duchowej działalności człowieka.

Z recenzji wydawniczej  
Prof. dr. hab. Dariusza Kacy  
(ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi)







Wydawnictwo Prószyński Skała, ul. Chałubińskiego 1, 00-900 Warszawa, tel. 22 638 40 40, e-mail: biuro@praszynski.com.pl

Cena 49,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4084-5



9 788322 640845

Więcej o książce

