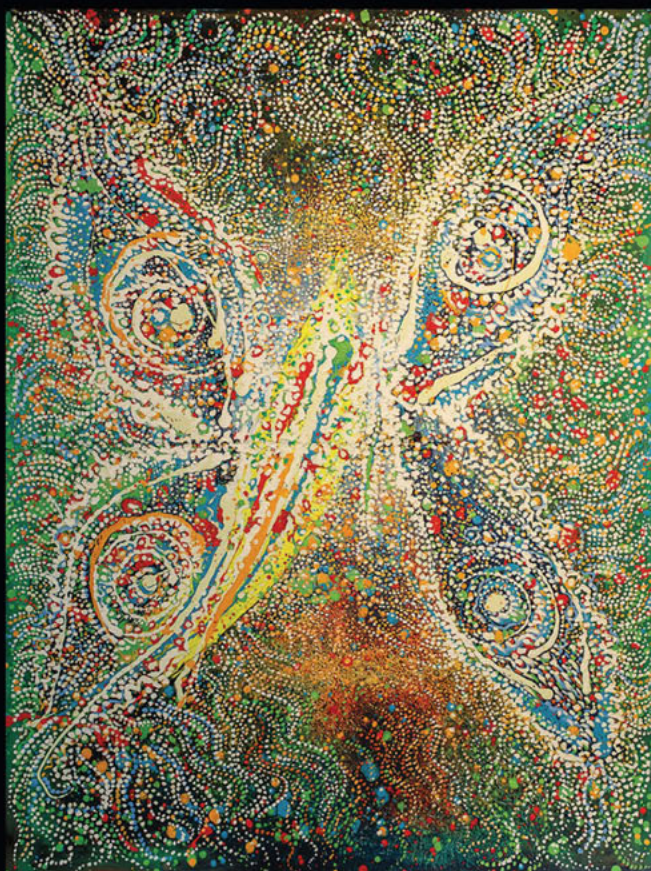


Lech Kołodziejczyk

Od wzniosłości do dowolności Malarstwo w czasie tragicznym



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Lech Kołodziejczyk,

absolwent ASP w Krakowie, Wydziału Grafiki w Katowicach. Po uzyskaniu dyplomu ASP pracował jako asystent w macierzystej Uczelni, a w roku 1980 został zatrudniony na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. W latach 2004—2014 kierownik Katedry Malarstwa w Instytucie Sztuki UŚ. Obecnie profesor w Instytucie Sztuk Plastycznych UŚ. Autor kilku obszernych cykli malarskich powstających od początku lat 80. XX wieku, z których najważniejsze to: *Kosmogonie*, *Księga Słońca*, *Głowy*, *Axis mundi*, *Kosmiczny ogród*, *Wirtualne ikony*, *Wojenne ikony*. Zorganizował ponad 100 wystaw indywidualnych i kilkadziesiąt wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Wydał monografie naukowe: *Pamięć czasu — malarstwo w czasach bankructwa duchowego* (2020), *Malarstwo jako egzystencja — tożsamość osobista a postawa twórcza* (2021).

Od wzniosłości do dowolności
Malarstwo w czasie tragicznym

Lech Kołodziejczyk

Od wzniosłości do dowolności Malarstwo w czasie tragicznym

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego — Katowice 2023

Recenzja
Dariusz Kaca
Daria Milecka

Spis treści

7	Trwoga w czasie marnym
23	Obrazy z cyklu <i>Kosmiczny ogród</i> — uwagi, refleksje i komentarze
37	Osobowość jako problem współczesności
61	Przekształcenie i wyobrażenia w procesie twórczym
77	Tradycja w czasie chaosu
91	Wieloaspektowy element przetworzenia w doświadczeniu twórczym
111	Kropka i nieskończoność
119	Świat, który nie daje nadziei
129	Ślizganie się po powierzchni zjawisk — konkluzje
153	Uwagi końcowe
157	Obrazy
211	Bibliografia
215	Indeks nazw osobowych
219	Summary
221	Résumé

*[...] język to jedyne medium, za pomocą którego czynność myślenia
może ujawnić się nie tylko światu zewnętrznemu, lecz także samej jaźni
dokonującej tej czynności [...]*

(Hannah Arendt, Filozofia i metafora..., s. 170)

Trwoga w czasie marnym

Czas obecny to bez wątpienia czas trwogi — dojmującego przerażenia, lęku, wyobcowania, a więc tego wszystkiego, co w doświadczeniu artystycznym określamy jako odczucie tragizmu, stanów skrajnie nieprzyjaznych, nasyconych zwątpieniem, traumą. Pamiętajmy jednak, że czasy starożytne, w których powstawały wybitne dzieła takich twórców, jak Platon, Arystoteles, Sofokles, Eurypides, Ajschylos i wielu innych, mogą wzbudzać odruch gwałtownego sprzeciwu, niezgody. Agresja wobec osób słabych, wykluczonych z przestrzeni społecznej, politycznej, kulturowej — a więc wszystkich niewolników, będących grupą całkowicie pozbawioną elementarnej godności człowieka, traktowanych jak przedmioty, które w każdej chwili można sprzedać, usunąć — została zderzona z bezwzględnym dążeniem do doskonałości. Owa tendencja do bycia doskonałym w czasach starożytnych mogła przybrać różne, zadziwiające formy, jak choćby traktowanie faraona w Egipcie jako boga, a w antycznej Grecji nadanie statusu przyjaciół bogów grupie wolnych obywateli, oddających się rozkoszom dysput filozoficznych.

Autorytet Platona — największego filozofa świata antycznego, duchowego patrona całej późniejszej filozofii europejskiej, protoplasty wszelkich odmian idealizmu metafizycznego — związany był z ogromem wyobrażeń religijno-etycznych fundujących podstawy tradycji kulturowej świata zachodniego. To w pismach Platona zawarta jest cała skarbnica nauk o nieśmiertelności duszy, koncepcji wiedzy wrodzonej, idei dobra, która przekracza skończoną rzeczywistość, konstrukcja idealnego modelu państwa czy też znaczące analizy idei sprawiedliwości, miłości, poznania. Ogrom i doniosłość refleksji Platona zdumiewa — pytania w rodzaju, czy istnieje wieczna i duchowa rzeczywistość przekraczająca świat rzeczy naszego świata,

czy kosmos istnieje odwiecznie, czy też powstał w czasie, ma swój początek i koniec, czy istnieje istota najwyższa, która jest sprawcą danej nam rzeczywistości, czy istnieje wyższy cel, ku któremu zmierzają wszystkie rzeczy, czy dysponujemy wiedzą wrodzoną, czy też całe nasze poznanie związane jest z doświadczeniem, czym charakteryzują się naczelne idee dobra, prawdy, piękna.

Ten genialny myśliciel, który w rzeczywistości nazywał się Arystokles, swoje przezwisko Platon otrzymał od nauczyciela gimnastyki ze względu na atletyczną budowę ciała. Doskonale znał się na malarstwie, muzyce, poezji, a cała jego twórczość filozoficzna przesiąknięta jest artystem, smakiem, wyrafinowaniem. W 388 r. p.n.e. Platon założył szkołę filozoficzną w gaju bohatera Akademosa, która przyjęła stąd nazwę Akademii Platońskiej. Platon miał w swym życiorysie również epizod uwięzienia w królewskim pałacu na Sycylii oraz przebywania na targu niewolników, z którego ledwo uszedł z życiem. Śmierć filozofa zbiegła się ze świętem objawienia Apollina — stąd trwałe związanie postaci Platona z bogiem Słońca i powszechne traktowanie go jako „boskiego męża”. Patrząc na czasy antyku z naszej perspektywy, kiedy takie wartości, jak równość, wolność, demokracja, traktowane są jako podstawa życia społecznego, dawny system niewolniczy — wywyższanie określonej grupy społecznej — wydaje się aż nadto jaskrawym przykładem naruszenia podstawowych praw obywatelskich. Rażąca separacja wolnych obywateli (w tym filozofów — przyjaciół bogów), radykalne odcięcie od reszty społeczeństwa może wzbudzać obecnie gwałtowny odruch buntu i sprzeciwu. Niemniej dzisiaj, po blisko 3 tys. lat od wzniosłych uniesień filozoficznych, literackich, artystycznych, twórczość tamtego czasu poraża wielkością, doniosłością, niezaprzeczalną urodą, smakiem, trafnością sformułowań kreacyjnych, ogromem uniwersalnych treści i znaczeń.

Warto w tym kontekście przypomnieć znany pogląd Platona na temat podporządkowania sztuki filozofii, która ma wyznaczać jej zadania i cele sztuki, określać sens, tłumaczyć jej istotę. Pisma Platona, szczególnie jego dialogi, mają wyjątkową — chciałoby się rzec — ujmującą artystycznie cechę, która związana jest ze szczególnym zaangażowaniem, siłą wyobraźni, inwencji, pasją, żarem kreacyjnym. Warto sobie uświadomić, iż wielu wielkich filozofów obok Platona, takich jak Arystoteles, Plotyn czy później Kant, konstruowało szczególnie poruszające obrazy rzeczywistości, nasycone wyjątkową siłą

wyobraźni. Od dawna bowiem znane są wzajemne fascynacje artystów i filozofów — wiemy przecież o wielu artystach, którzy nigdy nie skrywali swoich zauroczeń dokonaniem filozoficznymi. Tutaj obok współczesnych twórców — jak choćby Joseph Boys — należy wymienić całą plejadę artystów doby modernizmu, dla których wypowiedzi takich autorów, jak Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, stanowiły potężną dawkę inspiracji, bodźców i poruszeń kreacyjnych. Warto wspomnieć, iż czasy współczesne epatowały często refleksją filozoficzną, w której związek z techniką, przemysłem, postępem i rozwojem technologicznym pomyślany był jako szczególny bodziec do panowania nad światem, pokonywania i ujarzmiania natury.

Tutaj pisma Herberta Spencera, Henry’ego Thomasa Buckle’a, Auguste’a Comte’a stają się szczególnie wyrazistym przykładem tego typu refleksji. O ile poglądy Schopenhauera czy też Nietzschego wyrosły z zdecydowanego z radykalnej krytyki cywilizacji, to optymizm filozoficzny w ujęciu Comte’a z wiedzą pozytywną jako wiedzą ścisłą, pewną, pozbawioną metafizycznych mrzonek, dawał wyraźne wskazanie dążenia do określonego celu, którego wymiernym efektem miały być ogólny pożytek, skuteczność i powszechne dobro.

Czas pomiędzy 2020 a 2021 rokiem trudno jednak odnieść do tak świetlistych, pełnych optymizmu dywagacji, jak choćby refleksje w rodzaju pism Auguste’a Comte’a. Czas ten zapisał się bowiem jako bezwzględnie odślaniający ogrom problemów bieżącego życia społecznego, gospodarczego i kulturowego. Owe trudności i problemy sygnalizowane były już znacznie wcześniej — to jednak, co się stało w ciągu ostatnich lat, wywołuje nieodparte odczucie zwątpienia, trwogi, niepokoju, pustki.

Jak więc określić dzisiejsze czasy? Jakich słów szukać, aby wyrazić najbardziej charakterystyczne cechy czasu obecnego?

Zbigniew Herbert w książce *Barbarzyńca w ogrodzie* pisze:

Jeśli jest rzeczą słuszną poszukiwanie w jednym słowie jakiegoś języka klucza do zrozumienia zamarłej cywilizacji, to tym, czym dla Greków była *kalós kagathós*, a dla Rzymian *virtus*, tym dla Południa była *paratage*, słowa spotykane i odmieniane nieskończoną ilość razy w poematach trubadurów, a oznaczające i honor, i prawość, i równość, i potępienie prawa pięści, i szacunek dla osoby ludzkiej. Można

zatem śmiało mówić, że na południu obecnej Francji istniała cywilizacja odrębna i wyprawa krzyżowa przeciwko Albigensom była starciem dwu kultur. Klęska, która spotkała hrabstwo Tuluzy, jest jedną z katastrof takich, jak zagłada cywilizacji kreteńskiej czy Mayów. Przykładem tej cywilizacji jest współistnienie epikurejskiego stylu życia, żarliwej poezji miłosnej z weneracją Katarów, którzy przecież gorszyli Kościół swoim przesadnym ascetyzmem. Aby wyjaśnić tę zagadkę, uczeni domyślają się, iż dama w poezji trubadurów jest symbolem Kościoła Katarów. Teza co najmniej ryzykowna. Niemniej badania wykazały, że niektórzy trubadurowie znajdowali się pod wpływem herezji (a także pod wpływem mistycznej poezji arabskiej) i miłość pojęta była nie jako pasja cielesna, ale jako metoda doskonalenia się duchowego i moralnego [...]¹.

Warto w tym kontekście przypomnieć, iż greckie *kalós kagathós* oznacza połączenie dobra i piękna, odnosi się także do szlachetnego i etycznego postępowania, a pierwszą osobą, która użyła tego pojęcia, był Ksenofont, zmarły w 354 r. p.n.e. grecki pisarz, historyk, żołnierz. W tym ujęciu piękno jest traktowane jako cecha dobra — jak bowiem twierdzili antyczni Grecy, wszystko, co piękne, jest dobre.

Od czasów nowożytnych piękno i dobro uważa się za dwie odrębne, niezależne wartości, czego rezultatem jest całkowite oddzielenie etyki i estetyki, a czasy obecne w sposób radykalny wzmacniają ten podział, czyniąc przestrzeń doświadczenia artystycznego obszarem, gdzie nie funkcjonują żadne normy etyczne, z kolei rzymskie określenie *virtus* to personifikacja odwagi, która była łączona z honorem. Z tej krótkiej charakterystyki czasów minionych ujmowanych przez słowa-znaki wynika jednoznacznie, iż przestrzeń społeczna i kulturowa miała dawniej wyraźne wskazania etyczne — nie można było traktować działań artystycznych, szerokiego spektrum ludzkich aktywności z wyłączeniem elementu etycznego — wszystko tutaj było w związku ze wskazaniami ze sfery moralnej, czyniąc życie ludzkie radykalnie uporządkowanym, prostym, przejrzystym.

Człowiek tamtych odległych czasów to nie pełna lęków, frustracji, owładnięta depresją jednostka — jak ma to miejsce w czasach

1 Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Test, Lublin 1991, s. 120—121.

obecnych — lecz jednostka pełna odwagi, dumy, przestrzegająca zasad moralnych, gotowa do poświęceń, dla której dobro innych ujmowane było jako podstawowy priorytet wszelkiej aktywności.

Dzisiejszy demontaż przestrzeni mentalnej, chaos poznawczy człowieka, którego zasadniczą cechą jest całkowity upadek przestrzeni duchowej, bardzo silnie kontrastuje z wizerunkami osób przełomu XV i XVI wieku, które tak sugestywnie przedstawiał między innymi włoski artysta doby renesansu Piero della Francesca. Włoski renesans, czas fascynacji i zauroczenia osiągnięciami antyku, wykorzystując jego wybitne osiągnięcia w malarstwie, podjął niezwykle interesujące badania nad proporcjami, perspektywą, anatomią ludzkiego ciała, mechaniką ruchu, obserwacją natury, tematyką mitologiczną czy religijną, która najczęściej była jedynie pretekstem do pokazania życia współczesnego. Artyści tego czasu dążyli do realistycznego, trójwymiarowego przedstawiania postaci w przestrzeni oraz ich prawidłowego stosunku proporcjonalnego do tła oraz otoczenia. W sztuce malarskiej i bogatym doświadczeniu twórczym Piero della Francesca — urodzonego w 1415 roku wybitnego humanisty, teoretyka i malarza, dla którego problemy perspektywy stanowiły główne założenia kreacyjne — wizerunek osoby ludzkiej staje się najbardziej czytelnym znakiem wypowiedzi artystycznej.

Znany dyptyk *Portret Federica da Montefeltro i jego żony Battisty Sforza* (1465—1470), prezentowany obecnie w galerii Uffizi we Florencji, to szczególny pokaz wirtuozerii malarskiej. Artysta na stosunkowo niewielkich formatach (47 × 33 cm) stworzył portrety dwójga osób, których swoisty monumentalizm, odczucie wielkości, powagi, siły, wzniosłości, potęgi stanowi podstawowe wrażenie towarzyszące oglądaniu tych dzieł. W rozległym pejzażu górskim subtelne traktowanie poszczególnych planów przestrzennych zostaje bezkompromisowo zderzone z bardzo wyrazistą artykulacją pierwszego planu, wypełnionego w sugestywny sposób wizerunkami mężczyzny i kobiety. Artysta nie stosuje tutaj bynajmniej jakichkolwiek planów pośrednich — konfrontacja rozległego pejzażu z ujęciem portretowym księcia i jego żony wywiera nieodparte wrażenie wielkości, monumentalności, sugestywnie przypominając o roli i znaczeniu tych osób w XVI-wiecznej Florencji. Gdyby chcieć porównać owe portrety do rozstrzygnięć kreacyjnych artystów współczesnych XX i XXI wieku, zdumiony odbiorca pozostanie w całkowitym percepcyjnym

zawieszeniu, ponieważ trudno obecnie odnaleźć realizacje malarskie, które w tak dostojny, majestatyczny sposób prezentowałyby portretowane osoby.

Obecne wizerunki, zniekształcone, zmasakrowane przez różnorodne zabiegi kompozycyjne, w których deformacja portretowanych staje się niemalże metodą powszechną, w niczym nie przypominają owej nieskazitelnej czystości i powagi, wyrażającej nieklamany hołd dla przedstawianych osób. Pamiętajmy, iż cały XX wiek ze swą diaboliczną kumulacją zła, podłości, patologii, wynaturzenia nie skłaniał bynajmniej do tego, aby ekspresja artystyczna nasycona była elementami wzniosłości, szlachetności, dostojności, majestatu, dumy czy powagi.

Człowiek na obrazach Francisa Bacona to istota tragiczna, całkowicie zdeprawowana, samotna, niosąca w sobie ogrom cierpienia, umiejscawiana na tle nadrealnych przedmiotów, skrótów perspektywicznych, teatralnych dekoracji. To nie sielankowy, dający odczucie spokoju, wytnienia, łagodnego ukojenia pejzaż, ale klaustrofobiczne przestrzenie, w których intensywny kolor, potraktowany jak rozbita na strzępy paleta chromatyczna, staje się podstawowym odniesieniem dla charakterystyki przedstawianych osób.

Bacon najczęściej bez najmniejszych skrupułów miażdży twarz ludzką, czyniąc z niej zmasakrowany ochłap, podany w odcieniach fioletu, szarości, brązu. Jest bezlitosny — jego wizerunki to jakaś magma rozpadającej się materii, po której jedynie dojmujący odór wbija się w pamięć niczym igła maniackalnego chirurga. To obrazy straszne, jak całe życie Bacona, nasycone tragizmem patologicznej egzystencji, w której długotrwałe cierpienie i rozpacz prowadziły nieuchronnie w otchłań załamania, zwątpienia i depresji. Znane są fotografie pracowni Bacona pokazujące niewyobrażalny bałagan, chaos, stosy puszek, tub z farbami, kartonów, porzuconych gazet, butelek po alkoholu, ogromną ilość zbytecznych przedmiotów. Ale Bacon to artysta o wyjątkowych upodobaniach literackich — po jego śmierci w pracowni odnaleziono ponad 1000 tomów poezji, powieści, dzieł filozoficznych takich autorów, jak Joseph Conrad, Friedrich Nietzsche, George Bataille, Ajschylos, Thomas Eliot i wielu innych.

Warto w tym kontekście wskazać, iż prawda dzieła sztuki może także skutecznie niwelować, radykalnie ograniczać człowieka, na-
dzieję, że można zmienić niezdrowe stany rzeczy, osłabiając ducha

walki o takie atrybuty ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego, jak godność, szacunek, honor.

W malarstwie Bacona precyzyjnie nakreślona przestrzeń prawdy w sztuce może całkowicie osłabić, wręcz zanegować istotę piękna. Odbiorca poddawany permanentnym stanom lęku i przerażenia nie jest przygotowany na odbiór treści estetycznych, w tym piękna. Najbardziej adekwatne do tego rodzaju wypowiedzi artystycznej byłoby greckie określenie *aletheia* — czyli uosobienie prawdy, a więc zgodność sądów z faktycznym stanem rzeczy, których owe sądy dotyczą.

Warto przypomnieć, iż prawda może być traktowana jako programowa, instrumentalna, podporządkowana całkowicie kategorii piękna, przemawiająca do nas jedynie w kontekście treści estetycznych.

Władysław Stróżewski pisał: „[...] otóż szczególną rolę w ramach owego sensu integralnego pełni — niewątpliwie — sens estetyczny. Ma on zdolność wnikania we wszystkie inne sensory dzieła, które niejako uszlachetnia, nadając im szczególny blask i godność”². Trudno jednak byłoby doszukać się owego szczególnego blasku i godności, o których pisze Stróżewski, w dziełach Francisa Bacona, ekspozycja tzw. prawdy programowej bezwzględnie ukazująca faktyczny stan rzeczy staje się bowiem naczelną treścią tego malarstwa, które niejako wchłania w siebie rozległe otchłanie tragizmu ludzkiej egzystencji. W takim ujęciu treści estetyczne zostają całkowicie podporządkowane ostentacyjnej artykulacji prawdy artysty, prawdy okrutnej, bezwzględnie odsłaniającej tragizm ludzkiego uwikłania w los.

Współczesny zamęt duchowy, rozpad elementarnych wartości powoduje, iż sfera duchowości w naszych czasach to przestrzeń całkowicie zdegradowana. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, iż podstawowym źródłem stabilnych wartości uniwersalnych jest właśnie sfera duchowości, tak dziś lekceważona i pomijana.

Duchowość, która skutecznie wpływa na ogół stałych, niezmiennych wartości uniwersalnych, tak przecież niezbędnych w przestrzeni społecznej i kulturowej, szczególnie ostro wybrzmiewa dziś, w czasach całkowitego ich demontażu. Pamiętajmy, iż aby opisać całościowo, kompletnie człowieka, zagadnienie duchowości nie może być w jakikolwiek sposób pomijane czy lekceważone. Duchowość

bowiem rozumiana jest tutaj jako szczególne połączenie tego, co codzienne, zwyczajne, materialne, z wartościami, sferą sacrum. Duchowość zagarnia całą przestrzeń wspólnotowego życia, toczącego się wokół dynamicznych wzorców sensu oraz relacji, które czynią nasze życie wartościowym — zagadnienie śmierci ma w tym kontekście głęboki sens, a znaczenie tego doświadczenia, wyrażającego świadomość transcendentalnego wymiaru rzeczywistości, staje się podstawą człowieczego życia. Duchowość zawsze związana jest z akceptacją oraz wyznawaniem uniwersalnych, ponadczasowych wartości, nadawaniu sensu życiu, co z kolei wiąże się z przeżyciem własnego istnienia jako wykraczającego poza daną nam tu i teraz rzeczywistość. To również umiejętność traktowania swego życia jako znaczącej części wszechświata, umiejętności harmonii z nim. Związek „ja” — rzeczywistość, „ja” — świat, „ja” — ludzie”, „ja” — wszechświat, „ja” — szeroki ontologiczny kontekst wyraża tutaj naczelne zagadnienie transcendentalnego wymiaru ludzkiego doświadczenia. Duchowość bowiem od zawsze głęboko przenika życie psychiczne człowieka, zagarniając sferę poznawczą, emocjonalną, motywacyjną, organizując życie wewnętrzne każdego z nas.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad cechami teraźniejszości — czasy dzisiejsze bowiem to wyjątkowa ekspozycja nieustannych paradoksów, zaprzeczeń, wykluczeń, rozmaitych pluralizmów, w których filozofia już dawno zrezygnowała z roli przewodniczki w pogmatwanym świecie.

Filozofia postmodernistyczna w ujęciu takich myślicieli, jak Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Richard Rorty, Wolfgang Iser, to rzeczywistość różnych, często całkowicie wykluczających się prawd. Tutaj fascynacja różnicą, indywidualnym słownictwem, niemającym bynajmniej jakichkolwiek pretensji do tzw. prawd ostatecznych, całkowicie zdominowała współczesną myśl filozoficzną. W naszych czasach przestaje istnieć to, co określało tzw. problem prawdy w sztuce, neguje się bowiem możliwość pojawiania się tzw. prawdziwej sztuki.

Współczesna pochwała wielości rozstrzygnięć twórczych, akceptacja bezgranicznego pluralizmu, skutkująca ogromną ilością tzw. wytworów z przestrzeni art, związanych z mnogością aktualnych projektów twórczych wytworzyły potężny natłok zjawisk pojawiających się nagle i równie szybko odchodzących w bezkres niepamięci, niewzbu-

dzających żadnych znaczących poruszeń, emocji, doznań, przeżyć. Ten ocean tzw. zbędnych przedmiotów, zjawisk i deklaracji nikogo tak naprawdę nie obchodzi, angażując jedynie wąskie grono bezpośrednio zainteresowanych osób. Owa efemeryda różnych prawd, różnych określeń i sformułowań współlistnieje ze sobą w jednej przestrzeni, najczęściej tłumaczy sens swojego chwilowego zaistnienia tzw. prawdą pragmatyczną, wymierną na daną okoliczność.

Warto w tym kontekście przybliżyć koncepcję sztuki filozofa amerykańskiego Davida Pralla (1886—1940), który poświęcił sporo uwagi zagadnieniu natury dzieła sztuki oraz jego relacji do odbiorcy. Według Pralla oryginalna metoda analizy dzieła sztuki wprowadza do rozważań termin *powierzchnia estetyczna*, którą tworzą bezpośrednie zmysłowe właściwości dzieła. Autor zwraca uwagę, iż to właśnie owe zmysłowe właściwości są postrzegane najczęściej przed istotą formy, która od nich przecież zależy. Artysta porządkuje je najpierw w procesie twórczym, w konsekwencji nadając dziełu określoną formę.

Elementy estetyczne na samym początku nie mają jeszcze tak istotnej formy, stanowiąc jedynie szczególny bodziec, pretekst do określonego działania twórczego. Tutaj zadaniem autora (artysty) jest nadanie pewnego porządku, sensu kreacyjnego tym elementom estetycznym, które w swojej fazie wstępnej całkowicie są pozbawione koniecznych rygorów i zasad. Tu bowiem spotykają się niejako dwie szczególne cechy — sens strukturalny właściwy naturze owych elementów oraz sens, który nadaje dziełu artysta, konstruuując swoją autorską wypowiedź twórczą.

Aby zrozumieć przepaść, jaka dzieli współczesne rozstrzygnięcia kreacyjne od tych, które pojawiały się w dawnych czasach, warto przypomnieć cytaty z książki *Dzieje sześciu pojęć* Władysława Tatar-kiewicza, który pisał:

Dzieje europejskiej refleksji estetycznej zaczynają się wcześniej od motywu pitagorejskiego: tak od jego inicjatorów nazywamy pogląd, że o pięknie stanowi miara, liczba, harmonia lub, jak to początkowo nazywano, symetria, współmierność. Towarzyszył mu od początku motyw orficki, czyli przekonanie, że sztuka wpływa na tego, co ma w niej udział, mianowicie oczyszcza duchowo. Motyw ten od początku zyskał uznanie jedynie w niektórych grupach filozofów greckich, później powracał w niektórych tylko momentach historii; motyw

pitagorejski natomiast przez więcej niż dwa tysiące lat pozostał własnością myśli europejskiej.

Niewiele później, w klasycznej dobie Grecji zrodziły się jeden za drugim dalsze motywy estetyki, które przetrwały wieki. Nie wszystkie były ze sobą zgodne: motyw sofistów, czyli względności i subiektywności piękna przeciwstawiał się motywowi Platona, czyli wieczystej idei piękna. Jednakże oba były trwałe, choć w różnych kręgach znajdowały rzeczników.

Z epoki klasycznej pochodzi motyw Heraklita, czyli harmonii przeciwieństw, motyw Sokratesa, czyli idealizacji rzeczywistości w sztuce. Również motyw Arystotelesa, czyli naśladowania rzeczywistości przez sztukę, motywem stoików nazywamy tłumaczenie piękna rzeczy przez ich odpowiedniość do celu [...]³.

Władysław Tatarkiewicz dodaje, iż obok wymienionych motywów występowały także tzw. motywy negatywne, np. motyw cyrenaików, czyli bezwartościowości piękna i sztuki; motyw sofistów, czyli subiektywności piękna, względności sztuki; motyw Gorgiasza, czyli iluzjonizmu, przekonanie, iż złudzenie jest źródłem działania piękna i sztuki; motyw sceptyczny wskazujący na niemożność uformowania ogólnej teorii piękna i sztuki; motyw epikurejski, czyli podporządkowanie piękna i sztuki potrzebom życia. W czasach chrześcijaństwa pojawiły się motywy Bazylego Wielkiego, a więc rozumienie piękna jako stosunku między podmiotem a przedmiotem; motyw Pseudo-Dionizego, czyli określenie piękna jako światła; oraz motyw Augustyna, czyli pojmowanie piękna jako ładu; motyw Bernarda z Clairvaux, czyli teza o wyższości piękna wewnętrznego. Czasy renesansu wysunęły na plan pierwszy motyw Petrarki, czyli rozumienia sztuki jako „uroczej fikcji”, a motyw Albertiego dotyczył znaczenia *disegno* — czyli kwestii projektu, intencji artysty. Tatarkiewicz dodaje, iż dla naszych czasów najbardziej adekwatny byłby motyw Valéry’ego, czyli wstrząsu, gwałtownego poruszenia, szoku, co kontrastowałoby zdecydowanie z koncepcją motywu Żórawskiego jako pojęcia układu spójnego elementów.

Z tej krótkiej charakterystyki motywów estetycznych funkcjonujących na przestrzeni dziejów wynika wprost, iż niezliczona ilość

koncepcji, deklaracji, sformułowań, kategorii estetycznych, które w czasach obecnych funkcjonują obok siebie, jako rzeczywistość zgoła oczywista i w pełni akceptowalna, ma oczywiste odniesienia do wielkiej europejskiej tradycji jako niezbywalnego źródła ogromnej ilości postaw kreacyjnych w przestrzeni art.

Współcześnie, gdy następuje nieoczekiwana eksplozja ludzkiego dramatu, nieszczęścia, pojawia się szereg kwestii dotyczących najbardziej uniwersalnych, istotnych dla każdego człowieka. Tutaj wiele pytań koncentrujących się wokół podstawowych wartości, jak szczęścia, dobra, doświadczenia radości, miłości, przyjaźni, niesprawiedliwości, poświęcenia się dla drugiego człowieka, sensu cierpienia, przeżycia śmierci, zagadnienia sensu życia i innych wybrzmiewa dobitnie jako niezbywalny element ludzkiej egzystencji, naszego człowieczego uwikłania w świat. Każdy bowiem człowiek potrzebuje wręcz sensownych odpowiedzi na kilka fundamentalnych pytań: „po co?”, „dlaczego?”, „w jaki sposób?”, „jak?”, „dlaczego ja”.

Martin Heidegger w eseju *Cóż po poecie* czasem marnym nazywa taki, kiedy człowiek pogrąża się w samotności, ogarnia go bezgraniczna izolacja, a poeta przełomu XVIII i XIX wieku Friedrich Hölderlin czas marny utożsamia z czasami, które chylą się ku upadkowi, stoją na granicy przepaści, tracą punkt zaczepienia. Przełom wieków XVIII i XIX — warto przypomnieć — to szczególny okres: zmierzchu cywilizacji budowanej wyłącznie na fundamentach wyemancypowanego rozumu, bezgranicznego zaufania nauce, postępowi, negujący jakiegokolwiek metafizyczne uniesienia. To czas radykalnie odrzucający religię, mistycyzm, transcendentalne spekulacje, przestrzeń duchową, w której dawno już umarł blask boskości.

Tadeusz Gadacz pisał w eseju *O myśleniu w czasach marnych*: „Kiedy rozum instrumentalny zaczyna dominować nad rozumem metafizycznym, nadchodzą czasy marne. Sądzę, że w takich czasach żyjemy. Czasy marne nie rodzą już wielkiej literatury, sztuki, filozofii — są czasami obumierania humanistyki [...]”⁴. Z kolei Antoni Libera w *Nocy dziejów* stawiał dramatyczne pytanie: „Jak to jest, jeśli cywilizacja rośnie, a istota ludzka maleje [...]”⁵.

4 T. Gadacz, *O ulotności życia*, Iskry, Warszawa 2008, s. 89.

5 A. Libera, *Noc dziejów nadal trwa*, w: F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 18.

W tzw. czasie marnym artykulacja artystyczna może przybrać najbardziej zaskakujące, różnorodne formy ekspresji — od motywów, które w sposób radykalny demaskując dany nam czas, pokazują różne oblicza lęku, przerażenia, rozpacz, po swoistą teatralizację świata, w którym żyjemy — bowiem czas zapaści, kryzysu zdarzał się na przestrzeni dziejów wielokrotnie, brutalizując w sposób niezmiernie dosadny środki artystyczne. Warto w tym miejscu przywołać tzw. czarne malarstwo Goi, ukazujące demoniczne oblicze rzeczywistości, która przecież nadal stanowi znaczący motyw inspiracji w kreacji artystycznej. O ile takie ujęcia, jak brutalizacja, demaskacja czy swoista teatralizacja przedstawianego świata, pojawiają się obecnie nader często w przestrzeni art — jak choćby w realizacjach performatywnych Katarzyny Kozyry — to motyw akceptacji czy swiostego zachwyty nad urodą danego nam świata pojawia się raczej na obrzeżach wypowiedzi artystycznej, stanowiąc niejako antidotum, rodzaj emocjonalnej odtrutki, kompensacji czy też koniecznej terapii eliminującej ogrom negatywnych przeżyć, doznań, emocji.

Malowane przeze mnie nowe obrazy z cyklu *Axis mundi*, a także *Kosmiczny ogród* w tym kontekście traktuję jako osobistą formę marzenia, pragnienia, chęci zaistnienia rzeczywistości artystycznej, ale także szeroko rozumianego oblicza świata, zdecydowanie bardziej przyjaznego, sugerującego możliwość pojawienia się przestrzeni oddechu, wytchnienia, relaksu czy też tak pożądanego odpoczynku.

Motyw ogrodu to bardzo charakterystyczna figura ekspresji artystycznej, sięgająca odległych czasów renesansu — tutaj niezwykle poruszające dzieła Hieronima Boscha (*Ogród rozkoszy* z 1500 roku) stają się genialną metaforą ludzkiego uwikłania w los, przedstawiając przeróżne fazy człowieczej wędrówki przez życie, od ujęć radosnych, pełnych zachwyty nad urodą świata, po dramatyczne przestrogi w kontekście odpychającej ohydy i całkowitego zatracenia w przestrzeni zła i patologii. Tutaj artysta w sposób całkowicie bezkompromisowy i odważny, biorąc pod uwagę czas, daje upust niczym nieskrępowanej wyobraźni, przedstawia rzeczywistość o rodowodzie teatralnej makabry, w której zderzenia, konfrontacje przeróżnych nieoczywistości wywołują wrażenie czegoś zgoła nierealnego, podanego jednak tak precyzyjnie i sugestywnie, że ma się wrażenie uczestnictwa w świecie, w każdej chwili możliwym do zaistnienia.

Przedstawiany w moim ujęciu ogród z cyklu *Kosmiczny ogród* to bardziej forma określonej idealizacji rzeczywistości, obrazowania daleko wykraczającego poza realną doskonałość — tutaj określona aura, klimat nostalgii, zadumy nad przemijalnością tego świata, zdecydowanie wysuwa się na pierwszy plan. Ogród to swoista metafora terytorium, domu, przestrzeni, artysty-poety, obszaru wyizolowanego od zgiełku, zamętu, nieustannego chaosu i nieprzewidywalności świata. W czasach antyku jako pierwszy ogrody zakładał Epikur w Atenach, później znane są ogrody Cyclerona w Tusculanum, Willi Laurentinum Pliniusza Młodsze czy też ogrody Horacego przy jego rezydencji wiejskiej w Górach Sabińskich, pałacu cesarza Hadriana w Tibur, jak również ogrody Owidiusza w Rzymie — często w tychże ogrodach pojawiały się wyspy pośrodku kolistego basenu, traktowane jako miejsca izolacji, przeznaczone do przeróżnych form studiów, pogłębionej refleksji, zadumy i kontemplacji. Starożytne ogrody filozoficzne w rodzaju gaju Akademosa, parku Lykeionu czy ogrodu Epikura w czasach renesansu były uzupełniane wieloma wątkami twórczości poetyckiej. Tak więc ogród renesansowy mógł być kojarzony z domeną melancholii, zadumy, refleksji, kreacji artystycznej, twórczości poetyckiej i filozoficznej. W czasach nam bliższych Herman Hesse wskazywał na liczne wątki rozumienia ogrodu jako szczególnej przestrzeni kreacyjnej, pisząc: „Jeśli dziś ogród wydaje się pusty, to dla tego, kto tam pracuje, wszystko już rozkwita — w zarodku czy w fantazji”⁶.

Tworzenie jako proces w materii oraz w rewirach fantazji i wyobraźni uzmysławia ideę ogrodu jako swoistej makiety, teatralnej scenografii świata, która przyjmuje postać małego, subiektywnego, autorskiego modelu świata, zagarniającego nasze życie w przeróżnych aspektach, relacjach, powiązaniach, odniesieniach. Oto ogród jako szczególna makieta świata, model rzeczywistości, autorski projekt umożliwiał realizację hermetycznego, wyizolowanego od zamętu otaczającego świata planu artystycznego, w którym namysł nad postawami i przedsięwzięciami twórców wymyka się historycznemu porządkowaniu, odnosząc się raczej do bardzo prywatnych,

6 H. Hesse, *Im Garten*, w: *Herman Hesse. Jego życie w obrazach i tekstach*, red. V. Michels, przekł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 290.

subiektywnych preferencji, w kontekście bezpośredniego kontaktu z naturą. Pamiętajmy, iż bezpośredni kontakt z naturą, przyrodą ukształtowaną w najbliższym sąsiedztwie domu stał się szczególną formą inspiracji dla wielu malarzy przełomu XIX i XX wieku — Claude’a Moneta, Auguste’a Renoira czy Gustava Klimta.

Ale przez wielu artystów ogrody traktowane były jako niezwykle interesujący poligon doświadczalny — twórcza samotnia mogła dostarczać konkretnych możliwości wykonawczych, kreatywnych, jak choćby weimarskie założenia ogrodowe Johanna Wolfganga Goethego, który otrzymując od księcia weimarskiego dom ogrodnika w parku nad rzeką Ilm, potraktował to szczególne miejsce jako przestrzeń pracy, spotkań, dyskusji z wieloma poetami, filozofami, uczonymi. Wyjątkowe zamiłowania Goethego do klasycznego ładu i typowego dla epoki ideału życia w kontakcie z naturą przybrały tutaj szczególny rodzaj emanacji poszukiwań artystycznych, w odniesieniu do wzorców klasycznych, programowych nawiązań do antyku, ożywiania niejako rzymską i grecką tradycję.

Malowany przeze mnie od roku 2020 nowy cykl pt. *Kosmiczny ogród* to wcielenie w życie określonej intuicji twórczej, która towarzyszyła mi od dłuższego czasu, a której wybrzmienie nastąpiło właśnie w czasie pandemii koronawirusa. Podjęcie takiego wyzwania kreatywnego można było potraktować jako poszukiwanie przestrzeni alternatywnej, wypełnionej marzeniem za doświadczeniem urody tego świata — pomimo wszystko i na przekór wszystkiemu. *Kosmiczny ogród* to cykl, który przywraca niejako szczególny zachwyt, optymizm i wiarę w to, iż rzeczywistość, w jakiej żyjemy, ma nieustanną cechę odradzania się, określonej ewokacji siły witalnej natury, która może przecież skutecznie zagarniać przygnębiające, negatywne rewirey człowieczego doświadczenia, zamieniając je na światy wypełnione pozytywną, przyjazną energią. W tym ujęciu obrazy z cyklu *Kosmiczny ogród* to szczególne doświadczenie istnienia.

Pamiętajmy, iż nowożytna nauka i filozofia zdruzgotały starożytną, średniowieczną i renesansową wiarę w to, iż cechy ludzkiego doświadczenia wokół kategorii piękna przynależą do naturalnych, obiektywnych właściwości świata, w którym żyjemy. Nowożytna estetyka zwróciła się ku doświadczeniu subiektywnemu, niszcząc bezpowrotnie obiektywny paradygmat piękna. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na argumentację Hume’a, iż piękno nie jest właś-

ciwością rzeczy samych w sobie, ale istnieje jedynie w umyśle, który owe rzeczy postrzega, doświadcza, interpretuje.

Za czasów Kanta piękno zostało odróżnione od takich jakości, jak wzniosłość czy malowniczość, a subiektywne doświadczenie może przybliżać cechy zarówno rozkoszy, jak i przykrości, ogniskując się na bardzo prywatnym, subiektywnym wymiarze doznania estetycznego.

Na początku XX wieku niszczyielskie skutki problemów industrializacyjnych wyzwoliły niejako idealistyczny paradygmat doświadczenia artystycznego, w którym sztuka stawiała się coraz bardziej autonomiczna i coraz bardziej wyizolowana z głównego nurtu życia materialnego, a formuła: sztuka dla sztuki, mogła oznaczać tylko jedno — oto sztuka istnieje wyłącznie dla swego własnego doświadczenia.

Doświadczenie estetyczne staje się więc wyjątkowo związane z wymiarem wartościującym, sztuka bowiem szczególnie absorbuje naszą uwagę, jej szczególna obecność umożliwia swoistą delectację, wyzwala przyjemność. Sztuka tutaj to nie tylko doświadczenie związane z przeżyciem estetycznym, ale przede wszystkim **doświadczenie znaczące**, coś konkretnego wyrażające, określające itd.

Moje obrazy z nowego cyklu *Kosmiczny ogród* właśnie w swym podstawowym planie kreacyjnym mają ów istotny walor znaczenia — tutaj obok określonych pretensji do emanacji doznania przyjemności w odbiorze tych zapisów malarskich, także owe treści, sensy tak istotne w kontekście traumatycznego czasu pandemii stają się niezwykle znaczące i ważne. Dla mnie idea ogrodu Epikura Ateńczyka (341—270 p.n.e.) stanowiła ogromnie wartościowy aspekt poznawczy — wzmacniając niejako moje intuicje twórcze i prywatne przemyślenia. W kontekście obecnego dramatycznego pocięcia przestrzeni społecznej i kulturowej, ogromnej fragmentaryzacji i swobodnego szoku nowoczesnego życia, mechanicznej powtarzalności pracy, właściwego mass mediom chaotycznego zestawiania i prezentowania informacji, bezkompromisowej pogoni za sensacją, braku sensownej, spójnej całości w doświadczaniu świata refleksje Epikura stały się nowym, ożywym źródłem inspiracji i możliwości tak ważnego dynamizowania procesu twórczego, wykluczając stagnację czy wręcz marazm kreacyjny. Formuła dystansu wobec zwykłego, potocznego, nieprzyjemnego życia zamieniona w szeroko rozumianą bezpośredniość oraz izolację od ogromu negatywnych cech obecnej

rzeczywistości stała się szczególnym bodźcem wyzwalamą siły twórcze. Można więc zapytać, czymże dla mnie było owo sięgnięcie do antycznej tradycji i poszukiwanie właśnie tam potwierdzenia dla moich bardzo ulotnych, subiektywnych doznań czy odczuć. Otóż problem ten w sposób wyjątkowo trafny wyjaśnia Umberto Eco w książce *Trzecie zapiski na pudełku od zapalek 1994—1996*:

Lektura klasyków to powrót do korzeni. Często szukamy korzeni nie ze względu na tęsknotę za czymś poznaczonym, ale z powodu niejasnego przeczucia, że wyrosliśmy z jakiegoś nieznanego pnia [...]. Każdy czytelnik odkrywający klasyków jest „Amerykaninem”, który naturalizowany od nieskończonej liczby pokoleń odczuwa jednak potrzebę zdobycia wiedzy na temat swoich przodków, aby móc odnaleźć ich obecność we własnych myślach, gestach, rysach twarzy. Inną piękną niespodzianką, jaką sprawiają nam często klasycy, jest to, że spostrzegamy, iż byli od nas nowocześniejsi. Niezmiernie szokują mnie pewni kulturalnie wykorzenieni myśliciele zza oceanu, przytaczając w bibliografiach wyłącznie książki opublikowane w ciągu ostatniego dziesięciolecia, którzy opracowują pewną ideę i często rozwijają ją źle, nie wiedząc, że analogiczna myśl została lepiej rozwinięta przed tysiącami lat (albo już tysiąc lat temu okazała się jałowa)⁷.

Ta generalna refleksja Umberto Eco wskazująca wprost na słuszność odwoływania się do ogromnie znaczącej przestrzeni myśli twórców minionych epok podkreśla zarazem wyjątkowy marazm i pustkę dzisiejszej przestrzeni mentalnej i duchowej. Warto w tym miejscu zakrzyknąć: czytamy klasyków, bo tam jest owo czyste, klarowne źródło wiedzy i mądrości, zdystansujemy się nieco od pędu i chaosu współczesnego świata, powróćmy do tak przecież koniecznej pogłębionej refleksji, która wyklucza dowolność, przypadek, chwilową fascynację kruchą tymczasowością.

7 U. Eco, *Trzecie zapiski na pudełku od zapalek 1994—1996*, przekł. A. Osmólska-Mętrak, Historia i Sztuka, Poznań 1997, s. 41.

Obrazy z cyklu *Kosmiczny ogród* — uwagi, refleksje i komentarze

Obecna zapaść moralnego wymiaru naszej cywilizacji — niewyobrażalne rozmnożenie sprzeczności, nieustanny spór wewnątrz liberalizmu, ciągłe odczucie niepewności oraz tymczasowości — powoduje, iż cała rzeczywistość społeczna, kulturowa przybrała postać nieobliczalnego demona. Trudno sformułować trafne, przekonywujące założenia ideowe. To tutaj zaznacza się największy problem współczesnej działalności artystycznej kojarzony z sytuacją tragicznego absurdu, który zakłada, że można wszystko, że wszystko jest jednakowo akceptowalne i równoprawne. Kompas estetyczny dawno utracił jakiegokolwiek odniesienia do niezbywalnego wektora moralnego.

Ten niegdysiejszy ogród bogów strzeżony przez nimfy Hesperidy, traktowany jako metafora przestrzeni, w której rodziła się wielka sztuka, pełna idei wzniosłości, wypełniona dążeniem do doskonałości, już dawno przestał istnieć. W obecnym ogrodzie sztuki nigdy nie urodzą się owe mityczne złote jabłka, nigdy zachód słońca nie będzie wzbudzał takich poruszeń ducha jak dawniej. Tutaj niepotrzebne są jakiegokolwiek nimfy-strażniczki, bo najzwyczajniej nie ma czego pilnować. Do współczesnego ogrodu sztuki każdy może wejść, nigdy nie będąc nieproszonym intruzem, ponieważ rzeczywistość przestrzeni artystycznej zatraciła już dawno ostrość kształtu, wyrazistość konturów, precyzję formy, stając się krainą wszechobecnej dowolności i chaosu.

Dawniej ów wzbudzający zachwyt, piękny mitologiczny ogród, zamieszkały przez nimfy zachodu słońca Hesperidy był miejscem szczególnym, rosła w nim bowiem należąca do bogini Hery cudowna jabłoń rodząca złote jabłka pilnowana przez przerażającego smoka o stu głowach — Ladona. Ogród znajdował się w wyjątkowym miejscu: u podnóża góry Atlasa. Wejść do niego można było wyłącznie

o zachodzie słońca — każda inna pora była zakazana. Trudno szukać podobnej metafory dla współczesnej przestrzeni sztuki, do której każdy bez wyjątku może wejść o dowolnej porze, a potencjalni strażnicy owego terytorium już dawno zostali skutecznie przegnani, zabierając ze sobą cały arsenał wskazań, zasad, rygorów, norm, odniesień. W obecnej przestrzeni art funkcjonują jedynie fakty zmaćcone, nieostre, pozbawione wyrazistości i konkretności. Nigdy bowiem nie wiadomo, kto udaje, kto gra, kto mówi prawdę, kto manipuluje, kto przybiera postać błazna i szydercy. Ten poluzowany świat nieustannie wypada z ram, nigdy nie wraca na swoje poprzednie miejsce. Tutaj rządzą kolejne klisze obrazów już dawno istniejących. Można by rzec, parafrazując słowa Jana Christiana Andersena: ten świat jest nagi, pusty, bez formy, bez znaczenia.

Niegdysiejsze rozedrganie świata, dziecięca ciekawość zderzona ze świadomością wielości wymiarów rzeczywistości, będąca dla niegdysiejszej sztuki podstawową inspiracją, wyzwaniem, zamieniła się w przewidywalność tzw. projektów twórczych, kreowanych na doraźność, tylko po to, aby osiągnąć zamierzony cel. Zamknięcie tzw. dzisiejszego twórcy na te najbardziej ciekawe aspekty rzeczywistości, niepoddające się prostym deklaracjom i rozstrzygnięciom, zostały zastąpione przez koniunkturalną przewidywalność, w której liczy się natychmiastowy, chwilowy efekt, stając się najważniejszym celem, punktem dotarcia, pełnym manipulacyjnych decyzji. Tragiczna przestrzeń współczesnej sztuki zarówno zdumiewa, jak i przeraża, niczym nieskrępowaną dowolnością i pustką, jako miejsce bez znaczenia, wypełnione spektaklem martwych treści, które nikogo nie obchodzą, na nikim nie robią wrażenia, pozostawiając po sobie co najwyżej grymas znużenia w kontekście nieustannych repetycji już dawno wyeksploatowanych tzw. rozwiązań kreatywnych.

Malowany przeze mnie od roku 2020 cykl obrazów pt. *Kosmiczny ogród* stanowi swoiste nawiązanie do owego mitycznego ogrodu pilnowanego przez nimfy Hesperyd, w którym pojawia się jabłoń rodząca złote jabłka. Warto w tym kontekście przypomnieć, iż właścicielką owej wyjątkowej jabłoni była mityczna bogini Hera — żona Zeusa, wedle dawnych źródeł była trzecią małżonką władcy bogów po Metydzie i Temidzie, a także królową Olimpu, boginią niebios i płodności, patronką macierzyństwa, opiekunką piękna. W krótkiej charakterystyce osobowości bogini Hery szczególnie istotne są

te atrybuty, które odnoszą się wprost do istoty działania artystycznego — pielęgnacji sfery ducha oraz zamiłowania do piękna. Tutaj wybrzmiewa zasada, jaką jest odniesienie się do nieba, obszaru duchowości. Hera to ktoś, dla kogo wyjątkowa synteza przestrzeni sztuki (piękna) oraz sfery ducha (bogini niebios) stanowiła wart podkreślenia wyróżnik aktywności. Cała przestrzeń sztuki w takim ujęciu odnosi się w sposób bezpośredni do sfery niebiańskiej i duchowej, a więc do tego, co tak bezwzględnie zostało wytracone z obszaru współczesnej przestrzeni doświadczenia artystycznego — sfery ducha. Wektor bowiem dzisiejszego działania kreatywnego został zawłaszczony przez prozaiczną, skierowaną w dół (nie w górę!) przestrzeń codzienności, zwyczajności, prozy życia, tymczasowości i doraźności. Obecnie zjawiska artystyczne oraz estetyczne całkowicie pominięły tzw. obiektywistyczną perspektywę, ponieważ kiedy panuje krańcowy pluralizm, owa obiektywna prawda ani nie jest oczywista, ani też powszechna.

Krytyk i filozof amerykański Arthur C. Danto pisze: „Jest prawda interpretacji i stabilności dzieł sztuki, które zupełnie nie są relatywne”¹. Niekończąca się lawina ujęć interpretacyjnych, tak charakterystycznych dla okresu określanego mianem postmodernizmu, nieustanne dryfowanie od jednej stylistyki do drugiej, zderzanie, konfrontacja, ciągła labilność, ruch, brak zatrzymania — wszystko dzieje się tutaj naraz, wszystko obejmuje wszystko, pozbywając się tak oczekiwanego wyodrębnienia, wypunktowania, jasności, precyzji. Pamiętajmy, iż apele o jasność wypowiedzi obecne były w filozofii oraz w sztuce od dawna. Warto tutaj przywołać fundamentalną rolę precyzji, wyrażności, oczywistości, pojmowaną jako kryterium prawdy przez Kartezjusza. Obecnie jedynie bardzo subiektywnie pojmowana przestrzeń precyzji i jasności może stanowić pewien istotny punkt odniesienia, podkreślając zarazem brak jakiegokolwiek wiarygodnego, obiektywnego kryterium. Współcześnie brakuje tego, co włoska filozof Giovanna Borradori określa jako umiejętność „posługiwania się argumentami filozoficznymi i prezentowanie swoich twierdzeń logicznie i jasno”². Myślę, iż teza Giovanny Borradori wskazująca na

1 A.C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 46 [tłum. własne].

2 G. Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, przekł. K. Brzechczyn, Wydawnictwo „W Drodze”, Poznań 1999, s. 108.

powszechny brak w przestrzeni artystycznej owej cechy kojarzonej z precyzją, logiką, jasnością, wyrazistością uzyskuje rangę koronne-
go argumentu dla kogoś, kto usiłuje odnaleźć istotne cechy obecnej
przestrzeni art. Tutaj wszystko jest względne, zamazane — kon-
tury klarowności i precyzji dawno zostały rozmyte. Wszechobec-
na dowolność zakłada bowiem skrajną negację tzw. obiektywnej
prawdy, a mnogość tzw. indywidualnych rozstrzygnięć, deklaracji
powoduje nieobliczalny chaos i bezpowrotną utratę istotnych
punktów odniesienia.

Arthur C. Danto dodaje: „lubię, gdy rzeczy są jasne, lubię, gdy
związki pomiędzy rzeczami są jasne, oraz lubię rozpoznawać struk-
tury... naprawdę dostrzegalny ład we wszechświecie”³.

Warto przypomnieć, iż sztuka starożytnych Greków cała przesy-
cona jest wskazaniem o konieczność precyzji, doskonałości, ładu,
harmonii, czystości, jasności, prostoty, a prawda uniwersalna i ko-
nieczna była ostatecznym celem greckiej sztuki. Obecne zaprze-
czenie esencjalizmu (dodajmy: sfery ducha), gdy pod powierzchnią
obserwowalnych zjawisk ukrywa się właściwa, autentyczna, praw-
dziwa, esencjalna rzeczywistość, zawłaszczyło całą sferę art. Esen-
cjalizm określa ideę w takim ujęciu, w jakim spotykany jest w ide-
alizmie platońskim. Poszukiwanie stałej, niezmiennej, wiecznej,
uniwersalnej cechy, obecnej w każdym z możliwych światów, w tym
także w odniesieniu do samego człowieka, wyraża w najbardziej
dobitny sposób dokonania kreacyjne wielu pokoleń twórców doby
antyku. To nie doraźna zmienność, wszechobecny relatywizm oraz
dowolność, ale dążenie do istoty rzeczy, a więc pragnienie uchwy-
cenia sfery, która tak skutecznie jest zakrywana przez powierzch-
nię obserwowanych zjawisk. Tam, gdzie wszystko może być sztu-
ką, niczego się nie odkrywa, o niczym się nie mówi — pozostaje
jedynie przygnębiające odczucie pustki, dojmującego zwątpienia,
marazmu i chaosu.

Czas obecny to czas **utraty ducha**, czas o marnych estetycznych
cechach, czas o nieinteresujących nikogo tzw. wypowiedziach twór-
czych — bo wszystko już było, teraz pozostają jedynie wątpliwe in-
terpretacje i powtórzenia.

Harold Rosenberg, sarkastycznie opisując prace Andy'ego Warhola, pisał, że mają one pewną nużącą cechę, oto widok... „powtarzających się zdjęć puszek Campbella narkotycznie, jak dowcip wyzbyty z humoru, opowiadany raz po raz...”⁴. Inny krytyk lat 40.—50. ubiegłego wieku twierdził, iż pop-art oraz cała sztuka figuratywna lat 60. całkowicie zaprzeczały osiągnięciom artystów tzw. nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego, wskazując na całkowitą wsteczność i bezzasadność tego typu sformułowań artystycznych. Greenberg nie pozostawia także suchej nitki na wypowiedziach nurtu określanego mianem „minimal art”, pisząc, iż jest to sztuka, która „w nadmiernym stopniu pozostaje grą pojęć, jej idea pozostaje ideą, czymś wydedukowanym w miejsce czegoś odczutego i odkrytego”⁵. Andy Warhol nie był jednak pierwszym ani jedynym twórcą, który przedmioty codziennego użytku podniósł do rangi sztuki. Sztuka XX wieku pozostawała bowiem daleko w tyle za tzw. *ready-mades* Duchampa, którego artystyczne żarty, niefrasobliwe wygłupy zaczęły przybierać postać znaczącego manifestu artystycznego. Pamiętajmy, iż wszystko, co działo się w przestrzeni art po Duchampie, całkowicie zanegowało niezbywalną do tej pory umiejętność malowania, rzeźbienia, kojarzoną z takimi kategoriami, jak określone zdolności twórcze, predyspozycje artystyczne, talent, znacząca przestrzeń wyobraźni, inwencji czy też ogólna znajomość historii sztuki, teorii sztuki, filozofii. Teraz każdy mógł zostać uznany za artystę, nie będąc w żaden sposób osadzonym w obszarze tak przecież koniecznych kodów kulturowych.

Zrównanie przestrzeni sztuki z pozostałą sferą rzeczywistości równoznaczne było z panowaniem w sztuce XX wieku tzw. **wszechobecnego imperium przypadku, dowolności, żartu**, niekończącego się spektaklu wygłupu i **absurdu**. W tym kontekście zasadne wydaje się pytanie o status, rolę, znaczenie tak ważnej niegdyś funkcji artysty-intelektualisty. Rażący pluralizm czasu obecnego wykreowała postać tzw. artysty jako niefrasobliwego rzemieślnika, wyrobnika, wykonującego każde zamówienie jako określony rodzaj zarobkowania, w czasach, gdy dawne kryteria prawdy, piękna, dobra przestały mieć

4 E. Lucie-Smith, *Pop-art*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, przekł. H. Andrzejewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 336.

5 A.C. Danto, *The Madonna of the future*, University of California Press, Berkeley 2001, s. 9—10 [tłum. własne].

jakiegokolwiek znaczenie — tutaj liczy się tylko doraźny cel, skuteczne, szybkie wykonanie zadowalające gust i upodobania potencjalnego zleceniodawcy. Tutaj liczą się określone wskaźniki tzw. sprzedawalności, liczba zer po przecinku zaświadcza najskuteczniej o tzw. wartości wykonanego dzieła. Jedynym kryterium uwiarygadniającym zaistnienie owego „dzieła” staje się więc przekładalność na znaczącą sumę pieniędzy, co najczęściej wywołuje grymas zdziwienia, swoisty szok poznawczy, gdy dociera do świadomości obserwatora tzw. rynku sztuki, za ile został ostatnio kupiony obraz modnego obecnie współczesnego „twórcy”.

Malowany przeze mnie od 2020 roku nowy cykl malarski pt. *Kosmiczny ogród* to próba znalezienia artystycznej metafory dla rzeczywistości tak trudnej dziś do zaistnienia. Oto ogród jako szczególne miejsce wytchnienia, kontemplacji, wyciszenia, miejsce traktowane jako oaza ciszy, spokoju, oddechu, dystansu do pełnego nieprzewidywalności obecnego świata. Ogród to miejsce, które zachwyca, daje poczucie tak niezbywalnej teraz przestrzeni odpoczynku i relaksu. Metaforyczność ogrodu znacznie przekracza jego dosłowność, konkretność, ogród bowiem to wyjątkowe zjawisko. Fenomen ogrodu odnosi się do ludzkiej egzystencji, całości ludzkiego życia, człowieczej kondycji. Warto tutaj wspomnieć, czym była koncepcja ogrodu w czasach antyku. W idei Epikura Ateńczyka (341—270 p.n.e.), założyciela pierwszej szkoły hellenistycznej, nie chodziło o to, aby uprawiać filozofię w ogrodzie, ale przede wszystkim o to, aby sensy i znaczenia dysput filozoficznych wynikały z samej istoty ogrodu, zabarwiając owe filozoficzne dywagacje aurą kontemplacji, wyciszenia, spokoju, dostrzegania urody, smaku naszej egzystencji. Wedle sztuki klasycznej, gdy masz coś do powiedzenia, nie musisz krzyczeć, hałasować, burzyć... Ponaddosłowna emanacja ogrodu staje się tutaj ważną inspiracją, nowym spojrzeniem na dotychczasowe decyzje i rozstrzygnięcia — uzupełnia życie ludzkie o to, co zdecydowanie wykracza poza zewnętrzny przymus, bycie bez reszty zanurzonym w oceanie codziennych spraw, prozaicznych sytuacji i motywacji. Ogród w tej koncepcji to filozofia oddechu, koniecznego dystansu do tego wszystkiego, co tak mocno oblepia osobę ludzką, nadając jej kształt rygorystycznie ukształtowanego obywatela, wpisanego w ogrom zaleceń i norm społecznych.

Filozofia ogrodu to możliwość ujrzenia osoby ludzkiej wypełnionej możliwością tak niezbędnej obecnie kontemplacji, chciałoby się rzec: poszukującej tych szczególnych zachodów słońca, tak istotnych obecnie, aby znaleźć się w ogrodzie Hery strzeżonym przez nimfy Hesperidy. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż filozofia ogrodu Epikura Ateńczyka wyrasta wprost z radykalnej negacji skomplikowanego etosu *polis*, gdzie człowiek to istota w pełni zawłaszczona przez cały arsenał obywatelskich zaleceń i wskazań. O ile bowiem w koncepcji Platona oraz Arystotelesa człowiek to przede wszystkim zwierzę polityczne i w pełni skonkretyzowany byt jako obywatel *polis*, który już dawno wyczerpał swe żywotne soki, wykonując powtarzalne i rygorystycznie przestrzegane zasady, normy życia społecznego, to dla Epikura człowiek jest istotą, która potrafi zdecydowanie poszerzyć zakres swych ludzkich doznań o sferę przepełnioną ideą uduchowienia, uwznioślenia, przekraczającą wszystko to, co określone i precyzyjnie zdefiniowane.

Magia ogrodu podpowiada, iż świat, obok mrocznej, ciemnej, wymiernej, rygorystycznej cechy, daje także możliwość oderwania się od uciążliwych, prozaicznych schematów i przyzwyczajęń. Ogród bowiem może zaskakiwać, zdumiewać, ujawniać urodę, piękno tego świata, które nam obecnie tak trudno dostrzec. Ogród to także możliwość zdemaskowania prozaicznej rzeczywistości — to tutaj ujawnia się owa przestrzeń przepełniona ideą sacrum, świetlistością, aktywnością żywiołu ziemi, powietrza i światła, gdzie wybrzmiewa **doświadczenie istnienia**, które obecnie w tak dramatyczny sposób jest lekceważone, pomijane, niezauważane. Ogród to najbardziej wyraziście kwintesencja życia, bycia, trwania, w której obok zapierających dech w piersiach narodzin, wzrastania, pojawiają się również tak dojmujące elementy rozpadu, odchodzenia, śmierci.

Mój nowy malarski cykl *Kosmiczny ogród* artykułowany jest najczęściej poprzez ekspozycję jesiennych kwiatów, które tracąc swój porażający urok i barwę, zamieniają się w zbiór rozpadających się istnień. Tutaj ujawnia się odczucie kruchości i nietrwałości, nieustannej przemijalności życia jako fenomenu natury, który od zawsze towarzyszy radosnym narodzinom, nasyconym świeżością, zdumiewającą urodą.

Cykl *Kosmiczny ogród* pomyślany jest ponadto jako swoista doza terapii, psychicznego relaksu, wytchnienia w czasie pandemii

z ostatnich dwóch lat. Obrazy z tego cyklu to dla mnie także możliwość pogłębionej refleksji nad dramatem istnienia, narodzin i śmierci, powstawania i rozpadu.

Tomasz Stawiszyński w książce *Ucieczka od bezradności* pisze:

Nie da się ukryć, refleksja nie jest dzisiaj w cenie. Może dlatego, że wytrąca z maniakalnego trybu działania, stwarza niebezpieczeństwo rozpoznania własnych ograniczeń. Neguje ten wspomniany już, tylko rozpowszechniony, ile fałszywy, dogmat współczesności: wszystko jest możliwe, jeśli tylko zechcemy; nie ma przed nami żadnych nieprzekraczalnych granic...⁶.

T. Stawiszyński podkreśla tutaj znaczenie zadumy, myśli i refleksji przede wszystkim w kontekście pracy człowieczych immanentnych ograniczeń: miejsca, czasu, przestrzeni, ciała. To wszystko bowiem skutecznie nas określa. Człowiek żyjąc 70—80 lat, skazany jest na ogrom nieuniknionego cierpienia, bólu, stanów zwątpienia i rozpacz. Nasze ciało ulega destrukcji, przemieniając urokliwą sylwetkę młodej osoby w zniekształconą postać starca.

Tomasz Stawiszyński pisze:

[...] w rezultacie teoria psychodynamiczna, która — choć oczywiście można wobec niej wysuwać wiele zastrzeżeń natury metodologicznej — definiowała cierpienie psychiczne w kategoriach wewnętrznych stanów pacjenta i kazała poszukiwać źródeł choroby w procesach emocjonalnych, poznawczych, kształtujących i warunkujących subiektywne doświadczenie — została zastąpiona modelem de facto behawiorystycznym. Dlaczego? Dlatego, że w ramach uznawanego aktualnie paradygmatu psychiatrię interesuje przede wszystkim występowanie poszczególnych objawów, a nie ich psychologiczne pochodzenie czy związek ze światem subiektywnych przeżyć. Źródła objawów definiowane są pośrednio i bezpośrednio w kategoriach biologicznych — widzi się tu raczej wadliwe funkcjonowanie organizmu, nie zaś podmiot, który wskutek rozmaitych doświadczeń, nawyków poznawczych, niepowtarzalnej biografii

i konstytucji emocjonalnej w sobie tylko właściwy sposób przeżywa własne istnienie⁷.

Oto właśnie przeżycie własnego istnienia bez pogłębionej refleksji nad własnym doświadczeniem, nieumiejętność konfrontowania się z trudnymi emocjami, z odkryciem subiektywnego znaczenia w sytuacji, w której przyszło nam się znaleźć. Obecny świat nieustannie przyspiesza, ogrom zmian, nieobliczalnych metamorfoz może nas skutecznie wytrącać z naszych dotychczasowych nawyków i przyzwyczajeń.

Czas rozprzestrzeniania się koronawirusa stał się dla wielu z nas okresem tragicznym — wypełnionym niemożnością odnalezienia się w nowej sytuacji. Pamiętajmy jednak, iż człowiek to nie trybik w rozrzuconej maszynie, to nie kolejny anonimowy numer i cyfra. Człowiek to istota przepełniona zarówno sferą psychiczną, duchową, emocjonalną, ale także tym, co obecnie określane jest jako związek *body* (sfery fizycznej) z umysłem.

Współcześnie coraz częściej możemy spotkać się z holistycznym, a więc całościowym podejściem do człowieka. Założenie, iż człowieczeństwo można podzielić na dwie wyodrębnione, niezależne sfery: fizyczną (łac. *soma* 'ciało') i duchową (łac. *psyche* 'dusza'), już dawno zostało skutecznie zanegowane. Człowiek bowiem to swoista synteza obu elementów — tutaj jedna strona wpływa na drugą i odwrotnie. Człowiek poznaje, przeżywa, rozpoznaje świat poprzez nieustanną pracę myśli i refleksji, ale także wskutek różnego typu działań, fizycznych aktywności. W tym kontekście doświadczenie ogrodu to niemalże kwintesencja wszystkich sfer człowieczego istnienia, w którym znaczenie duchowej przestrzeni w relacji do wielu wymiarów egzystencji ludzkiej nabiera wyjątkowego znaczenia.

Pamiętajmy, iż duchowość to zdolność do odkrycia i zrozumienia tajemnicy człowieka, sensu jego życia, roli, jaką odgrywa w danym mu świecie. To dzięki temu duchowość może stać się centralnym systemem zarządzania życiem, a co w tak rażący sposób zostało wyrugowane ze sfery dzisiejszej rzeczywistości. W tym miejscu chciałoby się podkreślić, iż to nie biurokratyczny, całkowicie wyalienowany ze sfery podmiotowej człowiek, ale właśnie umiejętność doznania

sfery duchowej odgrywa w życiu każdego z nas podstawową rolę. Jeśli dana osoba pozbawiona jest określonych sił duchowych, nie możliwe jest, aby zajęła dojrzałą postawę wobec siebie, wobec innych ludzi, wobec świata i życia.

Czy możliwe jest więc w tym kontekście zaistnienie dojrzałej postawy wobec rzeczywistości, nad którą dany człowiek nie podejmuje jakiegokolwiek refleksji? Nie stara się zrozumieć najistotniejszych określeń, relacji, związków, zależności? W dzisiejszych czasach, w okresie zidiociałego kultu ciała, swoistego uwielbienia ciała sprawnego, wysportowanego, człowiek został całkowicie zdominowany przez tzw. „ja” cielesne. Taki człowiek to istota pozbawiona perspektywy umożliwiającej rozpoznanie tajemnicy swego istnienia.

W tym kontekście metaforyczny *Kosmiczny ogród* przedstawiany w nowym cyklu to także możliwość zatrzymania się, ukazania miejsca wyjątkowego wyciszenia, pozwalającego na tak niezbędną obecnie pogłębioną refleksję. Obecny bowiem ignorant duchowy stara się poprzez dyktat ciała, rozwój sfery fizycznej, promowanie nieustannej aktywności i działania odnaleźć jakąś namiastkę tego, co w tak nierozzerwalny sposób łączy się z przestrzenią duchową. Tutaj fenomen ogrodu, w którym przecież nikt nie biega, nie ściga się, nie rywalizuje, może stanowić pretekst do zadumy, refleksji w sferze ciszy, spokoju, wytnienia, relaksu i pożądanego dystansu.

Dla starożytnych Greków najbardziej znaczącym odniesieniem do wszystkich sfer aktywności człowieka była natura — to tutaj szukano zapisu emanacji takich kategorii, jak piękno, dobro, prawda. To dlatego dla ludzi antyku zasada *mimesis* stanowiła podstawową funkcję działania twórczego — natura bowiem dostarczała najbardziej wartościowych i uniwersalnych zasad, wskazań, reguł. W tym kontekście formuła ogrodu Epikura Ateńczyka to wyjątkowa przestrzeń inspiracji dla ogółu działań twórczych. To miejsce odległe od zgiełku miasta, gwaru, zamętu, staje się metaforą szczególnego samostanowienia oraz samowystarczalności. O ile moloch miasta zawsze wzbudzał chęć ucieczki, niezgody, braku akceptacji jako miejsce nieprzyjazne, zatłoczone, pełne nieobliczalnych zachowań — to idea ogrodu przeżyła zasadą harmonii, spokoju i wyciszenia od zawsze stanowiła radykalną antytezę dla przestrzeni miejskiej.

Warto w tym kontekście zwrócić też uwagę na szczególny aspekt samej istoty sztuki — oto obecnie kryzys teoretyczny, niewyobrażal-

ny chaos poznawczy w dziedzinie działań artystycznych skłania ku powrotowi do tradycji, aby tam odnaleźć wskazania i wartości tak dziś radykalnie odrzucane, negowane czy też całkowicie lekceważone i pomijane. Powroty do tradycji stają się istotnym znakiem naszego czasu, mimo iż funkcjonuje obecnie pogląd, że sztuka to nie żadne naśladownictwo, ale przede wszystkim kreowanie, projektowanie, konstruowanie, wyraźnie połączone z określoną ekspresją. W takim ujęciu zasada *mimesis* jako naśladowanie traktowana jest bodaj wyłącznie jako kwestia sprawnego rzemieślnictwa czy też dekoratorstwa. Pamiętajmy jednak, że sztuka przedstawiająca jest nie tylko znanym, ale niezmiernie znaczącym faktem kulturowym, z którego w żaden sposób nie wynika sugerowana niższość czy też podporządkowanie wobec sztuk traktowanych jako przejaw autorskiej kreacji. Współczesna teoria sztuki wyraźnie wskazuje, iż zarówno *mimesis*, kreacja, jak i ekspresja stanowią swoiste uniwersum aktywności artystycznej, a pluralistyczna równoprawność różnych form wypowiedzi kreacyjnych stała się od dawna powszechnie akceptowanym faktem.

Ramy wyznaczone artyście przez zastany świat często prowokują właśnie do swoistej konfrontacji, wyjścia niejako naprzeciw doświadczanej obecnie rzeczywistości, biorąc w nawias różne formy ucieczki od wielorakich przejawów aktualności. Dziś pojawia się coraz częściej teza, iż *mimesis* zagarnia niejako zarówno kreację, jak i ekspresję, ponieważ ekspresja i kreacja to nic innego jak tylko różne rodzaje *mimesis* — tutaj ekspresja pojmowana jest jako przedstawianie stanów psychicznych, a kreacja rozumiana jest jako umiejętność wytwarzania światów fikcyjnych czy też swoistej iluzji. Tutaj iluzja to zniekształcona i przetworzona interpretacja faktów oraz bodźców zewnętrznych. Twórcza iluzja zawsze jest w szczególny sposób skorygowana z rzeczywistością — to niejako subiektywny, autorski obraz świata, który tak rozpowszechnił się we współczesnej przestrzeni art. Można więc stwierdzić, iż świat staje się dla nas taki, w jaki sposób go postrzegamy. Świat bowiem postrzegany przez pryzmat ogrodu jest zdecydowanie inny od tego, jaki postrzegany jest w kontekście miejskiego molocha. Warto taką refleksję zastosować w odniesieniu do obecnej rzeczywistości, przepełnionej ogromem lęków, niepokojów, frustracji, zagrożeń, zwątpień. Warto dodać za Tatarkiewiczem, że: „zastanawiające, iż fakt istnienia zasady *mimesis* towarzyszy kulturze Zachodu od jej historycznych początków, o czym świadczą wymownie

zarówno traktaty filozoficzne, jak i humanistyczne teorie sztuki oraz doktryny artystów”⁸.

Postrzeganie świata przez pryzmat ogrodu może być traktowane jako jedna z wielu możliwych interpretacji naszego życia. Tomasz Stawiszyński w książce *Ucieczka od bezradności* pisze, iż świat mikrokosmosu staje się jednocześnie światem makrokosmosu:

[...] każde bowiem zdarzenie w świecie jednostkowym ma swój odpowiednik w świecie procesów powszechnych, każda historia, która dzieje się na ziemi, dzieje się także na „górze”, czyli w rejestrach kosmicznych. Ludzkie życie naśladuje życie bogów, pojmowanych nie tyle jako ontologicznie osobne byty, ile jako metafory fundamentalnych energii przenikających cały wszechświat⁹.

Traktowanie więc owego *Kosmicznego ogrodu* jako malarskiej metafory ludzkiego życia jest tutaj w pełni zasadne. Oto łagodne i przyjazne energie emanujące wprost z tej krainy różnorodnych kwiatów, bogactwa roślinnego żywiołu mogą skutecznie zabarwiać w szczególny sposób nasze egzystencjalne uwikłania, wprowadzając porządek, wyciszenie, ład, harmonię, wyjątkowy rodzaj łączności jednostki z kosmosem. Tutaj nieustannie odnawiające się wewnętrzne przeżycia mogą być poddane medytacji, refleksji nad złożoną konstelacją uniwersalnych energii, które przecież wpływają w określony sposób na nasze człowiecze losy.

Wedle Carla Gustava Junga astrologia to starsza siostra psychologii, a więc można ją traktować jako „podśłuchaną rozmowę bogów na nasz temat”¹⁰. Jung dodawał, że w astrologii jako sumie całej psychologicznej wiedzy starożytności nie chodzi wcale o gwiazdy, ale o bardzo charakterystyczny, wyjątkowy sposób opisu naszego wewnętrznego świata. W tym kontekście cykl *Kosmiczny ogród* to próba zobrazowania autorskiego wewnętrznego świata w czasach szczególnie traumatycznych, pełnych lęku, niepokoju i zagrożeń koronawirusem, gdy wiele dotychczasowych nawyków, przyzwyczajeń, sche-

8 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1962, s. 2.

9 T. Stawiszyński, *Ucieczka od bezradności...*, s. 179.

10 P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Aletheia, Warszawa 2011, s. 21.

matów postępowania **musiało ulec radykalnej zmianie**. Być może właśnie w przedstawianym w cyklu wyidealizowanym obrazie ogrodu jako szczególnej sfery, przez którą przenikają kosmiczne energie, zabarwiając naszą egzystencję życiodajnymi impulsami, należy odszukać przede wszystkim siły, które w przyjazny i harmonijny sposób są w stanie wpływać na nasze życie. Pamiętajmy, iż ludzkość od zarania dziejów odnosiła swoje cechy do planet, obserwując niebo, badając pozycję zarówno Słońca, jak i Księżyca, ale także Merkurego, Marsa, Wenus, Jowisza, Urana czy Plutona. Przyglądając się owym konstelacjom gwiazd, planet, różnych obiektów na nieboskłonie, człowiek poszukiwał zasady synchroniczności, odbicia własnej duszy, niczym w lustrze, w tych odległych, kosmicznych obiektach. Cała ludzka rzeczywistość materialna, psychiczna i duchowa znajdowała w ten sposób swoiste kontinuum, przechodząc w odległe przestrzenie kosmosu, znajdując tam swoistą praprzyczynę wszystkiego, co dzieje się na Ziemi. Podobnie jak poszukiwanie związku pomiędzy rzeczywistością materialną a duchową, tak również próby znalezienia relacji między światem ziemskim a kosmicznym stanowiły od wieków przyczynek do refleksji. I mimo że cała obecna racjonalistyczna i empiryczna krytyka astrologii jednoznacznie stwierdza, że nie można udowodnić bezpośredniego wpływu gwiazd na życie człowieka, to jednak argumentacja Junga, iż planety stanowią rodzaj lustra, w którym życie ludzkie się odbija, staje się szczególnym rodzajem metafizycznej prawdy, sięgającej daleko poza człowiecze uwarunkowania i ograniczenia. Ogólnie znana reguła „jak na górze, tak na dole” w pełni oddaje sensy i znaczenia owych dywagacji, wskazując, iż zawsze to, co dzieje się na Ziemi, odbywa się także w rejestrach kosmicznych.

Od dawna Słońce kojarzone było z esencją naszego „ja”, siły życiowej, Księżyc — z emocjami oraz z potrzebą bezpieczeństwa, Merkury z intelektem, umiejętnością komunikacji, Wenus z pięknem i miłością, Jowisz z ekspansją i rozwojem, Saturn z ograniczeniem i strukturą, Uran z innowacją i rewolucją, Neptun z jednością wszystkiego, a Pluton ze śmiercią i odrodzeniem. Warto przypomnieć, iż znaki zodiaku zabarwiają owe kosmiczne energie określonymi jakościami — dynamika tych energii, wzajemne ich przemieszczanie, relacje harmonijne i nieharmonijne, związki łagodne lub gwałtowne, agresywne, wykluczające się wzajemnie konstruuja samą materię rzeczywistości, która przecież w nierozzerwalny sposób łączy się z materią egzystencji

ludzkiej. Umiejętność rozpoznania owych kosmicznych zależności i relacji oznacza posiadanie znaczącego wglądu w najgłębszą, tajemną dynamikę wszechświata. Warto tutaj podkreślić, iż czym innym jest dla współczesnego człowieka odczucie subiektywnego doznania własnego „ja”, a czym innym było „ja” starożytnego Greka. W tamtych odległych czasach antyku Grecy wszystkie swoje psychiczne, ale także fizyczne doświadczenia przypisywali bezimiennemu bóstwu — oto wszystkie decyzje, czyny, postanowienia człowieka stają się możliwe dzięki nieustannej ingerencji „sił wyższych”. Człowiek starożytny nie jest właścicielem owych działań i decyzji — to bogowie działają, podejmują decyzje, mogą natchnąć odwagą w chwili kryzysu albo odebrać rozum, mogą wyzwolić niezwykle siły witalne lub pozbawić człowieka życiodajnej energii, wprowadzając go w lęk i zwątpienie. Tales z Miletu — jeden z pierwszych greckich filozofów, żyjący na przełomie VII i VI w p.n.e. — stwierdzał kategorycznie, iż w świecie starożytnym „wszystko jest pełne bogów”. Bogowie wypełniają uniwersum starożytnego człowieka, czego konsekwencją jest brak fundamentalnego (tak oczywistego obecnie) rozróżnienia między tym, co jednostkowe, a co zbiorowe, co jest mitologią, a co wiedzą, co jest uważane za wnętrze, a co za zewnętrzne, co traktowane jest jako podmiot, a co jako świat itd.

Oto jednostkowe „ja” jest tylko jednym z wielu aktorów, odgrywającym pewną rolę w niezmiennie złożonym i skomplikowanym spektaklu, który ma wiele odsłon jednostkowej podmiotowości. Tutaj sprawcami wewnętrznych stanów losu danego człowieka są wyłącznie bogowie, człowiek nie ponosi więc odpowiedzialności za swoje doznania, przeżycia, życiowe doświadczenia, ponieważ wszystko dzieje się za sprawą bogów, traktowanych jako architekci i konstruktorzy ludzkich dusz, ludzkiego przeznaczenia. Czasy oświeceniowo-scjentystycznego światopoglądu zanegowały całkowicie transcendentną relację człowieka i świata, traktując osobę ludzką jako istotę wyłącznie biologiczną, rozdartą z powodów wewnętrznych konfliktów pomiędzy sferą instynktu a tym wszystkim, co wynika z ograniczeń kulturowych.

Człowiek współczesny to byt całkowicie pozbawiony odniesień do wymiaru transcendentnego, dramatycznie osadzony w jedy-nych „słusznych” **hierarchiach ekonomicznych**. Dzisiejsza zgłolizowana duchowość to jedynie namiastka dawnego, całościowego umiejscowienia osoby ludzkiej w sferze ducha.

Osobowość jako problem współczesności

Martin Heidegger w książce *Bycie i czas* twierdził, że człowiek jest częścią świata, zastaje go, wyrasta w nim, rozwija się, projektuje go, buduje, organizuje¹. Zawsze w swoim rozumieniu odnosi się do świata. W kontekście tej znamiennej charakterystyki człowieka przedstawionej przez Heideggera warto podjąć refleksję nad dwoma pojęciami: *osoba* i *osobowość*, które w tak wyraźny sposób przejawiają obecność w każdym znaczącym doświadczeniu artystycznym. Każde doświadczenie artystyczne wymaga niejako od twórcy prezentacji jego osobowości, a więc tego wszystkiego, co jest w interesujący sposób związane z odczuciem niepewności, co łączy się bezpośrednio z samą istotą znaczenia ontycznego — ponieważ to właśnie **niepewność** przenika byt u samego jego źródła — u samych jego podstaw. Dotyczy to zarówno kwestii ostatecznych, a więc pytań o sensy, znaczenie, rolę człowieka w świecie, ale także o sytuacje błahе, zwyczajne, codzienne, prozaiczne, w których poszukujemy pewności co do najbliższej przyszłości, tego, co za chwilę się wydarzy, co nas nieuchronnie spotka w najbliższym czasie. Pytania o sens, wieczność, ale także o teraźniejsze wybory i decyzje, stają się trudne — im bowiem bardziej tej pewności poszukujemy, tym paradoksalnie owo odczucie nieuchronnie nas opuszcza, oddala się, wprowadza nas w przestrzeń pustki i bezradności.

Człowiek to istota, która nie może osiągnąć stanu niepodważalnej pewności — tutaj nic nie jest jasne, klarowne, zrozumiałe, przejrzyste. Nasze rozpoznania, nasze wyposażenie racjonalne nie jest w stanie skutecznie nam w tej kwestii pomóc. W tym ujęciu warto

1 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przekł., przedm. i przypisy B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

zwrócić uwagę na to, iż w kontekście doświadczeń wewnętrznych refleksja filozoficzna stanowi czysto pojęciowo-abstrakcyjne poznanie absolutu (rzeczywistości metafizycznej), która przekracza nasze naturalne, doczesne doznania, przeżycia itd. Ten typ refleksji bowiem zawsze obraca się w zamkniętych, hermetycznych rewirach rozumu, intelektualnych dywagacji. Owa rozumowa analiza oparta na wielu zasadach dedukcji oraz indukcji wedle poglądów Blaise Pascala czy też Davida Hume'a ani do potwierdzenia, ani też do radykalnego zanegowania istnienia absolutu nie prowadzi. Pisał o tym David Hume².

Oto człowiek religijny — *homo religious* — nie kieruje się wskazówkami racjonalno-empirycznymi, ponieważ uważa, że w jego naturze jest zawarta bardzo istotna, oddzielona od jakiegokolwiek dyskursywnego, obiektywnego rozpoznania **potrzeba wiary**, i choć pojawia się ledwo połowiczna pewność co do istnienia owej wyższej instancji, to w tym ujęciu wiara jawi się jako wysoce intencjonalny akt, zmierzający w kierunku absolutu. Bardzo ryzykowna w tym kontekście jest zasada dzielenia człowieka na dwie przeciwstawne części — *homo religious* oraz *homo philosophus*, ponieważ człowiek w swej naturze łączy to, co religijne, i to, co filozoficzne.

Metafizyka w ujęciu Tomasza z Akwinu zderza się tutaj z metafizyką o charakterze czysto filozoficznym, jak choćby w rozważaniach wielkiego Arystotelesa. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku ludzka potrzeba nieśmiertelności stanowi główny czynnik motywujący zachowania nakierowane na poczucie pewności co do istnienia sfery transcendencji. Warto przywołać tutaj stwierdzenie Leszka Kołakowskiego, wedle którego człowiek to istota obdarzona niezwykle silną, organiczną **potrzebą odczuwania sacrum**.

Istnieje pogląd według koncepcji bytu Martina Heideggera, który wskazywał, iż transcendencja istnieje w ludzkiej duszy i jednocześnie jej nie ma. Skrywa się bowiem, a zarazem ujawnia — staje się bardziej stanem zawieszenia, organizując odczucie pomiędzy wyraźną pewnością a przygnębiającym zwątpieniem, stanem dojmującej niepewności.

2 D. Hume, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przekł. T. Tatarkiewiczowa, oprac. i wstęp W. Tatarkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955, s. 230—239.

W świecie obecnym, zatłoczonym, pełnym różnorodnych ofert kulturowych, społecznych, politycznych, uczucie pewności, jak również możliwość odczuwania przestrzeni sacrum, zostały skutecznie wyeliminowane. Współczesny marazm mentalny, niedosyt wiedzy, nieumiejętność rozwiązywania elementarnych problemów, stwarzają sytuacje permanentnego zagubienia, braku realnej sfery, w której można byłoby się w pełni samorealizować, wzmacniać swą osobową tożsamość, swój niepowtarzalny rys osobowościowy. W tym kontekście zagadnienie nieustannego zaniedbywania samego siebie wobec agresywnych przymusów skomercjalizowanej rzeczywistości, w której liczy się jedynie realny zysk, wyścig o bogactwo, pierwszeństwo, nieomyślność, staje się problemem nadrzędnym, podstawowym.

Arthur C. Danto pisze o myśli, mieszającej wiecznie trwającą, tę samą, zadziwiającą niewielką liczbę komponentów, zmieniającą je kolejno w elementy pozornie stałe, w tym wypadku — jak to ujmuje Danto — zadaniem filozofii jest dopasowanie obrazu ludzkiego umysłu do tych wiecznych problemów³. W innym miejscu autor stwierdza: „[...] a to w końcu wyjaśnia owe dziwne kadencje historii filozofii, która wydaje się polegać na odgrywaniu bez końca tego samego dramatu, jak gdyby filozofowie byli zmuszeni do chodzenia w tym samym zaklętym kręgu”⁴. W przywołanych myślach z pism A.C. Danto zawarta jest niezmiernie istotna konkluzja dotycząca samego statusu filozofii oraz sztuki. Zarówno jedna, jak i druga dziedzina ludzkiej aktywności mają ów szczególny rys historyczny, dokładnie taki sam, jak ludzkie DNA. A to z kolei oznacza, iż zawierają w sobie nienaruszalne od zawsze, od wieków towarzyszące człowiekowi problemy. Danto stwierdza kategorycznie, iż każdy, komu dane jest zajmować się filozofią czy sztuką, ma do czynienia z tym samym zestawem problemów, spraw, związków, przedmiotów, relacji, odniesień itd. Warto w tym kontekście zaznaczyć, iż jedno twierdzenie może zostać natychmiast obalone przez twierdzenie całkowicie negujące wcześniejsze deklaracje. Cała nauka — w tym dziedzina metafizyki, która ma ambicje rozjaśnić fundamenty ludzkiego bytu — w czasie trwania swej historii nigdy nie podała jednoznacznych, ostatecznych,

3 A.C. Danto, *Responses and replies*, in: *Danto and his critics*, ed. M. Rollins, Willey Blackwell, Cambridge 1993, s. 193—194.

4 A.C. Danto, *Connections to the world*, University of California Press, Berkeley 1997, s. 18 [tłum. własne].

eliminujących wszelkie niepewności twierdzeń oraz bezsprzecznych sformułowań. W ludzkim doświadczeniu ogromną rolę odgrywa **akt ryzyka** — podjęcie działania, gdy rozum niejako wycofuje się, a sprawę zagarnia bardziej „kwestia serca”, nasza emocjonalność. To właśnie nie tutaj następuje dramatyczne uświadomienie sobie, iż zakres naszej prywatnej **poznawczej percepcji**, osobistego stanu świadomości zderza się w sposób najbardziej radykalny z tym, co można określić jako przerastającą nas obiektywność, ogromną złożoność świata, w którym żyjemy. To tutaj właśnie nie rozum, ale desperackie podjęcie ryzyka ma fundamentalne znaczenie.

Peter Wust wspominał, iż wieże katedry zakołysały się w jego oczach, był to swoisty komentarz do słów biskupa Münsteru, który patrząc na książkę *Niepewność i ryzyko*, stwierdził stanowczo, iż niepewność i ryzyko nie wchodzi w grę, ponieważ mamy pewność. Tego typu określenia zaświadczające o absolutnej pewności wydają się obecnie co najmniej naiwne i mało rozsądne.

Warto przypomnieć, iż sens egzystencji ludzkiej w kontekście spraw podstawowych nie ulega zmianie. Wiele pytań o elementarne człowiecze doświadczenia, ich sens i wartość — wraz ze znaczeniem narodzin, śmierci, miłości, samotności, przyjaźni, dobra i innych — pozostaje od wieków niezmiennych, konstruując uniwersalne *constans*. Pamiętajmy także, iż proces kształtowania osobowości człowieka nie przebiega jako spontaniczny rozwój subiektywnych sił ludzkich, lecz zawsze związany jest z obiektywnymi zjawiskami kultury, w wyniku czego osobowość jednostki nasycona jest ogólnoludzką treścią, na bazie której dokonuje się jej osobowy rozwój. Warto wspomnieć, iż w tym ujęciu kultura to ogromne spektrum, całość kształt wartości wytworzonych przez różne społeczeństwa, a także ich związek z umiejętnością, możliwością konkretyzacji określonych cech tzw. osobowości twórczej.

Przyjmuje się, iż tzw. osobowość artystyczna to potężny zbiór kontrastów, sprzeczności konstruujących bogactwo osobowości kreacyjnej, w której takie cechy, jak uważność, umiejętność szczególnej koncentracji, wrażliwość, zdolność do świeżego, niestereotypowego ujmowania i oglądu świata, w tym **nieograniczona chęć poszukiwania i wyrażania siebie**, a także ogromna potrzeba obcowania z innymi ludźmi oraz zamykanie do izolacji, wyciszenia, kontemplacji, samotności, stają się podstawowymi składnikami działania twórczego.

Warto tutaj wskazać, iż obok terminów *osoba*, *osobowość* w ramach różnorodnych analiz psychologicznych pojawiają się także inne charakterystyczne terminy, jak „*ja*”, *jaźń*, *dusza*, *charakter*, *self*, *temperament*. W kontekście doświadczenia artystycznego termin *dusza* jest szczególnie istotny, ponieważ zagarnia niejako całą gatunkową treść człowieka, stanowiąc substancję całościową, zupełną, totalną — osoba tutaj to przede wszystkim **byt duchowy**, to niejako cały człowiek, to nakierowanie duszy, rozumności do istoty bycia, co zawsze łączy się z określonym, zindywidualizowanym ciałem. Podobnie istotnym terminem jest „*ja*” — stały podmiot związany z charakterystycznymi przeżyciami psychicznymi, stanowiący zarazem podstawową zasadę tożsamości człowieka.

Warto dodać, iż termin *osobowość* dawniej był zastępowany nazwą *charakter*, która oznaczała zbiór cech danej osoby, odróżniający ją od innych osób. Pamiętajmy jednak, iż osobowość nie jest dana, nie jest czymś stałym, niezmiennym, nienaruszalnym, osobowość jest bowiem nieustannie zdobywana, konstruowana — kształtuje się w wieloetapowym procesie wychowania (samowychowania), edukacji (samoedukacji). Problem osobowości twórczej ze szczególną mocą wybrzmiewa w konfrontacji ze sztuką współczesną, konstruującą wielowymiarowy konglomerat zróżnicowanych postaw, zjawisk. W tym kontekście postawę Wusta można wpisać w pewien ciąg refleksji, zapoczątkowany przez Blaise Pascala odnoszący się do zagadnień egzystencjalnych, które można potraktować jako introspekcyjne, zagłębione we własnym wnętrzu przeżycie o proveniencji augustiańskiej (od Augusta Aureliusza), który w przeciwieństwie do Tomasza z Akwinu odnajdywał Boga w sobie, we własnej duszy, w osobowej jaźni.

Wszystko to było stanowczo odseparowane, odcięte od zjawisk zewnętrznych, konstruując przestrzeń wysoce skoncentrowaną na hermetyzmie spraw wewnętrznych. Człowiek wątpiący w swoje możliwości poznawcze koniecznie powinien się odnieść do **własnego doświadczenia wewnętrznego**. Podstawowy horyzont człowieczej refleksji wyznacza więc tutaj zanegowanie, wykluczenie ogromu spektrum ponadindywidualnych rozstrzygnięć, kanonów, kryteriów (w tym religijnych) ustalonych odgórnie, arbitralnie.

Pamiętajmy jednak, że dziedzictwo wielowiekowych wysiłków ludzkiego ducha, swoiste uniwersum wzniosłych uniesień kreacyj-

nego potencjału osoby ludzkiej, konstruuąc świat najważniejszych idei, ponadczasowych wartości, wszystkiego, co z taką determinacją i uporem przekazywane jest z pokolenia na pokolenie, staje się tutaj ważnym oparciem. Wszystko to bowiem organizuje znaczącą bazę, punkt odniesienia w relacji do wewnętrznego, subiektywnego doświadczenia. Ogromną rolę, gdy mówimy o kulturze w szerokim, całościowym ujęciu, odgrywa twórczość artystyczna oraz intelektualna, która ciągle przekazywana jest do duchowego dorobku kolejnych pokoleń. W klasycznej kulturze greckiej miarą wszechrzeczy był człowiek, jego potencjał twórczy, związany z myśleniem. Dawniej naczelnym celem ludzkiego życia było wszechstronne rozwijanie wszystkich naturalnych, duchowych predyspozycji, zdolności, co z kolei wiązało się z zaleceniem powszechnego **dążenia do doskonałości**.

Wedle Roberta Flaceliere'a (1904—1982), francuskiego filologa, hellenisty, dla każdego Greka istotne było przypomnienie, iż życie jest twarde, bogowie nielitościwi, zazdrośni, nieustannie zsyłają ludziom więcej kłopotów, trosk, zmartwień niż radosnych przeżyć, jedynym zaś dobrem człowieka, które pozostaje mu, gdy wszystko już straci, jest **wielkoduszność**. To dzięki wielkoduszności człowiek jest w stanie pokonać przeciwnictwa losu — człowiek w tej starożytnej koncepcji jawi się jako silniejszy od swego okrutnego przeznaczenia. Człowiek tutaj to heros, potrafiący poradzić sobie z przeciwnościami losu, pokonujący wszelkie bariery i ograniczenia. Całościowy obraz życia duchowego człowieka tamtego odległego czasu przekazują mity greckie, które dla sztuki greckiej stanowią najważniejszy punkt odniesienia, dostarczający nieustannie ogromnej palety tematów, zagadnień. Mity greckie stają się wielką metaforą losu ludzkiego, arsenalem znaczących przesłanek ideowych, motywacji oraz życiowych mądrości. To właśnie starożytnej Grecji zawdzięczamy koncepcję *paidei* — oznaczającej wychowanie, jak i rezultat tegoż wychowania, w tym zasady formowania — szczególnego kształtowania człowieka, w którym **rygor doskonalenia ludzkiego umysłu** umożliwiającego osiągnięcie pełnego rozwoju staje się najistotniejszy. To właśnie kultura grecka epoki klasycznej (V w. p.n.e.) przekazała kulturze europejskiej ogromne dziedzictwo **trwałych wartości humanizmu**. Zasymilowanie tegoż dziedzictwa z wartościami późniejszych wieków — czasu chrześcijaństwa — wytworzyło ważne spoiwo integra-

cji i rozwoju duchowego całego obszaru europejskiego. Można w tym kontekście zapytać — cóż stało się z tym wielkim, doniosłym dziedzictwem? W obecnym chaotycznym świecie wydaje się, iż człowiek powinien niejako odrodzić się na nowo. Przede wszystkim starać się odkryć swą autentyczną tożsamość, przestrzeń duchową, osiąść pogłębianą samoświadomość, umieć rozpoznać istotne cechy otaczającego go świata.

Dla starożytnych Greków człowiek to **istota myśląca** — która posiada *lógos* — a więc słowo, rozum, ducha. Dla Rzymian człowiek to *animal rationale*, a więc rozumna istota zmysłowa. Warto wspomnieć, iż czasy średniowiecza wypracowały niezwykle charakterystyczny typ człowieka — model franciszkański, pełen pokory, wyrzeczenia, ubóstwa jako wzorzec egzystencjalny stał się na długie wieki celem człowieczego uwikłania w los, wskazując, iż określona formuła ascezy, ograniczenia, umiejętność życia w przestrzeni rygorystycznych zasad i norm to jedyny właściwy sposób postępowania i działania.

Człowiek współczesny to istota żyjąca w całkowicie zaniedbanym i lekceważonym wymiarze transcendentnym, w którym zagadnienie sfery ducha zostało wyeliminowane, kosztem bycia jednoznacznie sprawnym, skutecznym, funkcyjnym, całkowicie podporządkowanym wymogom rynku. Cała współczesna rzeczywistość przybiera postać karykaturalnego odwrócenia dawnych zasad, porządków, rygorów, stając się światem z krzywego zwierciadła, gdzie wszystko jest zdeformowane, skrzywione, a oczekiwane prostota i klarowność stają się walorami bardzo trudno osiągalnymi.

Obecnie skuteczną receptą na ewentualne patologie, nierozwiązywalne problemy współczesności staje się tzw. transhumanizm. Idea transhumanizmu zawiera określony ciąg tendencji, tak dobitnie ujawnianych w czasach oświecenia, kiedy to nieograniczona niczym wiara w ludzki rozum, w całą bogatą sferę racjonalności oraz wiedzy jako jedyną właściwą bazę, fundament ludzkiego postępowania i działania, określona została jako naczelny punkt odniesienia. Wyzwolony z wszelkich więzów, zewnętrznych barier i blokad rozum ludzki jest więc owym światłem rozjaśniającym skomplikowane rewiry i meandry, drogi do poznania prawdy o świecie, o człowieku, w którym status nadrzędny zyskuje odrzucanie wszelkiej nadprzyrodzoności, a więc koncentracja jedynie na tym, co doświadczalne, sprawdzalne, co można udowodnić rozumem.

Czasy oświecenia w Europie (od końca XVII do początku XIX wieku) to niezwykle dynamiczny okres, w którym dopuszczano gwałtowne, radykalne zmiany w życiu społecznym, religijnym, państwowym oraz politycznym, a priorytetowy stał się program sekularyzacji, czyli znacznego ograniczenia czy wręcz całkowitego wyeliminowania roli religii w społeczeństwie. Kościół wedle myślicieli oświecenia to przestrzeń ciemnoty umysłowej, wstecznictwa, kołtuństwa, krępująca tak konieczne dążenie do postępu i oświaty. W tym czasie termin *obskurantyzm* (łac. *obscurans* 'zaciemniający') określający doktrynę katolicką i nastawienie Kościoła wobec kultury zyskał pełną akceptację i popularyzację. Warto tu wskazać, iż w satyrycznej wizji Stanisława Kostki Potockiego stolicą obskurantyzmu jest Ciemnogród, a szerzący ciemnotę i wstecznictwo mieli być odznaczani orderem niedźwiadka. Obskurantyzm bowiem traktowany był jako jaskrawy przejaw nurtu antyintelektualizmu oraz elitaryzmu, wedle których wiedza powinna być dostępna jedynie dla klasy rządzącej, reszta społeczeństwa natomiast to część sfery publicznej niegodna poznania prawdy i faktów, traktowana jako przestrzeń społecznej i politycznej manipulacji.

W tym kontekście główną ideą transhumanizmu jest dążenie do poprawy jakości życia ludzi, jak i zwierząt, całych ekosystemów, a także chęć zapewnienia społecznej równości, równego dostępu do dóbr materialnych. Transhumanizm, podążając za oświeceniowymi wartościami, wskazaniem ze sfery politycznej, moralnej, filozoficznej, zmierza do wykorzystania ogółu światowych zasobów wiedzy dla polepszenia sytuacji całej ludzkości. Transhumanizm aktywizuje rozum, naukę, technologię, całość zdobyczy światowych dokonań naukowych, badawczych po to, aby skutecznie wyeliminować biedę, nędzę, choroby, niedożywienie, niepełnosprawność, patologie itd. Zadaniem transhumanizmu jest nieustanne monitorowanie nowych technologii, wykorzystywanie neurotechnologii, biotechnologii, nanotechnologii w celu całkowitego przewyższenia ludzkich ograniczeń, chorób — tutaj poprawa ogółu kondycji ludzkiej staje się nadrzędnym wyzwaniem i celem.

Idee obecnego transhumanizmu doskonale współgrają z rozwojem, pragnieniem doskonałości, wizją błyskotliwej kariery, bezgraniczną skutecznością, dyspozycyjnością, chęcią osiągnięcia hedonistycznych celów. Transhumanizm jako wyjątkowe dziedzictwo

oświecenia zdecydowanie podkreśla, iż nie istnieją jakiekolwiek nadprzyrodzone siły, które miałyby skutecznie wpływać na całą ludzkość, kierować nią, podpowiadać szczególne rozwiązania licznych problemów. Wedle transhumanizmu w samej istocie kondycji ludzkiej istnieje niezniszczalny etyczny imperatyw, dążność, aby zmierzać do rozwoju, postępu, aby bezwarunkowo polepszać kondycję ludzką. Transhumanizm w sposób naturalny wchłania niejako postdarwinowską ideę istnienia, twierdząc, iż to ludzie obecnie kontynuują ewolucję, to ludzie programują dalszy rozwój istoty ludzkiej. Wedle bowiem aktualnych programów transhumanizmu przypadkowe mutacje zostaną zastąpione przez racjonalną, moralną, ściśle ukierunkowaną zmianę. Tutaj istotne jest angażowanie się w zagadnienie interdyscyplinarnego podejścia do zrozumienia możliwości pokonania wielu ograniczeń biologicznych, które obejmuje bardzo różnorodne gałęzie, dziedziny nauki, filozofii, ekonomii, historii, socjologii, biologii itd.

Warto w tym kontekście podkreślić walor hedonistyczny — filozofia moralna uznająca konieczność używania najnowszych osiągnięć technologii w celu skutecznego wyeliminowania bólu, cierpienia, chorób i patologii staje się jedyną skuteczną metodą postępowania. Zostaje tu więc w sposób niezwykle mocny przywołana idea renesansowego człowieka — władcy wszelkiego stworzenia, człowiek bowiem to architekt kończący boskie dzieło.

Humanizm renesansowy jako określony światopogląd, zaznaczający swą wyjątkową odrębność od średniowiecza, rozwinął się w XV i XVI wieku we Włoszech, a początek miał we Florencji w ostatnich dziesięcioleciach XIV wieku (twórczość Petrarcki). Główne cechy humanizmu renesansowego to fascynacja kulturą starożytnej Grecji i Rzymu, ale także wyjątkowy nacisk na idee antropocentryzmu, stawiającego jednostkę ludzką w centrum zainteresowania. Koncentracja na sprawach ludzkich, na problematyce godności i wolności człowieka to istotne walory humanizmu renesansowego. Filozofia uprawiana przez włoskich humanistów zdecydowanie odróżniała się od filozofii scholastycznej, traktowanej jako służebnica teologii. Humanizm renesansowy podkreślał nieograniczone możliwości ludzkiego rozumu, wartość wiedzy, a także wskazywał na ogromne możliwości jej zdobycia. Popularne w tamtym czasie stało się powiedzenie Pitagorasa: *Człowiek jest miarą wszechrzeczy*, a także słowa

Pico della Mirandoli: *Człowiek jest kowalem swego losu*. Przewodnim hasłem humanizmu renesansowego była maksyma Terencjusza: *Człowiekiem jestem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce*.

Transhumanizm, który stanowi określoną kontynuację wielu idei związanych z antropocentryzmem, tak wyraźnie zaznaczającym swą obecność zarówno w czasach renesansu, jak i oświecenia, obecnie zmierza do jednego, podstawowego celu — pragnie szeroko rozumianej doskonałości człowieka. Droga do perfekcji w ciągu dziejów przybierała różnorodne formy: religijne wypełnianie bożych przykazań mogło zapewnić zbawienie, a rygorystycznie uprawiana medytacja mogła wyznaczyć skuteczną drogę do oświecenia, nagłego olśnienia, zrozumienia wszystkiego. Zabiegi te miały prowadzić do jednego — uzyskania mądrości, prawdziwego poznania, zdobywania doskonałości umysłowej.

Władysław Tatarkiewicz wielokrotnie podkreślał, iż człowiek w swojej naturze oraz kulturze jest niedoskonały i to właśnie stanowi podstawowy imperatyw, bodziec do poszukiwań doskonałości zarówno na gruncie moralnym, etycznym, estetycznym, jak i biologicznym. Stałe ulepszanie, dopełnianie, wzbogacanie, nieustanne pojawianie się nowych, coraz bardziej przydatnych rzeczy, nowych właściwości, wartości, norm, zasad służy jednemu — zakłada pojawienie się w niedalekiej przyszłości **człowieka doskonałego**, istoty pozbawionej licznych ograniczeń, barier. Dzięki racjonalnym, ciągle ulepszanym metodom, postępowi w nauce, zaawansowanej technologii, optymalizacji różnorodnych badań, projektów naukowych rośnie zatem wiara w to, iż będzie można skutecznie udoskonalić istotę ludzką.

Czołowy teoretyk transhumanizmu Nick Bostrom zadaje podstawowe pytanie: czy akceptacja własnych ograniczeń, własnej niedoskonałości nie wiąże się bezpośrednio z naruszaniem człowieczej godności? Wedle Bostroma to właśnie świadomość własnych ograniczeń powinna stanowić główny bodziec do przekształcania siebie, likwidacji swoich ograniczeń. Transhumaniści zakładają bowiem, iż idea transhumanizmu wiąże się bezpośrednio z możliwością pojawiania się pogłębionej refleksji na temat własnej egzystencji, uwikłania w los. Należy tutaj koniecznie wskazać, iż działania transhumanistów koncentrują się przede wszystkim na tzw. superproblemach — zagadnieniu długowieczności, ogólnym dobrobycie oraz na możliwości pojawienia się tzw. superinteligencji.

Warto dodać, iż transhumanizm to także idea związana z pojawieniem się większej empatii wobec innych, nowej, większej, doskonalszej wrażliwości, poprawy własnego dobrostanu itd. Świadomość tego, iż życie ludzkie to przeważnie 7 lub 8 dekad, a więc stosunkowo krótki okres, aby zamierzenia transhumanistów mogły zostać w pełni zrealizowane, sprawia, że problem długowieczności staje się nadrzędnym wyzwaniem. Jak więc zaradzić licznym źródłom śmierci — utratom komórek organizmu, akumulacji szkodliwych komórek, niepożądanym mutacjom DNA i wielu innym zagrażającym życiu procesom? Wielki entuzjasta transhumanizmu Aubrey de Grey twierdzi, iż człowiek to maszyna — bardzo skomplikowana, złożona, wieloelementowa, ale maszyna. Podobnie jak w każdej maszynie można więc zużyte, niesprawne elementy wymieniać, konserwować, zabezpieczać, eliminować itd.

Istnieje również znacznie bardziej radykalna koncepcja w obrębie transhumanizmu — oto pojawia się teza, iż pełna eliminacja mózgu (nasz umysł potrzebuje doskonalszego nośnika niż mózg) związana byłaby z przeniesieniem świadomości, pamięci, tożsamości osoby na trwałe nośniki niebiologiczne (nowy rodzaj pamięci komputerowej). Pojawia się więc koncepcja nieśmiertelności w nowym, pozabiologicznym ujęciu, ale zawierająca także element pozacielesny. Tutaj tylko umysł ma mieć wieczne continuum.

Każdy jednak system, program czy robot potrzebują zasilania energią, a wyczerpanie, zablokowanie energii wiąże się bezpośrednio z natychmiastowym przerwaniem tak pożądanej nieśmiertelności. Świadomość nieskończonego życia może przerażać równie bardzo, jak sama istota śmierci — transhumanizm w tym kontekście nie daje zadowalających odpowiedzi. Jedną z alternatyw jest zaprogramowanie życia na tak długo, jak się chce, jak sami tego pragniemy.

Malowany przeze mnie cykl malarski *Głowy*, rozpoczęty w 2021 roku jako próba zobrazowania współczesnej kondycji ludzkiej, nawiązuje w wielu aspektach do sformułowań Aubreya de Greya, który jednoznacznie wskazuje na analogię człowieka do maszyny. W obrazach z cyklu *Głowy* pojawia się artykulacja malarska, która w sposób bardzo konkretny charakteryzuje głowę ludzką jako swą istotą magmę architektoniczną. Tutaj wizerunek człowieka to nie stereotypowy obraz eksponujący twarz ludzką jako zestaw takich elementów, jak czoło, nos, oczy, policzki, broda, usta itd., ale anonimowy

fantom, jednorodna, konstruuująca przestrzenną formę bryła, kojarzona z przestrzennością drapaczy chmur czy wielopiętrowych wieżowców, w których trudno odnaleźć jakiekolwiek nawiązania do tak biologicznych, pełnych zmysłowości interpretacji, które przecież pojawiają się na przestrzeni wieków. Cykl ten od samego początku po-myślany był jako swoista antyteza, zaprzeczenie, pewien kontrapunkt zapisu malarskiego wobec wielowiekowej tradycji portretowanego.

W malarstwie renesansowym czy barokowym szczególnie rodzaj identyfikacji osoby, pragnienie ukazania szczególnego rysu danego człowieka, jego psychiki, jego charakteru staje się celem nadrzędnym. Wielki Rembrandt, malując swój autoportret w podeszłym wieku, przedstawia siebie jako schorowanego, zmęczonego udręką życia, załamane go starca. Charakterystyczne światło, przechodząc przez kolejne partie twarzy, działa niczym błysk niewyobrażalnej tragedii, ukazując udręczonego życiem człowieka. Pocięta zmarszczkami twarz, tutaj jedynie wykrzywiona w grymasie partia oczu i ust, nadaje owemu wizerunkowi swoiste ludzkie ciepło, człowieczy wymiar, reszta bowiem to zbiór zniekształconej malarskiej materii, w której artysta zawarł dramat zderzenia światła i ciała. Ten wizerunek porusza do głębi, stanowi przyczynek do wielu interpretacji, zastanowienia nad dramatem istnienia, przemijalności, kruchości życia.

W moich obrazach z cyklu *Głowy* trudno byłoby szukać takich charakterystycznych sformułowań malarskich — tutaj bowiem człowiek to konstrukcja architektoniczna, bezosobowa, całkowicie pozbawiona ludzkich cech. Tu nie można odnaleźć tak przecież sugestywnych w zapisie Rembrandta partii oczu, ust, nosa, czoła itd. W *Głowach* istota ludzka to człowiek „nikt”, to wieloelementowe monstrum architektoniczne, zaprogramowana precyzyjnie bryła złożona z wielu pięter, powtarzających się okien, drzwi, ram, otworów, gzymsów i wielu innych elementów konstrukcji budowli architektonicznej. Brak jakiegś szczególnej rozpoznawalności, charakterystyki osoby ludzkiej zderza się tutaj z bardzo wyraźną projekcją światła — oto bowiem światło jako znaczący element formotwórczy w doświadczeniu malarskim przyjmuje tu szczególną rolę. To dzięki sugestywnej projekcji światła owo architektoniczne monstrum nagle ożywa, przybiera postać żywej istoty. Wyostrenie światła w części centralnej tej architektonicznej konstrukcji powoduje, iż problemy przestrzenności, a więc odnajdywania charakterystyki trójwymiaro-

wości, niejako humanizują ten zapis. Dzięki temu zabiegowi malar-skiemu wieloelementowa, architektoniczna bryła w jakiś szczególny sposób nawiązuje do barokowych projekcji artystycznych, w któ-rych rola światła oraz cienia nabiera bardzo uniwersalnych znaczeń i treści w przedstawianiu osoby ludzkiej. Malarze baroku doskonale orientowali się w roli określonych środków artystycznych, a prob-lematyka szczególnego kontrastu elementów rozświetlonych oraz całkowicie pograżonych w mroku wyzwalała cały zestaw uniwersal-nych treści i znaczeń odnoszących się wprost do egzystencji ludzkiej. Nowy nurt myślowy w czasach baroku — tenebryzm (łac. *tenebrae* ‘mrok’) — w malarstwie dotyczył szczególnej metody postępowania kreacyjnego: na mrocznym, ciemnym tle obrazu postacie i przed-mioty wydobywane były za pomocą bardzo ostrego światłocienia, którym reflektorowe światło natychmiast znajdowało swój kontra-punkt w intensywnych ciemnościach i mrokach. Ciemność wedle tenebryzmu to określona wartość, konieczne uzupełnienie świat-ła — istotne odniesienie do „nowej religijności”, nowego misty-cyzmu, nowej duchowości przełomu XVI/XVII wieku. Tenebryzm przenikając w tamtym czasie do niemal wszystkich dziedzin życia umysłowego, podkreśla szczególną rolę malarstwa tamtego okresu, zaznaczając wyrazistą obecność właśnie poprzez wyjątkowo silne unaocznienie tajemnego zespolenia światła i mroku. Wielcy artyści tamtego czasu w sposób genialny potrafili owe przesiąknięte misty-cyzmem, szczególną duchowością napięcia roziskrzonego światła i tajemnego mroku przedstawić z wielką mocą w swych fascynują-cych dziełach. Wielki Rembrandt, George de la Tour czy Caravaggio potrafili przywołać niejako **obecność sacrum**, sfery ducha, mocy, intensywnych emocji, poruszeń.

Luminizm w malarstwie barokowym to projekcja światła przede wszystkim w ujęciu nadprzyrodzonym, daleko przekraczającym jego naturalne pochodzenie. Epoka baroku to wyjątkowy okres, w którym konfrontacja afirmacji, radości życia ciągle zderza się z zawołaniem *memento mori*; gdy jaskrawe kontrasty, sprzeczności, nieustanne za-przeczenia sąsiadują ze sobą, artykułując zarówno realność, jak i du-chowość, ascezę i moc, radość, niewyobrażalny przepych oraz nędzę i ubóstwo, skrajne ograniczenie i wyrzeczenie. Malarstwo baroko-we to niezwykła siła przekazu, to także sugestywna wirtuozeria, to wielki teatr dynamicznego zapisu wewnętrznych poruszeń i doznań.

Malarstwo barokowe miało robić wrażenie — to nie były żadne wykalkulowane formuły malarskich autonomicznych rozstrzygnięć czy subiektywnych projekcji, pełnych dowolności i przypadku. Dzieła te są przede wszystkim szczególnymi **studiami duszy ludzkiej**, artykulacją wewnętrznej sfery ludzkiego doznania i przeżycia, unaczynioną poprzez iluzoryczność, dynamizm, ruch, konkretność materii, cielesności itd. To formuła pełna radykalnych kontrastów, w której zapis ciała ludzkiego staje się pretekstem do gwałtownego wejścia w sferę sacrum, uduchowiając niejako cielesność istoty ludzkiej. Tutaj dominująca dramaturgia, patos, wzniosłość, zachwyt, olśniewająca zmysłowość nieustannie obracają się ku głębokiemu mistycyzmowi, ascezie.

Moje nieustanne fascynacje malarstwem baroku przybierały różnorodne formy artykulacji malarskiej zarówno w najwcześniejszym cyklu *Kosmogonie*, jak i późniejszych — *Księżde słońca*, *Głowach*, *Wirtualnych ikonach*, *Axis mundi* czy *Kosmicznym ogrodzie*. Wszędzie tam formuła dynamizmu, ruchu, przemieszczania się, wielości elementów malarskiej projekcji zderzana była z intensywnością światła, syntetyzującego niejako ową wielość artystycznego dziania się.

Znaczenie światła w malarstwie barokowym jest zaiste potężne — oto połączenie istoty światła z ową wielką tajemnicą świata, z której pierwotnie powstały dobro i zło jako światłość i ciemność, życie i śmierć, radość i cierpienie, zbawienie i potępienie, gdzie wszystko łączy się ze sobą, tworząc zadziwiającą jedność przeciwieństw, w obrazach malarzy XVII wieku staje się niejako kompozycją światła i cienia. Zadziwiająca umiejętność operowania światłem w malarstwie barokowym jednoznacznie wskazuje na to, iż w obrazach tych dzieje się coś naprawdę niezwykłego, coś, co zastanawia, co natychmiast przenika do całej przestrzeni życia duchowego i w sposób bezpośredni odnosi się do sfery sacrum. Od dawna światło rozumiane było jako swoisty akt tworzenia, a koncepcja światła w ujęciu Roberta Grosseteste'a poszerza światło naturalne o ideę światła duchowego — *claritas*, które stanowi siłę stwórczą lub wewnętrzną formę rzeczy. Starożytni filozofowie bardzo często stosowali symbolikę światła w swych rozważaniach odnoszących się wprost do natury, istoty rzeczywistości, w których przedstawianie życia i śmierci, wielości aspektów piękna i dobra, a także ich zaprzeczeń było ujmowane w sugestywnych kategoriach światła i ciemności. Światło będące nie-

wyczerpalną przyczyną życia i wzrostu, jako zjawisko, którego materia wymyka się jednoznacznym określeniom i definicjom, staje się niezwykle charakterystyczną metaforą zasady całego bytu.

W tym kontekście ciekawsze wydają się koncepcje Parmenidesa podejmującego zagadnienie związków między pojęciami prawdy i bytu, który uczył, iż byt jest jeden, niepodzielny, jednolity i nie ma w sobie sprzeczności, jest absolutnie tożsamy z istnieniem. Wedle Parmenidesa życie człowieka składa się z dwóch ścieżek: jedna to droga poznania, obłana światłem, przeniknięta człowieczą pewnością; druga droga to wejście w sferę niedostępną, pełną tajemnicy, mroku, która staje się obszarem jedynie wielości złudzeń, mniemań, przypuszczeń, zwątpień, lęków i trwogi.

Czas pandemii, wielości nieobliczalnych zagrożeń, degeneracji życia politycznego, całkowitej marginalizacji sztuki i refleksji filozoficznej, szerzącej się niebezpiecznie głupoty i sfery banału wymusił niejako podstawową refleksję: jak w tym zdewastowanym świecie ratować samego siebie, swoją wrażliwość, intuicję? Czy jedynym wyjściem jest ucieczka w rewiry wewnętrznej emigracji, zamknięcie się w sobie, wycofanie? Ogarnia nas coraz większe spustoszenie, odczucie dewastacji wszystkiego, co do tej pory stanowiło niekwestionowaną wartość, miało status nienaruszalnego pewnika, punktu odniesienia.

Dzieje ludzkości to ogromna sfera różnorodnych uprzedzeń, niezliczonej ilości zbrodni i odrażających występków, krzywd, bólu, cierpienia. To wszystko przecież jest w nas — nosimy w sobie to niebezpieczne dziedzictwo traumy, przerażenia, a to, co wydawałoby się do tej pory jakimś rodzajem zapewnienia bezpieczeństwa, zostało skutecznie wyszydzone, zbrukane, wyśmiane, zbanalizowane.

Doświadczenie artystyczne to przede wszystkim przestrzeń wyobraźni — można więc zadać dramatyczne pytanie: czy w tak spustoszonego świecie możliwe jest aktywizowanie, dynamizowanie świeżej, twórczej wyobraźni? Czy też — mówiąc za Samuelem Beckettem — wyobraźnia już od dawna jest martwa, już dawno umarła? Wyobraźnia, wyobrażeniowość to przestrzeń niezbędna dla świata sztuki, ale także konieczna w naszym codziennym życiu — wyobraźnia często penetruje ukrytą sferę rzeczywistości, wchodząc niejako pod podszewkę tego, co przeżywamy, czego doświadczamy.

Wedle Maurice'a Merleau-Ponty'ego wyobrażone jest o wiele bliżej tego, co aktualne, a zarazem stwarza przestrzeń oddalenia,

dystansu, spojrzenia niejako z boku, z zewnątrz. Wyobrażenia daje szansę krytycznego spojrzenia na wiele nierozstrzygalnych problemów. W każdym autentycznym doświadczeniu kreatywnym dzięki szczególnej aktywności energii twórczej, wyobraźni, intuicji kształtujemy w określony sposób świat naszych percepcji, doznań, przeżyć. Sztuka to nieusuwalna, samoistna energia twórcza, która przede wszystkim **pozwała nam uzyskać bezpośredni kontakt ze światem**. Obecny świat został niejako zamurowany negatywnymi emocjami, odczuciami, doświadczeniami. W zdegenerowanym świecie twórca powinien umieć przeciwstawić się owym negatywnym walorom, zapaściom, zwątpieniom. Powinien odkryć — tak trudną obecnie do zaistnienia — sferę pozytywnych doświadczeń i przeżyć.

Ernst Cassirer pisał:

[...] sztuka nie jest demonstracją i delectacją pustych form. Tym, co intuicyjnie uchwytujemy poprzez medium sztuki i artystycznych form, jest dwójaka rzeczywistość, rzeczywistość natury i ludzkiego życia, a każde dzieło sztuki daje nam nowe podejście do natury i do życia i ich nową interpretację. Ale ta interpretacja jest możliwa jedynie w terminach intuicji, a nie pojęć; w terminach zmysłowej formy, a nie abstrakcyjnych znaków. Kiedy tylko tracę te zmysłowe formy z pola widzenia, tracę grunt „mojego estetycznego doświadczenia” [...], pogarda roztapia się w śmiechu, a śmiech jest wyzwoleniem⁵.

Cassirer dodaje, iż sztuka zawsze trzyma się powierzchni zjawisk przyrody, ale nawet ta powierzchnia nie jest nam dana bezpośrednio — mogą ją oświecić jedynie artyści wybitni. W czasie zapaści, kryzysu, traumy zawsze można bowiem odnaleźć przestrzeń ową rozświetloną intuicją twórcy, gdzie pogarda roztapia się w śmiechu, a śmiech staje się tym, co nas wyzwala.

Moje intuicje i wyobrażenia kreatywne prezentowane w obrazach z cyklu *Kosmiczny ogród* to właśnie owo spojrzenie na aktualną rzeczywistość z perspektywy tego przepełnionego pozytywnymi energiami zjawiska, jakim jest ogród, przestrzeń życia i nieustannego wzrastania.

Wedle Cassirera „[...] sztuka i historia są najpotężniejszymi instrumentami pozwalającymi nam wejrzeć w naturę ludzką. Cóż byśmy wiedzieli o człowieku bez tych dwóch źródeł informacji [...]”⁶. Wspomniany filozof uznaje, że sztuka jest językiem o bardzo specyficznym sensie — jest to język nie słownych symboli, ale symboli odnoszących się wprost do intuicji i wyobraźni. Ktoś, kto nie potrafi odczuć i zrozumieć tych intuicyjnych symboli, jest całkowicie pozbawiony rozumienia dzieła sztuki. Refleksje wielkiego Cassirera to genialne, ogromnie trafne spostrzeżenia i przemyślenia, z którymi całkowicie się utożsamiam. Odnajduję w nich potwierdzenia owych bardzo subtelnych i delikatnych przestrzeni moich autorskich wyobrażeń oraz intuicji. Zawsze bowiem jest tak, iż ograniczona, zamurowana — chciałoby się rzec — rzeczywistość, w której uczestniczymy, najczęściej sprzeciwia się bogactwu możliwości, które skrywają w sobie zarówno intuicja, jak i wyobraźnia.

Warto w tym miejscu przytoczyć refleksję Alfreda Schütza, jego radykalną koncepcję subiektywnego podłoża wiedzy usytuowanej w codziennych doświadczeniach jednostki — świat powstaje w myślach i działaniach oraz dzięki myślom i działaniom trwa jako świat rzeczywisty. Tak więc świat bierze początek i istnieje ze względu na „ja”, ale równocześnie od samego początku jest **intersubiektywny** i już **zinterpretowany**. Nasza bowiem wiedza o rzeczywistości zawiera konstrukty, to znaczy zbiory abstrakcji, generalizacji, formalizacji, idealizacji charakterystycznych dla poszczególnych poziomów organizacji myślenia. Znaczy to, iż nasza wiedza opiera się na konstruowaniu, ujmowaniu, diagnozowaniu pewnych aspektów rzeczywistości, które są dla nas ważne czy też wpływają na nasze codzienne sprawy, lub ze względu na ogół akceptowalnych reguł proceduralnych, które można nazwać metodą naukową.

Ważne w tym kontekście jest to, iż nasze myślenie subiektywne, przepełnione konstrukcją „ja” zawsze odnosi się do wcześniej zaistniałych interpretacji, różnych sposobów ujmowania świata — wszystko bowiem dzieje się jako nieustanny proces intersubiektywności, dokonujący się w trakcie działań komunikacyjnych. W działaniach artystycznych ten aspekt ujmowania rzeczywistości związany jest nie tylko z trudem interpretacyjnym podejmowanym przez odbiorcę,

ale także tzw. nadawca komunikatu artystycznego uczestniczy niejako w projektowaniu jego odbioru. Tutaj zespół bardzo konkretnych procesów poznawczych obejmuje zarówno autora, jego wypowiedź artystyczną, jak i odbiorcę — pamiętajmy, że sztuka współczesna to przede wszystkim **projektowany**, czyli **analizowany wcześniej przez „nadawcę”**, szeroki kontekst działania intersubiektywnego tzw. wytworu artystycznego. Tak więc owo „zaprojektowanie”, głęboko przemyślane skonstruowanie danego przekazu z dziedziny art może także zawierać znaczny element eliminacji czy dużego ograniczenia zespołu działań w obrębie tak istotnych walorów, jak spontaniczność, bezpośredniość, natychmiastowość itd. Powoduje to, iż wiele działań w obrębie doświadczeń sztuki obecnej pozbawione jest możliwości identyfikacji osobowej autora, eksponując najczęściej anonimową, bezosobową, skrajnie zobiektywizowaną sferę aktywności. Jeśli można tu przywołać pewną analogię do fundamentalnych określeń filozoficznych, które w różny sposób interpretują daną nam rzeczywistość, eksponując zarazem określoną wspólną cechę, to grecki *kosmoteizm* oraz używany przez jezuitów termin *teopанизm* byłyby doskonałymi przykładami.

W doświadczeniu artystycznym ogrom rozpoznań subiektywnych nieustannie łączy się, zspala z tzw. intersubiektywnością, która jest niczym innym, jak specyficznym uogólnianiem, swoistym uniwersalizowaniem wielości przestrzeni prywatnych, autorskich. Ta tzw. całościowa, uogólniona interpretacja nie wyklucza przecież istnienia i funkcjonowania bardzo subiektywnych treści i znaczeń, wchłaniając, przekształcając je tak, aby były zrozumiałe dla innych.

Podobnie termin *kosmoteizm*, wedle którego świat i Bóg to jedno, to określona całość, w pewnym sensie łączy się z pojęciem *teopанизmu*, który zakłada, że to Bóg stworzył wszystko. W jednym i drugim określeniu związek Boga i świata jest nierozzerwalny, teopанизm jednak zdecydowanie faworyzuje Boga jako prawdziwą rzeczywistość duchową, która daje początek wszystkiemu. Podobnie terminy *humanizm* i *transhumanizm*, wyrastające niejako z jednego źródła — jako ekspozycja ujęć antropologicznych — różnią się swoistym przesunięciem akcentów dotyczących istoty człowieka. Transhumanizm to bezwzględna doskonałość, eliminacja poprzez osiągnięcia nauki i technologii wszelkich wad i „błędów”, skaz, niedociągnięć samej istoty egzystencji osoby ludzkiej, a humanizm to przede wszystkim

określony imperatyw, nakaz **dążenia do doskonałości** poprzez osobiste zaangażowanie, rygorystyczne postępowanie, wykluczające chaos, marazm w człowieczym doświadczeniu.

W traumatycznym czasie pandemii koronawirusa można było zadać istotne pytanie o formułę wypowiedzi artystycznej: czy to ma być owa neutralna, bezosobowa, skrajnie uogólniona rzeczywistość w obrębie przestrzeni art, czy też winna zawierać ekspozycje skrajnego subiektywizmu, swoistego krzyku, określonej traumy, lęku, wyobcowania? Podobnie zasadna byłaby refleksja w obrębie funkcjonowania czy też możliwości zaistnienia sfery duchowej, transcendentalnej w obszarze działań art. W tym kontekście warto przytoczyć pogląd Martina Heideggera, wedle którego owa duchowa sfera istnieje w duszy ludzkiej, a jednocześnie jej nie ma. Stąd właśnie bierze się nieustanne człowiecze zawieszenie pomiędzy stanem pewności a zwątpienia, niepewności. Heidegger twierdził, iż przestrzeń wymiaru transcendentalnego zarówno wycofuje się, skrywa swój sens, jak i ujawnia się, staje się rzeczywistością uobecnioną.

Przywołam niezwykle sugestywną refleksję Leszka Kołakowskiego, wedle którego człowiek to istota obdarzona niezwykle silną, **organiczną potrzebą odczuwania sacrum**. Człowiek religijny (*homo religious*) nie kieruje się wskazówkami racjonalno-empirycznymi, ponieważ uważa, że w jego naturze jest zawarta bardzo istotna **potrzeba wiary**, oddzielona od jakiegokolwiek dyskursywnego, obiektywnego rozpoznania. I choć istnieje zaledwie połowiczna pewność co do istnienia owej wyższej instancji, to zawarta jest ona w sferze ludzkiego rozpoznania; w takim ujęciu wiara jawi się jako intencjonalny akt, który zmierza wprost w kierunku absolutu.

Czy w naszym obecnym, całkowicie pozbawionym istnienia transcendentalnego wymiaru świecie możliwy byłby artystyczny namysł nad taką cechą człowieczego uwikłania w los, dopuszczający również aspekt duchowy? Być może, że dzisiejszy nierozwiązany skutecznie problem autoedukacji, nieumiejętności samodzielnego wysiłku intelektualnego, niemożność kreowania znaczących problemów i zagadnień związanych ze skomplikowaną strukturą współczesnego świata staje się tutaj fundamentalną przyczyną zapaści sfery sacrum. Pamiętajmy także, że cała nauka, w tym dziedzina metafizyki, która ma ambicję rozjaśnić fundamenty naszego bytu, nigdy nie podała jednoznacznych, ostatecznych, eliminujących wszelkie niepewności

całościowych twierdzeń czy też bezsprzecznych sformułowań. Trzeba mieć także na uwadze, iż w doświadczeniu ludzkim ogromną rolę odgrywa **akt ryzyka** — podjęcie działania, gdy rozum niejako wycofuje się, a sprawę przejmują „sfera serca”, przestrzeń naszej bezpośredniości, emocjonalności. To właśnie tutaj następuje dramatyczne uświadomienie sobie, iż zakres naszej prywatnej, **poznawczej percepcji**, osobistego stanu świadomości zderza się gwałtownie z tym, co można określić jako **przerastającą nas** subiektywność, ogromną złożoność świata, w którym żyjemy. To właśnie tutaj nie sfera racjonalna, nie intelektualna kalkulacja, nie aktywność rozumu, lecz desperackie, natychmiastowe zaangażowanie nadaje sens naszej ograniczonej egzystencji, burząc niejako ramy przyzwyczajęń oraz licznych stereotypów.

Warto w tym kontekście jeszcze raz przywołać refleksję Davida Hume’a, który w eseju *O nieśmiertelności duszy* pisał, iż „człowiek religijny to istota pozbawiona potrzeby dyskursywnego, obiektywnego rozpoznania, ponieważ naturalna potrzeba wiary staje się tutaj znaczącym wektorem w kierunku transcendencji, Absolutu”⁷.

Obecny czas globalnej wioski, doba Internetu, niezwyklej aktywności przestrzeni wirtualnej, mass mediów, pogłębiającego się tzw. kryzysu Zachodu daleko odszedł od wskazań starożytnych Greków, zaleceń moralnych chrześcijaństwa, odrzucił zdecydowanie refleksję filozoficzną, dokonania wielu pokoleń wybitnych myślicieli, proponując w zamian żenujący model niedojrzałości, niefrasobliwej gry i zabawy. Zanegowanie dawnej zasady doskonalenia się, przymusu bycia człowiekiem odpowiedzialnym skutkuje obecnie całkowitym rozkładem w obszarach ludzkiej aktywności, a dewastacja środowiska naturalnego jest aż nadto jaskrawym przykładem tzw. zapaści kulturowej, stwarzającej realne zagrożenie dla całej planety. Bez wysiłku zrozumienia przeszłości, zdobywania wiedzy o czasach minionych nie jest możliwe zrozumienie teraźniejszości, a trafna diagnoza co do losów obecnej rzeczywistości nie może zawierać wyłącznie komunikatów o sprawach bieżących.

W książce *Pamięć kulturowa* Jan Assmann kategorycznie stwierdza, iż to, co nie ma bezpośredniego związku z aktualnością, nie może funkcjonować jako tzw. obecność nieobecnego. Nie można

bowiem poprzestawać tylko na tym, co „tu i teraz”. Całkowite zapomnienie tego, co nie ma związku z aktualnością, skutkuje zawsze marazmem moralnym i intelektualnym, jest wejściem w otchłań głupoty i przygnębiającej pustki. Zalecana dawniej zasada bycia człowiekiem w pełni korzystającym z potencjału racjonalnej myśli, świadomym swego dziedzictwa, rozumiejącego swe uwikłania egzystencjalne w los, posiadającego **pamięć**, została radykalnie zastąpiona modelem sprawnego funkcjonowania w rewirach złożonej aktualności. To bycie sprawnym i skutecznym pomimo wszystko staje się nadrzędnym celem naszych czasów. Dodajmy: skutecznym często wbrew zasadom moralnym.

Po co nam więc wskazania o potrzebie doskonalenia się? Przecież wszystko jest na wyciągnięcie ręki — niepotrzebny nam jest jakikolwiek wysiłek, aby skutecznie i sprawnie egzystować, poruszać się w zawiłościach współczesnego świata. Ogólny i powszechny dostęp do wiadomości, różnorodnych informacji nie wymaga bynajmniej szczególnego wysiłku — mamy przecież Internet z przytłaczającą ilością różnorodnych danych, informacji itd. W odległych czasach Cyceon (pisarz, filozof rzymski, 106 p.n.e. — 43 n.e.), który w młodości fascynował się filozofią epikurejczyków (Zenona z Sydomy) oraz Fajdrosa z Aten, w późniejszym czasie dał prymat stoicyzmowi, propagując filozofię praktyczną. Widział bowiem w problemie szczęścia naczelny przedmiot refleksji, a rozumne i cnotliwe postępowanie zgodne z naturą człowieka uznawał za naczelną zasadę. To właśnie Cyceon jest autorem sentencji *cultura animae*, czyli ‘uprawa ducha’, co bezpośrednio łączyło się z umysłową oraz duchową doskonałością człowieka. Tutaj cnoty grzeszności, sprawiedliwości, miłości do ludzi, do zwierząt, służba ojczyźnie, troska o rodzinę, aktywności w kierunku dobra wyznaczały najlepsze cechy obywatela. Jakże to wszystko jest odległe od zalecanych obecnie wzorów bycia sprawnym i skutecznym egoistą, hedonistą, manipulatorem, widzącym jedynie swój prywatny interes i osobiste korzyści. Człowiek przełomu XX i XXI wieku to jednostka słaba, pełna leków, frustracji, łatwo popadająca w dojmujące stany przygnębia, depresji, nieodnajdująca celu i sensu we własnym życiu. Przytłoczenie tempem i gwałtownością zmian życia społecznego, politycznego, gospodarczego stwarza nieustannie wiele traumatycznych zagrożeń i obaw.

Wspomnijmy, iż w ujęciu Helmuta Plessnera (1892—1985) człowiek jako zwierzę ludzkie ma poczucie ogromu własnych granic, własnych przygnębiających ograniczeń, a jednocześnie jest świadom własnego centrum, ma bowiem samoświadomość jako swoiste spojrzenie na samego siebie z zewnątrz. Tutaj człowiek nieustannie się samouprzedmiatawia, a więc uczy się swojej tożsamości. Na podstawie tego, jak samego siebie widzi, identyfikuje siebie z własnym obrazem. Obecnie identyfikacja osobowa człowieka staje się znaczącym problemem. Człowiek współczesny nagle objawił się jako jednostka niepotrafiąca radzić sobie z własnymi emocjami, doznaniem, przeżyciami. W czasie pandemii koronawirusa śmierć wygnana z przestrzeni społecznej staje się obrazem największego załamania ludzkich zasad postępowania. Śmierć w samotności, w milczeniu, bez pożegnania, bez uścisku dłoni, bez wymiany spojrzeń, gdy **zakaz** ostatniego pożegnania doprowadził wiele osób do stanu całkowitego zwątpienia, załamania, czyniąc niewyobrażalne spustoszenie w przestrzeni duchowej. Tutaj człowiek to odpad, zbyteczna osoba, człowiek znikający w nicości, nikogo nieobchodzący, gdy ostatni oddech rejestrowany był już tylko cyfrowo, gdy nikt nie trzymał ręki umierającej osoby — wszystko to powodowało całkowitą zapaść dotychczasowych zasad i norm moralnych. Niespotykana liczba problemów z różnych dziedzin życia społecznego wytworzyła w krótkim czasie dojmującą przestrzeń lęków, frustracji, zwątpienia. Wielka niewiadoma w związku z tzw. powrotem do normalności zburzyła całkowicie nasze dotychczasowe nawyki, schematy, stereotypy postępowania. Frustracja i lęki w warunkach rosnącej niepewności uświadomiły nieskończoną ilość trudności, pogłębiając jednocześnie odczucie nieradzenia sobie z nowymi wyzwaniami. W tym kontekście problem własnej tożsamości, identyfikacji osobniczej, jak również zagadnienie osobowości twórczej stają się niezwykle trudne do precyzyjnego określenia i sformułowania, występują poważne trudności w określeniu stałych, nienaruszalnych podstaw i zasad konstruujących ową osobniczą wyrazistość i niepowtarzalność. Tutaj niezbywalny walor trwałości oraz niezmienności został poddany wielu traumatycznym próbom i doświadczeniom. Nieustanne dopasowywanie się człowieka czasu obecnego do wymogów zmieniającej się nieustannie rzeczywistości wytworzyło przestrzeń labilnej, bliżej nieokreślonej identyfikacji osobniczej. Coraz częściej bowiem

w przestrzeni społecznej, kulturowej pojawia się ów charakterystyczny typ osobniczego koniunkturalisty, zmieniającego oblicze, dopasowującego się do bieżących wymogów, wskazań, zaleceń. Cóż więc z wyrazistą identyfikacją osobniczą, z zagadnieniem prywatnej tożsamości, z problematyką osobowości twórczej, która w swej istocie powinna zakładać element constans, wbrew i na przekór nieprzewidywalnym cechom danej nam rzeczywistości?

Przekształcenie i wyobrażenia w procesie twórczym

Sztuka współczesna coraz bardziej oddala się od wskazań starożytnych Greków, a kategoria *mimesis* jako czynnik wzmacniający różne sposoby artystycznej refleksji dawno już przestała stanowić element zasad i rygorów w ekspresji, wyrażaniu określonych treści i znaczeń. Obecnie bardzo znacząca staje się przestrzeń wielokierunkowych interpretacji. Oto dany obiekt staje się dziełem, kiedy twórca poprzez nadanie tytułu pracy wyznacza niejako kierunek umożliwiający jego zrozumienie.

W tym kontekście interpretacja może przyjmować różne wymiary — od prostego, niezwykle powierzchownego komunikatu, do złożonych, pogłębianych nurtów myślowych, w których możliwości komunikacyjne z odbiorcą otwierają się na wielowymiarową przestrzeń rozstrzygnięć i określeń. Tutaj ogromną rolę odgrywają subiektywne, osobnicze predyspozycje odbiorcy oraz poziom nabytej wiedzy z różnych dziedzin (historia sztuki, teoria sztuki, filozofia, psychoanaliza i inne).

Warto podkreślić, że sztuka, przechodząc różne skomplikowane stadia rozwoju, przyjmuje coraz częściej także to, co z niezwykłą intensywnością chce wnieść w rozumienie historii literatura czy filozofia. Można więc, parafrazując ten złożony proces przekształceń, metamorfoz doświadczenia artystycznego, użyć takiego stwierdzenia: sztuka czasu obecnego bardzo silnie eksponuje filozoficzne podłoże swych ujęć, rozstrzygnięć, określeń. Istotne staje się to, iż aby sztuka współczesna funkcjonowała w przestrzeni społecznej interpretacji, aby była zrozumiała, posiadała walor wielowymiarowego odbioru, koniecznie powinna być także wyrażana w słowach. Współczesne dzieło sztuki potrzebuje wręcz opisu słownego, komunikatu kierowanego do odbiorcy. Tutaj spektrum odniesień do idei filozoficznych

wymaga wielu objaśniających słów, rozświetlających niejako mechanizm powodów i celów zaistnienia danego dzieła. Waler conceptualności, tak przecież istotny w rozstrzygnięciach pop-artu, minimal artu czy konceptualizmu, ciągle więc ulega wzmacnianiu, a treść komunikatu słownego staje się integralną częścią doświadczenia twórczego.

W moim autorskim doświadczeniu kreacyjnym opis planu twórczego, wielokrotne próby wyjaśniania, ale także swoistego tłumaczenia (przede wszystkim samemu sobie) zamierzeń artystycznych, w tym wielorakie odniesienia do tzw. rzeczywistości obiektywnej, ale również prywatnej, skrajnie subiektywnej, stają się znaczącym wyzwaniem, umożliwiającym konkretny rozwój doświadczenia artystycznego. Cóż bowiem znaczyłyby takie określenia — tytuły poszczególnych cykli malarskich, jak *Kosmogonie*, *Księga słońca*, *Głowy*, *Wirtualne ikony*, *Axis mundi* czy wreszcie *Kosmiczny ogród*, gdyby został pominięty cały kontekst odniesień do literatury, filozofii, poezji? Pomijanie ich czy też całkowite lekceważenie zdecydowanie osłabiłoby siłę i wagę przekazu artystycznego, wprowadzając owe realizacje w przestrzeń banału, nic niemówiących zbitek słownych. Tutaj wyraźnie wyartykułowane zaplecze filozoficzne uważam za decydujący motyw dotarcia do istoty danej nam rzeczywistości ujmowanej na różne sposoby, wyrażającej zarówno tzw. prawdy o wyraźnym zabarwieniu doświadczenia prywatnego, jak również wielowymiarowego bogactwa pojawiającego się w konfrontacji z tzw. obiektywnością. Siła oraz trafność przekazu słownego mogą działać niezwykle inspirująco na całość procesu twórczego, uruchamiając często taki rodzaj przestrzeni wyobraźni, inwencji, fantazji, który bez owego słownego ujęcia nie miałby szans zaistnienia. Przykładem niech będzie tutaj doświadczenie kreacyjne zapisane jako *Kosmiczny ogród*, w którym całość zamierzenia autorskiego była silnie powiązana z mitem greckim przedstawiającym ogród bogini Hery, gdzie rosły jabłonie rodzące złote jabłka. Ogród, strzeżony przez nimfy Hesperydę oraz stugłowego smoka, stanowił w istocie przestrzeń, do której bardzo trudno było się dostać, wymagało to licznych, znamienych umiejętności, predyspozycji, chciałoby się rzec: kwalifikacji. Mityczny ogród bogini Hery można także widzieć jako wyjątkową przestrzeń działalności artystycznej.

Wedle starożytnych Greków uczestnictwo w owym ogrodzie — swoistej przestrzeni art — wyznaczało pokonanie wielu barier, ram,

a posiadanie wyjątkowego talentu było warunkiem podstawowym. Ogród sztuki stawał się miejscem przebywania ludzi wyjątkowych, obdarzonych boską iskrą talentu, umiejętności, zdolności twórczych. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, iż tzw. terytorium obecnej sztuki przepełnione jest subiektywizmem, prywatnością, a więc tym wszystkim, co jednoznacznie kojarzone jest z niczym nieskrępowaną dowolnością, przypadkowością, tymczasowością. Można więc stwierdzić, iż przestrzeni dzisiejszej działalności artystycznej nikt nie chroni, nikt nie pilnuje, nikt wreszcie nie podejmuje trudu wyznaczania znaczących zasad, rygorów, kryteriów, norm, które ową działalność mogłyby w jakiś szczególny sposób dyscyplinować, wyznaczać jej nieprzekraczalne granice, bariery, ograniczenia.

Obecne terytorium doświadczenia artystycznego to swoista magia skrajnej dowolności, w której jedno sformułowanie natychmiast znajduje radykalną antytezę, zaprzeczenie; różne rozstrzygnięcia twórcze mogą funkcjonować obok siebie, w społecznej akceptacji i tolerancji. Dziwne to zaiste terytorium, przepełnione paradoksami, nieobliczalnymi deklaracjami, gdzie wszystko może mieć swoje miejsce, szczególną hermetyczną enklawę, gdzie zawsze znajdują się tacy, którzy bez najmniejszego trudu będą w stanie owe różnorodne podstawy twórcze w pełni zaakceptować, godząc się na swoisty melanz i chaos istniejący od dawna w tej przestrzeni sprzeczności, wyjątkowych paradoksów.

W tym szczególnym kontekście wiele moich obrazów ma powiązanie z rozmaitymi tekstami filozoficznymi, literackimi, a zjawisko powinowactw, związków, relacji do wielowiekowej tradycji kulturowej w sposób szczególny, autorski dynamizuje proces malarskiego dziania się. Przykładem może być tutaj cykl *Kosmiczny motyl*, w którym występują wyraźne nawiązania do mitu arkadyjskiego, ale także do mitu o labiryncie, uwypuklając jednocześnie niezwykle nośne w znaczenia sformułowania zawarte w maksymie Symonidesa z wyspy Keos, który na temat człowieczego uwikłania w los stanowczo stwierdzał, iż życie ludzkie ma wszelkie cechy owego tajemnego labiryntu, bez możliwości wyjścia, a wszelkie próby opuszczenia tego złowrogiego miejsca zawsze kończą się dojmującą klęską i porażką, gdyż im dalej, tym trudniej!

Cykl *Kosmiczny motyl* to malarska metafora, próba zdefiniowania danego nam obecnie zagmatwanego świata poprzez szczególny

znak artykulacji malarskiej — barwnego, kosmicznego motyla, który i tak pozostaje uwięziony, skrępowany, osaczony. Ów nieprzyjazny, skomplikowany, pogmatwany świat został także przedstawiony w obrazach z cyklu *Głowy*, w których wizerunek ludzkiej głowy przybrał postać wielopiętrowej, architektonicznej struktury, bez oczu, ust, nosa. Całkowicie odhumanizowany zapis, rodzący wiele skojarzeń stanowi w istocie całkowite paradoksalne zaprzeczenie licznych dzieł malarskich obrazujących ludzką głowę, jak choćby w dramatycznych obrazach Rembrandta czy Goi, rejestrujących całe spektrum człowieczych przeżyć czy doznań. Mój autorski cykl *Głowy* zdecydowanie bardziej rejestruje dojmującą pustkę i otchłań całkowicie zdehumanizowanej przestrzeni, w której człowiecze odczucia zostały skutecznie zablokowane, konstruując nieprzyjazną postać ludzkiego potwora, nic niewidzącego, niczego niepotrafiącego usłyszeć. Ta zamurowana przestrzeń ludzkiego doświadczania wyraża szczególnie rodzaj niepokoju, lęku, bezradności czy wręcz dojmującego zniewolenia aniżeli gotowość na wielowymiarowe ludzkie przeżycie czy doznanie.

W książce *Labirynt nad morzem* Zbigniew Herbert pisze o labiryncie umiejscowionym w otoczeniu świątyni boga Asklepiosa, wyznaczając mu ważne miejsce w podziemiu:

Najbardziej interesującą i zagadkową budowlą jest tholos — znajdujący się w pobliżu świątyni Asklepiosa. Była to bogato zdobiona rotunda z różnobarwnego wapienia i marmuru, podtrzymywana przez dwa kręgi kolumn (26 kolumn doryckich na zewnętrznej stronie i 14 kolumn korynckich, tworzących krąg wewnętrzny). Prawdziwą zagadkę stanowi głęboki, znajdujący się pod tholosem labirynt, zawikłana partia podziemia. Poprzeczny przekrój owego labiryntu przypomina kretowisko. Wiadomo, że płazy i zwierzęta żyjące pod ziemią były dla Greków wcieleniem sił chthonicznych. Zanim Asklepios przyjął łagodną twarz ludzką, był kretem. Labirynt pod tholosem w słonecznym Epidaurze jest ciemnym korzeniem tego mitu. Rytuał, jakiemu poddani byli chorzy oczekujący pomocy boga, był prosty. Po złożeniu ofiary wprowadzani byli do świątyni, gdzie mieli spędzić noc na okrwawionych jeszcze skórkach zwierząt ofiarnych. Najważniejszą częścią zabiegów była inkubacja, oczekiwanie na sen, w czasie którego bóg wchodził w bezpośredni kontakt z pacjentem.

Przedtem zalecano post i wstrzemięźliwość cielesną, aby zapewnić maksymalne warunki inkubacji¹.

W tym znamionym fragmencie książki Zbigniewa Herberta motyw labiryntu powiązany został z takimi ludzkimi doświadczeniami egzystencjalnymi, jak choroba, sen, ozdrowienie oraz podziemie, kretowisko, bóg Asklepios, inkubacja — oczekiwanie na sen, siły chtoniczne, zwierzęta ofiarne. Występują tutaj również takie zalecenia dotyczące ludzkiego postępowania, jak wstrzemięźliwość cielesna, post. Można więc stwierdzić, iż labirynt został skojarzony z wieloma rygorami i zasadami, ale także z ukrytym, niewidocznym światem podziemnych zwierząt oraz bóstw ciemności i śmierci, kultem Ziemi jako matki. W takim ujęciu śmierć widziana była jako powrót do Matki Ziemi, jako powrót do „domu”. Powiązanie życia ludzkiego z życiem nieustannie odradzającej się rośliny ukazuje analogię związku łona kobiety jako matki z łonem Matki Ziemi.

Człowiecze uwikłanie w los, nieustanne błądzenie, poddanie się sytuacjom zagubienia, obcości w skomplikowanym, nieprzyjaznym świecie w odniesieniu do motywu podziemnego labiryntu staje się rodzajem szczególnej wędrówki, której kres wyznacza powrót do domu, do czegoś, z czego wszyscy wyszliśmy. Zaiste znamieną to wędrówka. Motyw wędrówki zaistniał jako centrum refleksji filozoficznej, już starożytni filozofowie trafnie bowiem dostrzegali, iż cała dana nam rzeczywistość znajduje się w nieustannym ruchu — owo *panta rhei* ‘wszystko płynie’ przypisywane greckiemu filozofowi Heraklitowi (540—480 r. p.n.e.) stanowi tu motyw przewodni. Człowiek przyjmuje na siebie przeróżne role — może stać się pielgrzymem, wędrowcem, wiecznym tułaczem, ale także może podążać w głąb samego siebie, do źródeł własnego „ja”, co z kolei staje się powodem odkrycia własnej tożsamości, własnej osobowości, własnej oryginalności, niepowtarzalności. Pamiętajmy jednak, że świat starożytnych Greków przepełniony był ogromną ilością bóstw nieustannie ingerujących w życie człowieka — podejmujących decyzje, wyznaczających mu rolę oraz cel, stających się przyczyną jego wspaniałych zwycięstw, ale także mogących

1 Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000, s. 62—63.

skutecznie pogрузić istotę ludzką, wprowadzając ją w otchłań klęski i rozpacz.

Aby zrozumieć zasadniczą różnicę pomiędzy dawnym ujmowaniem istoty świata, człowieka, natury a współczesną refleksją filozoficzną, warto przywołać myśl Kartezjusza (1596—1650), którego poglądy wywierały w przeszłości i wywierają także obecnie ogromny wpływ na europejską kulturę umysłową. Kartezjusz, często zwany ojcem filozofii nowożytnej, znacząco przyczynił się do porzucenia dawnych metod filozofowania, konstruując nowy tzw. paradygmat filozofii, w którym przejście z fundamentu ontologicznego na mentalistyczny, w którym punktem wyjścia było **wątpienie**, stanowiło odejście od zajmowania się przedmiotem i jego istnieniem. Filozofia mentalistyczna postawiła pod znakiem zapytania samą **możliwość prawdziwego poznania**, wskazując, iż nie można określić, jaki jest byt, ponieważ najpierw należy określić, czy prawdziwe poznanie jest możliwe oraz jakie są warunki owego poznania. Ważne tutaj jest to, iż w samym paradygmacie filozofii mentalistycznej zasadnicze pytania koncentrują się wokół takich zagadnień, jak: co można poznać, co można wiedzieć.

W tym kontekście problem **wiedzy pewnej** zyskuje fundamentalny status — warto dodać, iż postawę człowieka wątpliwego, niedowierzającego, mającego krytyczny stosunek do świata, do ogółu wiedzy można odnaleźć już w starożytnej Grecji, gdzie w I i II wieku naszej ery działali tacy myśliciele, jak Agryppa czy Sekstus Empiryk. Wedle Sekstusa Empiryka należy zachować spokój wobec rzeczy narzuconych oraz licznych przypuszczeń. Dogmatyczna wiara powoduje zamęt i obawę, ponieważ w rzeczywistości nie można twierdzić, że dysponuje się pewną wiedzą o naturze rzeczy.

Sceptycy posiadli umiejętność przedstawiania argumentów przeciwko różnym rodzajom poznania ludzkiego, czyniąc owo poznanie niepewnym. Przywołany wcześniej motyw labiryntu doskonale koresponduje z owymi refleksjami, sytuując człowieka, jego wielorakie uwikłanie w los z nieustannym błędzeniem, zagubieniem, wejściem w rzeczywistość pełną zagadek. Pewność wiedzy, jaka towarzyszyła człowiekowi dzięki nauce XIX wieku, została całkowicie zakwestionowana przez naukę współczesną, która wprowadza człowieka w świat nieoczywistości i licznych tajemnic.

Podstawą obecnej nauki jest metoda matematyczno-empiryczna, oparta na dedukcji matematycznej z badaniami empirycznymi,

a wszystko to, co niejako wykracza poza tę metodę, wykracza poza granice poznania i nauki. Powstaje więc zasadnicze pytanie, czy istnieją rzeczy, które owej matematyczno-empirycznej metodzie nie podlegają. Należy bowiem pamiętać, iż rzeczywistość jest jedna, a wiedza ludzka obejmuje zaledwie pewien jej fragment, stosunkowo niewielki aspekt, reszta do tej pory niepoznana jest nieskończenie większa. Można więc konkludować, iż nasz świat, metafizyka, nasze prawa przyrody nie stanowią owego całościowego uniwersum, lecz są zaledwie niewielkim fragmentem znacznie obszerniejszej rzeczywistości.

Warto przywołać rozumienie tzw. **oczywistości** przez Kartezjusza, dla którego **jasność i wyrazistość**, ujmowane jako podstawowe kryteria prawdy, wykazywały wzajemną współzależność, dopełniały się. Kartezjusz pisał:

Jasnym nazywam to, które obecne jest i jawne dla natężającego uwagę umysłu, tak jak mówimy, że coś jasno widzimy, gdy te rzeczy obecne dla patrzącego oka dostatecznie mocno i bez zasłony na nie działają. Wyrażnym zaś to, które będąc jasne od wszystkich innych tak jest oddzielone i tak ściśle, że w ogóle nie zawiera w sobie niczego innego, jak tylko to, co jasne. Tak więc może być jasne ujęcie, które nie jest wyraźne, natomiast żadne nie jest wyraźne, o ile nie jest jasne².

Widać tu szczególnie nacisk na doświadczenie empiryczne związane z postrzeganiem, a więc aktywnością oka oraz wytężonej pracy umysłu. Jasność, oczywistość, wyrazistość stają się podstawowymi walorami szczególnie aktywnego oglądu rzeczywistości — dzisiaj wiemy jednak, iż fizyka kwantowa wnioskująca w tajemne struktury mikroświata wskazuje na pewną cechę nieokreśloności danej nam rzeczywistości, negując jednocześnie owo Kartezjańskie odczucie oczywistości oraz jasności. Czas obecny bowiem, czas nieustannych zmian, przeobrażeń, postępu, ale także ogromu zagrożeń, lęków, frustracji, obaw o najbliższą przyszłość, staje się coraz bardziej czasem wymuszającym niejako nowy typ refleksyjności, namysłu nad otaczającą nas rzeczywistością. Tutaj określony wymóg uważności, szczególnej koncentracji na istotnych problemach dynamicznej

2 R. Descartes, *Zasady filozofii*, przekł. I. Dąbmska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, s. 29.

rzeczywistości wyznacza nowy, adekwatny do tego czasu walor nowej racjonalności. Natychmiastowość, szybkość, trafność podejmowanych decyzji łączy się bowiem bezpośrednio z tak koniecznym funkcjonalnym i użytecznym podejściem do świata, w czasie Internetu, elektroniki, mediów masowych, smartfonów. Dynamiczny rozwój takich dziedzin nauki, jak choćby cybernetyka czy neurotechnologia, biotechnologia, ale także badania nad sztuczną inteligencją, stają się niezwykle ważną inspiracją w określaniu roli i znaczenia świadomości, samoświadomości, wyobraźni i inwencji. Nie sposób w tym kontekście pomijać tego, iż czas pandemii koronawirusa oraz niezwykle przytłaczającej rzeczywistości wojennej na Ukrainie silnie wpływa na całokształt dzisiejszej świadomości. Permanentny stan zagrożenia oraz frustracji skutecznie eliminuje wolne i niezależne wybory oraz decyzje, umiejscawiając je w otchłani lęków, frustracji, zagrożeń, zwątpień.

Moje malarstwo w tym kontekście mocno podkreśla potrzebę ludzkiej aktywności, pełni ludzkiego odczuwania i przeżywania, to aktywność pomimo wszystko, na przekór wszystkiemu, podkreślająca podstawową ludzką potrzebę spotkania z drugim człowiekiem; to nieustanny proces poszukiwania określonych znaków malarских, adekwatnych do tego wszystkiego, co dzieje się na zewnątrz, w tak zwanej rzeczywistości obiektywnej, ale także w przestrzeni moich osobistych doznań, refleksji, przeżyć, emocji. Poszukiwanie to zawsze łączyło się z próbą oddania za pomocą malarskich znaków i metafor istotnych sensów oraz znaczeń, obejmujących całość współczesnego świata. Doświadczenie to ukazujące skrajnie prywatne, subiektywne stany i odczucia paradoksalnie otwierało się na walor uniwersalny, wskazując jednocześnie na to, co istotnego rzeczywistość do nas mówi, jaki ma wpływ na naszą egzystencję, zamierzenia, wybory, decyzje, na nasz rodzaj umiejscowienia w świecie. Tego typu postawa kreacyjna silnie eksponująca element subiektywnych doznań nigdy nie miała pretensji do ilustracyjnego odwzorowywania otaczającego świata, uchwycenie istotnych cech danej nam rzeczywistości zawsze bowiem łączyło się z możliwością licznych przetworzeń, przekształceń jako podstawowej zasady formotwórczej.

Moje rozumienie doświadczenia malarskiego zawsze powiązane było ze szczególną aktywnością takich ekwiwalentów plastycznych,

jak kolor, światło, materia, przestrzeń, a wielość relacji, związków, kontekstów występujących pomiędzy nimi uruchamiała ogromnie różnorodny i dynamiczny proces tzw. malarskiego dziania się. Umiejętność uchwycenia istotnych relacji oraz kontekstów pomiędzy owymi ekwiwalentami malarskiego dziania się staje się **nadrzędnym wyzwaniem** kreacyjnym. Trafność i precyzja związków tak odległych od siebie ekwiwalentów, jak choćby kolor i materia czy też kolor i relacje przestrzenne oznaczające związki i zależności pomiędzy światem niewymierności i wymierności, stwarza określoną trudność w konstruowaniu malarskiego zapisu. Rzeczywistość malarska to rzeczywistość uporządkowana, wykluczająca chaos i marazm form, treści i znaczeń. Dlatego też intensywność procesu przetworzeń i przekształceń w procesie kreacyjnym w sposób niezwykle skuteczny uruchamia wyobraźnię, inwencję twórczą, stanowiąc wyjątkowo spójny i wzajemnie zależny system powiązań i zależności.

Nie sposób w tym kontekście pominąć rozważań nad kolorem, jego oddziaływaniem, funkcją, jaką pełni na płaszczyźnie malarskiej w twórczości artystów doby modernizmu w sztuce europejskiej. Tutaj ogromną rolę odgrywają próby systematyzacji kolorów, ich wielorakich funkcji w wywoływaniu napięć psychicznych, jakie podejmował Wassily Kandinsky.

Piotr Piotrowski w książce *Metafizyka obrazu...* pisze o tym, jak pojmowane były przez Kandinskiego funkcje wyrazowe koloru:

Mają one swoje dźwięki, zapachy, smaki. Jedne „kłują” czy „drapią”, inne zaś są „gładkie”, „aksamitne”, jedne są „miękkie”, inne „twarde”. To „kolorystyczne uniwersum” można jednak uporządkować przy użyciu kategorii budowanych w oparciu o — mówiąc słowami artysty — „**wielkie przeciwieństwa**”. Wiąże się z tym podział na barwy chromatyczne, organizowane na osi ciepła—zimna oraz achromatyczne, które budują oś jasna—ciemna. „Ciepłym” biegunem jest żółty, jego przeciwieństwo zaś stanowi błękit. Obie barwy charakteryzują się jednocześnie przeciwnymi zwrotami „ruchów”; w „ruchu horyzontalnym” żółty dąży do widza (jest „cielesny”), błękit natomiast od widza, „duchowy” z kolei w „ruchu centrycznym” żółty działa na zewnątrz, a błękit do wewnątrz. W świetle tego żółty jest pobudzający, drażniący, niepokoi i angażuje, jest typowym ziemskim kolorem, jego działanie zbliża się do obłądu, do szału. Błękit — jako

jego opozycja ma oczywiście działanie odwrotne, uspokaja, nastraja melancholijnie, wywołuje tęsknotę do nieskończoności. Ten „typowo niebiański kolor” jest „głęboki”, „poważny” i „zamyślony”. Barwą, która znosi oba ruchy, neutralizuje ową antynomię, jest zieleń. Kandinsky określa ją jako „absolutny spokój”. Znosząc opozycję między żółtym a błękitem, sama stanowi przeciwieństwo czerwieni, barwy „żywej” o wielkiej sile oddziaływania. Czerwień żarzy i kipi energią, ma jednak inne właściwości niż żółty. Jest — jak pisze artysta — nieświadoma swej siły. Jej moc nakierowuje się na samą siebie³.

Funkcje oraz role, jakie przypisuje Kandinsky różnym kolorom, są zaiste przebogate, a możliwości interpretacyjne związane z bardzo prywatnym odbiorem wielorakie. Kandinsky przedstawia bowiem swój autorski plan kolorystyczny, ujmując kolory w pary przeciwieństw: kategoria barw chromatycznych jako zdecydowana opozycja obejmuje żółty i błękit, zieleń i czerwień, oranż—fiolet, natomiast drugą grupę barw (barwy achromatyczne) sytuuje na osi jasny—ciemny. Tutaj skrajne wartości to biel oraz czern, ujmowane przez Kandinskiego jako ekwiwalenty „oporu”. Biel wedle Kandinskiego to wielkie milczenie, jest milczeniem przed początkiem, przed dokonaniem czegoś. Biel jest „wiecznym oporem”, a zarazem możliwością pokonania oporu. Dlatego też może być traktowana jako symbol narodzin, czern natomiast jako radykalna opozycja w stosunku do bieli wykazuje brak wszelkich możliwości. Staje się symbolem otchłani, śmierci, martwej nicości, osaczenia, zatrzymania, bezruchu, bez nadziei, bez przyszłości.

Ta wymowna charakterystyka ujmowania kolorów przez Kandinskiego wskazuje na ogromne bogactwo treści i znaczeń, jakie przypisuje artysta danym barwom, sposobom ich oddziaływania, roli, jaką mogą pełnić na płaszczyźnie malarskiej. Umiejętność nazwania owych oddziaływań kolorów zdumiewa siłą bezpośredniości, trafnością związków z doświadczeniem egzystencjalnym człowieka. Dla Kandinskiego bowiem charakterystyka kolorów w sposób jak najbardziej oczywisty stwarza możliwość odniesień do całej palety przeżyć

3 P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 1985, s. 67—68.

i doznań ludzkich, w której śmierć, narodziny, milczenie, aktywność, neutralność, energetyczność, przestrzeń duchowa, cielesność stają się naturalnym zapleczem licznych treści i znaczeń, jakie mogą ewokować wrażenia kolorystyczne.

Kandinsky nie oddziela koloru od tego, co stanowi istotę naszej człowieczej egzystencji, nie poprzestaje na walorach technicznych (warsztatowych) koloru — dla niego kolor to niemalże znak życia, trwania, stawania się, ale także nieuchronność wejścia w otchłań bezruchu, zatrzymania, pustki, śmierci. Tego typu określenia, umiejętności uchwycenia uniwersalnych treści i znaczeń w kontekście charakterystyki kolorów działa niezwykle inspirująco, pobudza wyobraźnię, inwencję twórczą, pomaga w samej konstrukcji przekazu artystycznego, budując ogromnie istotne „wyposażenie” płaszczyzny malarskiej w coś, co zdecydowanie przekracza jej walor techniczny, warsztatowy.

Koncepcje sztuki spotykane na obszarze Dalekiego Wschodu różnią się zasadniczo od ogółu koncepcji artystycznych występujących w Europie. W chińskim pojęciu sztuki (kręgu konfucjańskim) szczególnie mocno zaznaczyło się powiązanie sztuki, działalności artystycznej z filozofią. Dotyczy to co prawda stosunkowo wąskiej grupy konfucjańskich urzędników-filozofów, artystów-uczonych, w której w rozumieniu chińskim doświadczenie artystyczne stanowi swoiste przedłużenie, kontinuum praktyki filozoficznej. Można więc stwierdzić, iż to, co w kręgu europejskim nie jest uważane za sztukę, w Chinach przyjmuje status aktywności artystycznej. Konfucjańska teoria sztuki szczególnie mocno oddziela spektrum działalności rzemieślniczej od ściśle artystycznej, rezerwując tzw. sztukę wyłącznie dla mędrców, uczonych, filozofów.

Sześć sztuk — kaligrafia, malarstwo, matematyka, muzyka, ale także powożenie zaprzęgiem konnym oraz łucznictwo, które przetrwały w przeróżnych, często zaskakujących formach do czasów nowożytnych, to rodzaj zajęć, którym winien się nieustannie oddawać wykształcony erudyta, artysta-filozof. Warto wskazać, iż architektura stanowi w rozumieniu dalekowschodniej teorii sztuki czynność przeznaczoną wyłącznie dla rzemieślników, a więc jej status w obszarach ludzkiej aktywności jest wyjątkowo niski. W kulturze chińskiej termin „piękno wynurzające się z kwiatu lotosu” stanowi swoistą kwintesencję tego, co wiąże się z praktyką artystyczną. Ta wyjątkowa

poetycka metafora wskazuje na pewien szczególny rys aktywności kreacyjnej. Niedookreślenie, przestrzeń niedopowiedzenia, tajemnicy, czegoś nieuchwytnego, niedającego się kategoryzować, jednoznacznie określać, wpisywać w ramy wyraźnych wskazań i zaleceń staje się tutaj szczególną cechą działania twórczego. Zwracanie uwagi na **jakość działań** jako absolutny priorytet przy ocenie chińskich aktywności twórczych wiąże się bezpośrednio z określonymi strategiami działania kreacyjnego. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż sztuka chińska to działalność przesyciona walorem **sugestywności** bardziej aniżeli elementami precyzji, konkretności, albowiem całe spektrum założeń filozoficzno-teoretycznych odnoszących się do tego typu aktywności zawsze zawiera w sobie mgłę tajemnicy, niedookreślenia, zawieszenia, związaną bardziej z wymownym milczeniem niż z wyrazistą artykulacją. Pamiętajmy, iż filozofia chińska konstruowana jest bardziej na pojęciach niewyraźnych, próbuje opisać i nazwać coś, co w rzeczy samej jest nienazywalne.

Filozofia z kręgu *dao* lokuje dywagacje i rozważania w swoiście rozumianych przestrzeniach transcendentálnych, odmiennych od realnej, potocznej, doświadczanej na co dzień rzeczywistości. Filozofia z kręgu *dao* — co warto podkreślić — nie stanowi bynajmniej radykalnej, wyrazistej opozycji wobec konfucjanizmu. W rozumieniu bowiem Dalekiego Wschodu wszelkie przeciwieństwa, zaprzeczenia nie wykluczają się, jak to bywa w kręgu europejskim, lecz stanowią wyraźne dopełnienie, dopowiedzenie, istotny komentarz, ujmujący ważną treść z nieco innej perspektywy.

O ile uczniowie Kongzi reprezentujący kierunek konfucjanizmu byli zainteresowani przede wszystkim kulturą, jej wielkimi zdobyczami i przede wszystkim w kontekście do walorów kultury umieszcawiali człowieka, to przedstawiciele *dao* widzieli istotę ludzką w odniesieniu do całości świata, ogromu natury. Ma to duże znaczenie dla chińskiego rozumienia roli człowieka w świecie — tutaj człowiek to byt stanowiący integralną część natury i jako taki traktowany jest na równi z pozostałymi bytami. Człowiek wedle koncepcji chińskiej jako część natury przekracza wielość form kultury — powinien nieustannie pokonywać sztywne formy cywilizacji, żyć swobodnie, spontanicznie, bez jakichkolwiek zewnętrznych wzorów, wskazań, zaleceń. Harmonijna zgodność człowieka ze światem, z całością uniwersum, w którym zanurzony jest człowiek, staje się tu funda-

mentalną zasadą egzystencji ludzkiej. W tak rozumianym i pojmowanym sensie człowieczego trwania nie powinno istnieć jakiegokolwiek współzawodniczenie, bowiem **rywalizacja, współzawodniczenie** winny być zastąpione harmonijnym **współdziałaniem**, współpracą, eliminując próby konkurencji, walki, rywalizacji.

W filozofii chińskiej takie stwierdzenia, jak choćby: „patrzę i nie widzę” czy też „nasłuchuję i nie słyszę”, „szukam miary i nie mogę zmierzyć”, stanowią kwintesencję jej założeń. Jakkolwiek owe poetyckie metafory wydają się Europejczykowi wyjątkowo nieczytelne, zawiłe, tajemnicze, to w chińskiej kulturze wyznaczają wyraźną, podstawową konkluzję, zasadę. W tamtym odległym kręgu kulturowym owo „coś” nie ma kształtu, koloru, proporcji, nie da się go pojąć, poznać za pomocą żadnego ze zmysłów. Owo tajemne, nieopisywalne, nienazwane „coś” staje się więc niejako początkiem wszelkiej refleksji, wszystkich rzeczy, choć samo nic nie tworzy, nie jest powodem stawania się, dynamicznego dziania się, przyjmuje status czegoś niezmiennego, niezależnego. W filozofii chińskiej owo „coś” jest niejako wszędzie, wokół, stanowi substytut czegoś, z czego wynika cała rzeczywistość, ponieważ zawiera się w każdej rzeczy, bezgranicznie wypełnia cały świat. Nie jest jednak żadną rzeczą z tego świata, nie jest światem ani tym bardziej czymś spoza tego świata.

W tradycji Dalekiego Wschodu funkcjonują ważne zalecenia w kontekście owego tajemnego „czegoś”. Aby spotkać się z owym praźródłem wszystkiego, należy przede wszystkim nie robić nic na siłę, nie dążyć do sukcesów, za wszelką cenę pozbyć się jakichkolwiek pragnień, nie dążyć do sławy, nie uczestniczyć w wymuszanej konkurencji, rywalizacji; należy odpuścić sobie, oczyścić umysł, zatrzymać się, zintegrować ze światem, z naturą. Zalecana tutaj formuła „działania przez niedziałanie” uzyskuje status szczególnego zjednoczenia umysłu z biegiem rzeczy, swoistego zjednoczenia ze światem, działania zgodnie z naturą, harmonijnego połączenia czynności manualnych z intensywną pracą umysłu, wyjątkowej zdolności koncentracji. Mistrz w działaniu to ten, którego umysł wyposażony jest w określony rodzaj **uwagałości**, postrzegający swobodnie, bez uprzednich zbytecznych napięć, manipulacji. Jego działanie ma waleor przede wszystkim pełnej duchowości — działa nie patrząc, nie obserwując, należy bowiem działać tak, jakby się nie działało; a wtedy nie napotkamy na żadne bariery, przeszkody, utrudnienia. Cała

twórczość artystyczna — praca malarza — wymaga przede wszystkim **uspokojenia umysłu**, wyciszenia.

Do pracy artystycznej należy zasiąść niejako w zapomnieniu, bez jakiegokolwiek napięcia, przymusu. Tutaj praktyka manualna powinna zostać całkowicie zjednoczona z określoną postawą mentalną, w której osiągnięcie adekwatnego do działania stanu umysłu wyznacza regułę prymarną. Aby w pełni zrozumieć różnicę w pojmowaniu, czym jest sztuka — jaką funkcję pełni w życiu człowieka, jakie cele i zadania stawia aktywnościom artystycznym w kulturze Dalekiego Wschodu i tradycji europejskiej — warto przywołać rysunek Leonarda da Vinci według Witruwiusza, upowszechniony przez niego około roku 1490. Oto człowiek wpisany w okrąg i kwadrat — formy idealne — tzw. *homo quadratus*, który w pierwowzorze Witruwiusza stanowił ilustrację do fragmentu księgi III traktatu *O architekturze ksiąg dziesięć*, poświęconego w całości proporcjom ciała ludzkiego, staje się wymownym znakiem różnic, odmiennego stosunku do sztuki, do świata. *Homo quadratus* (człowiek z kwadratu i koła) to człowiek idealny, pan wszechświata, byt wywyższony, władca tego świata, któremu wszystko jest podporządkowane wedle maksymy starożytnych — *człowiek miarą wszechrzeczy*. To nie byt z koncepcji Dalekiego Wschodu, traktowany jak integralna część natury, jeden z wielu bytów, którego zadaniem jest pełne zjednoczenie, całkowita harmonia ze światem.

Człowiek czasów nowożytnych w sztuce europejskiej to byt wyjątkowy, szczególny, podporządkowujący bez skrupułów całą rzeczywistość, wierzący w swe wyjątkowe zdolności, w siłę swego talentu, realizujący się nieustannie w przestrzeniach konkurencji, rywalizacji, współzawodnictwa. Sztuka europejska z jej ogromnym zakresem rygorów, zaleceń, wskazań i dalekowschodnie myślenie o aktywności artystycznej to dwie odrębne, diametralnie różne rzeczywistości kulturowe. Klarowność, swoista wyrazistość kategoryzacji podstawowego elementu w działaniu malarskim, jakim jest kolor, jego liczne, przejrzyste, sugestywne związki, asocjacje z egzystencją ludzką zawarte w rozważaniach Kandinskiego całkowicie różnią się od owego bliżej nieokreślonego, tajemnego „czegoś” w tradycji chińskiej, którego nie sposób bliżej zdefiniować, określić.

W tradycji Dalekiego Wschodu całość działalności kreacyjnej przysłonięta jest ową mgłą tajemnicy, niedopowiedzeń, w której

trudno byłoby wskazać jednoznaczność, precyzję, wyrazistość doświadczenia artystycznego. Inną bowiem funkcję i zadania przypisywano takim walorom umysłu ludzkiego, jak inwencja, wyobraźnia, umiejętność przekształceń, transformacji, odnajdywanie związków formy i treści w kulturze europejskiej, a czemu innemu podporządkowano owe cechy aktywności kreacyjnej w odległych przestrzeniach kultury Dalekiego Wschodu.

Tradycja w czasie chaosu

W sztuce nie może zaistnieć zjawisko, które miałoby cechy absolutnej oryginalności, wyjątkowości czy bezgranicznej wolności od tego wszystkiego, co do tej pory się zdarzyło. Tradycja, wysiłki wielu pokoleń wybitnych artystów, filozofów mają ogromny wpływ na to, co dzieje się w sztuce danego czasu. Pojawienie się takich osobowości artystycznych, jak choćby Michał Anioł, Caravaggio, Rembrandt, Goya, Szekspir, Johann Goethe czy w czasach nam bliższych Picaso, zmieniły całą dotychczasową formułę artystyczną, przekształcając spojrzenie na człowieka, na świat, na całą najbliższą rzeczywistość, na całość naszej dotychczasowej egzystencji. Określone bowiem teorie filozoficzne, tematyka literacka czy znaczące rozstrzygnięcia kreacyjne w sztuce mogą skutecznie sugerować nowe spojrzenie, nowy rodzaj ujęcia rzeczywistości, wzmacniać czy też uzupełniać treści, znaczenia do tej pory pomijane, niezauważane, lekceważone, niebrane pod uwagę.

Wyartykułować coś ważnego w doświadczeniu twórczym jest tak naprawdę ogromnie trudno, ponieważ żyjemy w przestrzeni wielkiego chaosu mentalnego, w którym pojawiają się określone deklaracje, teorie, sformułowania, znajdujące natychmiast swoją radykalną antytezę, zaprzeczenie. Każdy człowiek ma wewnętrzną potrzebę wolności, odczucia swojej tożsamości, identyfikacji osobowej, żyje potrzebą urzeczywistniania w sobie procesu twórczego. Obecny potężny kryzys percepcji otaczającej nas rzeczywistości, dojmująca zaapaść wrażliwości, empatii niszczą naturalne wartości, ludzkie odczuwanie, bezpośredniość i autentyczność człowieczego doświadczenia. Obecny dynamiczny rozwój sfery wizualnej, zmiany kulturowe związane z rozwojem nowych technologii, problemy globalizacji wyznaczają sztuce, doświadczeniu artystycznemu nowy rodzaj poznania.

Tutaj istotne jest owo połączenie wrażeń zmysłowych, wrażliwości, szczególnej uważności i koncentracji, doświadczenia estetycznego, ale także intelektualnego. W tym kontekście pojawia się znaczące zagadnienie — co tak naprawdę istotnego dają nam próby podejmowanych samodzielnie działań twórczych? Co takiego wnoszą do ogromnej przestrzeni działań w sferze sensorycznej, emocjonalnej czy wreszcie poznawczej, intelektualnej?

W obecnej rzeczywistości szczególnie ostro zaznacza się problem prawidłowego przetwarzania bodźców dochodzących ze świata zewnętrznego — szczególnie dotyczy to ludzi młodych, którzy nie potrafią sensownie odbierać i porządkować całego złożonego spektrum sygnałów docierających ze zmiennej, dynamicznej rzeczywistości. Nienadążanie z przetwarzaniem informacji płynących ze świata często powoduje wielość problemów związanych ze zdrowiem psychicznym — tutaj najczęstszym objawem jest wycofanie, zamknięcie się w sobie czy też strach, lęk, agresja. Pojawia się problem — czy umiłowanie piękna, mądrości, chęć rozwijania sfery poznawczej, intelektualnej, ale także konieczny wysiłek pracy nad sobą, zrozumienie znaczenia określonych ograniczeń i rygorów stają się wartościami pożądanymi, poszukiwanymi we współczesnym świecie? Dzisiejsza rzeczywistość tak skutecznie negująca pojęcie autorytetu, istotnych punktów odniesienia zaburzyła zdecydowanie określanie istotnych celów w życiu, zamieniając je na bezwzględny wyścig o dobra materialne, bycie skutecznym i użytecznym, praktycznym w skomercjalizowanej przestrzeni społecznej. W tym miejscu zasadnicze pytania o istotę sztuki wydają się wysoce nieaktualne, o wiele istotniejszy staje się bowiem **kontekst odbioru**, interakcji dzieła z odbiorcą, widzem, możliwość spotkania z drugim człowiekiem.

We współczesnym świecie złożony odbiór sztuki zyskuje rangę doświadczenia podstawowego — odbiór dzieła staje się **szczególnym wyzwaniem**, w świecie, gdzie **swobodna ekspresja**, próba wizualizacji świata tak naprawdę sprowadza się do określenia **prywatnych** marzeń, frustracji, lęków, kompleksów, próby rozpoznania ważnych cech obecnej rzeczywistości.

Przestrzeń artystyczna w ostatnich czasach radykalnie zmieniła charakter, konstruując odmienne oblicze doświadczenia artystycznego wobec takich tendencji kreacyjnych, jak w dobie renesansu, baroku czy klasycyzmu. Warto tu zaznaczyć, iż olbrzymi wpływ na

artystów doby modernizmu wywarły liczne na przełomie wieku XIX i XX filozoficzne, a także pseudonaukowe idee i teorie. Fryderyk Nietzsche stał się najważniejszym filozofem tego okresu, który podważał niewzruszone dotąd fundamenty religii, metafizyki, moralności. Równie istotne znaczenie w ówczesnej kulturze umysłowej miały koncepcje irracjonalizmu Henriego Bergsona. Wszystko to sprawiło, że zakwestionowano istniejące do tej pory pewniki, przekonania, a to w naturalny sposób skłaniało do poszukiwań nowych teorii, doktryn, źródeł inspiracji. Konsekwencją były próby przyswajania wielu obcych systemów, choćby buddyzmu, odkrytego i propagowanego przez Schopenhauera, który starał się dokonać swoistej syntezy wschodniej mądrości z wielowiekową tradycją europejską. Ciągłe w kręgu zainteresowań elit intelektualnych tamtego czasu pozostawały naukowe oraz paronaukowe dyscypliny zainicjowane już w XVIII czy XIX wieku, takie jak mesmeryzm, spirytyzm, astrologia czy też doktryny okultystyczne, ezoteryczne. Wśród licznych grup zajmujących się ową „wiedzą tajemną” największy rozgłos i uznanie uzyskał ruch teozoficzny, który stanowił przykład synkretyzmu religijno-ideowego. Centralną postacią ruchu była Helena Bławatska mająca niezwykle zdolności mediumiczne.

Tutaj zapożyczenia z różnych źródeł naukowych i pseudonaukowych, okultystycznych, numerologii, alchemii, astrologii, kabały, spirytyzmu, tradycji proroczej, a także religii Wschodu stanowiły zaiste nader skomplikowany konglomerat wskazań i odniesień. Wymienione doktryny i teorie były wówczas traktowane bardzo poważnie, czego wyrazem były liczne próby propagowania i uspołeczniania owych tendencji, „głębokich mądrości”. Ogromne wówczas zainteresowanie tym, co dziwne, zaskakujące, niesamowite, niepojęte miało znaczący wpływ na późniejsze tendencje surrealizmu w sztuce, tak silnie odwołujące się do sfery podświadomości, konstruuje niejaką nową, nieznaną do tej pory wizję świata. W zasadniczych założeniach bowiem nurt surrealistyczny wyrażał głęboki sprzeciw, bunt przeciwko klasycyzmowi, realizmowi, empiryzmowi, racjonalizmowi, utylitaryzmowi, a sformułowane przez André Bretona założenia teoretyczne tego kierunku w sztuce zostały wyrażone w *Manifestie surrealistycznym* w 1925 roku. Istotą owych deklaracji była wizualizacja percepcji wewnętrznej, zdecydowanie faworyzująca tzw. oko wewnętrzne, obejmujące całe spektrum doznań, przeżyć głęboko

osadzonych w ludzkiej *psyche*, burzące logiczny, racjonalny porządek rzeczy. Surrealiści uznawali człowieka za byt, którym rządzą siły niezależne od świadomego „ja”. Freud, na którego teorii tak wymownie powoływali się surrealiści, po spotkaniu z Salvadorem Dalim stwierdził, iż jest głęboko przekonany, że surrealiści to stuprocentowi wariaci i dewianci.

Wcześniejsze teorie — okultyzm, ezoteryka, teozofia, spirytyzm, cała owa ówczesna „wiedza tajemna” — stały się więc naturalnym podłożem, wyraźnym źródłem inspiracji, poszukiwań surrealistów, zafascynowanych emanacją niepohamowanej wyobraźni, fenomenowi cudowności, tajemnych nieoczywistości, absurdu, nonsensu traktowanych jako swoista prowokacja artystyczno-intelektualna. Surrealizm zapoczątkował bardzo istotną tendencję w poszukiwaniach twórczych — otworzył drogę do ukrytego, mniej przystępnego, mniej oczywistego porządku. Badanie rzeczywistości nie opierało się na zalecanych prawach, regułach czy wskazaniach, lecz na odstępstwie, na wyjątkach od tych praw. Metoda artystycznej ekspresji zakładała dotarcie do ukrytej głębi, do samego sedna, dna rzeczywistości.

Charakterystyczną cechą twórczości Alfreda Jarry’ego, odkrytej zresztą przez surrealistów, jest widzenie świata polegające na godzeniu sprzeczności, w którym zostają odwrócone tradycyjne role przypisane tragizmowi i komizmowi. Istota tragizmu staje się nośnikiem treści komicznych, a komizm traktowany jest jako szczególny rodzaj ujęcia tragicznego. Wszystko, co do tej pory wydawało się prawdziwe i oczywiste, zostaje gwałtownie zanegowane — a człowiek przyjmuje rolę bohatera komicznej gry, pełnej pozorów istnienia. Człowiek działający w świecie całkowicie pozbawionym wyższego porządku, metafizycznego sensu wpisany jest więc całkowicie w przestrzeń nieuporządkowaną, naznaczoną dojmującym chaosem. Rzeczywistość społeczna tutaj to obszar kłamstwa, potężnego zakłamania, gdzie język reprezentuje wyjątkowo odpychającą rzeczywistość totalitarnego państwa.

Dziejące się obecnie na naszych oczach barbarzyństwo, ogrom patologii, ludobójstwa związanego z działaniami wojennymi na terenie Ukrainy, dobitnie wskazuje na to, iż mentalność współczesnego człowieka nie dorasta do wyzwań naszych czasów. Świadomość bowiem XXI wieku — co wyjątkowo przeraża — wskazuje jednoznacznie na ogrom zapaści kulturowej. Okazuje się, iż przerażające

odium stalinizmu, totalitarnego sposobu myślenia jest dziś jeszcze głęboko zakorzenione. Fikcyjne przekonania o danej nam rzeczywistości, operowanie schematami myślowymi, zapożyczeniami z dawno minionego czasu skutkują obecnie wyjątkowo odpychającą patologią, w której istota ludzka to zbędny trybik w potężnej maszynie patologicznego, totalitarnego państwa. To, co wydawało się do tej pory niemożliwe, niebrane pod uwagę — odium wojny — dzieje się na naszych oczach. Owo skoncentrowane zło, szczególnie odrażająca inwazja patologii, kumulacja barbarzyństwa, nieludzkiego traktowania człowieka nagle wybuchają z niczym nieskrępowanym impetem. Chciałoby się krzyknąć: Ten świat oszalał! Przybrał postać ohydnych monstrum, zdolnego do najbardziej bestialskich zachowań, czynów wzbudzających grozę i poczucie zagrożenia.

No tak, ale czyżby nie tak dawna przeszłość — okres II wojny światowej — przerażająca przestrzeń zagłady, obozów koncentracyjnych, bestialskiego ludobójstwa odeszła w zapomnienie? Warto przypomnieć myśl Platona, który stwierdził, iż zapominanie to nic innego jak utrata wiedzy. Człowiek pozbawiony wiedzy, ów nie-szczesny barbarzyńca, nic nierozumiejący, nieznający historii, nie-potrafiący odnaleźć swego miejsca w dynamicznie zmieniającym się świecie, osaczony przez oszustwa i kłamstwa, staje się zarazem ofiarą, jak i potencjalnym mordercą.

Rzeczywistość wojny zawsze stanowi ogromne wyzwanie dla twórców, artystów, myślicieli, co związane jest z poszukiwaniem sposobów artykulacji niewyobrażalnego dramatu ludzkiego, odpowiedniego języka pozwalającego mówić o skrajnych sytuacjach egzystencjalnych, o cierpieniu i śmierci.

Pablo Picasso, malując obraz *Guernica* w roku 1937 jako osobistą reakcję na wojnę domową w Hiszpanii, przedstawia zdeformowane, monstrualnie zniekształcone postacie ludzi i zwierząt, tworzących kłębowisko pełne chaosu, w którym jedne formy zachodzą na drugie, tworząc dziwną, symultaniczną przestrzeń wielkiego poruszenia, dynamizmu, działania się. Chciałoby się rzec, iż twórca malując ten obraz, wszedł w jakiś szczególnie poruszający, aktywizujący energię twórczą trans — tak jakby chciał zrzucić z siebie owego „przygnębiającego robaka”, którego należy się jak najszybciej pozbyć, a który jest emanacją ogromu frustracji, lęków, przygnębiającej traumy. Picasso próbuje powiązać całą przestrzeń ohydy, grozy wojny z codziennością,

z prozą życia — oto matka trzymająca martwe dziecko przedstawiona w stanie obłądu krzyczy (wyje) bezgłośnie. Centralnym punktem obrazu jest sylwetka konia przebitego włócznią — tutaj nie wszystko jednak da się opisać, zwerbalizować, obraz Picassa to bowiem magma form i kształtów, w której sylwety ludzkie zlewają się ze zwierzęcymi. Z owego chaosu wyłaniają się przerysowane, wyolbrzymione, mocno zgeometryzowane figury, ludzko-zwierzęce kształty, tak jakby świat przestał rozróżniać, gdzie kończy się człowieczeństwo, a zaczyna zwierzęcość. Artysta w dziele tym operuje wyłącznie skalą barw walorowych, odnoszących się do relacji jasności i ciemności. Taka wyjątkowo ograniczona paleta barw, szarości i czerni, staje się najbardziej adekwatnym sposobem malarskiej artykulacji człowieczego dramatu dziejącego się w baskijskim mieście Guernica. Obraz Picassa to niezwykle unaocznienie dramatu ludzkiego rozgrywającego się w czasie wojny, to wyjątkowy manifest postawy pacyfistycznej, poruszająca antywojenna ikona.

Obcowanie z obrazem wojny to kontakt z wyjątkowo dojmującym unaocznieniem niszczycielskiego chaosu, przepełnionego brakiem norm, zasad i wartości, co uzmysławia, jak potężną wartość ma tzw. normalność, przestrzeń wypełniona koniecznymi rygorami i ograniczeniami.

Wiek XX zapisał się w historii jako niewyobrażalna kumulacja zła, ogrom przerażających patologii, okres, który zerwał jakąkolwiek więź z dotychczasowym porządkiem społecznym, całym światem cywilizowanym, z prawem, zwyczajem, umowami, moralnością — czas, który pograżył ludzkość w otchłani pogardy i nienawiści. Ekstremum owych nieludzkich cech zaznaczyło się z okrutną wyrazistością podczas II wojny światowej, w której człowiek obnażył swe bestialskie cechy, przyjmując postać odrażającego monstrum. Przestrzeń obozów koncentracyjnych, gułagów, zrównanych z ziemią miast wbija się w naszą pamięć historyczną niczym krwawy sztylet, wytrącając z nas resztkę wiary w samego człowieka, prowokując elementarne pytanie o różnicę: człowiek czy bestia?

Początek XIX wieku, czas wojen napoleońskich niejako poprzedza owo pasmo ludzkiego dramatu, niewyobrażalne okrucieństwo odczłowieczenia tamtej epoki. Kiedy w 1808 roku wybuchło w Madrycie powstanie przeciwko okupacyjnej władzy napoleońskiej, reakcja francuskiego okupanta była nader okrutna. Rozstrzelanie 104 miesz-

kańców Madrytu w zbiorczych egzekucjach stanowiło zaledwie jeden z licznych okrutnych ówczesnych ekscesów rozgrywających się na terenie okupowanej Hiszpanii. Obraz owych bestialskich wydarzeń znalazł dramatyczny wyraz w twórczości genialnego Francisca Goi, który w cyklu rycin wykonanych w latach 1810—1815 zawarł odpychające okrucieństwo, obrzydliwe odczłowieczenie tamtego czasu. Grafiki pt. *Okropności wojny* to porażający w wymowie dokument, w którym artysta przedstawia realistycznymi środkami najbardziej drastyczne, okrutne sceny mrocznych czasów okupacji napoleońskiej na terenie Hiszpanii. Gdyby chcieć porównać *Guernicę* Picassa z owymi grafikami Goi, to artykulacja artystyczna w rycinach XIX-wiecznego artysty poraża sugestywnością, precyzją realnego ujęcia, bez jakichkolwiek prób estetyzowania, kalkulacji formalnej, która widoczna jest w pracy Picassa. Picasso bowiem niezwykle sprawnie korzysta ze swoich dotychczasowych rozwiązań kubistycznych, konstruując przede wszystkim **obraz malarski**, zapis licznych przekształceń, geometryzacji zwielokrotnień, wyolbrzymień, podczas gdy Goya realistycznymi środkami w sposób jak najbardziej bezpośredni stwarza **dokument** tamtego czasu. Picasso **konstruuje** nie jako **malarski zapis**, Goya tylko **notuje**, **zapisuje okropności wojny** środkami graficznymi.

Warto w tym kontekście przywołać obraz Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich* z 1814 roku, w którym powstańcy stanowią symbol człowieczych cech, tego, co najbardziej ludzkie, ujawniając ogromną rozpiętość odczuć, emocji, doznań, co z kolei silnie kontrastuje z ujęciem plutonu egzekucyjnego — owego bloku, anonimowych, zakapturzonych żołnierzy ślepo wykonujących rozkaz. Środki artystyczne, jakimi posługuje się w tym obrazie Goya, są niezwykle dramatyczne — artykulacja pełnej bieli zawarta w koszuli rozstrzelanego powstańca mocno kontrastuje z czerniami i szarościami ubrań anonimowych napoleońskich żołnierzy. Tutaj jedynie czerwień rozlanej krwi stanowi kolorystyczny kontrapunkt dla otaczającego dramatu jasności i ciemności. Te oszczędne środki malarskie w obrazie Goi zderzone z realizmem porażają doskonałością i bezpośredniością naturalistycznego ujęcia. Goya konstruując obraz malarski, przede wszystkim ma na myśli **oddanie dramatu** tamtego wydarzenia, całkowicie podporządkowując artykulację artystyczną sensom i znaczeniom owych bestialskich scen.

Picasso w obrazie *Guernica* to wielki **kreator** — jego obraz jest spektakularną manifestacją antywojenną, zawierającą ogólnoludzkie, uniwersalne przesłanie, jest modernistyczną ikoną przeciwko wojnie, przeciwko temu wszystkiemu, co tak jednoznacznie kojarzone jest z odczłowieczeniem i bestialstwem.

Unaocznienie dramatu ludzkiego w czasie wojny, tak sugestywnie przedstawione przez hiszpańskich artystów, staje się w kontekście czasu obecnego szczególnie nośne znaczeniowo. Historia bowiem kołem się toczy — powraca, zatacza kręgi, ujawnia co jakiś czas swoją zwyrodniałą postać. Tutaj zasadne staje się pytanie — czy ludzie uciekają w obszar agresji, przemocy, ponieważ jest to immanentną cechą człowieka, czy też wojna związana jest z zachowaniem warunkowanym przez różne, złożone okoliczności społecznego bytowania? Napięcie między biologią a kulturą ciągle rządzi naszymi wyobrażeniami na temat powodów, źródeł nieobliczalnych agresji, bestialskich zachowań. Czy wojna ma korzenie w biologicznym dziedzictwie człowieka, czy też w całym splocie złożonych stosunków społecznych, politycznych, gospodarczych, w wytwarzanej przez niego kulturze? Wszystko to dzisiaj ma fundamentalne znaczenie. Warto tu wspomnieć, iż Jean-Jacques Rousseau twierdził, że człowiek z natury jest istotą dobrą, a rozwinięta cywilizacja uczy go wojny, agresji, budząc w nim idee „szlachetnego dzikusa”. Jednak wedle Thomasa Hobbsa człowiek w stanie naturalnym jest pełnym nienawiści, pożądania, agresji barbarzyńcą, którego pragnienie mordowania, niszczenia, burzenia staje się celem nadrzędnym.

W malarstwie europejskim dywagacje na temat kondycji ludzkiej przedstawiał wyjątkowo wyraziście Hieronim Bosch. Ten wielki mistrz niderlandzkiego malarstwa XV stulecia w przeciwieństwie do mistrzów włoskich ujmował świat nie poprzez idealne piękno starożytnej sztuki, pełnej uwznioślenia i wywyższania istoty ludzkiej, lecz poprzez analityczną obserwację opartą na wielostronnym doświadczeniu i intuicji. Człowiek na obrazach Boscha to nie idealna postać, jak choćby u Piero della Francesca, ale człowiecze monstrum, którym rządzą najprzeróżniejsze żądze, zwyrodniałe pragnienia, funkcje fizjologiczne decydują często o jego postawie. Człowiek w malarstwie Hieronima Boscha to istota słaba, chora, pełna niewyobrażalnej głupoty, jak na obrazie *Leczenie głupoty*, na którym wizerunek głowy lekarza oszusta zdobi odwrócony lejek, ponieważ we-

dług dawnych wierzeń głupota to brak płynu w mózgu. Bosch jako wnikliwy analityk i obserwator życia w swej twórczości zastanawiał się, co leży u podstaw takiej koncepcji świata i ludzi, w której zarówno szczęście, jak i niewyobrażalne cierpienie stają się nieodwracalną koniecznością, całkowicie niezależną od woli człowieka. Na taki rodzaj ujmowania i rozumienia człowieka miały w tamtym czasie wpływ koncepcje św. Augustyna, szeroko komentowane w okresie późnego średniowiecza i początku renesansu. Model świata Bożego przedstawiany przez św. Augustyna jako pełen doskonałości silnie kontrastuje z tzw. rzeczywistością ziemską, która co raz popada w nieuniknioną ruinę, rozpad i degradację.

Władysław Tatarkiewicz w *Historii filozofii* tak komentuje owo fatalistyczne przesłanie losu ludzkiego, dla którego i tak nie ma ratunku: „Dwojakie jest przeto przeznaczenie ludzi: złym należy się kara i będą ukarani i potępieni, drudzy zaś będą zbawieni. Łaska jest tedy przyczyną, że ludzkość dzieli się na dwie kategorie, zbawionych i potępionych [...]”¹. Istota ludzka jest całkowicie bezsilna wobec niepojętych wyroków bożych — tutaj zarówno grzesznik, jak i święty stanowią dwa bieguny ustanowionego przez Boga odwiecznego porządku, w którym wyznaczono ściśle określone miejsce dla ludzkich uniesień, cierpień, radości, wieczności i śmierci, piękna i brzydoty.

Bosch w swoim dramatycznym malarstwie, pełnym trwogi wynikającej z ludzkiej bezsilności wobec wyroków bożych, gdy człowiekowi pozostaje jedynie tragiczna akceptacja wcześniej ustalonego porządku, staje się radykalnym fatalistą ujmującym los ludzki w świetle praw niedostępnych człowiekowi. Wedle tej katastroficznej koncepcji istota ludzka to bezwolne narzędzie w konfrontacji z nieuniknionymi, niezrozumiałymi zasadami i prawami rzeczywistości. Zaiste przerażająca to wizja, a malarstwo Hieronima Boscha, podkreślające surreálną wizję świata rodem z przerażającego snu czy majaku, ciągle stanowi interesujący materiał do refleksji. Malarstwo Boscha pokazuje w niezwykle przejmujący sposób całą ogromnie zróżnicowaną paletę ludzkich doznań, odczuć, odcienie niewyobrażalnej głupoty, bezmyślności, rubaszne stany radości, uciechy, zadowolenia.

1 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 269.

Ignacy Witz pisze:

Hieronim Bosch był malarzem, który ten fantastyczny i przerażający świat malował. Malował św. Antoniego kuszonego przez szatanów, diabłów, diablęta, dziwaczne stwory o rybich oczach. Przez nieistniejące zwierzęta o skrzydłach nietoperzy i pajęczych nogach. Malował *Sąd ostateczny*, olbrzymie ptaki krążące nad ziemią zaludnioną nieszczęsnymi kukiełkami ludzkimi. Malował dziwaczne twarze wykrzywione grymasami, o wytrzeszczonych oczach, drapieżnych nosach i wyszczerzonych zębach. Czarownice o półmetrowych paznokciach, obrośniętych zbirów, wyciągających dłonie ślepców. Bosch chciał jak gdyby nastraszyć swego naiwnego widza, przypomnieć mu, iż świat jest tylko marnością nad marnościami².

Świat jest więc przestrzenią zaludnioną przez najbardziej ohydne, odpychające monstra ludzkie, w których trudno by szukać owych idealizacyjnych ujęć, tak przecież wyrazistych w sztuce włoskiego malarstwa tamtego czasu. Wedle Boscha zło tego świata jest immanentnie związane z naturą człowieka, którego niewyobrażalna głupota, bezmyślność mogą być przyczyną ogromu nieszczęść, tragedii, kryzysów, zapaści i chaosu. Postawa Boscha współgra z poglądami wybitnego filozofa, jednego z czołowych humanistów tamtego czasu — Erazma z Rotterdamu, którego poglądy na kondycję ludzką silnie eksponują element głupoty jako przyczynę ogromu nieszczęść. Jego napisana w 1509 roku *Pochwała głupoty* to groteskowa satyra, w której przedstawienie odwróconych wartości powiązane jest z głęboką refleksją nad uniwersalnymi prawdami o naturze ludzkiej.

Czas pandemii koronawirusa, ludobójstwa za wschodnią granicą wyjątkowo drastycznie uświadamia, iż wszelkie spekulacje o tzw. szczególnej roli człowieka w świecie pozostają jedynie utopią, dając naszej egzystencji pozory ładu i porządku. Rację mieli bowiem ci wszyscy filozofowie, artyści, którzy postrzegali człowieka jako przygnębiającą pomyłkę. Ludzkie porażki, nieumiejętność odnalezienia się w świecie najczęściej skutkują niewyobrażalną agresją, atakiem, burzeniem dotychczasowych porządków, norm, zasad. Agresor nigdy nie rozumie danej mu rzeczywistości — jego patologie,

zwyrodniałe zachowanie ściśle związane są z określonymi schematami, które w żaden sposób nie przystają do rzeczywistości. Jego zablokowany sposób postrzegania świata wypełniony jest fałszywymi rozpoznaniem i refleksjami.

Albert Camus w książce *Eseje* stawia dosyć ryzykowną diagnozę przestrzeni intelektualnej, pisząc: „[...] dawni filozofowie znacznie więcej myśleli niż czytali. Dlatego tak ściśle trzymali się konkretnego. Druk to zmienił. Czyta się więcej, niż myśli. Nie mamy filozofów, tylko komentatorów”³. Camus w tej krótkiej notatce wyraża niepokój o kondycję mentalną współczesnego człowieka — obecnie jednak można uzupełnić tę refleksję o radykalne stwierdzenie: współczesny człowiek przestał zarówno myśleć, jak i czytać, zapatrzone w pościg za dobrami materialnymi. Kiedy bowiem zanika określony system wartości, a kształtowaniem postaw ludzkich zajmują się agresywne media, walczące między sobą o wpływy, konkurujące o tzw. rząd dusz, propagowane modele wykluczających się światopoglądów, sposobów rozumienia rzeczywistości mogą się zdecydowanie różnić między sobą, stwarzając niebezpieczne podziały, bariery związane z określoną wizją człowieka w świecie.

Współcześnie widoczny jest konflikt dwóch skrajnie różnych sposobów postrzegania rzeczywistości — zachodnie pojmowanie wolności człowieka zderza się z odmiennym usytuowaniem jednostki ludzkiej, całkowicie podporządkowanej opresywnemu systemowi totalitarnemu. Te dwie całkowicie różne wizje — człowieka wolnego i tzw. *homo sovieticus* — są przyczyną nieustannych napięć, konfliktów, skutkujących patologiczną agresją, terrorem. W kontekście przerażających wydarzeń dziejących się za naszą wschodnią granicą powstaje zasadnicze pytanie — jak w owym pełnym lęków, zagrożeń, chaosu świecie odnaleźć samego siebie, poczucie niezależności, wolności, tak przecież konieczne w każdym działaniu kreatywnym?

Adam Zagajewski w książce *Świat nie przedstawiony* mówi o postawie twórczej Zbigniewa Herberta: „Świat mitologii jest dla Herberta rzeczywistością najpewniejszą, w której można sprawdzić samego siebie, ponieważ w istocie człowiek jest za słaby, żeby udźwignąć

ciężar aktualności”⁴. Zagajewski w tym krótkim stwierdzeniu jednoznacznie wskazuje na określoną powinność każdego twórcy — umiejętność osadzenia swych dokonań kreacyjnych w wielowiekowej tradycji, doświadczeniu wielu pokoleń artystów, myślicieli, filozofów, podejmujących pogłębiony trud refleksji nad rzeczywistością, człowiekiem, jego rolą, sensem umiejscowienia w świecie. To bardzo ważne wskazanie — kiedy świat przyjmuje postać nieokiełznanego chaosu, warto zwrócić się do tradycji, ponieważ tylko tam można odnaleźć swoiste remedium na problemy współczesności.

Moje dzieła malarskie powstające od początku lat 80. zawarte w obszernych cyklach: *Kosmogonie*, *Księga słońca*, *Głowy*, *Wirtualne ikony*, *Axis mundi* czy *Kosmiczny motyl* nawiązuje w warstwie ideowej, ale również w określonych metodach artykulacji formalnej, do tego wszystkiego, co możemy spotkać w ogromnej przestrzeni sztuki europejskiej. Moje rozumienie funkcji, jaką na płaszczyźnie malarskiej pełni kolor, sięga odległych czasów baroku, w których zależności chromatyczne w związku z różnymi relacjami z elementem światła konstruują ogromne bogactwo możliwości artykulacyjnych.

Tacy twórcy, jak Caravaggio, Rembrandt, Georges de la Tour, ale także artyści XIX wieku — Goya, Delacroix czy też wreszcie artyści modernizmu, jak Kandinsky, od zawsze stanowili dla mnie ogromne źródło inspiracji, twórczych refleksji. Umiejscowienie swojej działalności artystycznej w tej znaczącej przestrzeni kreacyjnej uważałem za nawiązanie do niewyczerpalnego źródła wielu sensów konstruujących przestrzeń formotwórczą. To właśnie tam, w dokonaniach wielkich mistrzów, można odnaleźć podstawowe wskazania, jak konstruować płaszczyznę malarską, jak rozumieć znaczenie i funkcje koloru oraz światła, jak ujmować podstawową zależność elementów wymiennych, związanych z kształtem, wielkością, proporcją, a tym wszystkim, co dotyczy elementów niewymiennych, trudno opisywalnych, jak właśnie światło czy kolor. To w dziełach wielkich mistrzów można odnaleźć fundamentalne rozstrzygnięcia twórcze dotyczące kondycji ludzkiej, umiejscowienia człowieka w świecie — to właśnie tam bogactwo uwikłań egzystencjalnych we wrogi, nieprzyjazny świat stanowi znaczący przyczynek do wielu podstawowych reflek-

sji. Mądrość, doświadczenie, głębokie rozumienie rzeczywistości przez starych mistrzów zdumiewa, wprowadza w stan nieustannych olśnień i objawień. Tego dorobku twórczego nie sposób pominąć, lekceważąc wielowiekowe wysiłki twórcze mistrzów minionego czasu. Oni do nas nadal mówią — radząc, ostrzegając, wyznaczając właściwe wybory i decyzje. W obecnym chaotycznym świecie taka lekcja wydaje się bezcenna, otwierając przed nami nieodkryte dotąd przestrzenie twórcze, uwznioślając niejako upadki i niedoskonały świat. Wielkie osiągnięcia sztuki dawnej, począwszy od czasów starożytnych, zawsze wpływały na rozumienie rozstrzygnięć kreacyjnych w czasach nam bliższych. Przenikanie sensów, ujęć twórczych z odległych epok do przestrzeni sztuki czasów nowożytnych ciekawie przedstawia Kazimierz Michałowski w książce pt. *Jak Grecy tworzyli sztukę*:

Czy i w jakiej mierze odkrycie wielkiego fryzu pergamońskiego przyczyniło się ewentualnie do zmiany tych poglądów w historii sztuki, nie sposób tu dochodzić. Warto jednak nadmienić, że przełomowa w tej dziedzinie książka Heinricha Wölfflina *Renesans i barok* ukazała się w roku 1888, właśnie w dobie największej „aktualności” zabytu, tj. w kilka lat po jego odkopaniu. Pojęcie baroku do analizy przejawów artystycznych epoki antycznej zastosował po raz pierwszy Ludwig von Sybel dla określenia jednej z faz rozwojowych sztuki rzymskiej. Historia sztuki aprobować zapożyczenie tego terminu i poczęto się nim posługiwać dla oceny typu wartości plastycznych fryzu pergamońskiego.

W latach dwudziestych XX wieku Gustaw Krahmer, jeden z najbardziej zasłużonych dla zbadania sztuki hellenistycznej uczonych, podjął próbę rozgraniczenia pojęcia baroku w sensie zjawiska historycznego w czasach nowożytnych od tzw. baroku starożytnego. Jeśli dla sztuki barokowej XVII w. charakterystyczna jest tzw. kompozycja otwarta, to w baroku starożytnym, przede wszystkim zaś pergamońskim, Wölfflinowska „forma zamknięta” — a więc kompozycja zwarta — jest dopuszczalna⁵.

5 K. Michałowski, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 175.

Historia sztuki, ogrom dokonań wybitnych twórców na przestrzeni minionych epok jest więc potężną przestrzenią wielu różnorodnych ujęć, decyzji, wyborów kreacyjnych, w których można doszukać się zadziwiających relacji i odniesień — tutaj bowiem czas najbardziej odległy nieustannie współgra z czasem bieżącym, tworząc interesujące konotacje, zależności, powiązania. Ogromny świat decyzji twórczych podejmowanych na przestrzeni wieków jawi się niczym żywa materia, która nieustannie pulsuje, ożywia obecny czas swymi wspaniałymi dokonaniem, konstruując wieloelementową spójną całość.

Wieloaspektowy element przetworzenia w doświadczeniu twórczym

Historia sztuki to wielce złożony obszar wiedzy z różnych okresów, epok, obejmujących ogromne bogactwo dokonań twórczych wielu pokoleń artystów. Klasyczna zachodnia historia sztuki koncentruje się na zagadnieniach malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury Europy od czasów najdawniejszych (paleolitu) do współczesności. W odróżnieniu od historii sztuki krytyka artystyczna czy estetyka, które zajmują się pojęciem piękna, uznawane są za dziedziny filozoficzne. Krytyka artystyczna czy też krytyka sztuki koncentrują się na działalności intelektualnej, której głównym celem jest ocenie oraz interpretacja dzieł sztuki. Teksty krytyczne obok charakteru naukowego czy publicystycznego mogą także wyraźnie eksponować walor literacki.

Susan Sontag w znanym eseju *Przeciw interpretacji* z 1966 roku stwierdza, że „nawyk interpretacji dzieł sztuki sięga klasycznej Grecji, choć ten rodzaj komentarza, wynikający z ówczesnej potrzeby objaśniania mitów, był z czasem systematycznie przytłaczany filozoficznym »rozjaśnianiem teje kwestii«¹”.

Warto tutaj zwrócić uwagę na znamieny fakt, iż krytyka artystyczna jako odrębna, silnie wyspecjalizowana praktyka komentowania sztuki, zaznaczająca swą wyraźną różnicę od filozofii, pojawiła się w XVIII wieku we Francji. Powitanie nowych instytucji sztuki — akademii sztuk pięknych — ale także zmiana roli oraz wielorakich sposobów rozumienia wystawy, która radykalnie zmieniła dotychczasowy charakter, wpłynęły znacznie na nowy rodzaj pojmowania dzieła

1 A. Saj, *Krytyka twórcza — między teorią sztuki a literaturą*, w: *Krytyka sztuki. Filozofia, praktyka, dydaktyka*, red. Ł. Guzek, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Gdańsk 2013, s. 15—25.

sztuki. Dotychczasowe bowiem traktowanie wystaw jako głównie pokazów dla celów religijnych, a także politycznych zamienia się w rodzaj prezentacji dzieł służącej przede wszystkim przeżyciom estetycznym oraz refleksji intelektualnej.

Ważnym miejscem dyskusowania, komentowania, ustalania hierarchii artystycznych, w tym decydowania o wartości prezentowanych dzieł sztuki, był systematycznie odbywający się w Paryżu w XVIII i XIX wieku tzw. salon. Tutaj szczególną rolę odgrywał Denis Diderot, uznawany za prekursora krytyki sztuki, którego liczne eseje, sprawozdania z salonowych wystaw pełne dygresji, dialogów stanowiły istotny punkt odniesienia dla późniejszych praktyk interpretacyjnych dzieł sztuki. Ogromne upowszechnianie się tej formuły prezentacji twórczości artystycznej skutkowało powstawaniem galerii komercyjnych w drugiej połowie XIX wieku, co z kolei miało duży wpływ na różnorodność krytyki artystycznej, kształtującej mechanizm wewnętrznych hierarchii.

Obecnie krytyka artystyczna koncentruje się głównie na tekstach publicystycznych, które zdecydowanie dominują nad nielicznymi wypowiedziami charakteryzującymi się wyższym poziomem intelektualnym, wiedzą z zakresu historii sztuki czy teorii sztuki.

Warto tu podkreślić fakt, iż obecna działalność artystyczna całkowicie skomercjalizowana, podporządkowana prawom tzw. rynku, funkcjonująca w obezwładniającej ideologii sukcesu, materialnego zysku, wywarła zdecydowanie negatywny wpływ na krytykę artystyczną, która już dawno utraciła swój dotychczasowy status.

Powiedzenie — jesteś tyle wart, ile jesteś w stanie zrobić — zmienia dawne rozumienie tzw. wartości artystycznych, które obecnie podporządkowane zostały gustom tzw. nowobogackich klientów najczęściej niezorientowanych w złożonej problematyce twórczej. Dzisiejsza zapaść duchowa, marazm intelektualny, brak określonego systemu wartości, a także zanik autorytetów stwarzają ogromnie niebezpieczną przestrzeń pustki kulturowej, w której niczym nieskrępowana dowolność i tymczasowość zastąpiły konieczność funkcjonowania wyższych wartości, nadających sens życiu, które skutecznie mogą przeciwstawić się aktualnym totalitarnym ideologiom.

W tak płynnej, pozbawionej określonych konturów przestrzeni kulturowej działalność artystyczna wydaje się tym bardziej trudno uchwytnym, niejednoznacznym obszarem aktywności kreatywnej,

który najczęściej dla nieorientowanego w tej materii odbiorcy wymaga pośrednictwa w postaci fachowego wsparcia. Jak bowiem nazwać, poznać, ocenić, rozumieć dzieło sztuki, jaką rolę odgrywa tutaj intymne, spontaniczne przyswajanie jego walorów w ramach subiektywnego przeżycia czy wreszcie jaką funkcję pełni tzw. racjonalizacja dzieła pełna obiektywnej analizy — to istotne problemy, które powinien indywidualnie rozstrzygnąć każdy, kto ma ambicję poprzez słowo pogłębiać różnorodne kontakty ze sztuką, wzbogacając niejako jej sensy.

Ogromne zróżnicowanie dzisiejszych postaw twórczych jest zaiste zdumiewające — różnorodność tematów, stylistycznych formuł, różnorodność decyzji i wyborów w ramach indywidualnych rozstrzygnięć kreacyjnych stwarza przed krytyką artystyczną szereg istotnych wyzwań w kontekście sposobów interpretacji, zasad wartościowania, możliwości przybliżania odbiorcy złożonego spektrum treści i znaczeń aktywności artystycznej. Postulat „równoległości” utworów wizualnych oraz wypowiedzi słownych zmienia radykalnie dotychczasową formułę krytyki artystycznej. Współczesna tendencja, aby tzw. teksty krytyczne służące teoretycznej podbudowie dzieła sztuki mogły jednocześnie prezentować swoje własne walory kreacyjne (literackie) znosi potrzebę krytyczno-teoretycznej interpretacji dzieła wizualnego, konstruując niejako autonomiczne czy też dopełniające się, niezależne od siebie przestrzenie twórczej wypowiedzi.

Tendencja ta wydaje się nader interesująca, wskazuje bowiem jednoznacznie na ogromną złożoność możliwości interpretacyjnych dzieła sztuki. Warto tu przypomnieć określone nurty w ramach namysłu nad sztuką sięgające czasów starożytnych, łączące literaturę z filozofią, jak choćby w tekstach pitagorejczyków, Demokryta, sofistów, epikurejczyków czy samego Platona, które obrazują pewien dystans między tym, co dzieło sztuki manifestuje poprzez swą odrębność, a tym, jak jest ono referowane, dzięki ujmującym go interpretacjom. Pitagorejskie przekonanie o randze, roli i znaczeniu liczby jako fundamentalnej siły konstruującej, ale także porządkującej całą rzeczywistość, każe poszukiwać tejsze liczby w dziele sztuki oraz w proporcjach wynikających z jej stosunków, ponieważ te w doświadczeniu zmysłowym nie są bezpośrednio dane.

Arystoteles w *Poetyce* twierdzi, iż widz — obserwator tragicznych wypadków, jakie mają miejsce na scenie — zawsze staje w obliczu

uniwersum ludzkiej kondycji, pomimo że jest świadkiem wyłącznie konkretnych zdarzeń uczestników tragedii. Z kolei Gorgiasz zdecydowanie stwierdził, iż sztuka to iluzja, która omamia, bajdurzy, rozmyślnie zwodzi, a głupcem jest ten, który teje ułudzie poddać się nie chce. Także wielki Platon wskazywał na to, iż sztuka to nic innego jak fantazmat, który wyłącznie stwarza nierealność. Jak więc ową iluzję, fantazmat, obraz będący wytworem twórczej wyobraźni opisać, skomentować, zinterpretować, poddać dogłębnej analizie? Twory językowe przybliżające niejako ową nieuchwytną przestrzeń kreacyjną także winny zawierać niezbywalny element „twórczej iskry”, konieczną dozę fantazji, inspirującej wyobraźni, poszerzającej nasze doznania, odczucia, refleksje. Ten problem szczególnie mocno wybrzmiewa właśnie teraz — w czasie niewyobraźnego zalewu głupoty, pogoni za bogactwem — w czasie, gdy całkowicie zapomniano o tym, że istnieje rzeczywistość poza tą doświadczaną, że w tym świecie skryta jest tajemnica, która przekracza wszystko to, do czego mamy dostęp zmysłami.

Obecnie we wszechogarniającej filozofii ponowoczesnej promowane są postawy, które lansują przygnębiający pesymizm i relatywizm wobec całej rzeczywistości, a w kontekście całości życia ludzkiego próbują eksponować nieważność, nieistotność dotychczasowych koncepcji filozoficznych, głosząc koniec człowieka. Twierdzi się bowiem, iż o człowieku nie sposób mówić znaczącym głosem, bo wszystko, co istotne, dawno już zostało powiedziane. Systemy wartości, które do tej pory nadawały sens życiu ludzkiemu, leży w gruzach, kanony piękna, które porządkowały byt człowieczy, już dawno przestały funkcjonować. Dominujący obecnie konsumpcyjny model życia wytworzył ogromnie przygnębiające rozdarcie w przeżywaniu i odczuwaniu świata. Postnowoczesna rzeczywistość całkowicie odrywa istotę ludzką od autentycznego uczestnictwa w danej nam rzeczywistości — relacje międzyludzkie przyjmują bowiem postać obrazu z krzywego zwierciadła, tutaj wszystko jest przedstawione karykaturalnie, zdeformowane, zmanipulowane. Twierdzi się stanowczo, iż sztuka jako forma wypowiedzi uwikłana w konwencje przedstawia tym samym z gruntu fałszywy obraz świata. Współczesna tendencja nieustannej igraszki z konwencjami, niczym nieskrępowanej zabawy z formą konstruuje ogromnie chaotyczną rzeczywistość dowolności, w której wszystko może się zdarzyć, wyraźna niestałość, chwilowość,

tymczasowość unieważnia całkowicie dotychczasowe sensy. W tak niestabilnej rzeczywistości odczucie przygnębiającej pustki towarzyszy odczuciu braku ufności, wiary w sens ludzkiej egzystencji. Jak bowiem pisze Stefan Świeżawski: „Filozofia oderwana od swych metafizycznych korzeni przestała odpowiadać na podstawowe pytania, a przecież metafizyka może i powinna leżeć u podstaw całościowego światopoglądu człowieka”². Warto w tym miejscu przywołać konieczny, niezbywalny postulat przywrócenia elementarnej wrażliwości na tajemnicę istnienia zawartą w samej esencji człowieczego bytu. Ta-deusz Gadacz pisze: „Na gruncie filozoficznego minimalizmu nie ma już miejsca dla szeregu pytań, szczególnie pytań metafizycznych. Nie można już pytać, jak jest naprawdę w ogóle — prawda należy do dawnej, minionej już metafizycznej i religijnej epoki”³.

Aby trafniej sprecyzować sensy takiego modelu życia we współczesnym świecie, należałoby podkreślić znaczenie takich terminów, jak: *płytkość*, *niespójność*, *powierzchnowość*, *niesamowitość* istnienia — a więc nieustanna ekspozycja braku elementu bytowego, traktowanego jak **fundament oparcia w samym sobie**, który tak naprawdę znajduje się poza bytem. Roman Ingarden określa tę sytuację w następujący sposób: „Bytowy jego fundament leży w akcie świadomości, który go intencjonalnie wytwarza, albo też, dokładniej powiedziawszy, w podmiocie psychicznym, który ów akt spełnia”⁴. I dalej pisze: „Ową funkcjonalność, intencjonalność, nie-realność, dwustronność odnosimy do przedmiotu intencjonalnego jako przedmiotu. Podmiotem tych wszystkich określeń jest zatem podmiot występujący w strukturze intencjonalnej”⁵. Pamiętajmy, iż — mówiąc za Romanem Ingardenem — „wszystko to, co przedmiot intencjonalny posiada w zawartości, pochodzi pierwotnie z aktów świadomości”⁶. Tak więc to, kim jesteśmy, jak pojmujemy własną tożsamość, jak

2 S. Świeżawski, *Byt. Zagadnienia metafizyki tomistycznej*, Znak, Kraków 1999, s. 9.

3 T. Gadacz, *Duch i prawda w filozofii pierwszej połowy XX wieku*, w: *Prawda w życiu moralnym i duchowym*, red. D. Probuska, Maximum, Kraków 2009, s. 171, 172.

4 R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 90.

5 Tamże, s. 202.

6 Tamże, s. 205.

rozumiemy daną nam rzeczywistość, staje się tak naprawdę ekspresją naszej świadomości.

W ponowoczesnej rzeczywistości, w której wszystkie systemy wartości wydają się wątpliwe, jakiegokolwiek kanony piękna przestają mieć sens, a relacje międzyludzkie przybierają postać karykaturalnego rozpoznania, partycypowanie całym sobą w życiu staje się wręcz niemożliwe — powstają bowiem jedynie powierzchowne namiastki, nieautentyczne rozpoznania, pełne przygnębiającego odczucia kryzysu, zagrożenia, niewiary w podstawowe sensory. Taka jednostka przepełniona ogromem wątpliwości funkcjonuje w świecie, gdzie wszystko staje się niejednoznaczne, płynne, wymienne, niestałe. Dzisiejsza płynna względność wszelkich idei, wyczerpanie się oraz kryzys tradycyjnych koncepcji, poczynając od końca człowieka (Foucault), po śmierć autora (Barthes), aż po całkowitą negację systemów semantycznych (Derrida), konstruuje rzeczywistość, w której ogromnie trudno się poruszać, w której funkcjonowanie zgodnie z własnym odczuciem tożsamości staje się nieustannie zagrożone, bo agresywna rzeczywistość wymusza na nas wybory i decyzje niezgodne z naszym osobistym osądem. W takich warunkach pojmowanie wolności może przybrać bardzo niebezpieczną postać — tam, gdzie wszystko wolno, **przyszwolenie na zło** wydaje się oczywiste. Tam bowiem, gdzie przekroczone są wszelkie bariery i ograniczenia, świat wydaje się aż nadto niebezpieczny — ponieważ w takiej rzeczywistości najbardziej okrutne, patologiczne ekscesy także mogą z niebywałą siłą ujawnić swe złowieszcze oblicze.

Obecne traumatyczne rozdzarcie pomiędzy tym, kim jest człowiek, jaki jest jego sposób odczuwania i przeżywania własnej tożsamości, a tym, do czego niezwykle agresywnie zmusza go konsumpcyjny model życia, skutkuje ogromnym nasileniem kłamstwa, fałszu, nieautentyczności. W tak destrukcyjnej i chaotycznej rzeczywistości trudno odnaleźć i poznać samego siebie, spotkać się z samym sobą, ponieważ rzeczywistość zewnętrzna nieustannie dostarcza nam fikcyjnych, kłamliwych modeli człowieczeństwa jako konsekwencji rozbudowanego systemu manipulacji, różnorodnych sposobów wywierania wpływu na osobiste decyzje i wybory. Manipulacja jest jednym z podstawowych narzędzi sprawowania władzy — dotyczy to szczególnie systemów totalitarnych, które mają wyjątkowo okrutne, patologiczne cele.

Tadeusz Różewicz pytał w swoim wierszu: *Skąd to się bierze*:

Skąd się bierze zło?
jak to skąd
z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka

Roman Ingarden rozważając skomplikowaną naturę człowieka, pisał:

Jest szczególnie trudnym zagadnieniem, czy to, co dzieje się w duszy, może oddziaływać bezpośrednio, przeto bez pośrednictwa „ja” i świadomości, na ciało (i odwrotnie), jak dalece więc dusza jest lub może być „otwarta” lub „zamknięta” wobec ciała („izolowana”) od niego. Wydaje się, iż fakty, na które wskazywał Zygmunt Freud, świadczą o tym, że faktycznie istnieją wypadki, w których następstwie jakiś fakt psychiczny (należący do „nieświadomości”) działa na ciało tak bezpośrednio, że zapada ono w chorobę. Wydaje się, że również w codziennym normalnym życiu jest dość wypadków, w których jakieś poruszenie (np. erotycznej natury) lub przestrasz wpierw wywołują zmianę w naszym ciele, która udziela nam się wrażeńiowo, tak iż dopiero na tej drodze dowiadujemy się, że coś stało się w naszej duszy⁷.

Jeśli więc uzna się, że każda decyzja woli stanowi znaczące zdarzenie w świecie, wówczas jest niemożliwe uważać ją za nieposiadającą przyczyny — stwierdza Ingarden. Oto skrajny determinizm obejmuje koncepcję, wedle której wszystkie zdarzenia w świecie realnym (zatem również decyzje woli) tworzą razem **jedyny** system powiązań przyczynowych, w których są one, jako skutki, jednoznacznie i koniecznie wyznaczone przez swoją przyczynę. Ingarden w tym kontekście dodaje, iż „pozytywnego rozwiązania zagadnienia wolności można przeto oczekiwać tylko wtedy, gdy »wolność« nie identyfikuje się z brakiem przyczyny, lecz pojmuje jako »niezależność« sprawy

7 R. Ingarden, *Księżeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 158.

od czynników zewnętrznych i gdy zarazem wykaże się, że radykalny determinizm nie da się utrzymać”⁸.

Konkluzja, jakoby wszystkie wydarzenia w świecie realnym tworzyły jeden system powiązań przyczynowych, ma więc tutaj głęboki sens. W tej koncepcji zarówno przyczyna, jak i skutek, zawsze byłyby konsekwentnie jedynym całościowym stanem świata realnego. Ingarden dodaje: „gdyby się tymczasem chciało utrzymać wielość zdarzeń występujących w **jednej** teraźniejszości, to zagubiłaby się całość świata, jego jedność, albo musiałaby ona być przynajmniej niezrozumiała dopóty, dopóki nie pokaże się, na czym polega jej wewnętrzny związek bądź na czym on się opiera”⁹.

Jeśli więc umiejscowić człowieka, jego wielość wyborów, decyzji, rozstrzygnięć — nie wykluczając także tych drastycznie patologicznych, zwyrodniałych — w koncepcji skrajnego determinizmu, w której wszystko ma przyczynę, tworząc jedyny, konsekwentny stan świata realnego — to obraz człowieczego losu przyjmuje zgoła inną postać. Oto bowiem skomplikowany spłot zewnętrznych uwarunkowań konstruowałby całą strukturę przyczynowości, w której człowiek pozbawiony wolnej woli staje się narzędziem uznającym wszystkie swe czyny za wyznaczone przez określone warunki zewnętrzne. Determinizm zakłada radykalną tezę, zgodnie z którą analizowane zjawisko, fakt, wydarzenie należy rozpatrywać w kontekście szerokiego zespołu warunków określających związki przyczynowo-skutkowe występujące w świecie zjawisk fizycznych oraz psychicznych, a także społecznych. Tak szeroki kontekst uwarunkowań prowadzi do odmiennego traktowania istoty ludzkiej jako osoby wyposażonej w wolną wolę, ponieważ świadomość istnienia niezależnych od niej sił mających ogromny wpływ na jej los, wybory, decyzje zmienia radykalnie umiejscowienie człowieka w świecie. Koncepcje determinizmu w starożytności głosili Parmenides z Elei, atomiści, stoicy, epikurejczycy, a w czasach nowożytnych Kartezjusz, Hobbes, Spinoza, Leibniz, Kalwin, przedstawiciele pozytywizmu, marksizmu, psychoanalizy.

Parmenides poznanie zmysłowe uznawał za wysoce niewiarygodne, ponieważ nie zgadzało się ono z rozumowaniem dotyczącym sa-

mej istoty bytu jako fenomenu, który jest wieczny, nie ma początku ani końca, jest ponadto nieruchomy i niezmienny. Natura bytu nie ulega zmianie, zmienność rzeczy bowiem jest pozorna — byt tutaj jest całkowicie ograniczony i zakończony we wszystkich kierunkach (jego granice są zatem kształtu kuli). Wedle koncepcji Parmenidejsa świat to splecione ze sobą kręgi, a w samym środku jest **natura**, która wszystkim rządzi. Parmenidejski model świata (kosmosu) to nie system obracających się sfer wokół Ziemi, ale system różnych poziomów i wymiarów tychże sfer, w którym natura wszechświata jako centrum oddziałuje poprzez obracające się kręgi. Kręgi te tworzą **jedność — byt**, w której nie istnieje podział na duszę i ciało. Tutaj jest to złączenie duszy z ciałem. Warto w tym kontekście wskazać na całkowicie odmienną koncepcję wobec nowożytnego, radykalnego determinizmu, która funkcjonowała w czasach średniowiecza, zawartą w pismach św. Augustyna, określającą skrajny dualizm ciała i duszy. Istnienie duszy oraz ciała przyjmuje formułę dwóch odrębnych, niezależnych bytów. Rozróżnienie więc ciała i materii jako substancji fizycznych w odniesieniu do substancji duchowej, która była kojarzona z doświadczeniem wewnętrznym, związanym z myśleniem, cierpieniem, radością, przeżyciem, wyznaczało całkowicie odmienną koncepcję człowieka. Mistyczne średniowiecze, nie dowierając materii, pięknu zewnętrznemu, znajdowało schronienie w kontemplacji pisma lub w delektowaniu się wewnętrzną harmonią duszy będącej w stanie łaski.

Umberto Eco przedstawiając makabryczny obraz umartwiających swe ciało męczenników, pisze: „Ciała męczenników, przerażające, kiedy patrzymy na nie po okropieństwach tortur, jaśniejają przecież blaskiem wewnętrznego piękna. W konsekwencji opozycja między pięknem zewnętrznym a wewnętrznym jest motywem powracającym w całej epoce”¹⁰. Owo umartwianie ciała, ascetyczny tryb życia, doskonalenie się w cnocie poprzez surowy model życia, wyrzeczenie się ziemskich przyjemności, świadomość marności świata, mistyczny styl pobożności, starający się wnikać w tajemnicę wiary poprzez osobiste doświadczenie, to podstawowe cechy człowieka czasów średniowiecza. *Media aetas* (wieki średnie), kiedy dominującym prądem filozoficznym był teocentryzm, który zakładał, iż to Bóg jest

centrum i przyczyną oraz celem istnienia, umiejscawiały człowieka w świecie jako istotę marną, niegodną, targaną żądzami. Wizja zaświatów zdecydowanie wpływała na ludzkie postępowanie. Wszystko, co związane było z doczesnością, powabem materii, cielesnością, odwracało od Boga, skazywało tym samym na wieczne męki. Jedynie życie pobożne, umartwianie ciała, całkowite zawierzenie Bogu miało gwarantować szczęście i życie wieczne. Nieustanna bliskość śmierci, świadomość marności świata, błahość wszystkich ludzkich starań i dążeń, dojmująca przemijalność, nieuchronność końca wszystkiego wyznaczały podstawowe sensy ludzkiego istnienia w owym czasie.

Umberto Eco pisze: „wobec przemijalnego piękna jedyną gwarancją trwałości jest piękno wewnętrzne, które nigdy nie umiera. I właśnie uciekając się do niego, średniowiecze próbuje ocalić wartości estetyczne przed śmiercią”¹¹. Warto tu wskazać, iż św. Tomasz z Akwinu w swej teorii metafizycznej piękno zaliczał do podstawowych, powszechnych cech bytu zwanych transcendentiami, w których umiarkowanie jako stonowana i właściwa proporcja staje się wyznacznikiem jego podstawowych walorów.

Trudno obecnie w czasach ogromnego natłoku sprzecznych koncepcji, w których preferowany jest przede wszystkim konsumpcyjny standard życia, wyraźnie nakierowany na „tu i teraz”, szukać owego dawnego modelu, stonowanego, pełnego **właściwej proporcji**, przepełnionego poszukiwaniem piękna wewnętrznego. Współczesność to wyraźnie zaznaczający się czas, w którym radykalnie przekroczone zostały owe zalecane stonowane proporcje, a dawne wskazania umiaru, porządku, wstrzemięźliwości, poczucia harmonii, wewnętrznego rygoru i dyscypliny zostały zastąpione bezgranicznym rozpasaniem wybujałego narcyzmu, pędem za dobrami materialnymi, hedonistycznym stylem życia. Dzisiejsza formuła marketingowa związana z ukształtowaniem nowej mentalności, w której ludzkie pragnienia powinny górować nad potrzebami, skutkowałą powstaniem niewyobrażalnej maszyny reklamowej, kreującej kolejne, nowe potrzeby i aspiracje. Towarzyszący temu ciągle brak satysfakcji bieżącym stanem posiadania napędzał produkcję masową dóbr materialnych, dzięki którym człowiek rzekomo stawał się lepszy, wyjątkowy, szczęśliwy, seksowny, ciągle młody

i zdrowy. Ogłupiająca struktura handlowej manipulacji spowodowała, iż wszyscy zostali niejako owładnięci szaleństwem często całkowicie zbytecznych zakupów. Tymczasem obecny nadmiar postaw konsumpcyjnych wpływa bardzo negatywnie na środowisko, a nieograniczona eksploatacja zasobów naturalnych prowadzi do postępującej katastrofy ekologicznej, czyniąc niewyobrażalne spustoszenie w otaczającym nas ekosystemie.

Warto w tym miejscu wskazać, iż problem niewyobrażalnego nadmiaru, dotyczącego także nieskończonej ilości przedmiotów — od tych prozaicznych, codziennych, po wysublimowane artefakty związane z twórczą działalnością człowieka — od wieków stanowił istotny motyw ludzkiego funkcjonowania w świecie, w którym przecież nieustanne doświadczenie **nieskończoności** stanowiło znaczący punkt odniesienia. Umberto Eco tak oto pisze o niezwykłej ludzkiej chęci gromadzenia, kolekcjonowania, komasowania, zbieractwa, zapewniania przestrzeni zarówno naturalnych, jak i architektonicznych ogromną ilością najprzeróżniejszych przedmiotów, sięgającej odległych wieków po współczesność:

W jaki jednak sposób winniśmy postrzegać muzeum samo w sobie albo jakąkolwiek kolekcję. Poza bardzo rzadkimi przypadkami zasobów, które obejmują wszystkie przedmioty danego typu (na przykład wszystkie, ale naprawdę wszystkie dzieła danego artysty), zbiór taki jest zawsze otwarty i może być wciąż wzbogacony o jakiś nowy element. Jest tak, zwłaszcza gdy u podstaw kolekcji leży smak gromadzenia i komasowania *ad infinitum*, jak to bywało u rzymskich patrycjuszów i średniowiecznych władców czy bywa we współczesnych galeriach i muzeach. [...] Przybysz z kosmosu, jeśliby nie znał naszego pojęcia dzieła sztuki, zapytałby, dlaczego w Luwrze zebrano razem drobiazgi codziennego życia, takie jak wazy, talerze lub solniczki, przedstawienia bóstw, takich jak Wenus z Milo, pejzaże, portrety zwykłych osób, grobowe resztki włącznie z mumiami, przedstawienia monstrualnych stworzeń, przedmioty kultu, obrazy istot ludzkich skazanych na śmierć, sprawozdania z bitew, akty o charakterze erotycznym, nawet znaleziska architektoniczne¹².

Umberto Eco w tej książce przytacza niezmiernie interesujący komentarz Paula Valéry'ego, dotyczący samej formuły muzeum:

[...] myślę, że ani Egipt, ani Chiny, ani Grecja, które były mądre i wyrafinowane, nie znały systemu przeciwstawiania sobie dzieł, które niszczą się wzajem [...], ale nasze dziedzictwo jest przytłaczające. Człowieka współczesnego osłabił ogrom jego środków technicznych i zubożył nadmiar jego bogactwa. Mechanizm darów i legatów, a także rosnąca ilość obiektów, przyczyniają się nieustannie do nadmiernego, a więc bezużytecznego gromadzenia kapitału¹³.

Tak więc ludzka zachłanność w sposób wyjątkowo dojmujący osacza, krępuje, zniewala. Pamiętajmy także, iż zdecydowana większość prywatnych kolekcji pochodzi z grabieży, z wojennych łupów, przeróżnych manipulacji.

Umberto Eco dodaje, iż zwycięstwo Pompejusza przyniosło modę na perły i klejnoty, podobnie zwycięstwo Scypiona — modę na srebra zdobione, szaty z Attali i sofy biesiadne zdobione brązem, podobnie też zwycięstwo Lucjusza Mumiusza zaszczerpiło modę na wazy korynckie i obrazy. Warto tutaj wskazać, iż jeśli na początku, z powodów głównie religijnych, zbiera się sprzęty pogrzebowe (jak choćby sprzęty i skarby pogrzebane z faraonami), kolekcja bardzo szybko staje się zbiorem znaków, nośników określonego świadectwa, które odsyła nas do czegoś innego, do tajemnej przeszłości, do świata niewidzialnego. O ile jednak o charakterze kolekcji rzymskich patrycjuszów wiemy tak naprawdę bardzo niewiele, to mamy liczne świadectwo średniowiecznego gustu zbierackiego. Wiele z dawnych kolekcji zostało bezpowrotnie rozproszonych, jak choćby przesławny zbiór księcia de Berry albo kolekcja opactwa Saint-Denis, gdzie w XI wieku opatem był zasłużony Suger, wyrafinowany kolekcjoner, pasjonat kamieni szlachetnych, pereł, wyrobów z kości słoniowej, złotych świeczników, ozdobnych nastaw ołtarzowych. Opat Suger ze zbieractwa cennych przedmiotów uczynił swoisty rodzaj religii, formułując poruszającą teorię filozoficzno-mistyczną. Jego miłość do bogactwa, nadmiaru, przepychu w znacznej mierze przyczyniła się do wzrostu znaczenia i bogactwa opactwa Saint-Denis pod Paryżem, a wzniesio-

ny tam budynek bazyliki stanowi jeden z pierwszych przykładów nowego stylu w architekturze — gotyku.

Budowano w tamtym czasie strzeliste katedry z dużymi, ostrołukowymi oknami zdobionymi witrażami, które wykonane były z ogromnej ilości kawałków kolorowego szkła i w sposób zadziwiający harmonizowały z wielką przestrzenią sakralnych budowli. Swoiste zagęszczenie, wielka ilość wielobarwnych szkiełek przedstawiających opowieści biblijne i dzieje świętych zapoznawały niepiśmiennych wiernych z całym symbolicznym kosmosem człowieka zanurzonego w wierze chrześcijańskiej. Formuła witrażu to sztuka operowania kolorem oraz światłem, która powoduje, iż okna pod względem strukturalnym, ale także estetycznym, nie są wyciętymi w ścianie otworami, przez które ma padać światło, lecz stanowią element architektoniczny niezwykle wymownie **przeniknięty światłem**. Gotycki wertykalizm, jak również wypełniony mistycznym światłem witraż, odwracają niejako siły ciężenia, poczucie materii — tutaj bowiem wszystko staje się odmaterializowane, zgodnie z istotą poglądów średniowiecza, w których siła światła w sposób szczególny definiuje materię jako byt wypełniony pierwiastkiem duchowym. W gotyckiej katedrze ściany przestają wyraźnie odcinać się od siebie — tutaj szklana świetlistość zlewa się ze sobą, konstruując sferę zadziwiającą, mistyczną. Oto istota architektury zostaje **podporządkowana** niewymierności światła, negując wszystko to, co związane jest z kategorią wymierności — a więc kształtem, ilością, proporcją, wielkością, odczuciem nadmiaru, wszystko bowiem staje się **jednością mistycznego, duchowego światła**. Katedra gotycka oglądana z zewnątrz stanowi rozczłonkowany, wieloelementowy byt architektoniczny, w którym powierzchnie muru wypełnione były niezliczoną ilością dekoratywnych motywów, a wewnątrz zamienia się w tajemną, wielobarwną przestrzeń. Można więc rzec, iż katedra gotycka to swoista emanacja przemiany nadmiaru w tajemne misterium światła, w którym zasady grawitacji, ciężenia, ciężaru, zostają przemienione w swe radykalne zaprzeczenie.

Warto w tym kontekście przywołać poglądy Plotyna (203—269), twórcy ostatniego wielkiego systemu filozoficznego, wyraźnie odwołującego się do filozofii wielkiego Platona. Zasada skonstruowania systemu monistycznego, którego celem było wykazanie jedności

bytu, w którym zasada nieustannego rozwoju, przemiany, związana z naturą światła, a więc istotą promieniowania, staje się przyczyną emanacji nowych bytów. Byt pierwotny, mający zdolność emanacji, Plotyn nazywał **absolutem**, z którego emanują byty coraz mniej doskonałe. Kolejne postacie bytu Plotyn nazywał hipostazami, w których duch — dusza — materia tworzą swoistą hierarchię zależności i powiązań. Na szczycie hierarchii Plotyn sytuował tzw. jednię (absolut), źródło wszelkiej rzeczywistości, cechującą się absolutną **prostotą**, brakiem jakichkolwiek ograniczeń. Związek jedni z istotą światła jest wyraźny, zasada emanacji bytu powiązana tu bowiem została z procesem promieniowania, czego efektem jest obfitość życia — rozlewanie w nieograniczonej doskonałości. Kres owego zstępowania z jedni stanowi materia, traktowana jak absolutny brak, nieposiadający żadnej pozytywnej wartości.

Warto w tym kontekście wskazać na charakterystyczne powinowactwo samej istoty katedry gotyckiej z zasadą filozofii Plotyna jako swoiste zanegowanie odczucia materialności bryły architektonicznej budowli, która wypełniona mistycznym światłem witraży podkreśla ową przemianę materii w swoisty byt duchowy, misterium światła. Świat metafizyczny, mimo iż stanowi najniższy szczebel w porządku jedności, staje się widocznym odbiciem wyższej rzeczywistości, która prowadzi umysł człowieka ku kontemplacji źródła wszystkiego, w istocie niepoznawalnego, niedającego się określić, nazwać. Odczucie czegoś, co zdecydowanie przekracza świat doczesny, dany naszym zmysłom, stanowi tutaj absolutny priorytet, fundament konstrukcji gotyckiej katedry.

Pamiętajmy, iż obecna fragmentaryzacja świata, postępujący kryzys duchowości, brak możliwości oglądu **całości** rzeczywistości, gdzie wszystko sprowadza się do rozwiązań praktycznych, codziennych, a tzw. racjonalność zawiera przede wszystkim element naukowo-techniczny, nie wyklucza jednak naszej tęsknoty za czymś, co jest stałe, niezmiennie, absolutne, w czym moglibyśmy się bezpiecznie zadomowić. Pytania o absolut, o nieskończoność, o sens i rolę człowieka w świecie, co jakiś czas wracają z ogromnym impetem, odsuwając niejako współczesne „oddalenie się” od świata, życie w świecie pozorów, namiastek, wskazując na konieczność ogarnięcia pełni życia, jego wielowymiarowości, wieloaspektowości.

Konieczność trwałego zakotwiczenia w rzeczywistości, umiejętność pogłębionego kształtowania świadomości, wykluczająca zamkniętą hermetyczność świata, która ogranicza ludzką egzystencję do tzw. świata pozorów, „świata na niby”, staje się obecnie znaczącym wyzwaniem i choć dawne wskazania prowadzące umysł człowieka do kontemplacji owego źródła wszystkiego, które w istocie jest niepoznawalne, zostały całkowicie zdominowane przez rzeczywistość racjonalno-wymierną, to tęsknota za czymś, co zdecydowanie przekracza ową dojmującą teraźniejszość i doczesność, nadal odgrywa w życiu ludzkim znaczącą rolę. Obecna tendencja życia bez podstawowych wartości, zasad, norm, w której wszystko sprowadza się do rozwiązań praktycznych, stanowi wyraźne zagrożenie, banalizując, trywializując ludzką egzystencję, zdecydowanie ograniczając jej wielowymiarowy charakter.

W tym ujęciu katedra gotycka może stanowić określony wzór, znak odniesień do rzeczywistości, która w swej istocie stanowi jedno wielkie przekroczenie doczesności. W konstrukcji gotyckiej katedry zawiera się radykalne zaprzeczenie materii, wszystko wiąże się z odczuciem dematerializacji, a świetlista przestrzeń potężnego wnętrza budowli wypełniona mistycznym światłem odwraca nasze przyzwyczajenia i schematyczne rozpoznania, umożliwiając wejście w przestrzeń duchową, metafizyczną. Szczególny proces dematerializacji powoduje, iż kategoria wymierności (ogrom budowli, wielka przestrzenność, nagromadzenie detali architektonicznych, sprzętów, przedmiotów) nagle przestaje mieć istotne znaczenie, kierując naszą uwagę na szczególną projekcję światła, która z impetem zagarnia wszystko, unieważniając odczucie materii. Tutaj siła mistycznego światła jest porażająca.

Zbigniew Herbert w książce *Mistrz z Delft* tak oto opisuje malarstwo Vermeera van Delft: „Był malarzem ciszy i światła. Światło zostało w jego obrazach. Reszta jest milczeniem”¹⁴. To właśnie w porażającej sile światła zawarty jest szczególny rodzaj tajemnicy i nie-dopowiedzenia — tutaj nie trzeba słów, wyrafinowanych sformułowań, milczenie światła staje się bowiem niezwykle wymowne.

14 Z. Herbert, *Mistrz z Delft*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 61.

Moje malarstwo z ponad 40 lat to intensywne poszukiwania kreacyjne w bardzo wymowny sposób odnoszące się do owej zasady dematerializacji ekwiwalentów plastycznych, przekształcające powierzchnię malarską w wibrującą, pulsującą światłem przestrzeń. Wymiar duchowy, odczucie nieskończoności stają się celem nadrzędnym, któremu podporządkowane są wszystkie decyzje i wybory kreacyjne.

Owa paradoksalna odwrotność zakłada, iż silnie eksponowany element materii, koloru, jego konkretności i swoistej wymierności uzyskuje inny sens — kolor całkowicie podporządkowany działaniu intensywnego światła zamienia się w pulsujący, migotliwy, niczym z gotyckiego witrażu znak szczególnych treści duchowych. Poruszenie wewnętrzne, stan wyjątkowego doznania uzyskuje tutaj status owego milczenia światła, o którym tak wymownie pisał Zbigniew Herbert, opisując obrazy Vermeera van Delft. O malarstwie można bowiem mówić na różne sposoby, analizując z matematyczną dokładnością pojemność związków formalno-stylistycznych czy też zwracając szczególną uwagę na bogactwo ilustracyjne, wymieniając przedstawione przedmioty, obiekty, postacie itd. Zarówno jeden, jak i drugi opis staje się zaledwie namiastką sensów zawartych na płaszczyźnie malarskiego płótna. Malarstwo to szczególne medium, w istocie pozawerbalne, w którym wszystko niejako dzieje się poza słowem. Trafnie ujął to Herbert, wskazując na przypisane płaszczyźnie malarskiego płótna dojmującego odczucia milczenia, ciszy, zatrzymania, tajemnicy. Zbigniew Herbert, opisując obraz Vermeera van Delft z jego wczesnego okresu twórczości, pisze:

Młody malarz był wówczas pod wpływem szkoły utrechckiej, czerpiącej inspirację z twórczości Caravaggia, co głównie manifestowało się w używaniu (i nadużywaniu) efektów światłocienia, barokowych zasad kompozycji i ostentacyjnej bujnej kolorystyki. Obraz bardzo różny od późniejszych, dojrzałych dzieł mistrza, malowanych szeroko, z rozmachem i epicką werwą. Czerń tak rzadko używana w malarstwie Vermeera kontrastuje z pełnymi, nasyconymi kolorami żółci, czerwieni, skąpych bieli i zieleni. Jeśli można w tym obrazie odkryć pewne cechy debiutanckie, to chyba w układzie kompozycyjnym, w zbytnim zaufaniu do wypracowanych już podziałów przestrzennych i kolorystycznych — ciemna, zgaszona prawa strona obrazu,

światłości barwna strona lewa, horyzontalna unia stołu dzieląca obraz na dwie części, wreszcie trzy postacie dramatu ujęte w formę trójkąta¹⁵.

W tej krótkiej charakterystyce obrazu Vermeera van Delft Herbert koncentruje się na ogólnym planie kompozycyjnym, wskazując na zależności podstawowych kierunków, podziałów występujących na płaszczyźnie malarskiej, gdzie relacja części lewej obrazu do prawej pełni podstawową funkcję. Ten skrótowy opis jest zaledwie namiastką, skąpym zasugerowaniem bogactwa treści oraz znaczeń w malarstwie wielkiego malarza, literackie ujęcia mogą bowiem jedynie markować, delikatnie przybliżać owe bogactwo malarskiego kunsztu mistrza, koncentrując się zaledwie na ogólnych, bardzo fragmentarycznych charakterystykach. Obraz malarski to w istocie świat pozawerbalny, rzeczywistość nienadająca się do pełnego, wielowymiarowego ujęcia — jakiegokolwiek bowiem próby słownych interpretacji zawsze będą zawierać ów szczególny walor **nie-pełni**, niemożności ujęcia całościowego.

Warto tu podkreślić szczególny aspekt znaczącego doświadczenia kreacyjnego w malarstwie. Motyw przetworzeń, przekształceń zakładający element conceptualny, wskazujący na określony wysiłek myślowy, intelektualny, pełni tu niezwykle znaczącą funkcję. Każde przekształcenie, swoista interpretacja wymusza niejako na twórcy uświadomienie sobie powodów owej transformacji. W malarstwie mistrza z Delft ten powód jest aż nadto oczywisty — zagarniające całą rzeczywistość malarskiego płótna **aktywne światło** przeobraża postrzeganą obiektywność w sugestywną, niedającą się łatwo określić tajemną rzeczywistość. Przetworzenie znaków malarskich za pomocą **formatwórczej siły światła** zamienia malowany świat w tajemny spektakl milczenia, ciszy, sugestywnych niedopowiedzeń, niedookreśleń. To dlatego tak trudno mówić o malarstwie, że przetworzenie jako szczególny znak doświadczenia malarskiego zmienia radykalnie nasze potoczne, schematyczne rozumienie człowieczego umiejscowienia w świecie, wskazując na zawartą w nim nieoczywistość, tajemnicę.

Ten charakterystyczny rys malarstwa z wielką mocą wybrzmiewa w twórczości starych mistrzów (renesans, barok), kiedy doznanie przestrzeni metafizycznej stanowiło podstawowy walor oglądu świata, tak przecież innego od obecnego, gdzie rozpad metafizyki zagarnia w całości doświadczaną rzeczywistość. O ile dawne, pogłębione badanie ostatecznych przyczyn rzeczy, nieustanne zgłębianie i poznawanie istotnych właściwości bytu, ogółu relacji występujących w rzeczywistości stanowiły przyczynek do wielu znaczących refleksji, to obecna powierzchowność, zadziwiająca fragmentaryczność i niefrasobliwość nurtu postmodernistycznego całkowicie wyklucza ów tajemny walor świata.

Obecna przestrzeń mentalna, jak również kreacyjna to wypełniony po brzegi worek, do którego bez jakichkolwiek ograniczeń wrzuca się, bez jednoznacznej wykładni, idee całkowicie sprzeczne, przypadkowe teorie i przekonania etyczne, estetyczne, światopoglądowe konstruując wysoce niespójny obraz świata, w którym autonomiczne sfery nauki, moralności i sztuki odrzuciły scalającą dotychczasową funkcję religii i metafizyki. W tym prozaicznym, techniczno-technologicznym świecie nie ma już miejsca na ową niegdyśszą tajemnicę doświadczanej rzeczywistości, bo racjonalne standardy życia społecznego, w którym powszechny jest paradygmat konsumpcji, radykalnie określając praktyczny i użytkowy wymiar świata, całkowicie wyrugowały dawne metafizyczne zaplecze.

Obecny praktyczny wymiar świata odsłania jeszcze jedno prozaiczne oblicze — oto codzienność, pospolite krzątaństwo wokół spraw banalnych, powtarzających się nieustannie, zajmuje naszą uwagę rzeczami pozornie błahymi i „w ten sposób porozumiewa się tajemnie z mrocznymi stronami naszej duszy, które nieraz musieliśmy w sobie odkrywać”¹⁶. Jolanta Brach-Czaina w książce *Szczeliny istnienia* pisze:

Jednak nie chcę myśleć o bycie w ogólności; pozostawiam takie rozważanie filozofom, w których nie ma miłości do egzystencjalnego konkretnego, jaki nas otacza, z którym, jak sądzę, mamy prawo się utożsamiać. Nie chcę też mówić o bycie w całości, ponieważ nie spoty-

kamy go w takiej postaci, tylko wcielony w konkretny egzystencjalny: fakty, zjawiska, zdarzenia¹⁷.

Gdybym z tej perspektywy chciał podać charakterystykę istotnych założeń mojego malarstwa, natychmiast musiałbym wskazać na znaczący fakt: moje malarstwo to, używając określenia Jolanty Brach-Czajny, intymne **szczeliny istnienia**, nieodnoszące się jednak do owej dojmującej prozy życia, tego zagarniającego naszą aktywność krzątactwa wokół konkretnego egzystencjalnego, lecz poszukiwanie takiej przestrzeni, w której możliwe jest pojawienie się tajemnego, dematerializującego wszystko mistycznego światła. Tutaj „szczelina istnienia” to możliwość pojawienia się w naszej zabieganej, chaotycznej, niestabilnej rzeczywistości wejścia w takie obszary, gdzie ów egzystencjalny konkretny zostaje zdecydowanie **przekroczony**. **Przetworzenie materii** w przestrzeń świetlistą, mistyczną, wibrującą aktywnością światła stanowi w istocie **nadrzędny cel** mojego wieloletniego doświadczenia artystycznego. Ja nie poszukuję konkretnego egzystencjalnego — jak chce Jolanta Brach-Czajna — ale odwrotnie: zamieniam ów konkretny w zdematerializowany znak malarski, symbol czegoś, co tak naprawdę dzisiejsza rzeczywistość skutecznie wyeliminowała z egzystencjalnej sfery życia.

Kropka i nieskończoność

Związek rzeczywistości artystycznej z czasem danym artyście, wskazującym na jego egzystencjalne uwikłanie w przypisany mu czas, staje się w każdym znaczącym doświadczeniu kreacyjnym sprawą priorytetową. Przykładem niech tutaj będzie poszukiwanie formuły artystycznej wypowiedzi przez Albrechta Dürera, który zмагаł się z kształtem i treściami sztuki starożytnej, odpowiednio je adaptując do wymogów narracji chrześcijańskiej swojej epoki. Jak pisze o artyście Jan Białostocki:

Czy to, że starożytność, która pierwotnie stanowiła źródło „formuł patetycznych”, służących do przedstawiania ekspresyjnego ruchu, a później — skomplikowanej tematyki, teraz była przedmiotem zainteresowania jedynie jako magazyn wzorów doskonałego piękna? Ale ta zmiana nastąpiła przed drugą podróżą do Włoch, wówczas gdy Dürer przekształcił doskonałe formy Apollina i Wenus w piękne wyobrażenie Adama i Ewy. Jedyną chyba rozsądną odpowiedzią, jaka się nasuwa, jest ta: Dürer interesował się antycznymi formami i tematami tak długo tylko, jak długo czuł, że ich jeszcze nie opanował i sobie nie przyswoił. Gdy wreszcie zapanował nad treściami i artystycznym kształtem sztuki starożytnej, zwrócił się do historii chrześcijańskiej, do której przywiązywał tak wielką wagę¹.

Krótki fragment tekstu z książki Białostockiego doskonale pokazuje ową zależność poszukiwań artystycznych w przestrzeni kodów kulturowych traktowanych jak swoiste zaplecze dla wypowiedzi

1 J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 145.

kreacyjnej, odnoszącej się do danej epoki, w której zanurzony jest artysta. Ten typ uwikłań egzystencjalnych twórcy oraz znaków czasu przypisanych artyście staje się główną osią skomplikowanej problematyki planu kreacyjnego, bez konstrukcji którego twórczość artystyczna traci sens. Wszystko bowiem, co bezpośrednio dotyczy bogactwa przeżyć, doznań, ogromu zastanowień i pogłębionej refleksji, winno być osadzone w tzw. przestrzeni kulturowej danego czasu. Konieczny związek ducha danej epoki z charakterem wypowiedzi twórczej staje się zawsze sprawą nadrzędną, podstawową. Dürer uwikłany w historię chrześcijaństwa swego czasu nieustannie poszukiwał odpowiedniego zaplecza kulturowego, umożliwiającego artykulację artystyczną złożonej problematyki duchowości przełomu XV i XVI wieku. To właśnie poprzez nawiązanie do form idealnych starożytności Dürer mógł swobodnie realizować swe artystyczne wizje, pełne zadumy nad bogactwem treści i znaczeń chrześcijaństwa. Owa narzucająca się bezpośrednio i oczywistość zawarta w pracach Dürera — jak choćby w obrazie *Madonna z czyżykiem* z roku 1506 — stanowiła egzemplifikację funkcjonowania wielowiekowej tradycji w sztuce europejskiej, sięgającej odległych czasów starożytnych. Zainteresowanie artysty żywą osobą, światem jej wewnętrznych poruszeń, swoistej egzaltacji religijnej, doskonale przedstawia obraz *Święto wszystkich świętych*, na którym tzw. klasyczne rozwiązanie problemów kreacyjnych, wykorzystujące ekspozycje wielu atrybutów religijnych, daje wyobrażenie, iż jest to przedstawienie duchowości chrześcijańskiej tamtego czasu.

W sztuce dawnej element narracyjny, owa konieczność opowiadania poprzez obraz, stanowił walor nadrzędny kreacji artystycznej — a poszukiwanie odpowiednich (czyli czytelnych) ekwiwalentów plastycznych związanych z artykulacją określonych treści i znaczeń traktowane było jako **wyzwanie podstawowe**. Czytelne, klasyczne formy sięgają odległych czasów starożytnych, gdy zasada harmonii odnoszącej się do wielości kształtów, wielkości form stanowiła istotny punkt odniesień oraz wyznaczała przestrzeń ogromnego bogactwa inspiracji, autentycznego zachwyty i podziwu. Starożytni Grecy rozumieli piękno znacznie szerzej — kategoria ta obejmowała nie tylko rzeczy piękne, piękne kształty, barwy, dźwięki, ale także piękne myśli, piękne obyczaje, piękne charaktery, piękne prawa itd. W wieku V p.n.e. sofściści zawężili to pierwotne pojęcie *kalón*, okreś-

lając, iż to, co piękne, to wszystko, co dotyczy przyjemnych odczuć i wrażeń dla wzroku i słuchu. Z kolei stoicy wyraźnie wskazywali, iż piękne jest to, co ma **właściwą proporcję i ponętną barwę**, a takie pojęcia, jak **symetria**, czyli **współmierność**, odnoszono przede wszystkim do piękna widzialnego, podczas gdy **harmonia**, czyli **zestrojem**, określano piękno słyszalne. Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć* pisze: „Ludzie zaś odrodzenia, patrzący oczami plastyków, skłonni byli zawęzić pojęcie piękna do jednego zmysłu, mianowicie do wzroku: Ficino sądził, że piękno bardziej odnosi się do wzroku niż do słuchu, a ludzie wieków późniejszych przyswoili sobie wszystkie warianty pojęcia piękna, używali ich na przemian i jak komu wygodnie”². Ta krótka charakterystyka przemian kryteriów piękna, czytelności, komunikatywności dzieła sztuki w minionych wiekach wskazuje na jeden istotny fakt — dawne rygorystyczne poszukiwanie związku pomiędzy artykulacją treści i znaczeń a charakterem ekwiwalentów plastycznych z czasem zaczęło przyjmować formę niefrasobliwej dowolności, zdecydowanie negującą wskazania sztuki dawnej.

Najbardziej zastanawiające obecnie jest to, iż współczesny niewyobrażalny nadmiar tzw. wypowiedzi artystycznej, pełen skrajnego subiektywizmu i dowolności, nie odpowiada na podstawowe pytania, które stawia przed nami teraźniejszość. Obecna rzeczywistość bowiem nieustannie nas zaskakuje, wytrąca ze schematu przyzwyczajeń, rutynowych zachowań, deklaracji, sformułowań, stawiając przed nami nowe wyzwania, nowe problemy, z którymi tak trudno nam sobie poradzić.

W czasach renesansu tym radykalnym sformułowaniem całego bogactwa zaplecza formalnego obrazu malarskiego była rygorystycznie przestrzegana zasada perspektywy geometrycznej, która konstruowała niezwykle czytelny i komunikatywny obraz świata. Ogrom kształtów, form, wielkości, proporcji, relacji przestrzennych, stosunków mas i ciężarów wpisany był niejako w ową matematyczną konstrukcję linii zbiegających się w jednym **punkcie** wyznaczonym na płaszczyźnie obrazu. Ów **punkt-centrum** stawał się swoistym znakiem wszechogarniającej **syntezy, połączenia, związków** wszystkie-

go, co z taką precyzją i rygorem pojawiało się na obrazie. Chciałoby się więc powiedzieć, iż artysta wysyłał w przestrzeń społeczną niezwykle czytelny, komunikatywny przekaz artystyczny — to tutaj owa nadrzędna, uniwersalna idea perspektywy geometrycznej, tak mocno eksponująca **punkt zbiegu** wszystkich wykreślonych na płaszczyźnie linii, stawiała się niejako zasadą powszechnie obowiązującą, bez której nie mógł się obejść żaden znaczący przekaz artystyczny.

Obecna dowolność wypowiedzi tyleż zniechęca, co czyni całą tzw. przestrzeń dzisiejszego doświadczenia kreacyjnego wyjątkowo niespójną, bardzo trudno w niej odnaleźć znaczące zaplecze kodów kulturowych. Tutaj wszystko jest możliwe i zarazem wszystko przestaje być ważne. Dowolna niefrasobliwość zdominowała całkowicie teraźniejszą przestrzeń twórczą, która już od dawna przestała odpowiadać na istotne pytania współczesności. W chaosie mentalnym trudno jest się poruszać — trudno odnaleźć sformułowanie artystyczne, które miałoby ambicję artykulacji istotnych problemów czasu obecnego. Każdy bowiem tzw. przekaz artystyczny pojawiający się w przestrzeni kreacyjnej „skojarzony” jest niejako z odczuciem przynębiającej **nie-pełni**, w której dojmująca nieumiejętność odpowiada na znaczące pytania teraźniejszości stając się cechą zniechęcającą. Rozproszenie, fragmentaryczność, cząstkowość całkowicie zagarnęły ową niefrasobliwą dowolność i nadmiar tzw. wypowiedzi twórczej. Pamiętajmy, iż żyjemy tak naprawdę w roztrzaskanych, rozbitych **fragmentach-częściach** owej wielowymiarowej rzeczywistości.

W tym kontekście odczucie pożądanej „całości”, która przecież jest tak wyraźna w ujęciu metafizycznym, staje się dla nas obszarem, którego nie sposób w pełni doświadczyć oraz zrozumieć. Takie pojęcia, jak absolut, wzniosłość, uniwersum, za którymi nadal tęsknimy, a które określają egzystencjalną przestrzeń, **pełnię** człowieczego zadomowienia, już dawno przestały mieć dla nas podstawowe znaczenie, choć pytania o absolut, o nieskończoność, o to wszystko, co tak wyraźnie przekracza nasze ludzkie ograniczenie, nadal stanowią zestaw pytań fundamentalnych, to nasza banalna prozaiczność, obywatelska codzienność całkowicie zdominowały całą dzisiejszą przestrzeń mentalną, kreacyjną, eliminując tęsknotę za całościowym porządkiem rzeczy. Czy w tak roztrzaskanym świecie jest jeszcze miejsce dla porządnego, całościowego, spójnego oglądu świata? Czy rezygnacja z umysłu ludzkiego, dramatyczne wycofanie się wobec

niemożliwości poznania ogromu prawd, rygorów, zasad przypisanych danej nam rzeczywistości nie stanowi zarazem głównej przyczyny powszechnej idei tolerancji oraz poczucia wolności? Tam bowiem, gdzie nie funkcjonują określone normy i zasady, wszystko jest dopuszczalne, a zarazem wszystko traci sens i znaczenie.

Akceptowalna różnorodność postaw, sądów, deklaracji staje się **znakiem** współczesności, przynosząc jednocześnie odczucie pustki i niemożności „skonsumowania” takiego bezgranicznego nadmiaru. Człowiek czasu obecnego nieustannie doświadcza przygnębiającego rozdarcia pomiędzy tym, kim jest, jaka jest jego odczuwana, przeżywana tożsamość, a tym wszystkim, do czego zmusza go wszechobecny, zmanipulowany, konsumpcyjny model życia. Nieustanne doświadczenie stanów **niespełnienia** czyni obecnie jednostkę ludzką wyjątkowo tragiczną, pełną lęków, frustracji, niepewności, niezadowolonia, braku szczęścia. Zawieszenie pomiędzy oczekiwaną aprobatą, afirmacją a ujawnianymi coraz częściej buntem, niezgodą wyzwala ogrom negatywnych doznań i emocji.

Zagubienie człowieka w dzisiejszym świecie przybiera postać uczestnictwa niejako „na niby” — aktywności pełne pozorów i nieautentyzmu wyrugowały całkowicie odczucia pożądanej prawdy i powagi. Tutaj wszystko jest efektem niekończącego się spektaklu powierzchowności, permanentnej gry ze światem, w którym trudno zadomowić się w pełni i na stałe, gdzie wolność rozumiana jest jako wolność totalna, dopuszczająca przerażające zło.

Obecna rozmontowana rzeczywistość nasycona upokarzającym kłamstwem, pełna niespotykanej kumulacji zła, pogoni za bogactwem powoduje, iż żyjemy w zalewie odpychającej głupoty, nic nieznaczących słów, pustych gestów. Poszukiwanie mądrego słowa zdolnego przybliżyć widzowi nie tylko zawilgości procedur technologicznych obrazu malarskiego, ale przede wszystkim uchwycić klimat, aurę towarzyszącą procesowi twórczemu, zawsze wymaga dużego kunsztu literackiego, dygresyjnego sposobu przedstawiania złożoności treści i znaczeń wytworu artystycznego. Poszukiwanie znaczącej wypowiedzi kreacyjnej staje się nie lada wyzwaniem.

Dobrym przykładem niech tutaj będzie krótki fragment książki Zbigniewa Herberta pt. *Martwa natura z wędzidłem*, w którym autor z ogromnym wyczuciem zastanawia się nad związkiem charakteru

miejsca, gdzie powstaje malarskie dzieło, i szeregiem istotnych ekwiwalentów malarskich zawartych w obrazie. Herbert pisze:

Czym jest światło Holandii, tak jasne dla mnie w obrazach, a nieobecne w bezpośrednim otoczeniu? Pewnego dnia postanowiłem poświęcić cały dzień studiom meteorologicznym. Ranek był pogodny, ale słońce znajdowało się w mętnej zawieszynie, podobnej do mlecznej żarówki, stąd ani śladu lazzurro. Następnie pojawiły się obłoki i szybko minęły. Dokładnie o trzynastej trzydzieści nastąpiło nagłe ochłodzenie, a za pół godziny runął nawalny deszcz, gruboziarnisty, siny. Uderzał z furją o ziemię i zdawało się, że wraca do góry, aby spaść z większą zajadłością. [...] Tuż przed dwudziestą wszystko się zmieniło — rozpoczął się oszałamiający festiwal pary wodnej, trudne do opisanie metamorfozy, formy, kolory, bo nawet słońce wieczoru przysłało frywolne różowości, operetkowe złoto [...]³.

Ten barwny opis holenderskiego dnia, nieustannych zmian pogodowych, metamorfoz aury przechodzącej od świetlistej barwności nieba do zdumiewających zasłon zbudowanych z ciężkich, metalicznych chmur, pary, deszczu jednoznacznie wskazuje na określony dynamizm, potencjalną nieoczywistość i tajemnicę malarstwa mistrzów holenderskich, mimo iż nie pada tutaj ani jedno słowo wskazujące na opis tego kraju. To właśnie niezwykle sugestywne wskazanie na warunki, w jakich przyszło pracować malarzom Holandii, a zarazem jednoznaczne odwołanie się do wyobraźni czytelnika, staje się niejako opisem „nie wprost” charakteru malarstwa holenderskiego. Wytrawny smakosz klimatów zawartych w obrazach XVII-wiecznej Holandii, jakim był Herbert, poprzez wskazanie na istotny walor warunków pracy twórczej, podpowiada potencjalnemu widzowi, iż tutaj wszystko ma swoje realne umocowanie w danej twórcy rzeczywistości. Ten związek jest tutaj precyzyjnie określony, mimo iż Herbert pisze o tym niejako „przy okazji”, zbytnio nie wysilając się na szczegółowe analizy i wyjaśnienia. Mówienie bowiem czy też pisanie o malarstwie to zajęcie wyjątkowo trudne — wszystko można zbanalizować czy wręcz wyekspono-

wać treści i znaczenia nieistotne, całkowicie zaciemniając intencje, wybory twórcy.

Komentowanie moich wysiłków twórczych, poczynając od tych najwcześniejszych, sięgających lat 80., aż po realizację z roku 2022, łączy jedna bardzo charakterystyczna cecha: bardzo mocne eksponowanie abstrakcyjnych środków artystycznych służących artykulacji różnych sensów i treści nigdy nie było w moim malarstwie związane z chęcią wpisania tego doświadczenia w przestrzeń malarstwa abstrakcyjnego. Ogromna rozpiętość artykulacji różnorodnych doświadczeń egzystencjalnych, stanowiących w istocie bazę — fundament moich poszukiwań kreatywnych, w ciągu ponad 40 lat pracy twórczej powodowała, iż obrazy te stanowiły dla mnie **zapis wielości doznań, poruszeń, emocji**, które uruchamiały cały złożony proces twórczy w minionym czasie.

Konsekwencją owych artystycznych notacji było niejako skonstruowanie rzeczywistości artystycznej pełnej **konkretnych rozpoznań, śladów, znaków** doświadczanego przeze mnie czasu. Na tle takiego postępowania twórczego malarstwo nie stanowiło dla mnie wyabstrahowanego z danego mi czasu doświadczenia kreatywnego, ale stało się próbą opisanego za pomocą abstrakcyjnych ekwiwalentów bardzo konkretnych treści i znaczeń, z którymi się w pełni utożsamiałem. Wspólną cechą poszczególnych cykli malarskich powstających od początku lat 80. była osobista reakcja na nieprzyjazną i agresywną rzeczywistość, poczynawszy od traumatycznego stanu wojennego, po ostatnie doświadczenia pandemii koronawirusa i wojny za naszą wschodnią granicą. Motyw niezgody, buntu, osobistego sprzeciwu wobec tego wszystkiego, co tak dramatycznie określa czas, w którym przyszło mi żyć, dotyczył zarówno prac malarskich związanych z cyklem *Kosmogonie*, jak i *Axis mundi* czy *Kosmiczny ogród*.

Poszukiwanie niejako rzeczywistości alternatywnej, pełnej możliwości duchowego zadomowienia, emanującej tak oczekiwanym spokojem, harmonią, wyciszeniem, znalazło wyraz przede wszystkim w cyklu *Księga słońca*, dla którego główną inspiracją było tajemne misterium światła przenikające przez witraże gotyckich katedr Chartres i Paryża. Z kolei cykl *Głowy* stanowił dla mnie próbę zmierzenia się z charakterystyką głowy ludzkiej jako ekwiwalentu malarskiego, mogącego przedstawić w sposób bardzo syntetyczny, kim i czym jest człowiek przełomu XX i XXI wieku. Owa tragiczna istota ludzka pełna sprzeczności, poddana nieustannie ogromowi manipulacji,

zewewnętrznych nacisków i presji, przybrała w tych dziełach malarskich formę architektonicznej bryły, całkowicie pozbawionej możliwości uzewnętrzniania człowieczych odczuć, emocji. Zdehumanizowany ludzki gnom, bez oczu, uszu, nosa, nic niewidzący, niezdolny do przeżycia czegokolwiek, stał się dla mnie zapisem najbardziej dramatycznym i sugestywnym. Tutaj właśnie związek środków artystycznych wyraźnie nawiązujących do artykulacji o rodowodzie abstrakcyjnym doskonale korespondował z zamierzeniem określenia istotnych sensów odnoszących się do osoby ludzkiej XX i XXI wieku. Zależności struktur abstrakcyjnych, traktowanych jako główna cecha języka malarskiego w moich obrazach bardzo precyzyjnie wyrażały cały arsenał ewokowanych treści i znaczeń. Paradoksalna zależność konkretnych sensów, idei, zamierzeń od charakteru abstrakcyjnego języka malarskiego uważam za istotną cechę moich wypowiedzi malarskich.

Rezygnacja z ilustracyjnych notacji twórczych powodowała, iż odpowiednio **przetworzone** i **przekształcone** formy abstrakcyjne występujące w różnorodnych relacjach umożliwiały artykulację bardzo osobistych, a zarazem bardzo konkretnych treści. Znakiem podstawowym, wokół którego budowana była cała złożona orkiestracja elementów abstrakcyjnych — linii, kłistości, łuku, spiralnych wielokrotności, rytmów i powtórzeń — był silnie eksponowany **mikroelement**, czyli **punkt**, **kropka**. To właśnie ów najbardziej syntetyczny znak śladu, dotknięcia kolorem płaszczyzny malarskiej, jakim jest punkt-kropka, dawał ogromne możliwości zapisu różnorodnych form, kształtów, wielkości, mas itd., które odpowiednio różnicowane zamieniały się w kosmiczne galaktyki, bliżej nieokreślone formy biologiczne, struktury architektoniczne. Kropka-punkt wypełniająca płaszczyzny moich obrazów stanowiła zarazem ewokację nieskończoności. Przywołany obraz gwiazdzistego nieba najlepiej oddaje sensy i zamierzenia twórcze w kreowanych przeze mnie wizjach kosmologicznych. Tak oto najmniejsza drobina — **punkt** — stawał się pretekstem do artykulacji skomplikowanych przetworzeń i przekształceń, czego efektem było silne nawiązanie do odczucia bezmiar i nieskończoności rzeczywistości, w której żyjemy. Sugerowany nieustanny związek mikrostruktur z nieogarnioną, nieskończoną makrostrukturą świata stanowił dla mnie w istocie podstawowe rozpoznanie charakteru danej nam rzeczywistości.

Świat, który nie daje nadziei

Malarstwo jako bardzo autorski, subiektywny zapis otaczającej rzeczywistości może przybrać różnorakie formy. Artykulację malarską może charakteryzować niefrasobliwa dowolność, swoboda, przypadkowość, pełna luźnych, niepogłębionych asocjacji, skojarzeń, relacji, które często mogą balansować na granicy chaosu, bez tak przecież koniecznej formuły dyscypliny, rygoru. Tam, gdzie nie pojawiają się zdecydowanie określone zasady konstrukcji wypowiedzi artystycznej, gdzie wszystko przybiera postać niefrasobliwej gry, zabawy z widzem, często ujawnia się niemożność spotkania, pożądanego skomunikowania się z odbiorcą. Brak bowiem określonej precyzji, nieumiejętność osadzenia swojej propozycji artystycznej w przestrzeni dyscypliny formalnej często skutkuje brakiem zainteresowania odbiorcy tego typu sformułowaniami artystycznymi, w których przewaga chaosu mentalnego, rażąca dowolność wykluczają powagę i traktowanie odbiorcy na serio. Większość dzisiejszych tzw. wypowiedzi artystycznych zdecydowanie nie odpowiada na wyzwania i problemy zmiennej, płynnej rzeczywistości, na wielość zagadnień z nią związanych.

Wolność w sztuce najczęściej utożsamiana jest z możliwością nieskrępowanej ekspresji, gdy dominacja swobodnej wypowiedzi związana jest z poczuciem niezależności od innych ludzi. Uznanie prawa do autonomicznej, pełnej dowolności i swobody kreacji artystycznej, w której niezależność od określonych sformułowań intelektualnych czy estetycznych minionego czasu, ściśle powiązane z warunkiem powstania dzieła oryginalnego, prawdziwie twórczego, stało się obecnie zjawiskiem niemal powszechnym. Pamiętajmy jednak, iż jednostka ludzka zawsze bardzo mocno uzależniona jest od określonej sieci powiązań symbolicznych, emocjonalnych czy ekonomicznych

funkcjonujących w przestrzeni społecznej. Lekceważenie, pomijanie czy też całkowite negowanie tego bogatego w znaczenia arsenału odniesień i związków może skutkować brakiem możliwości skomunikowania się ze światem, w którym działa twórca. Rozpoznanie cech rzeczywistości zarówno tej danej nam bezpośrednio, jak i odległej, charakterystycznej dla czasu minionego, pełnego wybitnych sformułowań artystycznych, intelektualnych starych mistrzów, wyznacza podstawowy warunek zaistnienia znaczącego dzieła kreatywnego.

W tym kontekście należy pamiętać, iż wolność artystyczna w obecnym skomercjalizowanym, pełnym skomplikowanych zależności świecie wydaje się iluzoryczna. Wolność w sztuce rozumiana jako niezależność od jakichkolwiek rygorów, zasad, norm najczęściej skutkuje beznamiętnym brakiem zainteresowania tym, co tzw. artyści mają do powiedzenia. Obojętność odbiorcy, brak autentycznego skomunikowania się ze sferą społeczną stają się we współczesnej przestrzeni kreatywnej coraz częstsze, unieważniają całkowicie sens podejmowanego wysiłku twórczego. Rzeczywistość artystyczna bowiem to rzeczywistość **uporządkowana**, która zawiera istotny przekaz, a której istotą jest możliwość bezpośredniej komunikacji z potencjalnym odbiorcą.

Dzisiejszy zdehumanizowany, w pełni deterministyczny, rygorystycznie określony świat, w którym interes zbiorowy ma przewagę nad interesem prywatnym, indywidualnym, w którym technologia zawładnęła całkowicie przestrzenią ludzką, staje się coraz częściej miejscem z ogromem lęków, stanów zagrożenia, odczucia pustki, beznadziei. Dojmujący **impuls aktualności**, wypełniony mnogością traumatycznych nastrojów, odczuć, emocji zdecydowanie określa teraźniejszą przestrzeń kreatywną, w której konfrontacja z nieprzyjazną rzeczywistością wyzwała zdecydowanie charakterystyczny imperatyw twórczy, odnoszący się w znacznej mierze do owych traumatycznych odczuć i przeżyć. W tym kontekście poczucie wolności zarówno prywatnej, osobniczej, jak i twórczej, artystycznej rodzi ogromne zaburzenia osobowości, zanik więzi społecznych, w której lęk przed samotnością, ale także przed innymi ludźmi, przed bliskością innych staje się wyjątkowo dojmujący.

Pojawia się obecnie zagadnienie — czy jednostka ludzka może istnieć bez wsparcia zbiorowości, czy obecny czas indywidualizmu i tzw. wolności jest wyłącznie iluzją, w której uwikłanie w społeczną

hierarchię władzy, zarówno tej realnej, jak i symbolicznej, konstruuje wyjątkowo odpychając rzeczywistość manipulacji i pozorów, gry? Wszystkie te elementy są ze sobą ściśle powiązane, radykalnie determinując społeczny odbiór dzieła sztuki, negując tak naprawdę owo odczucie wolności, niezależności w przestrzeni artystycznej.

Rzeczywistość artystyczna to przede wszystkim **stan świadomości** autora, jego umiejętność rozpoznania znaczących cech otaczającego świata, ale także intensywność przeżycia, doznania, pogłębionej refleksji na temat wszystkiego, co silnie określa postawę twórczą, jej podstawowe ekwiwalenty kreacyjne. Współczesne problemy, jak choćby ekonomiczne źródła konfliktów zbrojnych, uchodźstwo, postawy rasistowskie, nacjonalistyczne w pełni oddają piekło historii, które wcale nie ma końca, które trwa, odradzając się nieustannie.

Józef Wittlin w książce *Orfeusz w piekle XX wieku* pisze:

Pozostaje też kwestia otwartą, gdzie więcej szukać barbarzyństwa: w wiekach, których pamięć konserwują freski Giotto, pieśni Jacopone da Todi, śpiew gregoriański czy w epoce malarstwa kubistycznego, powieści Wallace'a i jazzu? Gdzie nagromadziło się więcej łagodności: w epoce walk religijnych, herezji i trubadurów czy w epoce ataków gazowych, walk klasowych i Majakowskiego? Przepraszam za to, że posłużę się zużyтым, sentymentalnym pojęciem, jak „serce”. Otóż wieki średnie były przede wszystkim opanowane kulturą wielkich serc, a ich okrucieństwo służyło fantastom do gnębienia fanatyków. Dzisiejsze okrucieństwo cywilizatorów służy cynikom do gnębienia fanatyków lub głupców. I dziś wreszcie stwierdzi każdy podróżnik lub komiwojażer, że im dalej od centrów zelektryfikowanej, zac zadzonej benzyną cywilizacji, tym więcej dobroci ludzkiej⁴.

Ta krótka, lapidarna charakterystyka czasu, w którym przyszło żyć Józefowi Wittlinowi, bardzo wyraźnie pokazuje, co takiego stało się z człowiekiem w ciągu wieków. Autor stwierdza, że tak przecież pożądany rozwój cywilizacyjny, całe to technologiczne zaplecze, które w pełni zawładnęło życiem ludzkim, nie stało się przyczyną swoistego uszlachetniania, owego wzrostu elementu „serca”

4 J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*, t. 1, Instytut Literatury, Kraków 2021, s. 136.

w postępowaniu społeczeństw. Wręcz przeciwnie — tam bowiem, gdzie możemy dostrzec ogromny wzrost tzw. postępu cywilizacyjnego, z całym potężnym wyposażeniem w nowe zdobycze techniki, tam paradoksalnie ów przywoływany przez Wittlina czynnik szlachetnej dobroci ustępuje miejsca postępującej zaborczości, agresji, pędowi do bogactwa, fałszywie rozumianej wolności. Cóż więc takiego stało się z człowiekiem, z jego wrażliwością, przestrzenią człowieczych odczuć, emocji, doznań? Gdzie zatraciła się tak konieczna w naszych czasach pogłębiona refleksja nad sensem ludzkiego życia, jego celu, wartości? Gdzie zostały zagubione szlachetne dążenia, aspiracje, wymagania, powody działania?

Józef Wittlin przytacza też poruszającą anegdotę:

Istnieje w Asyżu starożytny zwyczaj, że bracia mniejsi w każdą sobotę wysyłają jednego spośród siebie na kwestę dla instytutu, który zresztą utrzymuje się z okazałych ofiar bogatych ludzi oraz z zasiłków rządowych. Pewnej soboty kwestujący na ulicy brat spotyka starego żebraka. Ten wzywa go do siebie charakterystycznym na południu gestem ręki. Brat zbliża się do żebraka, który daje mu dwa sody, na ślepych, i prosi, żeby w każdą sobotę o nim pamiętano. I powiada — zawsze mnie spotkać tu można o tej godzinie, na tym samym miejscu. Gdyby mnie tutaj którejś soboty nie było, to znaczy, że umarłem. Ojciec Principe usłyszawszy o tej historii z żebrakiem, zrazu nie chciał wierzyć, potem jednak opowiedział ją swoim wychowankom i dodał: gdy ten żebrak umrze, pójdziecie wszyscy odprowadzić go do grobu. Przez długi czas żebrak co sobotę dawał swoje dwa sody dla ślepych dzieci, aż pewnego dnia umarł. Pochowano go jednak tak, że ani ojciec Principe, ani ślepi nie wiedzieli kiedy. Prawdopodobnie trupa jego obmyły łzy św. Franciszka, który na krótki czas przed śmiercią, przez piętnaście dni był ślepy. I wtedy właśnie ułożył pieśń ku czci słońca i wszystkiego stworzenia⁵.

Ten porażający w swej wymowie fragment mógłby stać się komentarzem, po którym jedynie cisza i milczenie mogłyby oddać głębokie sensory tego wszystkiego, co w tak traumatyczny sposób przeżywamy obecnie.

Dla kontrastu można w tym miejscu przytoczyć obrazy z „czarnego” malarstwa Goi, potworkowate postacie z obrazów Hieronima Boscha, zdeformowane w tragicznym bólu twarze z malarstwa Francisca Bacona czy też okrutne sceny z *Okropności wojny* hiszpańskiego mistrza. Świat bowiem, w jakim żyjemy, nieustannie nas zaskakuje, dostarczając scen pełnych wzniosłości, szlachetności, przejmującej dobroci, a następnie pogrąża nas w otchłań bezgranicznej ohydy, odpychającej brzydoty i okrucieństwa. Ten świat nigdy nie jawi się jako rzeczywistość jednowymiarowa, mająca jedno oblicze. Tutaj wszystko jest możliwe, wszystko może przybrać zdeformowaną, karykaturalną postać z krzywego zwierciadła. Przejmujące w swej wymowie sceny pełne otwartości „serca”, dobroci, uwznioślającej szlachetności nieustannie konfrontowane są z przykładami patologicznych, bestialskich zachowań, w których człowiek przeobraził się w obrzydliwe, pełne agresji monstrum. Wojna za naszą wschodnią granicą ujawniła te najbardziej drastyczne, nieludzkie cechy, stwarzając zagrożenie w skali globalnej. Chciałoby się rzec: ten czas nie daje jakiegokolwiek nadziei, nieustannie dostarczając najbardziej zwyrodniałych, patologicznych obrazów.

Twórczość artystyczna podejmująca próbę konfrontacji z tak tragicznymi i bolesnymi wydarzeniami, jak ludobójstwo, niewyobrażalne cierpienie tysięcy niewinnych ludzi, w istocie staje przed ogromnym wyzwaniem. Ludzka wrażliwość, możliwość bezinteresownej empatii, zaangażowania się w ludzkie krzywdy i cierpienia, w czasach ostatnich dwóch światowych wojen poddana została niespotykanej dotąd próbie. Świadomość nie tak odległej, koszarnej historii gułagów, obozów koncentracyjnych tak naprawdę niczego w zdecydowany sposób nie zmieniła. Owe potwory historii coraz częściej ujawniają swe bezgraniczne okrucieństwo, odpychając patologię. Dawne pytania o to, kim w istocie jest człowiek, jakie są źródła odradzającego się ciągle zła, powracają z ogromnym impetem, wytrącając nas z codziennych schematów.

Józef Wittlin pisze o absurdzie rzeczywistości, komentując jednocześnie twórczość Gogola, który jak nikt dotąd potrafił skoncentrować wszystko zło, jakie było mu dane poznać, i ująć je w jedną karykaturalną całość, aby potem wystawić ją na śmiech, który obnaża jej potworkowate cechy. Wittlin pisze:

Jesteśmy w samym królestwie absurdu. Na razie jest to absurd niewinny, gdyż operuje postaciami z czwartego wymiaru. Taki absurd łatwo można przepędzić egzorcyzmami i spokojnie zasnąć. Absurdalność świata, gdzie w pierwszej chwili nie wiadomo, czy diabeł jest prokuratorem gubernialnym, mrozi wprawdzie krew i wywołuje gęsia skórę, ale rychło tę krew rozgrzewa jowialny śmiech [...] ⁶.

Chciałoby się w tym miejscu dodać, iż o ile w czasach Gogola ową absurdalną karykaturę rzeczywistości można było skomentować jowialnym śmiechem, to absurdalny tragizm czasu obecnego nie wywołuje bynajmniej wesołości. Tutaj bowiem pożądana jest **powaga**, wykluczająca niefrasobliwe ekscesy i przypadkowe działania. Obecny świat przybrał skrajnie nieprzyjazną, pełną agresji postać, od której nie ma ucieczki — ten świat nie pozostawia złudzeń, nie daje żadnej nadziei.

W kontekście wielu złożonych problemów wyjątkowo zasadne staje się pytanie, czym obecnie jest twórczość, jakie cechy ma myślenie twórcze wobec tak traumatycznych przeżyć, doznań, emocji. Poruszanie się w tak złożonej przestrzeni społecznej, politycznej, gospodarczej wymaga szczególnego zasobu różnorodnych kompetencji, określonego potencjału intelektualnego, wiedzy, umiejętności wnikliwej analizy wszystkiego, co tak dramatycznie ujawnia swe okrutne oblicze, ale także szczególnego **stanu psychicznego**, w którym współczucie, empatia, wrażliwość na ludzką krzywdę i nieszczęście odgrywają ogromną rolę. Tutaj jedynie **otwartość**, unikanie faworyzowania jednego punktu widzenia, przyglądanie się owym wydarzeniom z różnych stron może skutkować znaczącym, ważnym sformułowaniem artystycznym. To zaiste niezwykle trudna sytuacja, którą łatwo zbanalizować czy też wejść na drogę schematycznych, mało przekonujących rozwiązań.

Powstałe w ostatnim czasie obrazy z cyklu *Kosmiczny ogród* stanowią dla mnie swoistą antytezę wszystkiego co dzieje się za wschodnią granicą. Tutaj konieczny jest ów szczególny **stan psychiczny**, wykluczający przestrzeń agresji, buntu, siłowej konfrontacji z bolesną rzeczywistością. Przykładem może być malowany w marcu 2022 roku obraz pt. *Modlitwa o pokój*, który w istocie stanowił

ewokację tak koniecznej obecnie próby wejścia w **przestrzeń duchową**, przekraczającą odium zła, agresji, lęku, dojmującej traumy. Obraz ten jako część nowego cyklu *Kosmiczny ogród* w swym ideowym założeniu nie miał jakichkolwiek ambicji ilustracyjnego komentowania okrutnych wydarzeń w Ukrainie. Istotnym celem było osadzenie twórczego myślenia w tak teraz lekceważonej, całkowicie zanegowanej przestrzeni duchowej. Poruszanie się w owych niedostępnych dziś obszarach przeżycia duchowego stanowi dla mnie możliwość wejścia w **odmienną, alternatywną**, bardziej przyjazną rzeczywistość ciszy, spokoju, wytchnienia. Plan kreacyjny dotyczył tu przede wszystkim osobistej, autorskiej interpretacji motywu ogrodu, w której przedstawienie wielokrotności form i motywów kwiatowych sugerowało ogromną, „kosmiczną” przestrzeń planet-kwiatów, całkowicie wykluczającą jakąkolwiek próbę ujawniania zła tego świata. Ten „kosmiczny ogród” zatytułowany *Modlitwa o pokój* poprzez swoistą wielokrotność, rytmiczność powtarzających się kwiatowych ujęć ujawniał możliwość zaistnienia rzeczywistości alternatywnej, stanowiącej całkowite zaprzeczenie tego, co w tak brutalny sposób nas obecnie atakuje, osacza, zniewala.

W maju 2022 roku w przestrzeniach Galerii Teatru Korez w Katowicach gościła zorganizowana przeze mnie wystawa indywidualna malarstwa, która w zamierzeniu obejmowała zarówno obrazy z lat 80. (*Kosmogonie*), powstające w traumatycznych czasach stanu wojennego, jak i te najnowsze: *Axis mundi* oraz *Kosmiczny ogród*. Konfrontacja prac zarówno tych najstarszych, jak i tych powstałych w ostatnim czasie, ujawniała istotny dla mnie problem kreacyjny. Wykluczenie schematycznego postępowania, otwarcie się na nowe wyzwania, nowe problemy przypisane dynamicznej, zmiennej rzeczywistości stają się w moim kreacyjnym postępowaniu zagadnieniami priorytetowymi, zakładającymi świeżość obserwacji, wyobraźni, inwencji twórczej. Twórczość bowiem rozumiem jako przede wszystkim zdolność wytwarzania wielości **wytworów umysłowych**, które mogą być traktowane jak swoiste **znaki czasu** dane każdemu twórcy.

W tym kontekście warto wskazać na związek wielkiego toposu w życiu, jakim jest **motyw podróży z elementem kreacji — działalność artystyczna to niejako podróż** przez nowe doświadczenia, nowe wyzwania, nowe doznania i emocje, w czasie której możliwy jest szczególnie rodzaj kształtowania osobowości, pracy nad sobą,

swoim osobniczym rozwojem. Sztuka to działanie w autentycznym poruszeniu emocjonalnym i intelektualnym, zakładającym szczerość i prawdę tego postępowania. Obecnie owa tak pożądana **prawda autora** w świecie pełnym manipulacji, zakłamania, dowolności, relatywizmów, duchowego bankructwa wybrzmiewa jako wyzwanie podstawowe, umożliwiające autentyczne spotkanie z odbiorcą.

Drogi rozejścia się sztuk plastycznych oraz literatury będącej inspiracją, wszelkich narracji w ogóle, wszelkich odniesień, które nie są czysto wizualne, są szczególnie charakterystyczne dla końca wieku XIX i trwają praktycznie do chwili obecnej. Koniec wieku XIX, kiedy wyraźnie zaznacza się tendencja autonomizacji dzieła plastycznego, operującego szczególną konstrukcją ekwiwalentów malarskich na płaszczyźnie płótna, wyraźnie eksponując element czysto praktyczny — różnorodnych relacji koloru, światła, materii, zależności przestrzennych — zdecydowanie odsuwa tzw. anegdotę, opowiadanie na plan dalszy.

James Whistler (1834—1903), amerykański artysta aktywny głównie na terenie Anglii, pisał: „[...] sztuka to nie gadanina, jej funkcją jest przemawiać do artystycznego oka czy ucha, a nie mieszać się do emocji nie mających z nią żadnego związku, takich jak poświęcenie, miłość, patriotyzm i tym podobne. Sztuka jest autonomiczna i dlatego nazywam swe prace »układami« i »harmoniami«”⁷. Ogromną rolę w owym procesie autonomizacji malarstwa odegrała twórczość Paula Cezanne’a, którego obrazy sięgając po tematy najprostsze, jak martwe natury, konstruowane za pomocą układów draperii, butelek, owoców, dzbanków, wskazywały jednoznacznie, iż tutaj treści malarskie, artystyczne wyraźnie dominują nad jakąkolwiek pretensją do anegdoty, opowiadania.

Malarstwo czasu obecnego eksponujące swoisty hermetyzm przekazu artystycznego zajęło pozycję marginalną wobec tak agresywnych środków przekazu, jak film, telewizja, sfera rzeczywistości wirtualnej, gry komputerowe, w których symbioza słowa i obrazu odgrywa fundamentalną rolę.

Moja postawa twórcza wobec dramatycznych wydarzeń za naszą wschodnią granicą raczej skoncentrowana jest na różnorodnych próbach konstrukcji rzeczywistości, która paradoksalnie, nie komentuje

jąc wprost tych wojennych zjawisk, wskazuje na pewien szczególny brak mentalny w przestrzeni społecznej obecnego czasu. Zwyróżnienie ludzkich zachowań ma źródło w całkowitym bankructwie duchowym współczesności, **odstępstwie od określonych uniwersalnych wartości, rygorów, zasad, norm**, które pomijane i lekceważone stają się przyczyną szczególnie dojmującego barbarzyństwa i nieskrępowanej niczym dowolności. Dlatego obrazy z nowego cyklu malarzkiego *Kosmiczny ogród* nazywam modlitwami, a obraz pt. *Modlitwa o pokój* ma tutaj szczególne znaczenie.

Ślizganie się po powierzchni zjawisk — konkluzje

Jednym z podstawowych walorów działania artystycznego jest określona dyspozycja autora — **umiejętność koncentracji**, niezbywalna cecha każdego autentycznego procesu twórczego, jako zaprzeczenie rozproszenia, niezdolności do pogłębionych refleksji, stanowi w istocie fundament znaczących tzw. wypowiedzi twórczych.

Obecna rzeczywistość w sposób szczególnie dojmujący nie tylko nie pomaga w osiąganiu owych koniecznych stanów zatrzymania, wnikięcia w głąb, ale wręcz uniemożliwia osiągnięcie stanów tak koniecznych w pracy kreatywnej. Wszystko to powoduje, że bardzo ważne staje się podejmowanie zagadnienia, którego główną osią jest pytanie — co to znaczy obecnie być osobą twórczą, kimś, kto w sposób autentyczny podejmuje wyzwanie aktywizujące moc sprawczą sztuki? Wiara bowiem w to, iż znaczące dzieło sztuki może zmieniać świat, czynić naszą rzeczywistość bardziej przyjazną, pozbawioną rozpacz, lęku i poczucia beznadziei, staje się niezwykle znaczące.

W moim doświadczeniu artystycznym artykułowana potrzeba nowoczesności — poszukiwanie nowych form, eliminacja banału i schematów myślenia zawsze kojarzona była ze szczególnym spojrzeniem wstecz — wsłuchiowaniem się w głos wielkich mistrzów czasu minionego. Różnego rodzaju konkluzje wynikające z doświadczeń sztuki najnowszej, czasu modernizmu (Kandinsky, Mondrian, Malewicz), ale także wnikliwa analiza osiągnięć twórczych takich twórców, jak Rembrandt, Goya, Vermeer van Delft i wielu innych stanowiły dla mnie przyczynek do refleksji i różnorodnych decyzji twórczych. Tendencja do syntezy tradycji i nowoczesności zawsze była w moim doświadczeniu artystycznym powiązana z funkcją, szczególnie **rolą światła jako podstawowego elementu formotwórczego**. Związek światła i koloru, ale także możliwość emanacji tak istotnego

w moim procesie twórczym problemu **dematerializacji**, wnikanie w przestrzeń, która w sposób zdecydowany przekracza wszystko to, co kojarzone jest z powierzchownym oglądem rzeczywistości, stanowiła zawsze dla mnie szczególny rodzaj wyzwania kreacyjnego. Wnikanie w głąb, w tajemnicę tego świata, we wszystko to, co istotne, a co zawsze jest ukryte, niedostępne powierzchownemu oglądowi, powodowało, iż tworzenie różnych, uzupełniających się cykli malarskich, jak choćby *Kosmogonie*, *Księga słońca*, *Głowy*, *Wirtualne ikony*, *Axis mundi* czy *Kosmiczny ogród*, stawało się poszukiwaniem owej wielowymiarowości, niejednoznaczności świata, w którym żyjemy. W takim ujęciu rozumiem malarstwo przede wszystkim jako **badanie możliwości kreacyjnych**, w którym za kwestie fundamentalne autorskiego procesu twórczego uważam takie aspekty działania twórczego, jak **wyobrażnia**, **inwencja**, **problem osobowości** jako zagadnienie niepodległego świata wyzwolonego z wszelkich przymusów, różnorakich form nacisku czy też wreszcie próba wniknięcia w przestrzeń osobistą, duchową. Zagadnienie duchowości nabiera tu podstawowego znaczenia — otwiera ono tak konieczny obecnie element uniwersalizacji. Różne kultury zawierają ową jednoczącą wszystkich oś — **wspólny duchowy pierwiastek** umożliwiający spotkanie i komunikację ponad podziałami, niwelując różnorakie bariery, przepaście, konflikty.

W kontekście dojmującej apokaliptyczności czasu obecnego to właśnie problem wyjścia naprzeciw drugiemu człowiekowi, akceptacja w pełni jego różnorodności, odmienności jawi się jako wyzwanie pełne znaczeń. Tak więc parafrazując, można stwierdzić, iż autentyczne działanie twórcze to nie poddawanie się doraźności, koniunkturze, modzie, lecz poszukiwanie takiego wymiaru, który zdecydowanie poszerza naszą percepcję, ogląd rzeczywistości, burzy schematy i stereotypy. Mówiąc inaczej: twórczość (w tym twórczość malarska) to umiejętność **stawiania** sobie **istotnych pytań** i próba **poszukiwania odpowiedzi na nie**.

Kryzys mentalny naszych czasów, swoisty chaos poznawczy, pośród którego łatwo zbanalizować znaczące problemy czy zagadnienia — bo i tak wszystko zostanie zaakceptowane w owej nieskończonej magmie pluralizmów i dowolności — powoduje ogromną trudność z formułowaniem istotnych treści i znaczeń. W dzisiejszej rozmytej rzeczywistości, gdy wszystko traci tak pożądaną ostrość,

wyrazistość, dopuszczalne są różnorakie, często całkowicie sprzeczne postawy i decyzje twórcze, konstruując mozaikowy, rozmyty obraz świata. Ogromnie istotne w tym kontekście wydaje się zagadnienie formułowane wokół pytania — jak współczesność obchodzi się z dziedzictwem umysłowym przeszłości?

Tutaj problem poznania własnych korzeni intelektualnych staje się przyczynkiem do wielu wyjątkowo traumatycznych wniosków i refleksji. Współczesna rzeczywistość, całkowicie zawłaszczona przez rozwój wyrafinowanych technologicznych mechanizmów, wobec których jesteśmy całkowicie bezradni, zdaje się zdecydowanie pomijać i lekceważyć osiągnięcia artystyczne, umysłowe, rozstrzygnięcia intelektualne dawnych epok. Powszechnie **akceptowalna niewiedza** na temat ogromnego dziedzictwa europejskiego, zachodnich korzeni intelektualnych powoduje, iż wszystko staje się niejako **rozmyte**, a zniszczone autorytety i hierarchie, znaczące punkty odniesień wydobywają jedynie na powierzchnię zjawisk ogrom ambiwalencji i dowolności.

Apokaliptyczność obecnego czasu — pandemii koronawirusa, a przede wszystkim trwającej za naszą wschodnią granicą bestialskiej wojny, w której zwyrodnienie i niewyobrażalne odczłowieczenie postaw i zachowań jednoznacznie wskazuje, iż dzisiejszy całkowicie zdehumanizowany świat nie daje żadnej nadziei, pogrąża się w otchłani beznadziei i zła. Żyjemy w całkowitym zaprzeczeniu tego, co można określić jako **potrzebę uwznioślenia ducha**. Faworyzowanie krótkowzrocznej doraźności, praktyczności nachalnej koniunktury, eksponującej potrzebę posiadania, bogactwa, gromadzenia dóbr materialnych powoduje jedynie nieustanne odradzanie się różnorakich demonów zła i patologii.

W tym kontekście malarstwo jako **konieczność wniknięcia w duchową przestrzeń człowieka** staje się ogromnym wyzwaniem, negującym tak obecną powszechnie banalną komercjalizację i powszechny koniunkturalizm. Tutaj **wymagania**, jakie stawia sobie dany twórca, wybrzmiewają jako zagadnienie podstawowe — malarstwo bowiem to materializacja zamierzeń twórczych, a obraz malarski to swoiste lustro, w którym możemy zobaczyć samego siebie, rozpoznać, jak doświadczamy danej nam rzeczywistości i jak ją przeżywamy. Traktowanie doświadczenia kreacyjnego jak **szczęśliwego wyzwania**, wymagającego **pogłębionej refleksji, wiedzy**

i doświadczenia, staje się tutaj szczególnie nośne w różnorodnym sensie. Bez owych trzech elementów: **wiedzy, doświadczenia i pogłębionej refleksji** pojawienie się w obecnej przestrzeni sztuki znaczącego wytworu twórczego wydaje się niemożliwe. Przygnębiająca banalizacja, powierzchowność i zniechęcająca dowolność w sztuce powodują, iż powstaje ogromna liczba nic nieznaczących tzw. wytworów pseudoartystycznych, wywołujących jedynie zniecierpliwienie i irytację.

W tym kontekście swoje doświadczenie artystyczne traktuję przede wszystkim jako **rodzaj śladu** — zmaterializowania głęboko wewnętrznego doświadczenia związanego z intensywnym przeżyciem. W takim ujęciu malarstwo staje się swoistym **pejzażem wewnętrznym**, w którym napięcie pomiędzy tzw. **okiem zewnętrznym a okiem wewnętrznym**, eksponującym różnorodne **kody pamięci**, obrazy zapamiętane, głęboko osadzone w sztuce zarówno związanej z racjonalną refleksją, ale także odwołujące się do bogactwa doznań irracjonalnych, podświadomości, snu, jawy itd. Określa podstawowe sensory i znaczenia tak pojmowanego doświadczenia. Tutaj istotne staje się to, aby kreowana wizja artystyczna dawała twórcy **poczucie radości**, aktywizując nieustannie energie twórcze, stymulując bogactwo procesu kreacyjnego, wzmacniając **twórczą pasję, uwznioślając zarazem ograniczającą nas prozę codzienności**.

Współczesność wymusza niejako w autentycznym procesie kreacyjnym zajęcie stanowiska wobec odradzającej się nieustannie otchłani zła i patologii, niewyobrażalnego zaniku ludzkich cech w skomplikowanej przestrzeni społecznej, politycznej, gospodarczej. Nieprzewidywalność pojawiającego się, odradzającego się zła stanowiła dla wielu myślicieli jeden z najistotniejszych powodów do refleksji. Z kręgu filozofów chrześcijańskich warto tutaj przywołać poglądy św. Augustyna na temat zła, który twierdził, iż skoro Bóg stworzył wszystko z nicności, a struktura tego stworzenia obejmuje wszystko — od bytów wyższych po niższe, od aniołów po człowieka, od zwierząt do roślin i materii — to wszystko, **jako że jest, jest w istocie dobre**. Konsekwencją takiego rozumowania jest wniosek, iż zło to nic innego, jak *nihil privatum*, a więc **brak bytu**, co jednoznacznie jest z **brakiem dobra**. Taka perspektywa ontologiczna zakłada redukcję bytu jako jednoznaczną z faktem pojawienia się zła. Człowiek obdarzony wolną wolą może odwrócić się od Stwórcy i skierować się do tego, co zdecydowanie **redukuje byt**, jednocześnie kierując się ku

nicości. Tak więc brak bytu, nicość, otchłan pustki, destrukcja to wedle św. Augustyna perspektywa zrównania realności zła z **moralną wizją świata**. Tutaj brak czegoś — *deficare* — nie jest jeszcze nicością, ale zdecydowanie zmierza w stronę nicości. Według św. Augustyna to wszystko wskazuje jednoznacznie, iż ruch zmierzający do nicości powiązany jest z ludzką psychologią moralną, w której pycha doprowadza człowieka do nieustannego upadku, destrukcji, samozagłady.

Współcześni myśliciele, jak Emmanuel Levinas, Jean Nabert, Hannah Arendt, Paul Ricoeur, Hans Jonas czy Józef Tischner, podkreślali, iż cały XX wiek przepełniony niewyobrażalną eskalacją zła wymaga niejako nowego sposobu myślenia, wielopoziomowych refleksji, zastanawiania się nad nieustannie odradzającą się otchłanią zła. Próba nowego, pogłębionego wniknięcia w **przestrzeń duchową człowieka** staje się tutaj podstawowym wyzwaniem. Przestrzeń duchowa człowieka XX wieku została jednak **bezpowrotnie skaleczona**. Rany, które powstały po wyjątkowo okrutnym XX wieku, pełnym niewyobrażalnych patologii, całkowitego odczłowieczenia — komunizmie, zwyrodniałym faszyzmie, obozach koncentracyjnych, gułagach — **ciągle krwawią**. Co jakiś czas następuje odradzanie się ohydy zła, nieludzkich zachowań, patologicznych dążeń i decyzji.

Patrząc z takiej perspektywy na obecne postawy twórcze, decyzje kreacyjne, które zdecydowanie nie pomagają w formułowaniu znaczących sądów i refleksji na temat rzeczywistości, banalizując tzw. przestrzeń art, można zdecydowanie stwierdzić, iż widoczny dziś **brak zajęcia stanowiska wobec odradzającej się nieustannie otchłani zła** staje się podstawową cechą powszechnej dowolności i trywialności doświadczenia kreacyjnego. Powstające współcześnie tzw. sformułowania twórcze niewiele znaczą, istotne problemy i zagadnienia odnoszące się bezpośrednio do czasu obecnego pozostają bowiem poza zasięgiem kreacyjnym. I nie chodzi tutaj bynajmniej o dzieła reportażowe, publicystyczne, pełne ilustracyjnej jednoznaczności, lecz o umiejętność pogłębionego wniknięcia w tzw. przestrzeń duchową współczesnego człowieka, całkowicie zagubionego w skomplikowanych meandrach wielu różnorodnych uwarunkowań społecznych, politycznych czy gospodarczych. Współczesny bowiem człowiek to istota bezgranicznie pogrążona w niepewności, lęku, frustracji, skoncentrowana na dojmującej codzienności, doraźności,

niemogąca odnaleźć siebie wobec nadchodzących zagrożeń i niebezpieczeństw.

Znacząca twórczość artystyczna zawsze związana jest z umiejętnością formułowania istotnych problemów i zagadnień kreacyjnych odnoszących się wprost do dynamicznie zmieniającej się sytuacji bieżącej. Mówiąc inaczej — umiejętność określania problemów kreacyjnych jest w istocie związana z dostrzeganiem ważnych cech rzeczywistości. Reagowanie na tzw. **głos świata** staje się tutaj warunkiem pojawienia się znaczącego dzieła, a pomijanie czy też lekceważenie tego, co świat do nas mówi, jest jednoznaczne z wejściem w przestrzeń banału, pustki, nic nieznaczących deklaracji i decyzji twórczych. Można więc stwierdzić, iż rozwiązywanie istotnych problemów kreacyjnych jest jednoznaczne z umiejętnością **wyrażania i nazywania znaczących cech rzeczywistości**. Inaczej mówiąc, rozwiązanie problemu twórczego to jednocześnie **wyrażanie** istotnej cechy świata, w którym przyszło nam żyć i działać. Malarstwo w takim ujęciu jest więc formą spotkania z samym sobą oraz ze światem, z rzeczywistością, która nas otacza.

Konkludując, mógłbym stwierdzić, iż moje malarstwo (doświadczenie artystyczne) traktuję jak rodzaj „śladu”, zmaterializowania głęboko wewnętrznego doświadczenia związanego z intensywnym przeżyciem i pogłębioną refleksją. To tutaj właśnie w sposób bardzo konkretny, za pomocą artykulacji malarskiej określone ekwiwalenty plastyczne zostały ujęte w rodzaj **pejzażu wewnętrznego**, którego istotą jest wyrażanie środkami malarskimi całego bogactwa doświadczenia egzystencjalnego, poczynawszy od lat 80. po czas obecny.

Maluję cykle malarskie, ponieważ uważam, iż pojedynczy obraz nie jest zdolny do sformułowań ostatecznych konkluzji kreacyjnych, nie stanowi ostatecznego rozstrzygnięcia podejmowanego zagadnienia czy problemu związanego z próbą проникnięcia w świat, przekroczenia powierzchowności, odwrotu od ślizgania się po powierzchni zjawisk.

W takim ujęciu obraz malarski staje się ekwiwalentem wyjścia naprzeciw autentycznym wyzwaniom tego czasu, negującym pozory, powierzchowność działania twórczego. Warto w tym kontekście zapytać, co w obecnym, pełnym sprzeczności czasie — w którym dojmujące rozbieżności, fragmentaryzacja ujawniająca istnienie wielu wykluczających się postaw, interesów, traumatycznych doświad-

czeń — znaczy stwierdzenie „**zajmuję się malarstwem**”. Wyrażanie bowiem tak wydawałoby się oczywistej deklaracji aktywności artystycznej staje się jednak przyczynkiem do wielu bardzo różnorodnych refleksji. Pamiętajmy, iż działalność wielkich mistrzów czasu minionego, jak choćby Michała Anioła (1475—1564) czy Leonarda da Vinci (1452—1519), związana była z ogromną aktywnością zamożnego mecenatu papieskiego oraz największych dworów ówczesnej Europy — rodów Sforzów, Medyceuszy. Genialne freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej powstały dzięki zleceniom papieża Juliusza II, a dzieła Leonarda da Vinci — dzięki wsparciu finansowym rodu kupców i bankierów Medyceusów (Wawrzyniec Wspaniały) oraz króla Francji Franciszka I, który w 1516 roku zaprosił go na swój dwór. W okresie baroku wybitny malarz i dyplomata Peter Paul Rubens (1577—1640) pracował m.in. na dworze książąt Gonzagów w Mantui. Rubens w 1603 roku z polecenia księcia Mantui opuścił Rzym, w którym przebywał w latach 1601—1602, i udał się do Hiszpanii, po czym mieszkał w Genui, a później w Rzymie do 1608 roku. Po powrocie do ojczyzny objął w 1608 roku w Antwerpii funkcję malarza nadwornego arcyksięcia Alberta i infantki Izabeli. Rubens jako wybitny dyplomata odbywał liczne podróże dyplomatyczne na dwory Holandii, Anglii i Hiszpanii, gdzie jego klientami i zleceńodawcami zostali Maria Medycejska, Ludwik XIII, Karol I Stuart. Ta krótka charakterystyka działalności twórczej wybitnych artystów dawnych epok wskazuje na ogromną przepaść między statusem i rolą, jaką dawniej przypisywano utalentowanym osobom, a charakterem działalności tzw. współczesnych twórców.

Jednym z ostatnich wielkich twórców związanych z dworem królewskim był genialny Francisco Goya (1746—1828), uważany za jednego z najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych artystów przełomu XVIII i XIX wieku. Goya był niezwykle aktywnym i twórczym artystą, jego dorobek obejmuje około 700 malowideł, 280 grafik i blisko tysiąc rysunków, w których czytelna ewolucja stylu od neoklasycznego akademizmu po preromantyzm i preimpresjonizm wyznacza niezwykle charakterystyczny rys twórczości tego wielkiego mistrza. Owa ewolucja stylu zaświadcza również w sposób czytelny o zmianie statusu tego twórcy — od malarza nadwornego króla Hiszpanii Karola IV, do wyzwolonego całkowicie od jakichkolwiek presji zewnętrznych niezależnego artysty, który pod koniec życia maluje serię

czarnych obrazów jako swoistą kulminację artystycznego wyrazu, ujęcie osobistych doznań i przeżyć twórcy początku XIX wieku, czasu wojen napoleońskich w Hiszpanii. Porażające w wymowie tzw. obraz-y z domu głuchego to profetyczna wizja Goi na temat przeobrażeń postaw ludzkich w obliczu barbarzyństwa wojny, która zamienia człowieka w ohydne monstrum, zdolne do porażającego okrucieństwa i zwyrodnienia. Działalność artystyczna Francisca Goi przypada także na czas niezwykle znaczącej aktywności badawczej wybitnego historyka sztuki Johanna Joachima Winckelmanna (1717—1768), którego dzieło *Dzieje sztuki starożytnej* z 1764 roku uważa się za jeden z najważniejszych utworów w dziejach historii sztuki światowej.

Warto w tym miejscu przytoczyć konkluzję Winckelmanna z tego dzieła, w którym autor stwierdza stanowczo, iż **szczytem sztuki jest osiągnięcie piękna**, czego dokonać może tylko artysta, który sam sobie narzuci rygorystycznie przestrzeganą i realizowaną koncepcję dzieła, w którym zarówno **plan artystyczny, założenia ideowe, środki artystyczne tworzą spójną, harmonijną całość**, jako sugestywna emanacja **wyrazu piękna**. Zalecenia stosowania rygorystycznej dyscypliny, ograniczenia, wejścia w przestrzeń przestrzegania określonych zasad i praw, o których pisał Winckelmann, tak dalece odbiegają od charakteru obecnych tzw. wypowiedzi twórczych, w których lansowana i powszechnie preferowana jest dowolność i niczym nieskrępowana wolność artystyczna. Wytwory współczesne wydają się całkowitym zaprzeczeniem wskazań wielkiego Winckelmanna, który podkreślał znaczenie „szlachetnej prostoty” oraz „spokojnej wielkości”.

W tym kontekście status i rola tzw. współczesnego twórcy, podobnie jak znaczenia obecnie powstających tzw. wytworów z przestrzeni art wydają się nie do końca sprecyzowane. Jedynym istotnym kryterium ustalającym znaczenie danego autora jest rynek, gdzie pozycję tzw. twórcy określają ceny dzieł na aukcjach sztuki. Pamiętajmy, iż na pozycję i znaczenie twórczości Jacksona Pollocka ogromny wpływ miała pozycja finansowa Peggy Guggenheim, która jako pierwsza w 1943 roku odkryła wielki artystyczny talent malarza, organizując mu wystawy w Nowym Jorku. Warto tutaj wspomnieć, iż Jackson Pollock (1912—1956), twórca najbardziej radykalnej techniki malarskiej (stosowanie rozpryskiwania i kapania farby na płótno jako wyraz tzw. malarstwa gestu), nigdy nie tracił kontroli nad tym, co robi —

ideowa i formalna jedność aktu twórczego oraz materialnej realizacji tworzą spójną, organiczną, bardzo sugestywną całość. Jackson Pollock uważany jest za artystę, który uwolnił Amerykę od tradycji sztuki europejskiej, wytyczył nowe drogi całej współczesnej plastyki amerykańskiej. Kiedy w 1943 roku Peggy Guggenheim zorganizowała Pollockowi pierwszą autorską wystawę w nowojorskiej galerii Art of This Century P. Guggenheim, artysta zamiast tytułować swe prace malarskie, nadawał im zwykle numery (Number 2 itd.), prowokując niejako widzów do bardzo prywatnego odbioru, bez jakichkolwiek tęsknot za iluzją czy rzeczywistością, negując dotychczasowe problemy porządku przestrzennego i symbolicznego.

Warto także wspomnieć o tekstach teoretycznych na temat malarstwa Jacksona Pollocka autorstwa Klemensa Greenberga, który odegrał znaczącą rolę czołowego amerykańskiego krytyka sztuki, występując jako „papież” nowojorskiego świata sztuki i promując **nieredukowalną istotę sztuki wobec wszelkich praktycznych celów**. Sztuka wyzwolona z jakichkolwiek uwarunkowań zewnętrznych, doraźnych, praktycznych zaleceń i celów stanowiąca niejako „lustro-autoportret” twórcy, jako **esencjonalny zapis** wykraczający poza powierzchnię obserwowanych zjawisk, gdzie ukrywa się istota rzeczywistości, staje się nadrzędnym celem i zamierzeniem doświadczenia artystycznego. Twórczość amerykańskiego malarza Jeana-Michela Basquiata (1960—1988), w której synteza prymitywnej sztuki afrykańskiej, współczesnej „sztuki ulicy”, napisów, elementów komiksów oraz archetypów kultury mogła zaistnieć dzięki promowaniu przez znanego krytyka sztuki Rene Ricarda oraz współpracy ze znanym przedstawicielem sztuki pop-artu Andym Warholem, z którym stworzył ponad 100 obrazów.

Wszystko to wskazuje, iż meandry tzw. kariery artystycznej we współczesnym świecie to melanz wielu bardzo skomplikowanych uwarunkowań i relacji, a promocja, zabiegi merkantylne, krótkotrwała moda odgrywają tu znaczącą rolę. W tym kontekście **zajmowanie się malarstwem** traktowanym jak swoista i niezbywalna forma **sa-morealizacji**, przyczynek do wielu **pogłębionych doświadczeń i refleksji**, ale także forma wejścia w przestrzeń **dyscypliny, koncentracji i koniecznego samoograniczenia się**, wydają się pewnego rodzaju idealizmem nieprzystającym do traumatycznego, pełnego chaosu i niepokoju czasu obecnego. Tutaj konieczna jest bowiem

radikalna determinacja, upór, dążenie do wyznaczonych sobie samemu celów **pomimo wszystko** i niejako **na przekór wszystkiemu**.

Taka heroiczna, wydawałoby się, postawa zdarza się jednak we współczesnym, pełnym zaprzeczeń i paradoksów świecie nader rzadko, ponieważ zdecydowanie częściej przeważają tzw. postawy twórcze preferujące doraźny zysk, nastawione wyłącznie na banalną formę zarobkowania poprzez wielorakie wysiłki zmierzające do zaistnienia na tzw. rynku sztuki. Smutna to zaiste konkluzja, wyraźnie odbiegająca od ambitnych wskazań modernistów początku XX wieku (Malewicz, Mondrian, Kandinsky), dla których dążenie do zaistnienia znaczących **wypowiedzi twórczych** wynikających z pogłębionej refleksji nad doświadczaną i przeżywaną rzeczywistością stanowiło podstawowy drogowskaz działalności twórczej.

Obecna nachalna banalizacja ogromnego zalewu tzw. arte-faktów jedynie zniechęca, wprowadza potencjalnego odbiorcę w stan irytacji i zwątpienia, co powoduje, iż zainteresowanie tzw. sztuką czasu obecnego kojarzone jest najczęściej z owymi „wybrykami w krainie plastyki”, w której dominujący brak powagi i traktowania doświadczenia artystycznego na serio wyznacza niezwykle labilny, nieokreślony teren manipulacji i pozorów. Trudno bowiem obecnie uruchomić **znaczący proces kreacyjny**, wykluczający przypadek, dowolność, irytującą powierzchowność i niekończący się spektakl różnorodnych stylizacji i swobodnych interpretacji tego, co już **dawno zostało sformułowane i precyzyjnie określone**.

W każdym znaczącym doświadczeniu artystycznym preferowany eksperyment, poszukiwanie nowych środków artykulacji twórczej tylko wtedy ma sens, gdy istotnie poszerza możliwość bardziej wyrazistego, precyzyjnego prezentowania określonych treści czy idei. Gdy eksperyment koncentruje się tylko na zabawowym, niefrasobliwym doświadczeniu, bardzo szybko wyczerpuje swój potencjał kreacyjny, wchodząc w przestrzeń banału i przypadku.

Twórczość wielkiego Francisca Goi jak w soczewce skupia wszystkie problemy i zagadnienia roli oraz pozycji społecznej twórcy czasu współczesnego. Bezkompromisowa postawa Goi, tak silnie wyeksponowana pod koniec życia, pokazuje jednoznacznie, iż za wielkie osiągnięcia w dziedzinie sztuki płaci się ogromną cenę. Samotność opuszczonego, schorowanego, pozbawionego mecenatu i wsparcia finansowego Goi w wieku starczym bynajmniej nie osłabiała impetu

i żarliwości twórczej — można wręcz stwierdzić, iż cierpienie wielkiego mistrza jeszcze bardziej uwypukliło jego okrutną ocenę człowieka początku XIX wieku, zmuszając odbiorcę do wnikliwej analizy tego, co dzieje się z ludźmi w bestialskim czasie wojny, gdy tak łatwo mogą się zamienić w odrażające monstra, pozbawione jakichkolwiek człowieczych cech. Znaczenie Goi jako artysty, który wyprzedza swoją epokę, przepowiada niejako porażające zdehumanizowanie współczesności, wskazuje na to, iż odium zła może pojawić się w każdym czasie, wytrącając nas z dotychczasowych nawyków i schematów postępowania.

Goya, artysta profetyczny, dogłębnie wniknął w przestrzeń duchową człowieka, w którym zwyrodniała, diaboliczna cecha może w każdej chwili zdominować tzw. racjonalizm i zdrowy rozsądek, wprowadzając okrutną, destrukcyjną przestrzeń chaosu, zagubienia, frustracji i lęków. Warto uważnie analizować tożsamość tego wspaniałego artysty, zastanawiać się nad znaczeniem jego doświadczenia artystycznego właśnie teraz, gdy historia zatacza koło, przywołując niegdyśiejsze demony, otchłanie zła. Można więc w tym kontekście zapytać, coż takiego stało się z tzw. **racjonalnością człowieka naszych czasów** i jakie są źródła wielokierunkowych analiz filozoficznych i naukowych **koncepcji umysłu**, ponieważ to właśnie **pojęcie umysłu** ma fundamentalne znaczenie i ostatecznie rozstrzyga o tym, jaki charakter mają różne dziedziny poznania, które mogą dostarczyć wiele istotnej wiedzy o człowieku i świecie, w jakim żyje i działa.

To właśnie **umysł ludzki** stanowi **podstawową siłę**, która **kieruje poznaniem** teoretycznym i praktycznym, określając fundament ludzkiej aktywności. **Tak pojęta siła umysłu** ludzkiego jest uznawana za **źródło kryzysu kultury**, wszędzie bowiem, gdzie pojawiają się **kryzysy rozumu ludzkiego** i **postawy wobec niego jako siły twórczej**, tam zawsze bardzo silnie eksponowane są rażące zjawiska szeroko pojmowanego **kryzysu działalności człowieka**. Niedowartościowanie czy też całkowite wyeliminowanie umysłu z funkcji kierującej ludzką działalnością — zarówno teoretyczną, jak i praktyczną — staje się powodem wielokrotnego pojawienia się w historii ogromnego załamania, kryzysu w stosunkach międzyludzkich.

Warto w tym miejscu przywołać rycinę Francisca Goi z cyklu *Kaprysy* wykonaną techniką akwaforty między 1797 a 1798 rokiem

zatytułowaną *Gdy rozum śpi, budzą się demony, kiedy rozum śpi, budzą się upiory*, stanowiącą doskonałe odniesienie do tych rozważań. Autor ukazuje śpiącą przy stole postać, osaczoną przez upiorne stwory zwierzęce. Pamiętajmy, iż dzisiejsze dojmujące **zjawisko kryzysu kultury** powiązane jest bezpośrednio z potężnym **kryzysem rozumu ludzkiego**, podważa się szereg wartości związanych ze znaczeniem racjonalnego ludzkiego poznania.

Najbardziej przerażające jest właśnie to, iż współczesność okres, gdy racjonalne działanie ludzkie zastępowane jest szeregiem całkowicie irracjonalnych postępowań, a rozpad jedności, związku osobniczego „ja” ze światem — brak rozumienia związku pomiędzy subiektywnością a obiektywnością — staje się dominującą cechą. Wszystko to powoduje, iż eksplozja popędów, zmysłowości, uczuć, woli, niczym nieskrępowanych instynktów, a więc całej „ciemnej” strony rozzuchwalonego irracjonalizmu, całkowicie zawłaszczyła dziś sferę międzyludzką. W naszym świecie funkcjonującym jako przestrzeń wielu różnorodnych form racjonalności, **wykluczających jeden, wspólny**, obejmujący **różne dziedziny życia rozum**, dopuszcza się paradoksalną **wieleść rozumów**.

Najbardziej zadziwiające jest to, iż całkowicie kwestionuje się **rolę rozumu jako podstawowego czynnika konstruującego podstawy naszej kultury**. Tzw. śmierć rozumu poprzez panoszenie się „innych rozumów” głoszona przez wielu postmodernistów (Jacques Derrida, 1930—2004; Jean-François Lyotard, 1924—1998 czy wreszcie Martin Heidegger, 1889—1976), wedle których historia ludzkości to nie postęp czy rozwinięcie ducha ludzkiego, lecz „zaprzeczenie roli metafizyki klasycznej, gdzie pojęcie rozumu jest szeroko rozwinięte”¹.

W tym kontekście zasadne wydaje się pytanie, co na przestrzeni dziejów związane było z pojęciem rozumu i co rozumiano, mówiąc o **rozumie**. Istnieje bowiem kilka zasadniczych koncepcji rozumu jako przede wszystkim **ludzkiej władzy poznawczej**: absolutny fundament, bazę dla pogłębionych refleksji stanowią: koncepcja rozumu w filozofii klasycznej reprezentowana przez Arystotelesa (384—322 p.n.e.), koncepcja rozumu w średniowieczu św. Tomasza z Akwinu (1225—1274), koncepcja Kartezjusza (1596—1650), kon-

cepcja Immanuela Kanta (1724—1804) czy też Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1646—1716).

Warto wskazać, iż w poznaniu filozoficznym dzięki różnorodności tego, co stanowi istotę badań nad rozumem, wszystko staje się ogromnie nośne znaczeniowo. W badaniach z obszaru filozoficznego najistotniejsze wydaje się pytanie, co konstytuuje naturę funkcji umysłu ludzkiego. Tutaj zasadnicze wydają się pytania, **czym w istocie jest umysł ludzki** oraz **jakie siły** powodują aktywność wielu jego funkcji. W różnych okresach historycznych istniały odmienne koncepcje ludzkiego umysłu oraz jego funkcji. Ludzkie **poznanie rzeczywistości**, w jakiej funkcjonował człowiek, jego **sposób patrzenia na świat**, zdecydowanie określało jego funkcjonowanie oraz działanie.

W tym kontekście należy przede wszystkim wyróżnić trzy charakterystyczne postawy, które wyznaczają koncepcję umysłu ludzkiego — skrajny empiryzm, racjonalizm oraz wieloraki irracjonalizm. Charakterystyczne tutaj jest to, iż obecne tak **negatywne nastawienie do rozumu** niespotykane było w żadnym poprzednim okresie historycznym. Dominująca współcześnie filozofia postmodernistyczna wyraża zdecydowane przekonanie o płynnej względności wszelkich idei, odwołujących się do poczucia końca historii i wielkich narracji. Ponowocześni teoretycy podkreślają wyczerpanie się tradycyjnych i nowoczesnych koncepcji, poczynając od końca człowieka (Foucault), śmierci autora (Barthes), eksponując kryzys znaczeń semiotycznych (Derrida; jako logicznej i racjonalnej teorii języka, negując sprawność w aktach poznania i komunikowania). Kryzys znaczeń semiotycznych to zarazem totalny kryzys kultury, traktowanej jako całościowa struktura, w której zanurzone są systemy znaków — słów napisanych i wypowiedzianych czy też kodów (np. taniec).

Postmodernizm jako wyraźna tendencja filozoficzna zakłada element dekonstrukcji także w systemach aksjologicznych, w których poddawanie w wątpliwość całych zespołów wartości, negowanie ich ważności zarówno w odniesieniu do jednostki, jak i danych zbiorowości, staje się wyraźnym zagrożeniem dla dotychczasowej, stabilnej nowoczesności.

W doświadczeniu artystycznym jedną z podstawowych cech nurtu postmodernistycznego jest zabawa konwencją, preferowany eklektyzm form, intelektualna gra z odbiorcą. Tutaj zarówno treści estetyczne, jak i etyczne stają się pretekstem do indywidualnych

wyborów i deklaracji. Religia postmodernistyczna, tzw. dyskordianizm, to karykaturalne odzwierciedlenie w krzywym zwierciadle wszystkich religii świata, w którym cudaczne rytuały przekazują proste przekazy moralne. Drwina, szyderstwo, przekraczanie wszelkich granic, ironiczne traktowanie dotychczasowych konwencji i form wyrazu, relatywizm, przygodność — to tylko niektóre cechy całkowitej negacji świata przez postmodernistów, negacji rzeczywistości rozumianej, doświadczanej, sztuki, nauki, w tym wszelkich dotychczasowych nurtów związanych z racjonalizmem.

Ta skrajnie pesymistyczna tendencja, podkreślająca wszechobecny **relatywizm wszystkiego**, stanowi wyraźne niebezpieczeństwo dla nauki i filozofii racjonalnej przez całkowite odrzucenie dotychczasowego dorobku. Postmodernizm to ogromne niebezpieczeństwo dla naukowych, racjonalnych argumentów. Propagowany relatywizm, płynność, tzw. nieostrość trwale zniekształciły dotychczasowe wysiłki wielu pokoleń badaczy i naukowców. W klasycznej koncepcji filozofii — w idealizmie ontologicznym, realizmie ontologicznym, empiryzmie, w różnych jego odmianach racjonalizmu i irracjonalizmu, w pozytywistycznej koncepcji filozofii i jej odmianach (pragmatyzm, operacjonizm) czy też w koncepcjach idealizmu transcendentnego (idealizm Kanta, fenomenologia Edmunda Husserla czy irracjonalistyczna koncepcja filozofii — m.in. egzystencjalizm) — spotykamy różne, często dopełniające się koncepcje umysłowej władzy poznawczej, powiązanej z funkcją rozumu.

W starożytności różne koncepcje rozumu związane z **teorią poznania** były reprezentowane przez Parmenidesa (540—470 p.n.e.), Platona (427—347 p.n.e.) oraz Arystotelesa (384—322 p.n.e.). Analiza i wielokierunkowa refleksja tych myślicieli nad **aktami poznawczymi** człowieka jest do chwili obecnej fundamentem wielu znaczących rozstrzygnięć w obrębie refleksji filozoficznej, a niekwestionowany autorytet Platona stanowi podstawowy punkt odniesienia dla wielu badaczy i uczonych. Tego typu poznanie nazywano **poznaniem racjonalnym**, w którym **rozum** zawsze wiązano z **duszą** — z **duszą świata przyrody**, a potem z **duszą człowieka**. Tutaj dusza świata uchodziła za własność zasady bytu, podkreślającą **zdolność ruchu, związek z siłą poruszającą**. Człowieka ujmowano jako **immanentną częśćkę przyrody**, jako jeden z elementów w kosmosie, a nie jako podmiot wiedzy czy podmiot obdarzony rozumem, wolną wolą

i działaniem, a także nie jako podmiot poznający. Główny problem tej refleksji stanowił **związek pomiędzy doświadczeniem zmysłowym a rozumem**. Twierdzono wtedy, iż przyroda obdarzona jest **siłą**, którą **rozumiano jako rozum**, czym tłumaczono pluralizm bytowy. Ową siłę nazywano **duszą**, a poglądy reprezentowane przez Talesa (VII/VI p.n.e.) zakładały **istnienie ruchu we wszechświecie jako uniwersalnej prawidłowości**. Zapoczątkowany przez Talesa **racjonalny sposób wyjaśniania rzeczywistości** stanowi niezaprzeczalny **fundament całej myśli europejskiej**. Tales jako pierwszy monista wyjaśniał przyrodę, odwołując się do niej, a nie wskazując na wpływ na nią mitologii czy bogów. Poszukując praprzyczyny wszystkiego, Tales wskazywał na **wodę i ruch**, które stanowią **początek rzeczywistości**. To właśnie zdolność do ruchu i wprawienia w ruch jest oznaką życia, bycia ożywionym. Ruch jako określona prawidłowość bytu staje się podstawą refleksji Heraklita (540—480 p.n.e.), który tłumaczy świat jako *lógos*, czyli **uporządkowaną wewnętrzną racjonalność**. Warto tu wspomnieć, iż Arystoteles tłumaczył pogląd Leucypa (V p.n.e.) jako odwieczną cechę pierwotnego ruchu atomów — żadna rzecz nie powstaje bez przyczyny, lecz wszystko dzieje się na jakiejś podstawie i z konieczności.

Ta krótka charakterystyka wskazuje, iż w starożytności, czyli w **czasach tworzenia się racjonalnej wiedzy o świecie**, istniały dwie dopełniające się **konceptje umysłu ludzkiego** — empirystyczna oraz apriorystyczna. Rola w obszarze teorii poznania, jaką odegrał Parmenides (540—470 p.n.e.), wydaje się ogromnie znacząca. Parmenides kwestionował świadectwo zmysłów, uważając je za złudzenie, a podkreślał znaczenie rozumu w przestrzeniach wartościowego poznania, co powodowało zanegowanie tendencji empirycznych na rzecz innej filozofii (aprioryzmu) niezależnej od doświadczenia. Parmenides, co stanowi naturalne następstwo logicznego myślenia, drogę rozumową uważał za jedyną słuszną ścieżkę prowadzącą podmiot do poznania rzeczy, a drogę prowadzącą przez zmysły traktował jako źródło błędów, fałszu.

Warto w tym kontekście wskazać, iż rozum traktowany jako siła kosmiczna — *lógos*, siła bytu jako takiego — zarówno u Parmenidesa, jak i Heraklita z Efezu (540—480 p.n.e.), autora koncepcji wariabilistycznych świata, wywiera wpływ także na człowieka, który ma niejako w nim swój udział. U tych filozofów *być* jest tym samym co

myśleć — a **byt jest sprawczą i celową przyczyną myślenia**. Mówiąc inaczej, myślenie już uprzednio jest skierowane na byt, wskazując na **tożsamość bytu i myślenia**, wedle bowiem ducha filozofii greckiej byt jest czymś **pierwotnym**, myślenie natomiast jest w nim **całkowicie zanurzone**, przepełniając byt tą szczególną cechą, **umożliwiającą racjonalne poznanie**.

Postmodernizm, kwestionując racjonalne podstawy zachodniej kultury, odrzuca tym samym określoną drogę prawdy związaną z racjonalnym poznaniem. Umysł w tych starożytnych koncepcjach związany był z duszą jako niezbywalny element **natury duchowej**. U Platona (424—348 p.n.e.) jako reprezentanta dualizmu metafizycznego, który przeciwstawiał świat rzeczy empirycznie istniejących światu idei, zarówno świat rzeczy, jak i świat idei były poznawalne **umysłową władzą poznawczą**, która składa się ze zmysłów i rozumu. Tutaj rzeczywistość idei traktowana była jako **stała i niezmienna**, a świat rzeczy to nieustannie mobilna przestrzeń zmian, różnego rodzaju metamorfoz. Wedle Platona władze poznawcze człowieka składające się ze zmysłów i rozumu mogą działać łącznie, ale także odrębnie od zmysłów, dusza jednak ujmowana w **szerszym znaczeniu** powiązana była wyłącznie z **rozumem**. Teoria poznania Platona wyraźnie faworyzuje tzw. ogłęd rzeczywistości jako **emanacji funkcji umysłu**; prawdziwe poznanie jednoznaczne jest z pracą czystego rozumu. Dla Platona pojęcia, takie jak **sprawiedliwość, piękno, dobro, wielkość, mniejszość, pobożność**, poznać można jedynie umysłem, w odróżnieniu od poznania zmysłowego, dla którego ciało to jedynie narzędzie. Platon wyróżniał myślenie pojęciowe, bardziej abstrakcyjne, jak choćby przedmioty matematyki ujmowane wyłącznie przez intelekt. Swoista **koncepcja człowieka** reprezentowana przez Platona zakładała swoisty **dualizm osoby ludzkiej**, w której intelekt i rozum współpracując ze sobą, **tworzą poznanie zwane episteme** jako drogę kształcenia (*paideia*) **skierowaną ku dobru** (słońcu) oraz ścieżkę światła dziennego jako poznawania pozorów. Prawdziwe poznanie dotyczy czystej istotności, czyli tego, co stanowi praźródło, prawzorzec wszystkiego, co istnieje, wywyższając niejako świat rozumowy, niedostępny zmysłom. W koncepcji filozoficznej Platona **dobro** jest pojęciem fundamentalnym, najbardziej pierwotnym, początkującym wszystko, co zdarza się w świecie, a człowiek to *anima rationale* — **dusza rozumna**. Wnikliwość i poruszająca głębokość refleksji Platona zadziwia do

dziś — jego filozoficzne intuicje doskonale współgrają z osiągnięciami współczesnej nauki, podkreślającej związek świata w **skali mikro ze światem makrokosmosu**. W tym kontekście tzw. rozstrzygnięcia postmodernistów, kwestionujących znaczenie poznania rozumowego, wydają się niefrasobliwą igraszką intelektualną, wprowadzającą jedynie chaos i zamęt w przestrzeń refleksji filozoficznej.

Atak postmodernistów na Platona, to przede wszystkim atak na jego **koncepcję człowieka**, dla którego pojęcie **dobra** staje się wyznacznikiem ogółu jego postępowań i decyzji. Współczesny świat, relatywizując treści aksjologiczne, neguje jednocześnie ważność i zasadność pojęcia dobra, konstruując rzeczywistość zawłaszczoną całkowicie przez dowolność i przypadkowość ludzkich wyborów. Tego typu sytuacja w stosunkach międzyludzkich otwiera niejako drogę do nieustannego odradzania się **diabolicznej przestrzeni zła**, w której wszystko jest względne i równoprawne. Przestrzeń mentalna danego czasu określa w sposób bardzo wyraźny tzw. koncepcję człowieka jako widoczny **znak czasu**.

Powszechny relatywizm, pustka mentalna, chaos poznawczy, destrukcja w przestrzeni aksjologicznej to tylko niektóre najbardziej charakterystyczne cechy obszaru mentalnego naszych czasów. Wszystko to powoduje nieokreśloność, niewyraźność ludzkich decyzji i postaw — a swoiste przyzwolenie Zachodu na jaskrawe barbarzyństwo wojny za naszą wschodnią granicą jest niezwykle przynębiającym przykładem relatywizmu moralnego. Tutaj tzw. cele merkantylne, gospodarcze wyraźnie określają patologiczny stan relacji międzyludzkich, **wątpliwą etycznie zgodę** na nieludzkie, okrutne ekscesy rosyjskiego okupanta. Wskazuje to jednoznacznie, iż w sytuacji podjęcia koniecznych **wyborów moralnych** człowiek współczesny jest całkowicie niewiarygodny, bezradny, zmanipulowany, tragicznie wycofany, zakłamaný. W koncepcji Platona pojęcie rozumu wiązało się z takimi cechami, jak ład, porządek, harmonia, a **człowiek to istota rządzona przez rozum**, właśnie rozum **panuje** nad poznaniem i działaniem ludzkim.

Wedle wielkiego Arystotelesa (384—322 p.n.e.) **pojmowanie intelektualne jako rozszerzenie pojmowania rozumowego** znaczyło tyle, co wyraźne, trwałe **uobecnianie** się w świadomości poznającego podmiotu. Myślenie oznacza tu operację tworzenia pojęć, sądów, deklaracji, które jako operacje poznawcze tworzą spójną całość.

W koncepcji św. Tomasza z Akwinu każdy człowiek posiada indywidualną duszę, co stanowi o niepowtarzalności istoty ludzkiej jako emanacji odrębnego aktu stwórczego. Człowieka zaczyna pojmować się coraz wyraźniej jako **określone indywiduum**, jako wolny, autonomiczny podmiot, którego poznanie świata, ale także sam świat, **zależne są od niego samego**, od jego twórczych decyzji, projektów, wyborów, osiągnięć. Istota rozumu ludzkiego wyraźnie wskazuje na **radykałną subiektywizację**, przedmiotem intelektualnych rozstrzygnięć nie jest byt idei, boski kosmos, ale chaotyczny świat doświadczenia, w którym nie sposób znaleźć wyraźnie wskazanego punktu oparcia, żadnego prawzorca itd.

Wedle koncepcji człowieka nominalistów średniowiecznych — Piotra Abelarda (1079—1142), Williama Ockhama (1285—1347) — pojęcia ogólne są **produktami** ludzkiego umysłu, traktowane wyłącznie jako punkty orientacji w poznawanym świecie, a charakter podmiotowy poznania wyraźnie wskazuje na radykalny subiektywizm kierunku myślowego. **Myślenie ludzkie to bycie**, które w człowieku **nabiera świadomości samego siebie** — a więc „być”, „poznawać” tworzą absolutną jednię. Mówiąc inaczej: **poznanie staje się subiektywnością bycia**. Ten rodzaj refleksji filozoficznej ma doskonałe odbicie w XVIII- i XIX-wiecznej koncepcji filozofii i nauki, w empiryzmie racjonalnym Leibniza i Kanta, w pozytywizmie oraz neopozytywizmie XIX i XX wieku. W tej koncepcji nie istnieje tzw. czysty rozum, nie istnieją czyste zmysły, nie istnieje czysty intelekt, ale przede wszystkim **istnieje człowiek** (substancja pełna), który potrafi myśleć, indywidualnie rozpoznawać i doświadczać rzeczywistości. Parafrazując, można stwierdzić, iż pod wpływem nominalizmu średniowiecznego zobiektywizowany rozum ludzki starożytności i średniowiecza został poddany procesom subiektywizacji przez oddzielenie sfery boskiej i sfery istoty od **rozumu ludzkiego** oraz oparcie rozumu na **samym sobie**, doprowadzając do powstania nowych kierunków filozoficznych — empiryzmu filozoficznego, nowej filozofii racjonalistycznej, wyznaczając problemy filozofii nowożytnej, w której intelekt jest otwarty na rzeczywistość — ona jest treścią naszych pojęć i sądów. Ewolucja refleksji filozoficznej, która dokonywała się od starożytności, a skończyła się pod koniec średniowiecza, stanowiła w istocie przewrót w kulturze europejskiej, rozpoczynając epokę nowożytną — była to bowiem droga do powstania

nowego okresu w dziedzinie filozofii i nauki, którego podstawą był **zsubiektywizowany rozum**, oparty na samym sobie, zmuszony do poszukiwania w **samym sobie całościowego poznania**. Skomplikowane dzieje filozofii to przede wszystkim dzieje problemów związanych z określonym czasem historycznym — każda bowiem epoka wnosi niejako nowy zestaw zagadnień i pytań wymagających nowych dociekań filozoficznych.

Już w połowie XX wieku **problem mowy** staje się zagadnieniem absolutnie **podstawowym, koronnym, zawiera w sobie wszystkie pozostałe problemy**. Językoznawstwo jako próba wejścia w przestrzeń mowy ludzkiej, języka zajmuje coraz bardziej filozofów, zmuszonych do podjęcia strategii metodologicznej, która na nowo ujmowałaby tradycyjne tematy refleksji filozoficznej. Wedle Maurice'a Merleau-Ponty'ego mowa jako szczególna ekspresja jest jedną z form symbolicznych, związaną bezpośrednio z ludzkim istnieniem, umożliwiającą związek jednego życia z drugim — w mowie bowiem istnienie ludzkie ujmuje i przekracza zastane sytuacje. To właśnie w mowie według francuskiego filozofa następuje przerzucanie pomostów między tym, co jednostkowe, a tym, co powszechne, między możliwym a rzeczywistym. W tym nieustannym przekraczaniu tkwi tkanka dziejów indywidualnych, jak i dziejów ludzkości. **Filozofia mowy** to nic innego, jak ciągłe zmaganie między sensem a bezsensem wynikającym ze słów.

Wedle Merleau-Ponty'ego natura mowy jest „logiką, przenikającą przypadkowość, systemem ukierunkowanym, operacją włączającą element przygodności w całość, która ma jakiś sens, logikę wcieloną”². Nie ufając zbyt racjonalnej strukturze rzeczy, dostrzegając wagę istniejącego, ukrytego pod nią **przypadku**, zacierającego wyrazistość i oczywistość rzeczywistości. Filozof ten, jak większość egzystencjalistów we Francji związanych z marksizmem, przeżył w latach 50. głębokie rozczarowanie ideami tego nurtu. Znaczenie Merleau-Ponty'ego w ujmowaniu ekspresji jako najważniejszej ludzkiej dyspozycji szczególnie mocno wybrzmiewa właśnie dziś, kiedy ludzkość zachowawszy sprawność językową, przestała rozumieć **sam fenomen słowa**, a stawianie i rozwiązywanie problemów

filozoficznych za pomocą środków językowych staje się wyjątkowo nośne właśnie w czasie obecnym, kiedy roztrzaskana przestrzeń mentalna, chaos poznawczy uniemożliwiają wręcz artykulację istotnych sensów.

Postmodernistyczna destrukcja oraz pluralizm postaw i deklaracji dojmująco zaznaczają swą obecność przede wszystkim w **sferze mowy**, języka, czyniąc komunikację międzyludzką wyjątkowo trudną i bolesną. Wystarczy tu wskazać na przepaść mentalną tzw. Zachodu i Wschodu, gdzie odradzająca się, zmanipulowana mowa nowej mocarstwowości skutkuje m.in. niewyobrażalnym cierpieniem i okrucieństwem wojny na terenie Ukrainy. Tutaj związek mowy, języka, wielości środków językowych rzutuje wprost na postawy i zachowania, aktywizując odium zła w przestrzeni relacji międzyludzkich. W kontekście rozbitej, zmanipulowanej obecnie sfery języka obraz malarski, sięgając do swych **podstawowych wskazań i zaleceń**, staje się wyjątkową przestrzenią, w której **uporządkowana, zorganizowana, spójna całość** umożliwia artykulację istotnych znaczeń. To właśnie tutaj możliwe jest **pogłębione, autentyczne** spotkanie z drugim człowiekiem, przekraczające powierzchowny ogląd rzeczywistości.

Warto przywołać refleksję z 1947 roku na temat malarstwa Barnetta Newmana, która była wymownie zatytułowana *The first man was an artist* i wskazywała, iż to właśnie metafizyczne zdumienie oraz potrzeba jego wyrażenia stanowiły pierwotną ludzką reakcję, całkowicie niezależną od jakichkolwiek celów użytecznych i doraźnych. Wyzbycie się użyteczności, doraźności, praktyczności stanowiło bowiem fundament ekspresji człowieka jako artysty, dla którego bezgraniczny tragizm egzystencji, świadomość ograniczoności samego siebie, dojmującej bezradności wobec pustki świata stały się **krzykiem przerażenia**.

Wypowiedzi innych artystów z kręgu nowojorskiej awangardy z lat 40., jak Jackson Pollock czy Mark Rothko, doskonale korespondują z zawartością ideową obrazów Barnetta Newmana, który wskazywał na metafizyczny, przekraczający doraźną codzienność wymiar doświadczenia artystycznego. Nowojorska awangarda lat 40. w sposób zadziwiający spotyka się z wystąpieniami twórców europejskiego modernizmu z początku XX wieku. Kreatywność Pieta Mondriana, Wassilego Kandinskiego, Kazimierza Malewicza w sposób szczególny

podkreślają ową metafizyczną, niemierzalną cechę świata związaną z poszukiwaniem **istoty odwzorowania**.

Podstawą teorii suprematyzmu Malewicza była teza o **supremacji czystego odczucia** w sztuce — plan kreacyjny w malarstwie zakładał kompozycję złożoną z elementarnych form geometrycznych (kwadratu, prostokąta, koła, linii prostej i krzyża), w których ekspresyjny kolor stawał się **główną treścią malarstwa**, oddzielając całkowicie warstwę malarską od jakichkolwiek tęsknot za planem iluzjonistyczno-przedstawieniowym. Malarstwo zarówno Malewicza, jak i Mondriana, Kandinskiego, Rothko, Newmana czy Pollocka, dzięki paradygmатовi malarskiego **tworzenia bezprzedmiotowego** zawierało w sobie ten szczególnie walor uniwersalizacji, przekraczając jakąkolwiek doraźność, użyteczność, praktyczność. Warto o tym pamiętać, szczególnie obecnie, gdy pozbawienie człowieka filozoficznej metafizyki jako **porządkującej oraz stabilizującej** wizji rzeczywistości wskazuje jednoznacznie na załamanie się myślenia metafizycznego i filozofii krytycznej w XX i XXI wieku. Odtąd filozofia nie podejmuje się już tworzenia **spójnego, całościowego, uniwersalnego obrazu świata**. Eliminacja pytań o **podstawę wszystkich rzeczy** stwarza sytuację niezwykle dramatyczną, w której całość zjawisk fizycznych, biologicznych, psychicznych, społecznych czy kulturowych podlega nieustannej relatywizacji, uniemożliwiając skuteczną orientację w rzeczywistości. W metafizyce bowiem, w przeciwieństwie do światopoglądu naukowego, owo **przekraczanie** i sięganie do źródła, do podstaw, poszukiwanie założeń uniwersalnych staje się **główną zasadą**.

Lew Szestow w książce *Ateny i Jerozolima* pisał: „Można interesować się i zajmować problemami metafizycznymi, lecz pod jednym koniecznym warunkiem: by nie wiązać z tym własnego losu ani losu ludzkości. Systemy metafizyczne powinny być tak konstruowane, by nie wdzierały się w życie i nie naruszały ustalonego porządku życiowego. Albo jeszcze lepiej: uświęcały i błogosławiły istniejący porządek”³.

Obecny prymat zjawiska jako myślenie „z codzienności” określone jest przez to, **co się w niej zdarzy, przytrafia, staje się konkretne** jako realny fakt życia potocznego, w którym „prawdziwe

3 L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, przekł. C. Wodziński, Znak, Kraków 1993, s. 438.

poznanie”, „wola prawdy”, „pewność” jak u Platona nie są istotne — tutaj istotne staje się **przetrwanie**, ponieważ „człowiek chce myśleć w tych kategoriach, w których żyje, a nie żyć w tych kategoriach, w których nauczył się myśleć”⁴. Myślenie jako „myślenie w kategoriach życia”, w którym dojmująca codzienność nie jest zdolna zorganizować i uporządkować świata naszego doświadczenia, pozbawia nas całkowicie szansy odnalezienia owej metafizycznej prawdy, o której mówili twórcy modernizmu europejskiego i awangardy nowojorskiej z lat 40. i 50.

Zarówno metafizyczna filozofia, jak i nauka spełniały postulat przekroczenia naszych jednostkowych, podmiotowych doświadczeń i przeżyć. Obecny pluralistyczny, głęboko pocięty, fragmentaryczny obraz świata budowany z codzienności, stawiając na **jednostkowość i konkretność doświadczenia**, całkowicie rezygnuje z jakichkolwiek prób ujęcia o charakterze uniwersalnym. Współczesny pęd ku fragmentaryczności, jako swoista apologia pluralizmu, wyraźnie faworyzuje wieloznaczność, nieokreśloność, wielość, niedefiniowalność, kładzie akcent na **wielopostaciową rozmaitość**, nie podejmuje prób poszukiwania prawdy. Można więc stanowczo twierdzić, iż tzw. paradygmat doświadczenia artystycznego zarówno Malewicza, Kandinskiego, Mondriana, jak i Rothko, Newmana czy Pollocka, przekraczający jednostkowe przeżycie i doświadczenie, sięgając do istoty rzeczy, pozostaje w rażącej opozycji do charakteru tzw. artefaktów współczesności, tak nachalnie eksponujących doraźność i prozę życia. Człowiek dzisiejszy to tragiczna jednostka stojąca przed sprzecznymi wyborami, pozbawiona metafizycznej i naukowej orientacji w pluralistycznym świecie, który pozostawia nas samym sobie, wobec całkowicie nieostrej, pozbawionej wyraźnych konturów rzeczywistości. **Gloryfikacja chaosu, aksjologiczne zagubienie** w świecie wartości, **domaganie się bezgranicznej wolności**, gdy niemożliwe staje się uporządkowanie ludzkiego życia, wywołuje bardzo niebezpieczną **dezorientację** w świecie, gdzie wszystko jest możliwe i wszystko jest dozwolone, ponieważ wszystko ma **taką samą wartość**.

Warto w tym miejscu przypomnieć refleksję na temat istoty zła, wyrażoną przez zmarłą w 1975 roku wybitną filozofkę Hannah Arendt, która wskazywała na swoistą **banalność zła**, jednoznaczna

z brakiem pogłębionej myśli, odwróceniem się człowieka od myśli. Wedle słów Arendt bestialskie odium zła wynika wprost z ludzkiej niewiedzy, zwyczajnej głupoty, z całkowitego zagubienia się w odróżnianiu dobra od zła. Książka Hannah Arendt *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*⁵, w której autorka ratunek dla ludzkości widzi w powrocie do myślenia, w powrocie człowieka do mądrości, ciągle stanowi jedną z najważniejszych lektur współczesności. Wedle słów Arendt płytkość, powierzchowność myślenia, zwyczajna głupota, zatrata jakichkolwiek odruchów sumienia, skrajna bezmyślność, obojętność na treści moralne, niezdolność do empatii (tak charakterystyczne dla dzisiejszej rzeczywistości), stają się główną przyczyną nieustannie powracającej ohydy zła.

5 H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, Znak, Kraków 1987.

Uwagi końcowe

Publikacja monograficzna *Od wzniosłości do dowolności — malarstwo w czasie tragicznym* traktowana jest przeze mnie jako swoista suma refleksji, komentarzy ujętych w sesje, które w charakterystyczny sposób syntezują i poszerzają zawartość tematyczną dwóch poprzednich publikacji: *Pamięć czasu — malarstwo w czasach bankructwa duchowego* oraz *Malarstwo jako egzystencja — tożsamość osobowa a postawa twórcza*. Zamykająca ten cykl książka, pisana przede wszystkim w kontekście mojej ponad 40-letniej działalności artystycznej, zawiera liczne odniesienia do powstających w ostatnim czasie cykli malarskich: *Axis mundi*, *Kosmiczny ogród* oraz *Wojenne ikony*, w których jako zagadnienie podstawowe pojawia się pytanie o to, czym jest twórczość, jakie cechy ma twórcze myślenie wobec tak traumatycznych przeżyć i doznań czasu obecnego.

Pisana w czasie pandemii koronawirusa oraz ogromnej tragedii wojennej dziejącej się za naszą wschodnią granicą publikacja ta ujawnia dojmujący dzisiejszy kryzys kulturowy, zagubienie człowieka targanego sprzecznymi doznaniem i emocjami, niepotrafiącego odnaleźć koniecznych punktów oparcia w chaotycznej rzeczywistości XXI wieku. Nieustanne zawieszenie pomiędzy tymczasowością, niestabilnością, dynamiczną zmiennością a pragnieniem autentycznego umiejscowienia siebie w doświadczalnym świecie uniemożliwia prawdziwe spotkanie z samym sobą, wyraźne określenie własnej tożsamości.

W książce formułuję zasadnicze pytania: Co takiego stało się z człowiekiem, z jego wrażliwością, przestrzenią ludzkich odczuć, doznań? Gdzie zatraciła się tak konieczna w dzisiejszych czasach pogłębiona refleksja nad sensem ludzkiego życia, jego celem, wartością? Gdzie zostały zagubione szlachetne dążenia, inspiracje,

wymagania, powody działania? Pamiętajmy, iż wolność w sztuce, rozumiana jako wolność od wszystkiego, od jakichkolwiek rygorów, zasad, norm skutkuje marazmem i chaosem w przestrzeni art, obojętnością odbiorcy, brakiem autentycznego skomunikowania się ze sferą społeczną.

Współczesny zdehumanizowany, rygorystycznie określony świat, w którym interes zbiorowy ma zdecydowaną przewagę nad interesem prywatnym, indywidualnym, gdzie technologia całkowicie załadowała przestrzeń ludzką, staje się traumatyczną przestrzenią z ogromem lęków, zagrożeń, odczuciem pustki, beznadziei. Agresywny **impuls aktualności** wypełniony mnogością nieprzyjaznych nastrojów, odczuć, emocji zdecydowanie określa teraźniejszą przestrzeń kreacyjną, w której zagadnienie wolności, zarówno prywatnej, osobniczej, jak i twórczej, artystycznej, rodzi dojmujący lęk przed samotnością, przed bliskością innych ludzi, powodując liczne zaburzenia osobowości, zanik więzi społecznych.

Zwyrodnienie ludzkich zachowań mające źródło w całkowitym bankructwie duchowym współczesności, gdy pomijanie i lekceważenie wielu uniwersalnych wartości, rygorów, zasad staje się przyczyną dojmującego barbarzyństwa i nieskrępowanej niczym dowolności, skutecznie redukuje z naszego życia potrzebę uwznioślenia, przekraczania doraźności, przytłaczającej codzienności.

Zorganizowana przeze mnie indywidualna wystawa malarstwa w galerii Teatru Korez w Katowicach w roku 2022, która w autorским zamierzeniu obejmowała obrazy zarówno z lat 80., powstające w traumatycznych czasach stanu wojennego, jak i te powstałe w ostatnim okresie: *Axis mundi*, *Kosmiczny ogród* oraz *Wojenne ikony*, wskazywała na konieczność kreacyjnego odniesienia się do traumatycznych problemów ostatnich lat. Twórcze otwarcie się na nowe wyzwania, związane z dynamicznie zmieniającą się rzeczywistością, z jej wyjątkowo nieprzyjawnymi cechami, stanowią w istocie w moim postępowaniu kreacyjnym zagadnienie zdecydowanie nadrzędne, zakładające świeżość obserwacji, wyobraźni, inwencji twórczej, umiejętność reagowania na bieżące wyzwania.

Eksponując różne walory estetyczne i formalne w związku z określonymi założeniami ideowymi, obrazy z najnowszych cykli podkreślają zasadniczy plan konstrukcyjny traktowany jako podstawowe wyzwanie wypowiedzi malarskiej, które w istocie stanowi próbę oś-

dzenia doświadczenia kreacyjnego w znaczącej przestrzeni kodów kulturowych. Wyraźnie zaznaczany motyw labiryntu, wizji arka-dyjskiej przestrzeni, aspekt wędrówki czy też pragnienie zaistnienia owego mitycznego centrum świata (*axis mundi*) stają się poszukiwaniem rzeczywistości alternatywnej wobec tej niezwykle groźnej, nie-przyjaznej, agresywnej sfery czasu obecnego.

Wszechobecna bylejakość, przypadkowość, dowolność życia wywołuje odczucie utraty sensu ludzkiej egzystencji, obraz człowieka coraz bardziej przypominającego postać z krzywego zwierciadła, w którym wszystko jest dramatycznie zniekształcone, przybiera karykaturalne kształty. Dawne dążenia do wzniosłości, przekraczające banał i rutynę codzienności, obecnie radykalnie zmieniają doświadczaną rzeczywistość w nic nieznaczącą grę pozorów, manipulacji, fałszywie rozpoznanych celów i wyborów.

Zniechęcająca pogoń za dobrami materialnymi kreuje dzisiejszy świat na podobieństwo rzeczywistości pozbawionej istotnych wartości, punktów odniesienia, w której łatwo się zagubić i zatracić, gdzie radykalny determinizm polityczny, gospodarczy, społeczny wyklucza poczucie wolności i osobniczej niezależności. Tutaj wszystko ma walor natychmiastowej użyteczności, praktyczności i wymaganej skuteczności, negując całkowicie dawne ideały i wzorce osobowości.

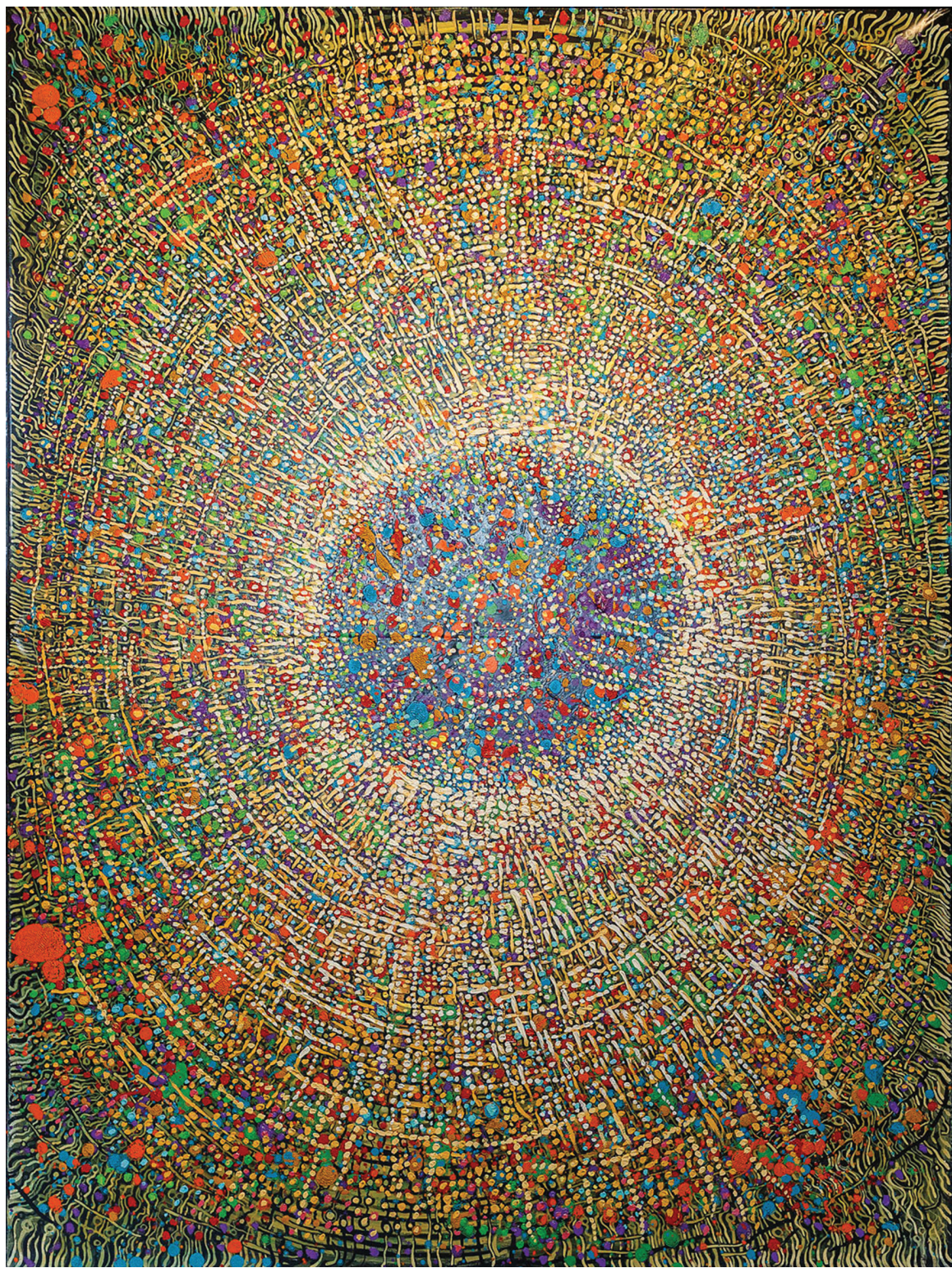
W tym kontekście uniwersalne osiągnięcia wybitnych twórców epoki renesansu czy baroku wydają się obecnie niedościgłym wzorem, wskazując zarazem na przygnębiającą pustkę i zapaść kulturową tzw. wyrobów kreacyjnych we współczesnej przestrzeni działalności ludzkiej, w której przypadkowość i dowolność stały się charakterystyczną cechą.

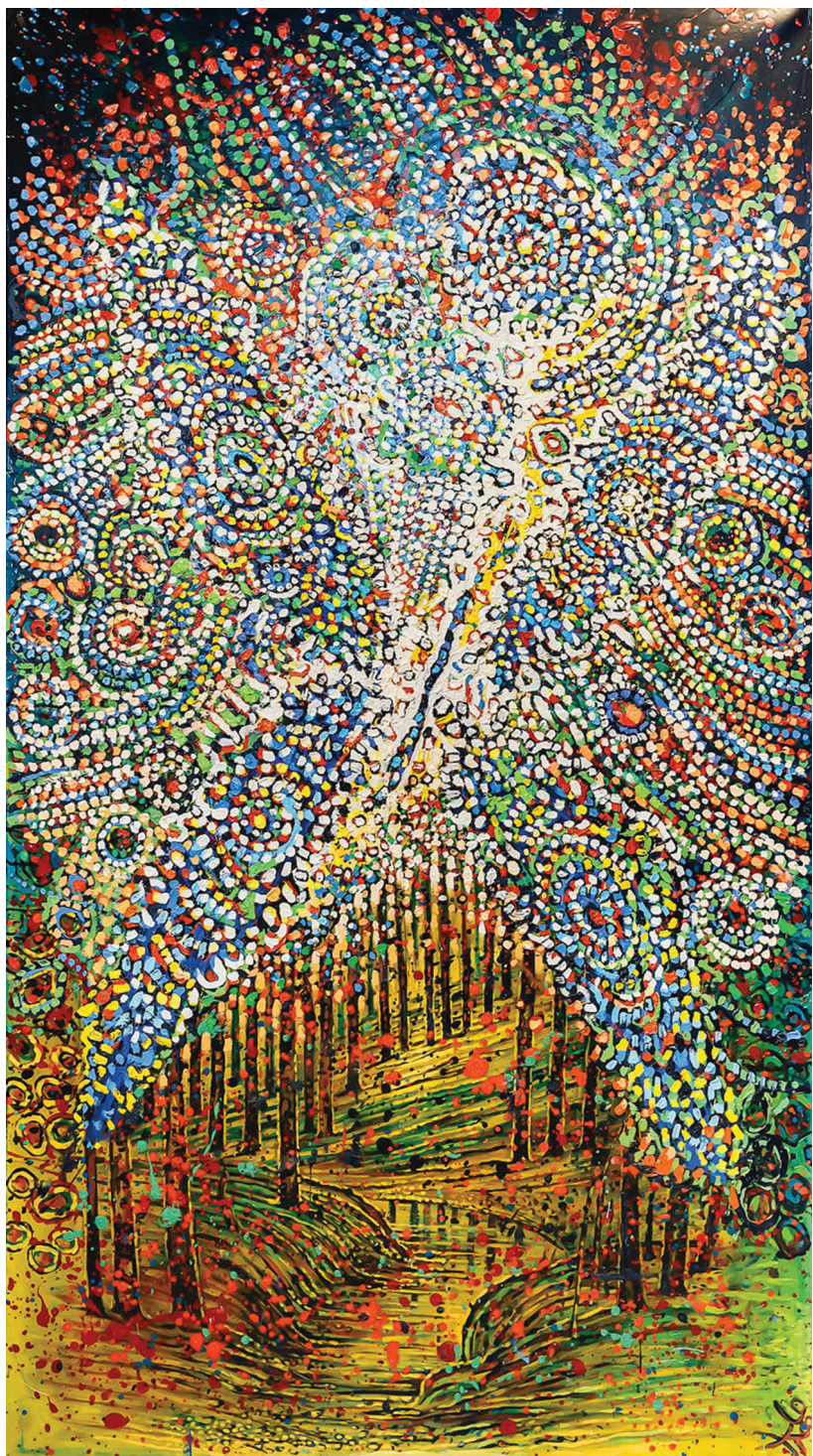
Zawarte w tej publikacji komentarze, uwagi, refleksje uzupełnione są dokumentacją fotograficzną najnowszych prac malarskich, konfrontowanych z obrazami z poprzednich cykli *Kosmogonie* czy *Głowy*. Materiał fotograficzny (ponad 40 zdjęć obrazów) stanowi uzupełnienie zawartości merytorycznej esejów i komentarzy, wskazując jednocześnie na ponawiane w ciągu ponad 40-letniej działalności twórczej próby umiejscowienia mego doświadczenia artystycznego w tak zaniedbanej i lekceważonej przestrzeni duchowej, przekraczającej doraźność i użyteczność czasu obecnego.

Obrazy

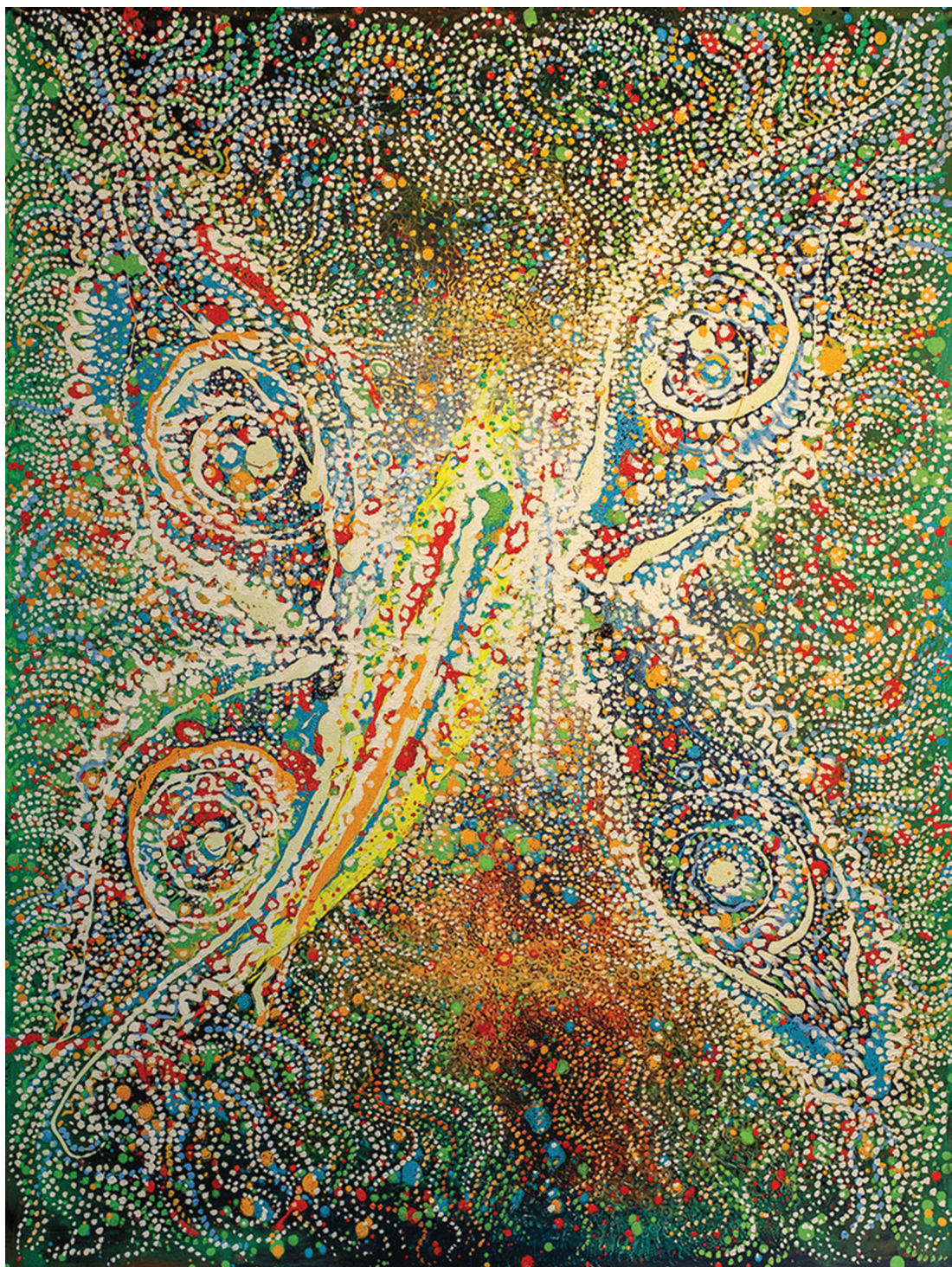
→

Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi*,
2020; olej, płótno, 150 × 200





Lech Kołodziejczyk, *Baśniowe fantazje*,
1994; olej, płótno, 120 × 240



Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny motyl*,
2021; olej, płótno, 150 × 200

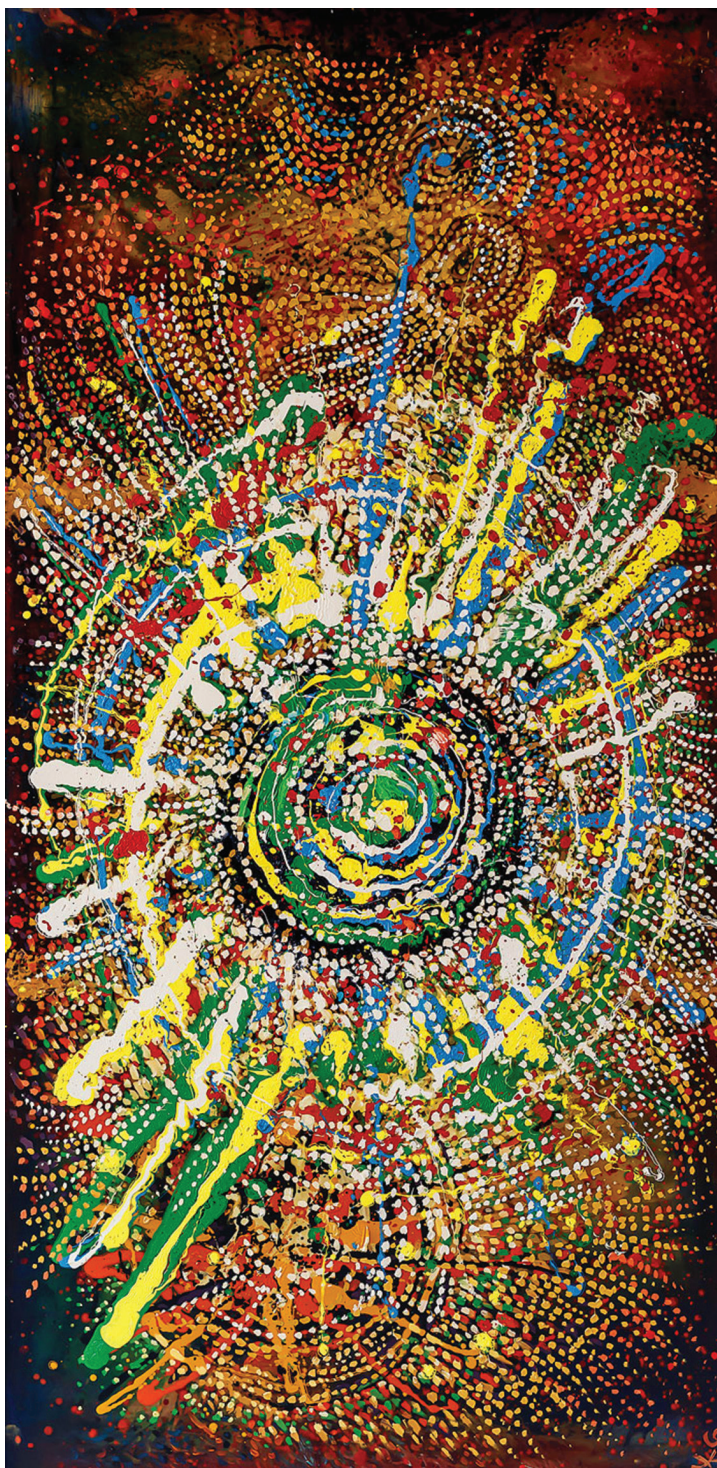




Lech Kołodziejczyk, *Trzy Stońca*,
2020; olej, płótno, 130 × 200



Lech Kołodziejczyk, obraz z cyklu *Kosmogonie*, pt. *Płonący motyl*,
1996; olej, płótno, 90 × 140



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi III*,
2021; olej, płótno, 120 × 240



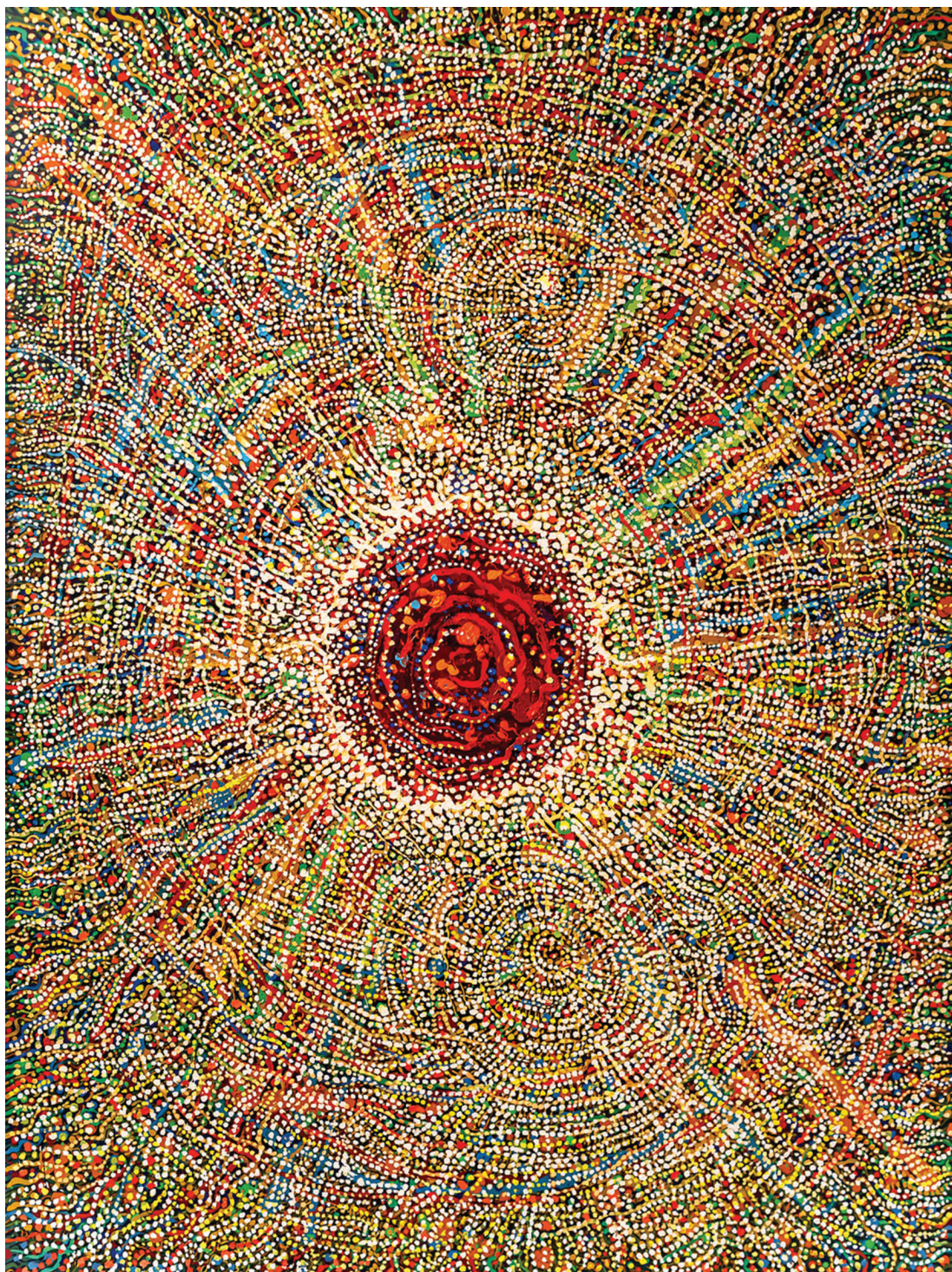
Lech Kołodziejczyk, *Spadające Słońca*,
2015; olej, płótno, 120 × 240



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi IV*,
2021; olej, płótno, 100 × 170



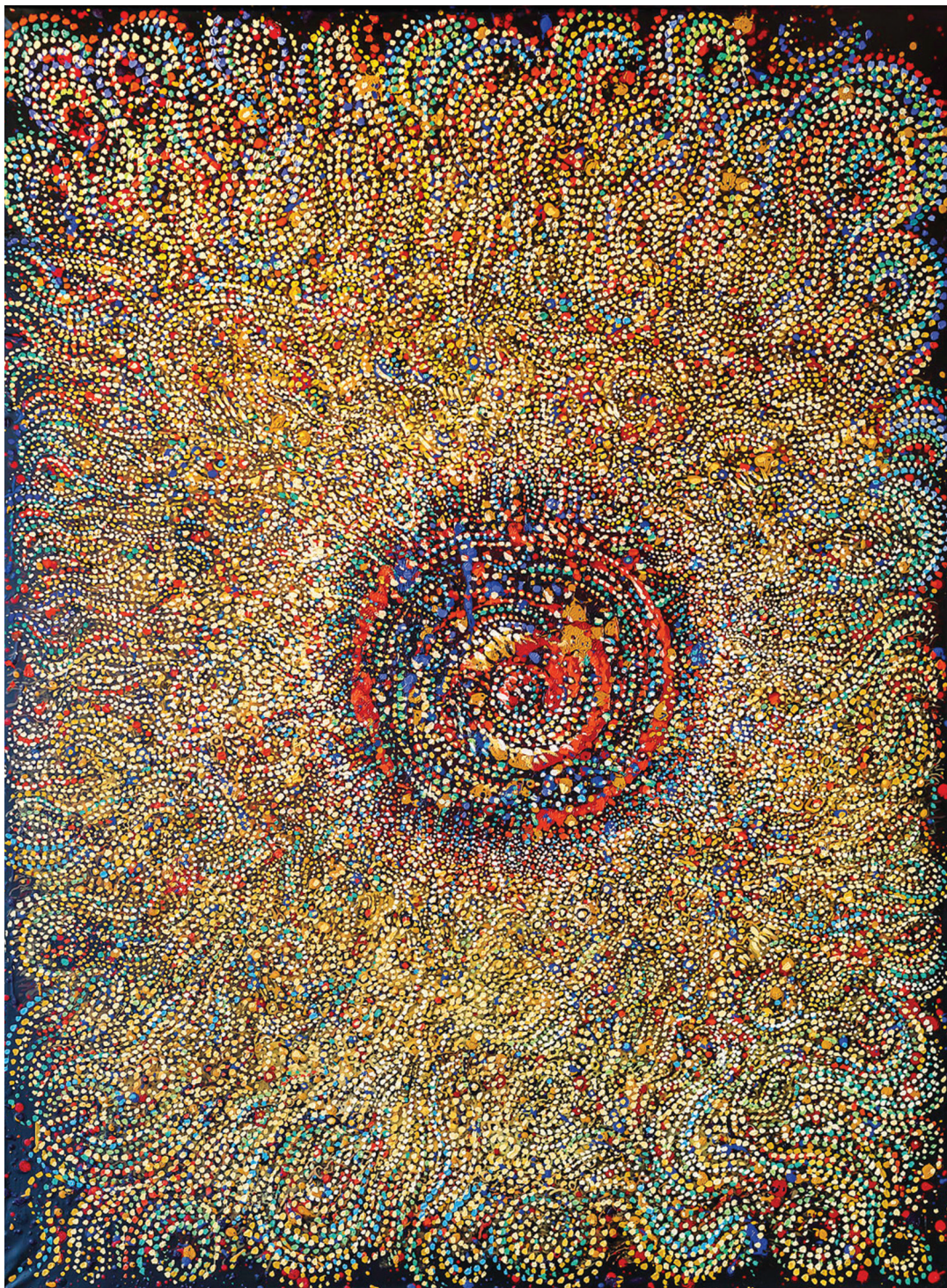
Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny motyl II*,
2021; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi V*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, obraz z cyklu *Kosmogonie* pt. *Kosmiczny spektakl*,
1996; olej, płótno, 120 × 240



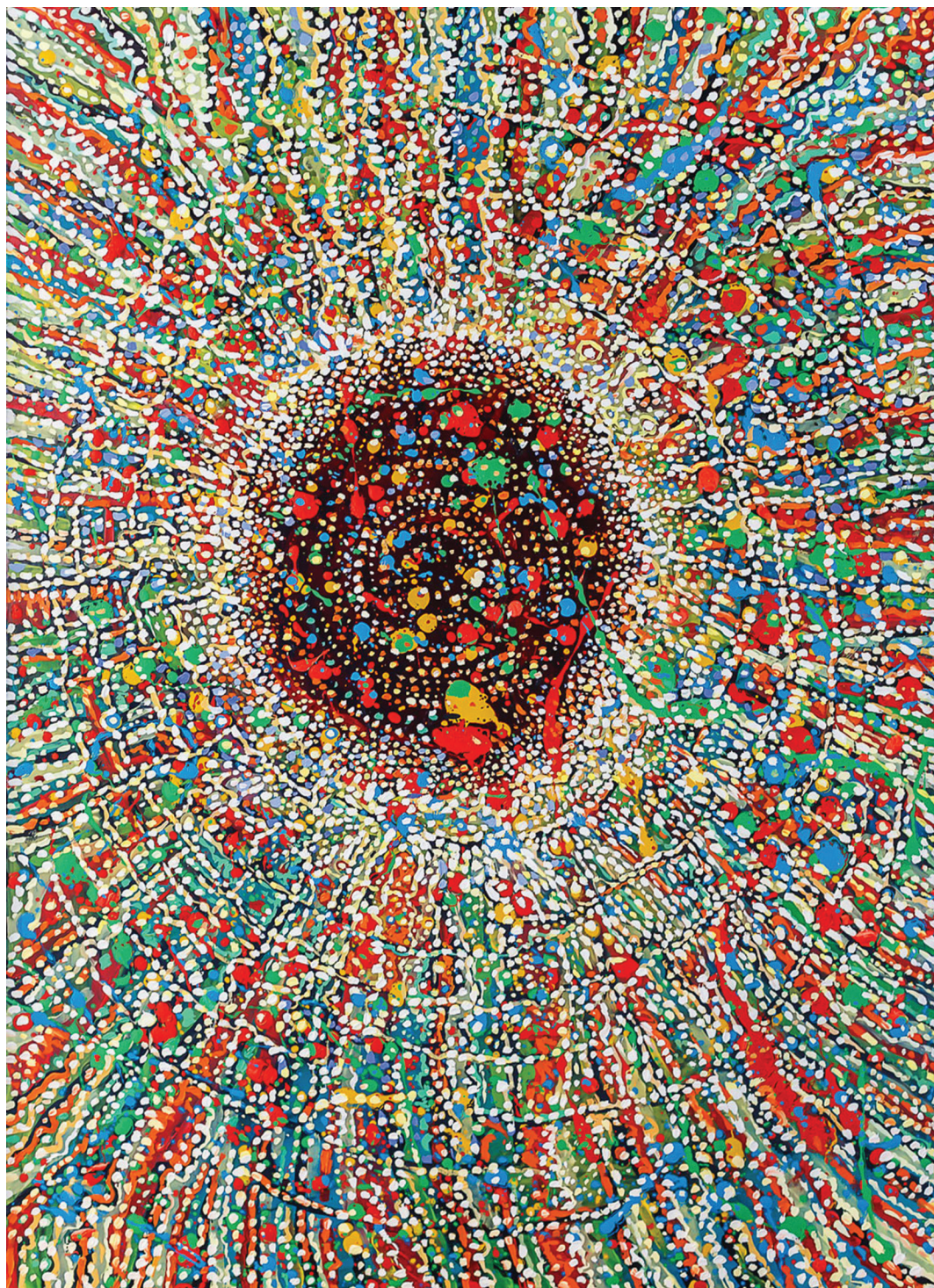
Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi VI*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi VII*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi VIII*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi IX*,
2022; olej, płótno, 100 × 150



Lech Kołodziejczyk, obraz z cyklu *Kosmogonie*, pt. *Apokalipsa*,
1995; olej, płótno, 105 × 160



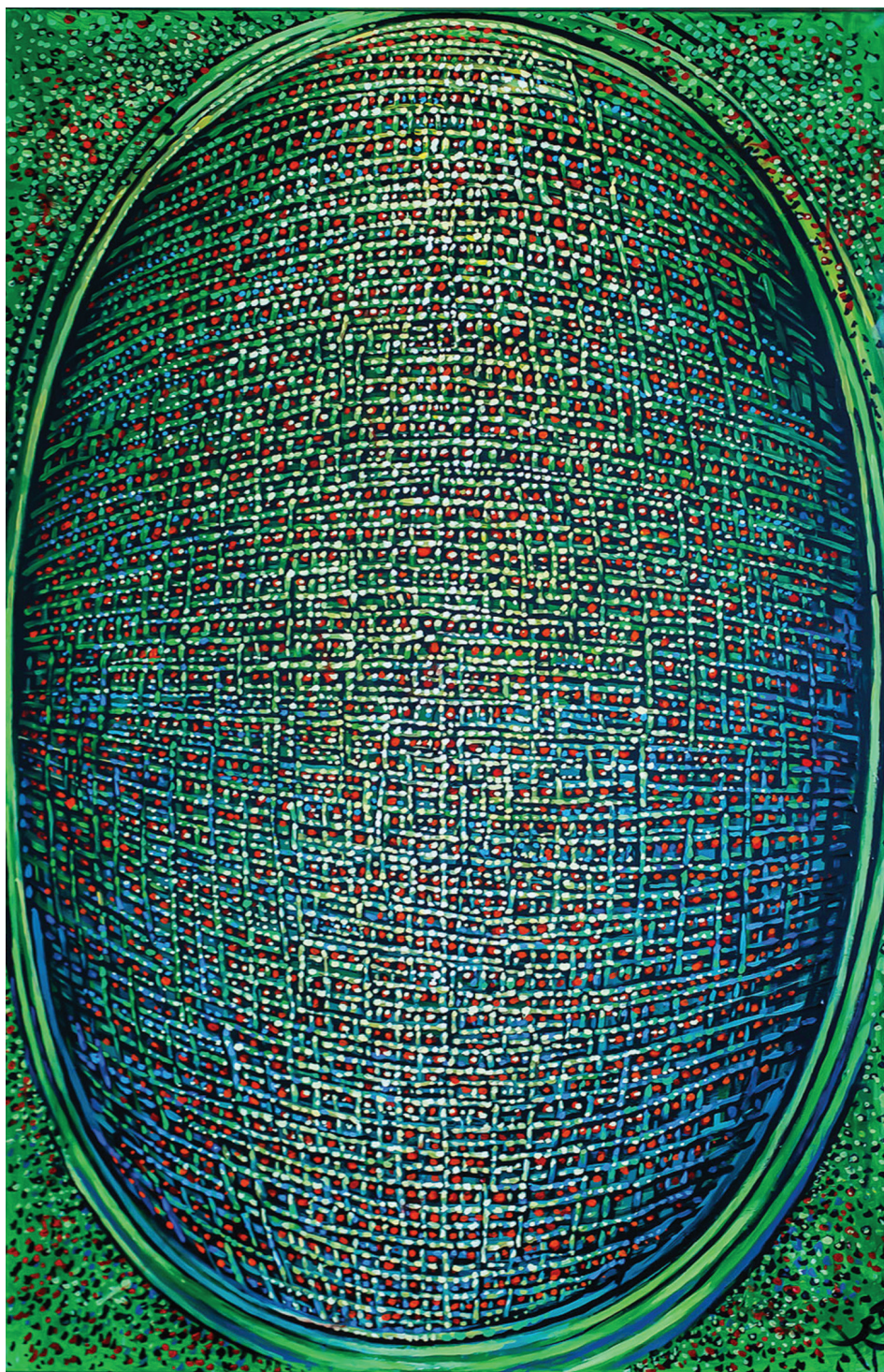
Lech Kołodziejczyk, obraz z cyklu *Kosmogonie II*,
1995; olej, płótno, 105 × 150



Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny spektakl II*,
1998; olej, płótno, 100 × 160



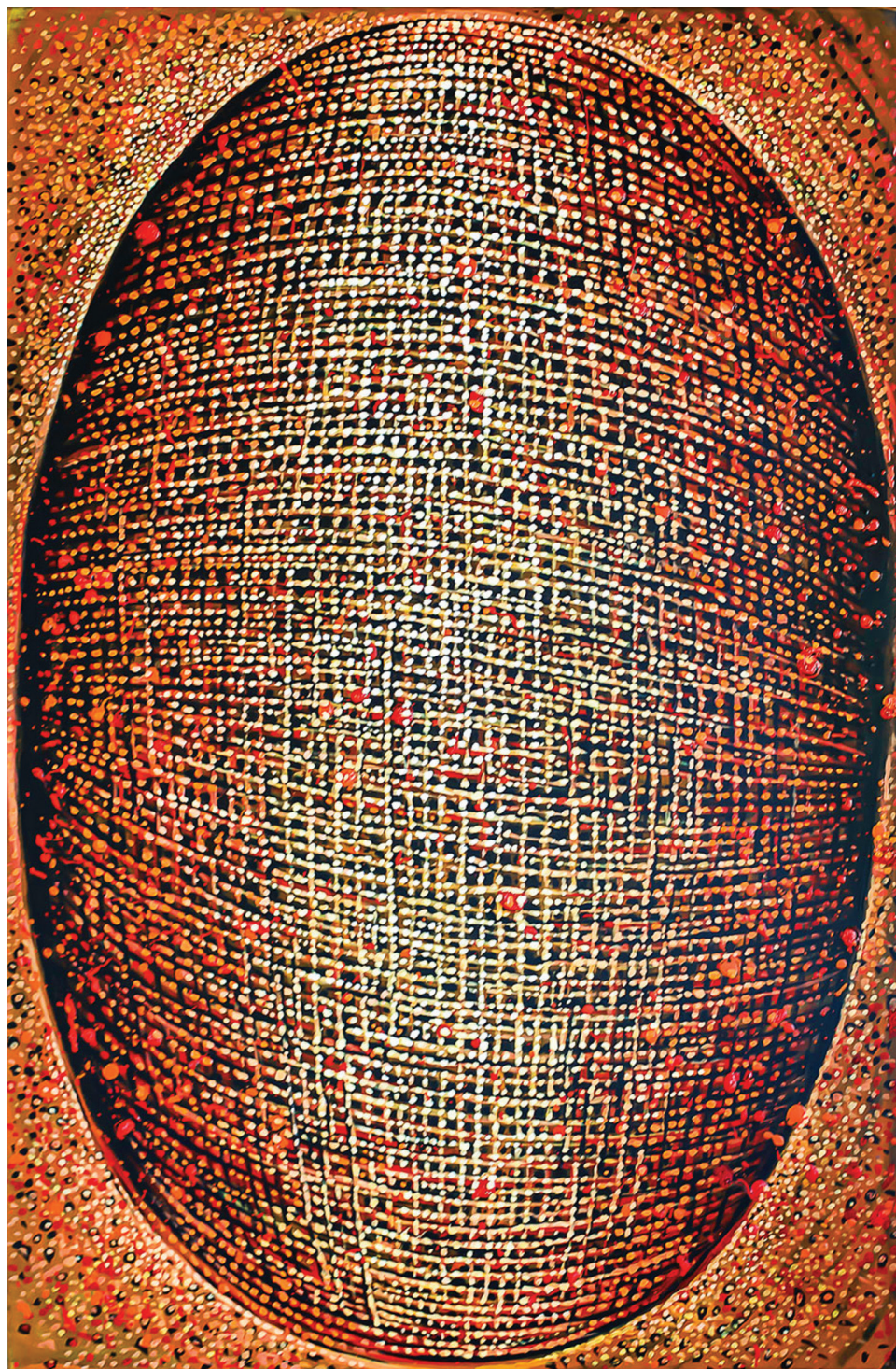
Lech Kołodziejczyk, *Uśmiechnięta głowa*,
2022; olej, płótno, 100 × 150



Lech Kołodziejczyk, *Zielona głowa*,
2021; olej, płótno, 100 × 150



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi X*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



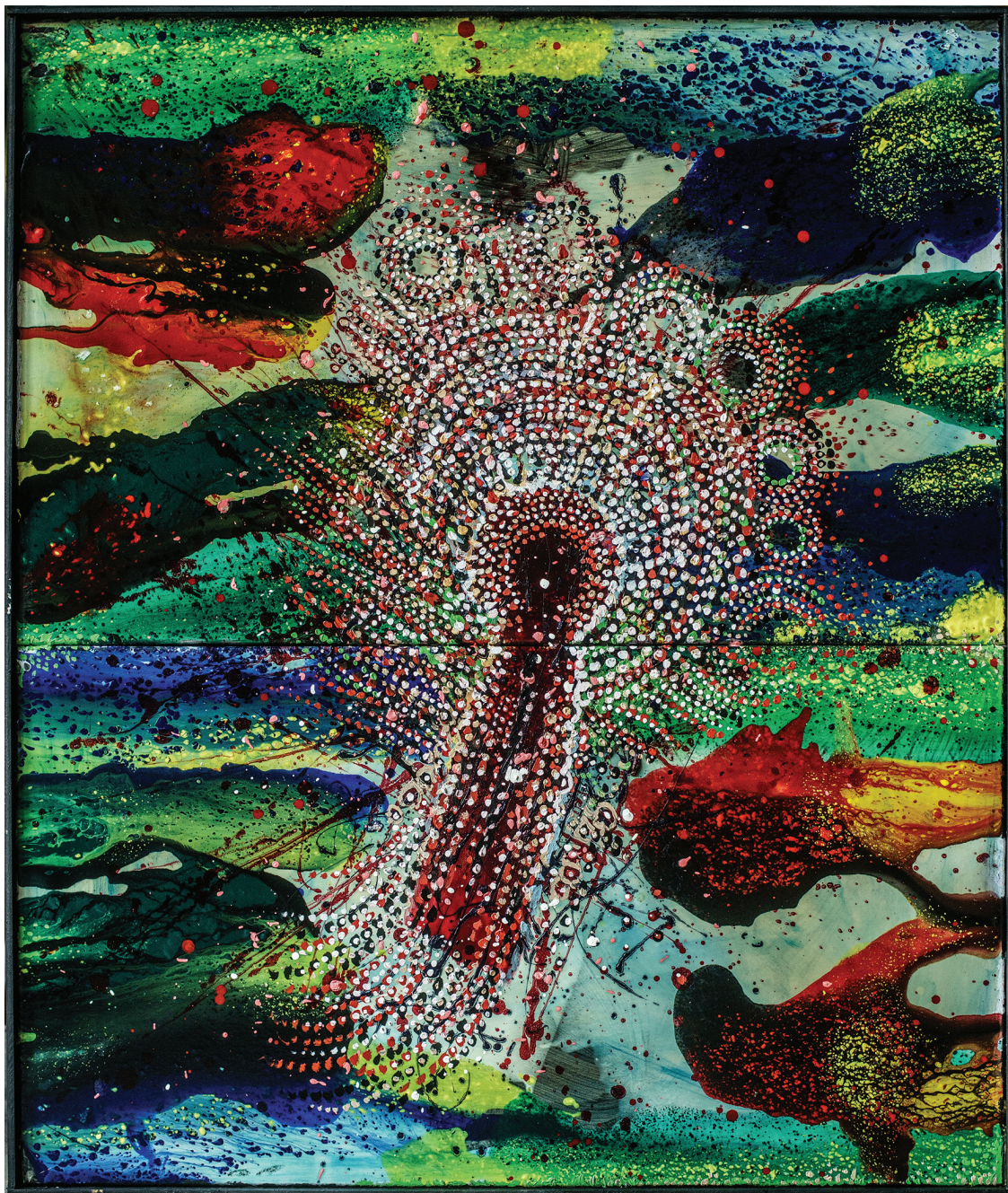
Lech Kołodziejczyk, *Brązowa głowa*,
2021; olej, płótno, 150 × 200

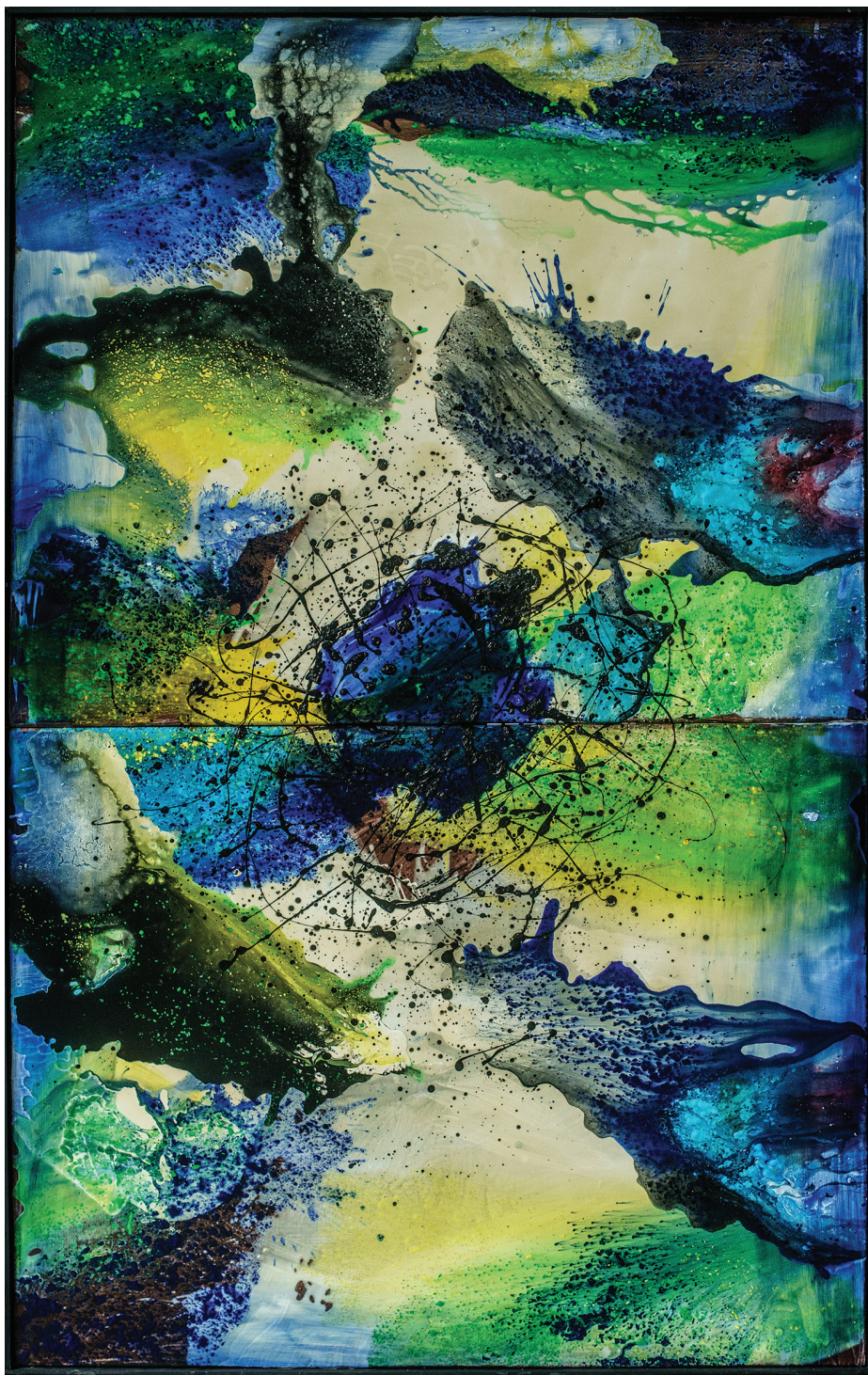


Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny ogród*,
2021; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Otchłań*,
2022; olej, płótno, 140 × 180

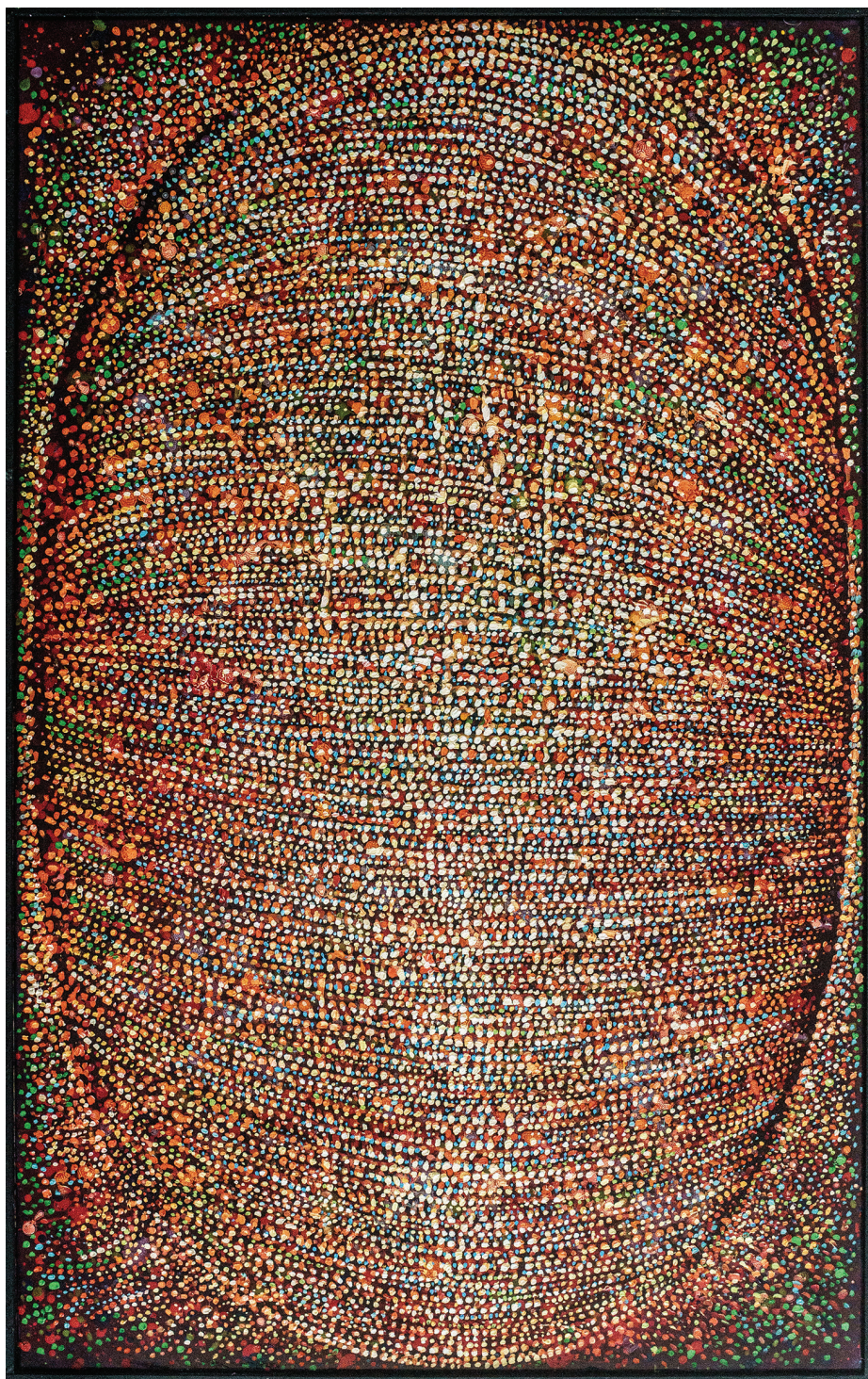




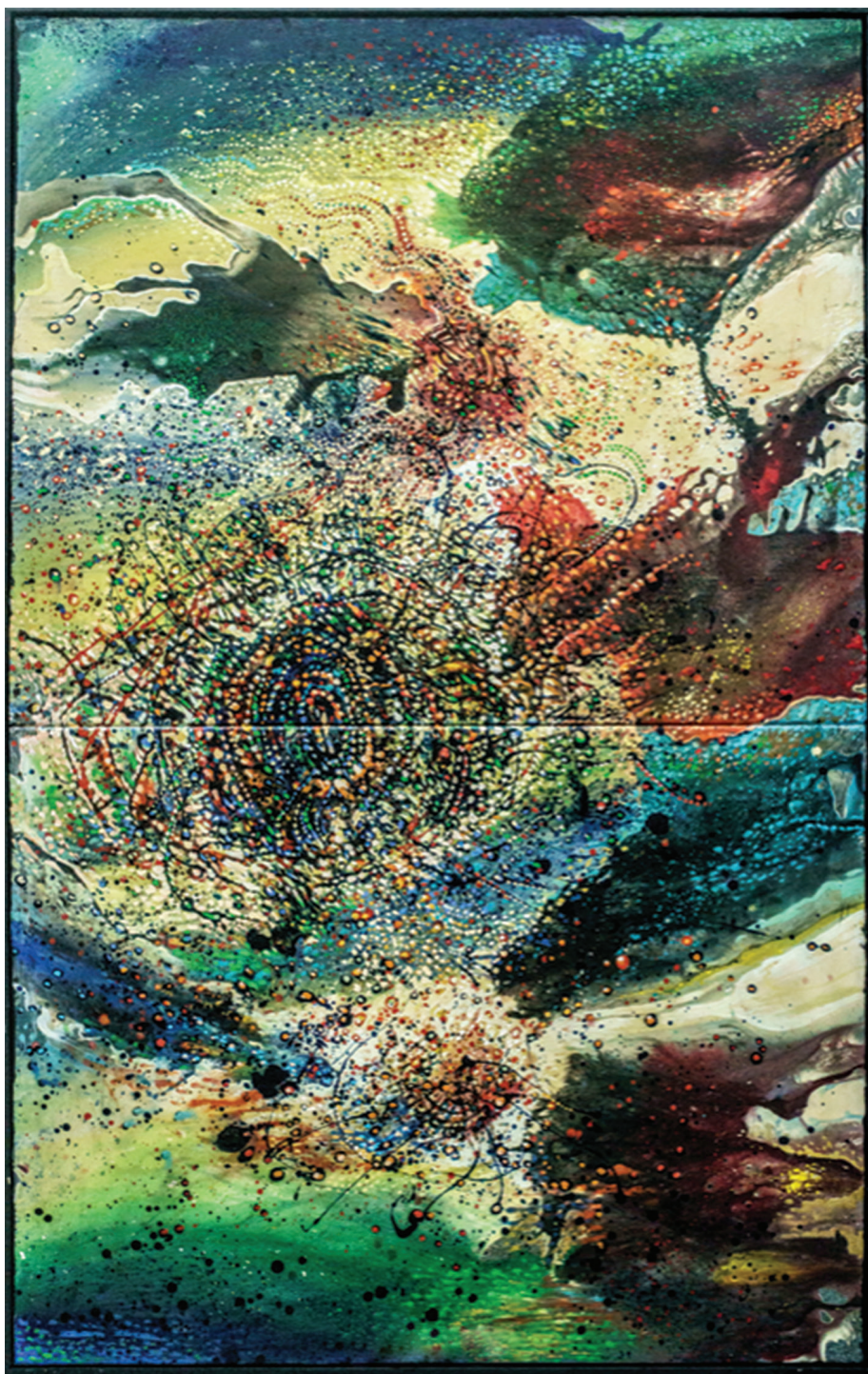
Lech Kołodziejczyk, *Otcłań II*,
2022; olej, płótno, 140 × 180

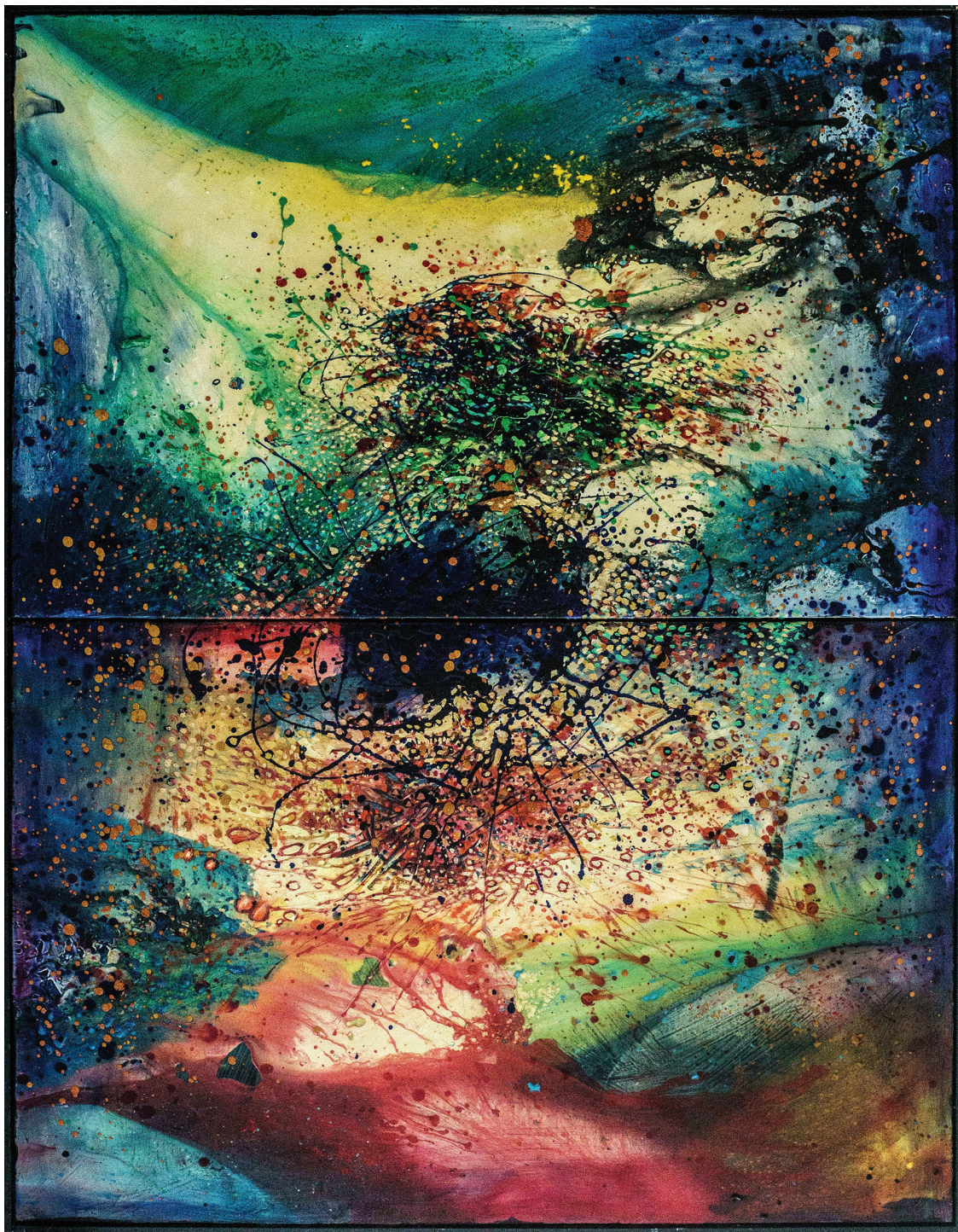


Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny ogród III*,
2022; olej, płótno, 120 × 240



Lech Kołodziejczyk, *Głowa nr 25*,
2021; olej, płótno, 100 × 170





Lech Kołodziejczyk, *Otcłań IV*,
2022; olej, płótno, 150 × 200

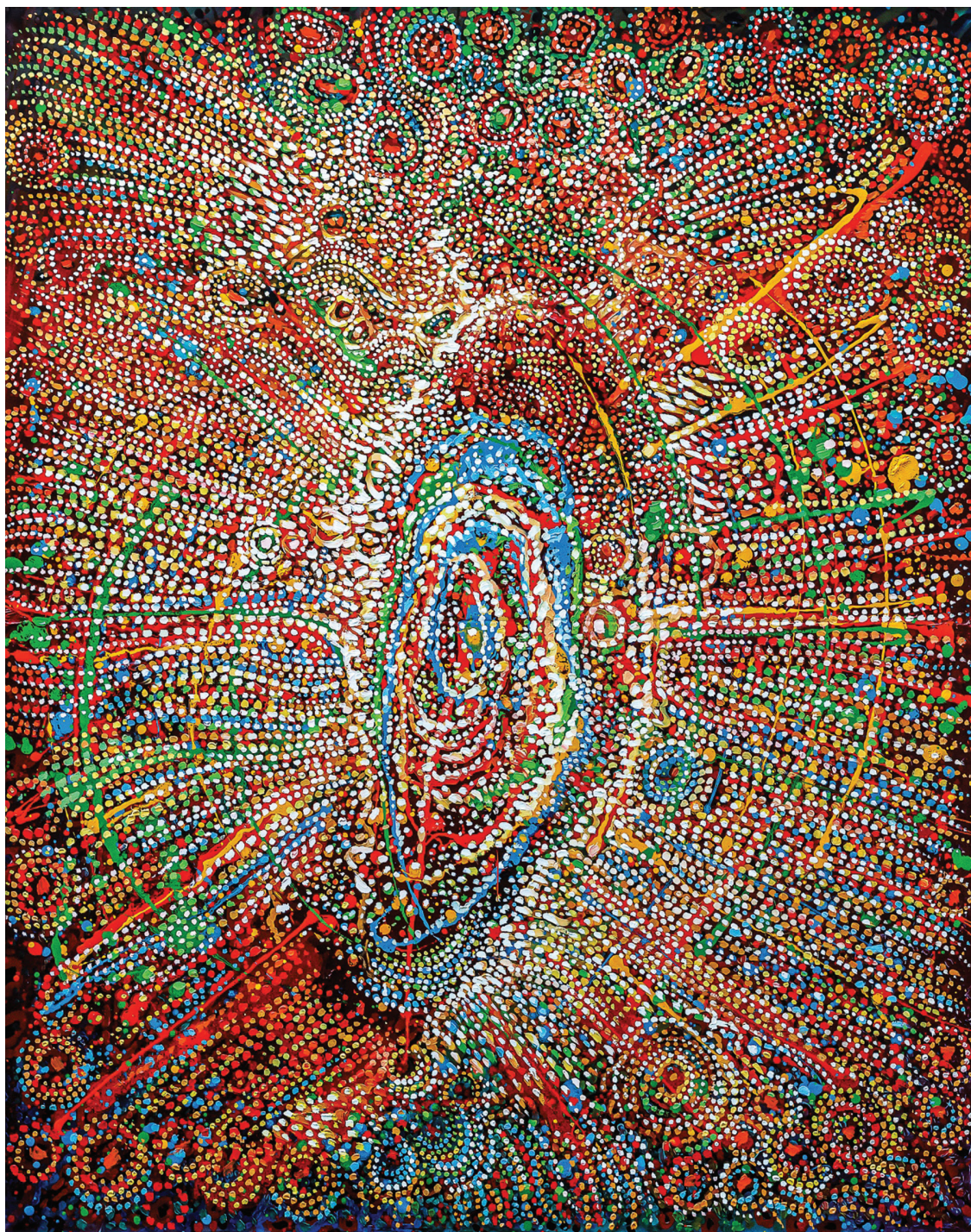


Lech Kołodziejczyk, *Wojenna ikona II*,
2022; olej, płótno, 140 × 170

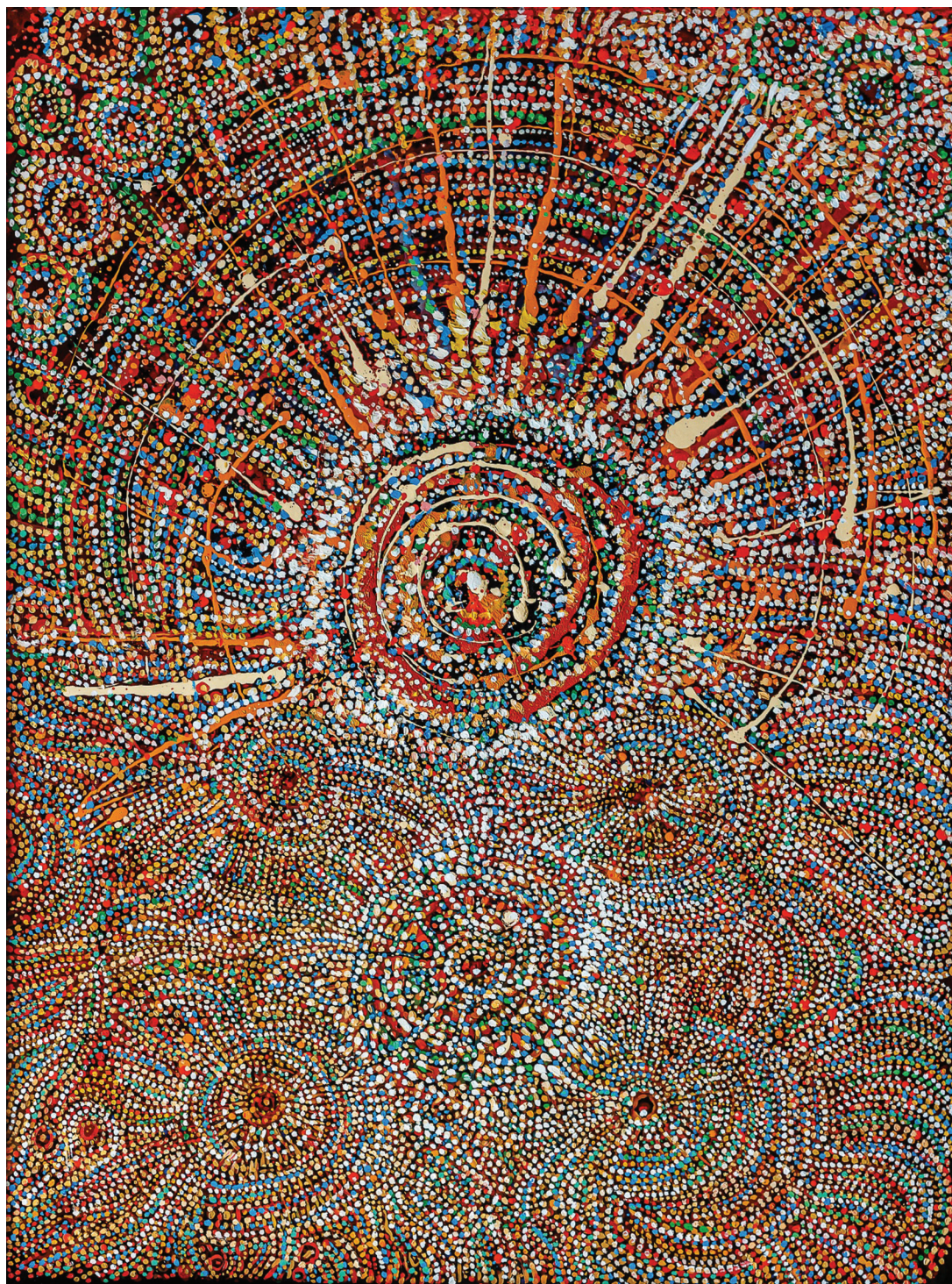


Lech Kołodziejczyk, *Głowa nr 26*,
2020; olej, płótno, 100 × 160

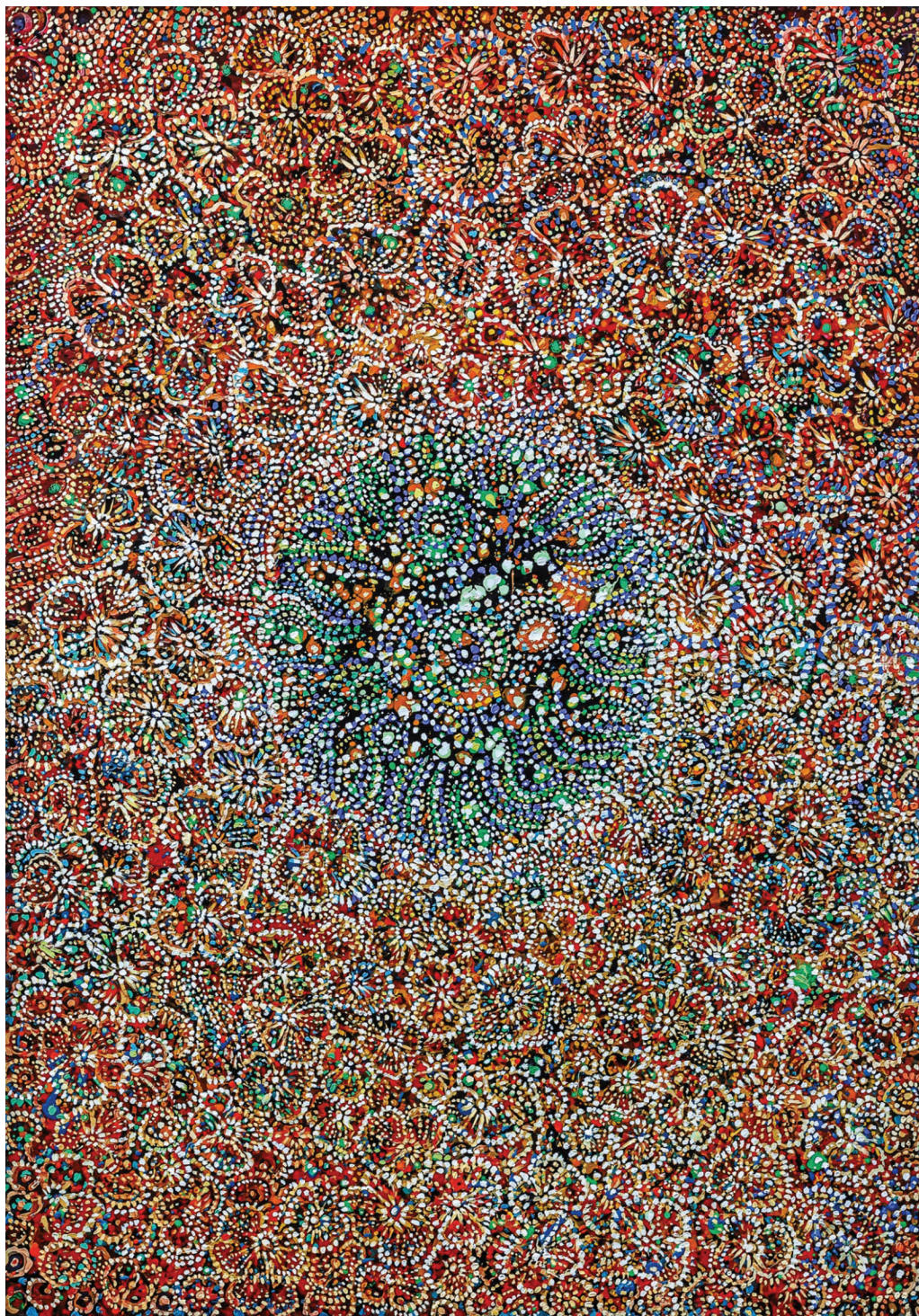




Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny ogród IV*,
2022; olej, płótno, 160 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Axis mundi XI*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny ogród V*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, *Kosmiczny ogród VI*,
2022; olej, płótno, 150 × 200



Lech Kołodziejczyk, Wystawa indywidualna malarstwa pt. *Znaki czasu*;
Galeria Teatru Korez — Katowice





Lech Kołodziejczyk, Wystawa indywidualna malarstwa pt. *Znaki czasu*;
Galeria Teatru Korez — Katowice





Lech Kołodziejczyk, Wystawa indywidualna malarstwa pt. *Znaki czasu*;
Galeria Teatru Korez — Katowice





Lech Kołodziejczyk, Wystawa indywidualna malarstwa pt. *Znaki czasu*;
Galeria Teatru Korez — Katowice





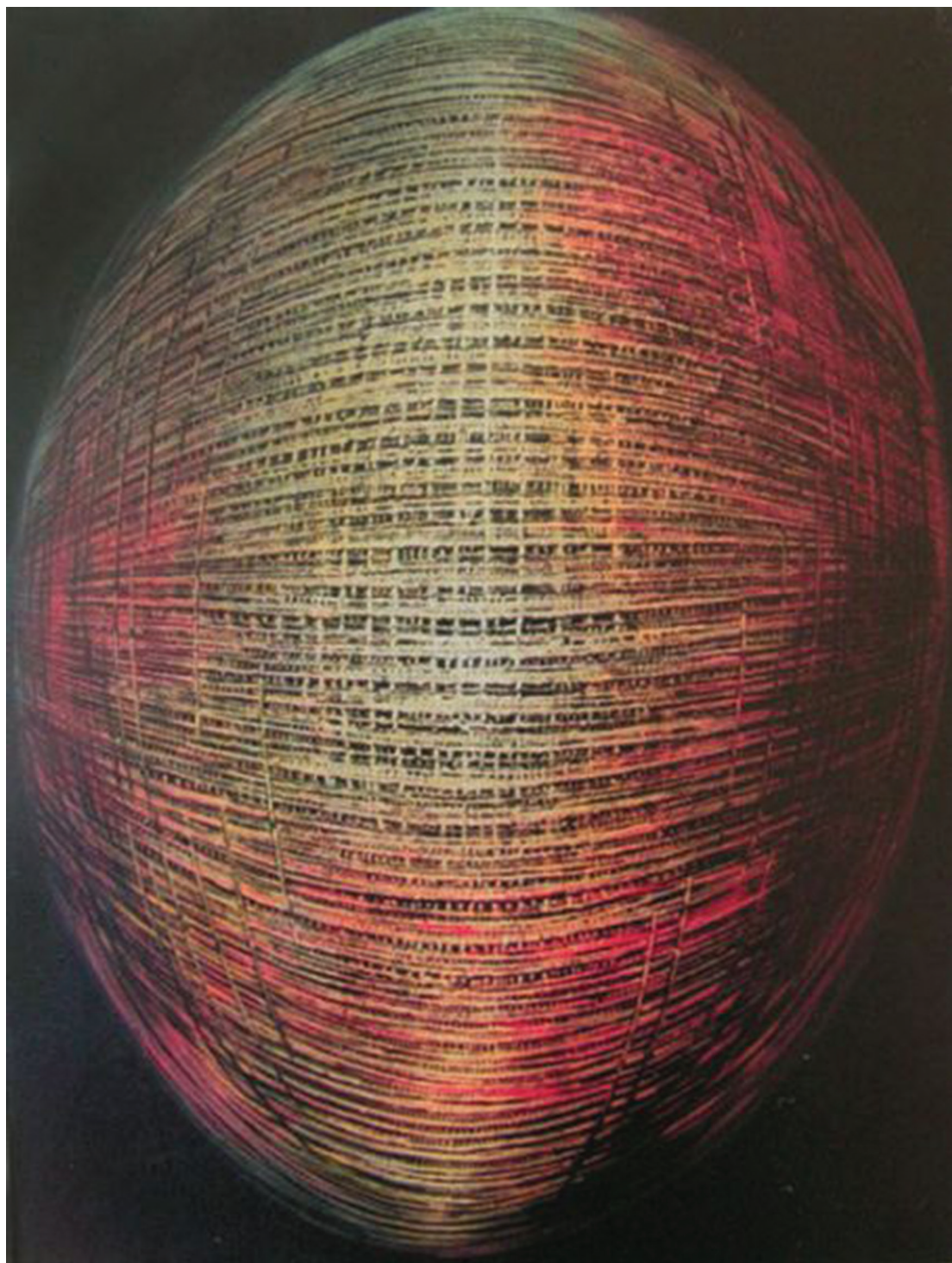
Lech Kołodziejczyk, *Niebieska głowa*,
2018; olej, płótno, 100 × 150

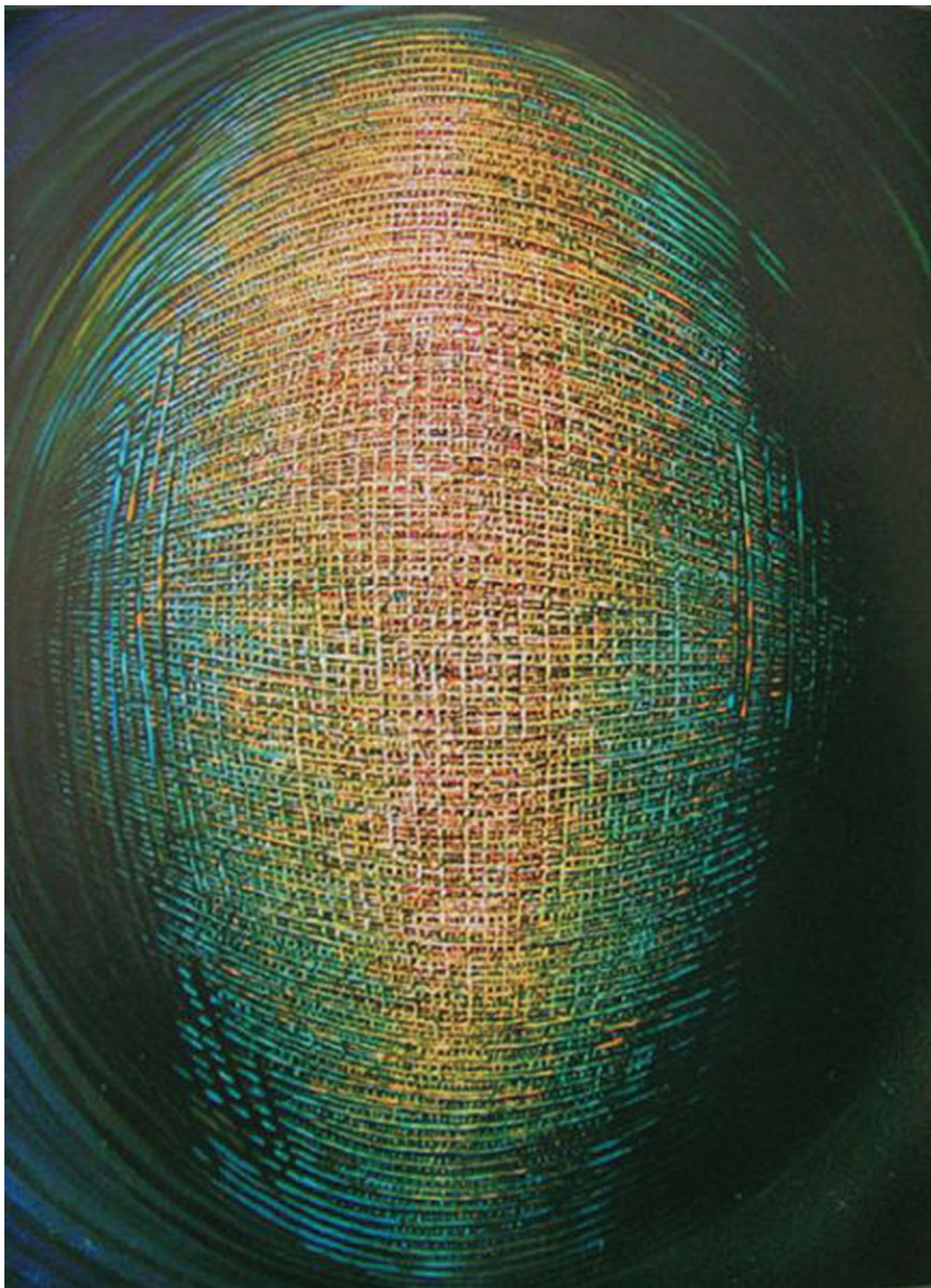


Lech Kołodziejczyk, *Głowa nr 25/a*,
2015; olej, płótno, 100 × 160



Lech Kołodziejczyk, *Głowa nr 26*,
2016; olej, płótno, 100 × 130





Lech Kołodziejczyk, *Głowa nr 28*,
2017; olej, płótno, 100 × 150

Bibliografia

- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przekł. A. Szostkiewicz, Znak, Kraków 1987.
- Arendt H., *Filozofia i metafora*, przekł. H. Buczyńska-Garewicz, „Teksty” 1979, nr 5 (47).
- Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Aletheia, Warszawa 2011.
- Baumgartner H.M., *Przemiany pojęcia rozumu w dziejach myślenia europejskiego*, „Edukacja Filozoficzna” 1993, t. 16.
- Białoostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Borradori G., *Rozmowy amerykańskie*, przekł. K. Brzechczyn, Wydawnictwo „W Drodze”, Poznań 1999.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.
- Camus A., *Eseje*, przekł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przekł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Danto A.C., *Connections to the world*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Danto A.C., *Responses and replies*, in: *Danto and his critics*, ed. M. Rollins, Willey Blackwell, Cambridge 1993.
- Danto A.C., *The body/Body problem*, University of California Press, Berkeley 1999.
- Danto A.C., *The Madonna of the future*, University of California Press, Berkeley 2001.
- Danto A.C., *The Philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York 1986.
- Descartes R., *Zasady filozofii*, przekł. I. Dąmbska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.

- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, Rebis, Poznań 2009.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 2006.
- Eco U., *Trzecie zapiski na pudełku od zapalek 1994—1996*, przekł. A. Osmólska-Mętrak, Historia i Sztuka, Poznań 1997.
- Gadacz T., *O ulotności życia*, Iskry, Warszawa 2008.
- Gadacz T., *Duch i prawda w filozofii pierwszej połowy XX wieku*, w: *Prawda w życiu moralnym i duchowym*, red. D. Probucka, Maximum, Kraków 2009.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przekł., przedm. i przypisy B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Test, Lublin 1991.
- Herbert Z., *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000.
- Herbert Z., *Martwa natura z wężem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.
- Herbert Z., *Mistrz z Delft*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008.
- Hesse H., *Im Garten*, w: *Herman Hesse. Jego życie w obrazach i tekstach*, red. V. Michels, przekł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Hume D., *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przekł. T. Tatarkiewiczowa, oprac. i wstęp W. Tatarkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955.
- Ingarden R., *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Libera A., *Noc dziejów nadal trwa*, w: F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Lucie-Smith E., *Pop-art*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, przekł. H. Andrzejewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Merleau-Ponty M., *Humanisme et terreur*, Gallimard, Paris 1947.
- Michałowski K., *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970.
- Piotrowski P., *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 1985.
- Saj A., *Krytyka twórcza — między teorią sztuki a literaturą*, w: *Krytyka sztuki. Filozofia, praktyka, dydaktyka*, red. Ł. Guzek, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Gdańsk 2013.

- Stawiszyński T., *Ucieczka od bezradności*, Znak, Kraków 2021.
- Stróżewski W., *Płaszczyzny sensu w dziele malarskim*, w: tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002.
- Szestow L., *Ateny i Jerozolima*, przekł. C. Wodziński, Znak, Kraków 1993.
- Świeżawski S., *Byt. Zagadnienia metafizyki tomistycznej*, Znak, Kraków 1999.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1—2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1962.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, t. 1, Instytut Literatury, Kraków 2021.
- Witz I., *Oko i dłoń malarza*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969.
- Zagajewski A., Kornhauser J., *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Indeks nazw osobowych

A

Abélard Pierre 146
Agryppa Marek Wipsaniusz 66
Ajschylos 7, 12
Alberti Leon Battista 16
Andersen Hans Christian 24
Arendt Hannah 6, 133, 150, 151
Ariès Philippe 34
Arystokles, zob. Platon 8
Arystoteles 7, 8, 16, 29, 38, 93,
140, 142, 143, 145
Assmann Jan 56
Aubrey Grey de 47
Augustyn, św. 16, 85, 99, 132, 133
Aureliusz Augustyn, zob. Augustyn, św. 41

B

Bacon Francis 12, 13, 123
Barthes Roland 96, 141
Basquiat Jean-Michel 137
Bataille George 12
Baumgartner Hans-Michael 140
Bazyli Wielki, św. 16
Bąkowska Eligia 34
Beckett Samuel 51
Bergson Henri 9, 79
Bernard z Clairvaux 16

Białostocki Jan 111, 126
Bławatska Helena 79
Borradori Giovanna 25
Bosch Hieronim 18, 84, 85, 86,
123
Bostrom Nick 46
Boys Joseph 9
Brach-Czaina Jolanta 108, 109
Breton André 79
Buckle Thomas 9

C

Camus Albert 87
Caravaggio Michelangelo Merisi da 49, 77, 88, 106
Cassirer Ernst 52, 53
Cezanne Paul 126
Comte Auguste 9
Conrad Joseph 12
Cyceron Marek Tulliusz 19, 57

D

Dali Salvador 80
Danto Arthur C. 25, 26, 27, 39
Delacroix Eugène 88
Demokryt z Abdery 93
Derrida Jacques 14, 96, 140, 141
Descartes René 67

- Diderot Denis 92
 Duchamp Marcel 27
 Dürer Albrecht 111, 112
- E
- Eco Umberto 22, 99, 100, 101, 102
 Eliot Thomas 12
 Epikur 19, 21, 28, 29, 32
 Erazm z Rotterdamu 86
 Eurypides 7
- F
- Fajdros z Aten 57
 Ficino Marsilio 113
 Flaceliere Robert 42
 Foucault Michel 96, 141
 Francesca Piero della 11, 84
 Franciszek św. 122
 Freud Zygmunt 80, 97
- G
- Gadacz Tadeusz 17, 95
 Giotto di Bondone 121
 Goethe Johann Wolfgang 20, 77
 Gogol Mikołaj 123, 124
 Gorgiasz z Leontinoi 16, 94
 Goya Francisco 18, 64, 77, 83, 88, 123, 129, 135, 136, 138, 139
 Greenberg Klemens 27, 137
 Grosseteste Robert 50
 Guggenheim Peggy 136, 137
 Guze Joanna 87
 Guzek Łukasz 91
- H
- Hadrian Publiusz Eliusz, cesarz
- Heidegger Martin 17, 37, 38, 55, 140
 Heraklit z Efezu 16, 65, 143
 Herbert Zbigniew 9, 10, 64, 65, 87, 105, 106, 107, 115, 116
 Hesse Herman 19
 Hobbes Thomas 98
 Hölderlin Friedrich 17
 Horacy, właśc. Kwintus Horacjusz Flakkus 19
 Hume David 20, 38, 56
 Husserl Edmund 142
- I
- Ingarden Roman 95, 97, 98
- J
- Jarry Alfred 80
 Jonas Hans 133
 Juliusz II, papież 135
 Jung Carl Gustav 34, 35
- K
- Kalwin Jan 98
 Kandinsky Wassily 69, 70, 71, 77, 88, 129, 138, 148, 149, 150
 Kant Immanuel 8, 21, 141, 142, 146
 Kartezjusz, zob. Descartes René 25, 66, 67, 98, 140
 Klimt Gustav 20
 Kołakowski Leszek 38, 55
 Kornhauser Julian 88
 Kozyra Katarzyna 18
 Krahmer Gustav 89
 Ksenofont z Aten 10

L

Leibniz Gottfried Wilhelm 98,
141, 146
Leucyp z Miletu 143
Levinas Emmanuel 133
Libera Antoni 17
Lucie-Smith Edward 27
Lyotard Jean-François 14, 140

M

Majakowski Włodzimierz 121
Malewicz Kazimierz 129, 138,
148, 149, 150
Merleau-Ponty Maurice 51, 147
Michał Anioł 77, 135
Michałowski Kazimierz 89
Michels Volker 19
Mirandola Pico della 46
Mondrian Piet 129, 138, 148, 149,
150
Monet Claude 20
Montefeltro Federico da 11
Mumiusz Lucjusz Achajski 102

N

Nabert Jean 133
Newman Barnett 148, 149, 150
Nietzsche Friedrich 9, 12, 79

O

Ockham William 146
Osmólska-Mętrak Anna 22
Owidiusz, właśc. Publiusz Owidiusz Nazo 19

P

Parmenides z Elei 51, 98, 99, 142,
143

Pascal Blaise 38, 41

Petrarca Francesco 16, 45

Picasso Pablo 77, 81, 82, 83, 84

Piotrowski Piotr 69, 70

Pitagoras 45

Platon 7, 8, 16, 29, 81, 93, 94, 103,
142, 144, 145, 150

Plessner Helmut 58

Pliniusz Młodszy 19

Plotyn 103, 104

Pollock Jackson 136, 137, 148,
149, 150

Pompejusz, właśc. Gnejusz Pompejusz Wielki 102

Potocki Stanisław Kostka 44

Prall David 15

Probucka Dorota 95

Pseudo-Dionizy Areopagita 16

R

Rembrandt Harmenszoon van Rijn 48, 49, 64, 77, 88, 129

Renoir Pierre-Auguste 20

Reszke Robert 19

Ricardo Rene 137

Richardson Tony 27

Ricoeur Paul 133

Rollins Mark 39

Rosenberg Harold 27

Rorty Richard 14

Rothko Mark 148, 149, 150

Rousseau Jean-Jacques 84

Różewicz Tadeusz 97

Rubens Peter Paul 135

S

Saj Andrzej 91

Schopenhauer Arthur 9, 79

- Schütz Alfred 53
- Scypion, właśc. Publiusz Korne-
liusz Scypion Afrykański Star-
szy 102
- Sekstus Empiryk 66
- Sofokles 7
- Sontag Susan 91
- Spencer Herbert 9
- Spinoza Baruch 98
- Staniewska Anna 52
- Stawiszyński Tomasz 30, 34
- Stróżewski Władysław 13
- Sybel Ludwig von 89
- Symonides z Keos 63
- Szekspir William, właśc. William
Shakespeare 77
- Szestow Lew 149
- Ś
- Świeżawski Stefan 95
- T
- Tales z Miletu 143
- Tatarkiewicz Władysław 15, 16,
33, 34, 38, 46, 85, 113
- Terencjusz, właśc. Publius Teren-
tius Afer 46
- Tischner Józef 133
- Todi Jacopone da 121
- Tomasz z Akwinu, św. 30, 34, 38,
41, 100, 140, 146
- Tour George de la 49, 88
- V
- Valéry Paul 16, 102
- Vermeer Jan van Delft, właśc. Jo-
hannes Vermeer 105, 106,
107, 129
- Vinci Leonardo da 74, 135
- W
- Warhol Andy 27, 137
- Wawrzyniec Wspaniały, właśc.
Wawrzyniec Medyceusz, Lo-
renzo di Piero de' Medici 135
- Welsch Wolfgang 14
- Whistler James 126
- Winckelmann Johann Joachim
136
- Witruwiusz, właśc. Marcus Vitru-
vius Pollio 74
- Wittlin Józef 121, 122, 123
- Witz Ignacy 86
- Wodziński Cezary 149
- Wölfflin Heinrich 89
- Wust Peter 40, 41
- Z
- Zagajewski Adam 87, 88
- Zenon z Sydomy 57
- Ż
- Żórawski Juliusz 16

Lech Kołodziejczyk

From Sublimity to Arbitrariness Painting in the Tragic Time

Summary

The overriding problem of the book is the question of what has happened to man, to his sensitivity, to the space of human feelings, experiences, where the deeper reflection on the meaning of human life, its purpose, values, which is so necessary in the present times, has been lost, where noble aspirations, inspirations, demands, reasons for action have been forsaken. The publication is written primarily in the context of the new painting cycles: *Kosmiczny ogród* [Cosmic Garden] and *Wojenne ikony* [War Icons], created recently, in which the question of what creativity is today, what qualities creative thinking has in view of such traumatic experiences and sensations of our time, appears as a fundamental issue. The illustrative material included in this publication comprises more than 40 pictures constituting the photographic documentation of the Author's painting works, including the most recent, created between 2020 and 2022.

Keywords

alternative reality, creative dignity, spiritual space, source of evil, impulse of actuality, dehumanised world, chaotic reality, ordered reality, cultural codes, freedom in art, author's state of consciousness, mental products, signs of the times, artistic activity as a journey, author's truth

Lech Kołodziejczyk

Du sublime à la liberté La peinture dans le temps tragique

Résumé

Le problème principal posé dans le livre est de savoir ce qui est arrivé à l'homme, à sa sensibilité, à l'espace des sentiments et des sensations humains ; où s'est perdue la réflexion approfondie, si nécessaire aujourd'hui, sur le sens de la vie humaine, de son but, de ses valeurs ; où a-t-on perdu de nobles aspirations, inspirations, exigences, raisons d'agir. La présente publication est rédigée surtout dans le contexte de nouveaux cycles de peintures, créés récemment : *Kosmiczny ogród* (*Le jardin cosmique*) et *Wojenne ikony* (*Les icônes de guerre*), dans lesquels les questions de ce qu'est actuellement la création, quels sont les traits de la pensée créatrice, devant des expériences et des sensations si traumatisantes de notre époque, apparaissent comme un problème majeur. Le matériel illustratif contenu dans le livre comprend plus de 40 photographies, qui documentent les œuvres picturales de l'auteur, y compris les plus récentes, créées entre 2020 et 2022.

Mots-clés

Réalité alternative, autorité créatrice, espace spirituel, source du mal, impulsion de l'actualité, univers déshumanisé, réalité chaotique, réalité organisée/ordonnée, codes culturels, liberté dans l'art, état de conscience de l'auteur, créations mentales, signes du temps, activité artistique comme voyage, vérité de l'auteur

Na okładce wykorzystano zdjęcia obrazów Lecha Kołodziejczyka:
pierwsza strona okładki — *Kosmiczny motyl*, 2021, olej, płótno, 150 × 200,
czwarta strona okładki — *Axis mundi VII*, 2022, olej, płótno, 150 × 200,
skrzydełko tylne — *Axis mundi III*, 2021, olej, płótno, 120 × 240.

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

W części *Obrazy* oraz na okładce wykorzystano zdjęcia
wykonane przez Roberta Kwiatka i Przemysława Rozmusa.

Redaktor Katarzyna Wyrwas

Projektant okładki, układu typograficznego, łamanie Paulina Dubiel

Korektor Marzena Marczyk

Redaktor inicjujący Anna U. Piłśniak

Copyright © 2023 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone



Wersją referencyjną publikacji jest wydanie elektroniczne
Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-
Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

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

Kołodziejczyk, Lech

Od wzniosłości do dowolności : malarstwo
w czasie tragicznym / Lech Kołodziejczyk.

Wydanie I. – Katowice : Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego, 2023

<https://doi.org/10.31261/PN.4172>

ISBN 978-83-226-4343-3

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4344-0

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 14,0. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,5.

PN 4172. Egzemplarz bezpłatny. Publikację wydrukowano na papierze Sora Matt
Arte 100 g, vol. 1.1. Do składu użyto kroju pisma Karmina oraz Karmina Sans
(autorstwa Veroniki Burian & José Scaglione / TypeTogether).

Druk i oprawę wykonano w drukarni volumina.pl Sp. z o.o.

(ul. Księcia Witolda 7—9, 71-063 Szczecin)

Malowany przeze mnie ostatnio cykl *Wojenne ikony* jest głosem sprzeciwu i niezgody na to, co dzieje się za naszą wschodnią granicą. Za pomocą określonej artykulacji malarskiej staram się wyrazić i nazwać przerażający dramat czasu obecnego. Ten dramat współczesnej rzeczywistości przeraża, a jednocześnie uświadamia, że demony zła w każdej chwili mogą się uaktywnić, wytrącając nas z rutynowych zachowań i przyzwyczajień.





Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4344-0



9 788322 643440

Więcej o książce

